ISSN 2226-2180

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 42

Київ – 2022

УДК 78
М 65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. 163 с.

Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки» має на меті висвітлення різноманітної історичної та теоретичної проблематики мистецтвознавства. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з художньою культурою минулих епох. У статтях представлено широкий спектр сучасної мистецтвознавчої думки.

Видання розраховане на фахівців-дослідників, теоретиків і практиків мистецтва та культурології, викладачів, аспірантів і студентів закладів вищої освіти, а також усіх, хто цікавиться проблемами художньої культури.

Редакційна колегія

Афоніна О. С., доктор мистецтвознавства, професор (Україна) – *головний редактор;* ***Шульгіна В. Д.,*** доктор мистецтвознавства, професор – *заступник головного редактора (Україна);* ***Зосім О. Л.,*** доктор мистецтвознавства, професор (Україна) – *відповідальний секретар;* ***Андросова Д. В.,*** доктор мистецтвознавства, професор (Україна); ***Гливинський В. В.***, доктор мистецтвознавства, доцент (США); ***Донченко Н. П.,*** заслужений діяч мистецтв України, професор (Україна); ***Жуковін О. В.***, кандидат мистецтвознавства (Україна); ***Карпов В. В.,*** доктор історичних наук (Україна); ***Кафтанджиєв Х.,*** доктор габілітований, професор (Болгарія); ***Кайл К.,*** доктор філософії в галузі мистецтвознавства, габілітований (Німеччина); ***Маркова О. М.,*** доктор мистецтвознавства, професор (Україна); ***Погребняк Г. П.***, доктор мистецтвознавства, доцент (Україна); ***Прищенко С. В.,*** доктор мистецтвознавства, доцент (Україна); ***Роготченко О. О.,*** доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України (Україна)

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)
зі спеціальностей**:** 022 Дизайн; 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; 024 Хореографія; 025 Музичне мистецтво; 026 Сценічне мистецтво
відповідно до Наказу МОН України від 02.07.2020 № 886 (додаток 4)

Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки» індексується в міжнародних базах даних:
International Impact Factor Services; Google Scholar; Journals Impact Factor; BASE; Inno Space, CEEOL (Central and Eastern European Online Library); Crossref

Надруковано за рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол засідання Вченої ради № 4 від 29.11.2022)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор
Рецензування здійснюють члени редакційної колегії

Свідоцтво: КВ № 21135-10935ПР
від 08.12.2014

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2022
© Автори, 2022

ДИЗАЙН

УДК 008: 316.73
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270301

Цитування:
Легенький Ю. Г., Ареф'єва Є. Ю. Етномистецькі традиції в моді та музиці як фактор формування національної ідентичності митця. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 3–9.

Lehenkyi Yu., Arefieva Ye. (2022). Ethno Art Traditions in Fashion and Music as Factor of the Artist's National Identity Formation. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 3–9 [in Ukrainian].

Легенький Юрій Григорович,
доктор філософських наук,
професор Київського
національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-6567-4730
Y.Legenkiy1949@i.ua

Ареф'єва Єлизавета Юріївна,
доктор філософії,
докторантка Київського національного
університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-5060-2251
lisa.arefieva34@ukr.net

ЕТНОМИСТЕЦЬКІ ТРАДИЦІЇ В МОДІ ТА МУЗИЦІ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МИТЦЯ

Мета статті – визначити настанови етнокультурної ідентичності митця як феномен української моди та музики. **Методологія дослідження** визначається компаративним та системним підходами, які орієнтовані на цілісний аналіз феномену етнокультурної ідентичності митця. **Наукова новизна** статті. Етномистецькі традиції визначено як двовимірний вектор рефлексії. Художник-митець унаслідує як реальність етнокультуру, що входить до сучасної культури на засадах культуротворчості. Етномистецькі традиції реалізуються в професійній діяльності художника, дизайнера, мистецтвознавця тощо. Національна ідентичність не може бути завдана згори, бути ідеологічним інструментом, концептом, структурованим у вигляді тих чи інших парадигм, взірців, реалій культуротворення. Ідентичність виникає як живий досвід спілкування, як реальність самоздійснення процесів національної самосвідомості. **Висновки.** Етномистецькі традиції – це проблема волі, свободи вибору, свободи самовизначення митця. Здебільшого ця проблема етична. Людина сама обирає бути національно свідомою в моді та музиці – це детермінанта свободи волі, вибору. Пошук обріїв національної спільності та ідентичності завжди пов'язаний з тим, що модні та музичні пріоритети не можуть бути абстрактними, суто літературними, бути маніфестацією, визначеною як ідеологічна конструкція. Національна ідентичність завжди пов'язана із живим досвідом етнокультурного спілкування. Дихотомія етногенезу та культурогенезу в просторі самосвідомості митця завжди знаходить ту гармонійну єдність, диспозитив, який спонукає, більше того, підштовхує до самовизначення а́ктора творчості та діяльності в модному дискурсі.

Ключові слова: етнокультура, мода, музика, етнокультурація, традиції, дискурс.

Lehenkyi Yurii*, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Arefieva Yelyzaveta****, PhD, Doctoral Student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Ethno Art Traditions in Fashion and Music as Factor of the Artist's National Identity Formation

The purpose of the article is to determine the guidelines of the artist's ethnocultural identity as a phenomenon of Ukrainian fashion and music. **The research methodology** is determined by comparative and systemic approaches, focused on a holistic analysis of the phenomenon of the artist's ethno-cultural identity. **The novelty of the article**. Ethnoartistic traditions are defined as a two-dimensional vector of reflection. Ethnoculture as a reality is inherited by an artist, enters modern culture on the basis of cultural creativity. Ethnoartistic traditions are realised in the professional activity of an artist, designer, and art critic. National identity cannot be imposed from above, be an ideological tool, a concept structured in the form of certain paradigms, models, realities of cultural creation. Identity arises as a living experience of communication, as a reality of the self-fulfillment of national self-awareness processes. **Conclusions.** Ethnoartistic traditions are a problem of the artist's will, freedom of choice, and freedom of self-determination. To a greater extent, this problem is an ethical one. A person gives themselves the opportunity to be nationally conscious in fashion and music – this is a determinant of freedom of will and choice. The search for horizons of national community

© Легенький Ю. Г., 2022
© Ареф'єва Є. Ю., 2022

and identity is always connected with the fact that fashion and musical priorities cannot be abstract, purely literary, cannot be a manifestation defined as an ideological construction. National identity is always connected with the living experience of ethno-cultural communication. The dichotomy of ethnogenesis and culturogenesis in the space of the artist's self-awareness always finds that harmonious unity, dispositive, which encourages, moreover, prompts the self-determination of the actor's creativity and activity in fashionable discourse.

Key words: ethnoculture, fashion, music, ethnoculturation, traditions, discourse.

Актуальність теми дослідження. Коли етнокультура зникає як дієвий організм, то відбувається зацікавленість втраченими реаліями культуротворення. Це спонукає діячів культури вивчати фольклор, народні звичаї, етномоду та реконструювати образ втраченої цілісності. «Етнокультурний простір» і «етнокультурація» як поняття мистецтвознавства та культурології виникають в київській культурній школі стараннями І. Ляшенка, який працював у консерваторії, створив етнокультурологічну школу семіологічного типу. Його учні формують свої власні музичні вподобання на підставі вивчення етнокультури й етнотрадицій.

Себто етнокультурація як модель національної спільності за зразком етносу є певною іманентизацією національної культури. Так, національну культуру ототожнюють з етнокультурою. У шістдесяті роки XX століття створювали твори, де поганська культура і язичницькі боги формували новий тип сакральності, який протистояв ідеологічному диктату. У такий спосіб формується нова фольклорність, неосакральність творчих пошуків. Утім згодом виникають пошуки автентичної християнської сакральності в музиці Є. Станковича, В. Степурка й ін. Аналогічні процеси відбувалися і в моді стараннями Г. Мепана, Г. Семикіної, Г. Забашти та ін.

У моді, звичайно, цей процес не був означеним так гостро, але визначався пошуком своєрідного етнопростору, екологічної ніші, що виникла як втеча від реальності. Цей період тотожності національної культуротворчої реальності й етнокультури, їх нерозрізнення, їхніх синтéз існує як своєрідна вибухова суміш. З одного боку, виникає бажання здійснити так званий «науковий націоналізм» (90-ті рр.), який створюють саме ті люди, які переймалися «науковим комунізмом». Ідеологізація національного формувалася за добре знаним шаблоном. З іншого боку, це паліативи, коли творча інтелігенція, яка ще не засвоїла українську мову, бо Україна була цілком русифікована, у межах творчої спільноти, шкіл, гуртків розбудовувала протестний вектор опору соцреалізму; а дизайнери-практики цілком занурювалися в регіональні традиції і здійснювали етнореконструкцію костюма.

Отже, національний романтизм, профетизм, коли а́ктор культурного домобудівництва ніс на ешафот свої власні вподобання та розуміння (власне, такими були Алла Горська, Василь Стус та ін.) набуває ознак нонконформного руху. Виникає декілька складних альтернатив, утворюються своєрідні мистецькі етноренесанси як антисистема в просторі тоталітарного устрою культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Естетичні аспекти етнодизайну, національної української моди досліджено в роботах З. Тканко [10; 11], О. Коровицького [10], Ю. Легенького [3] та ін. Етнотрадиції в моді та музиці представлено в працях А. Пономарьова [8], Л. Артюх [8], Т. Косміної [8], Г. Стельмащук [9], З. Звиняцьківської [2] та ін. Мистецтвознавчі аспекти антропологічного, естетичного визначення феномену національної ідентичності в контексті української культури проаналізовано в роботах І. Ляшенка [4], Н. Герасимової-Персидської [1], А. Мухи [6] й ін. Однак проблема системного аналізу етнокультурної ідентичності в моді та музиці ще є маловивченою.

Мета дослідження – визначити настанови етнокультурної ідентичності митця як феномен української моди та музики.

Виклад основного матеріалу. Можна умовно визначити культурно-історичні етапи формування етнокультурних та етномистецьких ремінісценцій у культурі України. Перший етап: у 1920–1930 роки виникає період регенерації етнокультури та компенсації світоглядної цілісності українського етнікосу в художній культурі. Музичні паралелі – обробки народних пісень, які здійснили О. Кошиць, К. Стеценко, М. Леонтович; художні – необароко Г. Нарбута, В. Кричевського й ін.

Другий етап: у 1930–1960 роки, у період занепаду національних форм самоідентичності, у культурі структурується початок формування національної стратегії опору соцреалізму; музичної паралелі – етноренесанс у творчості Л. Дичко, Ю. Алжнєва, Є. Станковича; художні – рух шістдесятників і злет національної самосвідомості.

Третій етап: 1970–1980 роки – період дозволеної згори ЦК КПУ України шароварної естетики. У моді відомою є колекція етноодягу Г. Мепана, що зберігається в домі моделей Київського національного університету технології та дизайну. Формується національний контур культури. Музичні паралелі – фолькопера «Цвіт папороті» Є. Станковича, «Червона калина» Л. Дичко; художні – художня графіка Г. Якутовича, живопис В. Зарецького й ін.

Четвертий етап: 1990 роки – період «медового місяця» незалежності України, що визначається пошуком автентики національної самоідентичності в усіх сферах культурних практик, зокрема в моделюванні та проєктуванні одягу (костюма), в образотворчому мистецтві. Формується постмодерний симбіоз мистецьких пошуків, який існує по теперішній час.

Така періодизація свідчить про те, що етос, ерос, себто спонуки етнокультурної етики й естетики утворюють певні модельні парадигми національної культури. Так, за зразком етнокультури в моді формуються етноконструкції, музейні резервації, своєрідні модні скансени, створюється фолькмода та ін. Етноренесанси здійснюються як певні модулі форм регенерації втраченої міфологічної цілісності етнікосу, що виникають у просторі анклавів регіонального типу в різній місцевості України – на її Заході та Сході.

Навіть формується своєрідний напрям реконструкції – етнофутуризм, що свідчить про те, що етнокультуру ідеалізують, у ній вбачають широкий вектор програмування майбутнього і конструювання бажаного минулого. У кінці XX та в нульові роки XXI століття етнофотуризм стає одним із найважливіших напрямів не лише деконструкції, а й проєктування як своєрідна етноархаїзуюча парадигма проєктного типу. Етноцентризм є найважливішим принципом усвідомлення національної ідентичності як етноідентифікації, що, з одного боку, призводить до надзвичайно романтичного піднесеного націоналізму, а з іншого – підміни форми національної ідентичності етатизмом (державотворенням) та феномену політичної ідентичності в моді.

Так, З. Звиняцьківська вказує: «Про те, як уявлення про національну ідентичність змінюється на політичну націю ми говоритимемо 21 червня (15.00, Львівський палац мистецтв) на лекції «У пошуках ідентичності. Національні традиції в сучасній українській моді». Ще нещодавно традиційний національний одяг, такий як вишиванка і віночок, був символом, що вирізняв справжніх патріотів, а ними були переважно люди, які вважали себе етнічними українцями. Натомість зараз, одразу по революції, відбулись дві речі. Перше: вишиванка стала символом приналежності до політичної нації – президент Всеукраїнського єврейського конгресу Вадим Рабинович робить сімейне фото родини у вишиванці, муфтій Духовного управління мусульман України «Умма» Саїд-хазрат Ісмагілов фотографується у вишиванці... «Я є українець, це мій національний одяг» – каже він. Це нечувано і небачено досі. Люди стають українцями не за ознакою крові, а за приналежністю до громадянства. Це геть нове, інше: і це дає нам шанс. І друге: в українській політичної нації, до якої входять вірмени, євреї, кримські татари, з'явилися нові об'єднавчі символи – прапор і герб, на які до Революції майже не звертали увагу» [2].

Етнодизайн як соціальний дизайн, певна модна постанова стає своєрідним образом проєкції на сучасну культуру всіх можливих форм ремесел, їх регенерації, резервації, що надає можливості відтворити в межах відведених модельних форм національний образ часу, здійснити своєрідний лабораторний експеримент, а також опрацювати певні модельні конструкції, які входять до простіру педагогічних експериментів кафедр дизайну одягу ВНЗ України.

Дослідження з етномоди формувалися в достатньо автентичному просторі, як український народний одяг. Так, «Етнологічний словник» К. Матейко стає своєрідним тезаурусом, що поєднує символологію, семантичний та синтагматичний вимір костюма з певною регіональною традицією [5]. Раніше вийшла її робота «Український народний одяг», а також книга А. Пономарьова, Л. Артюх і Т. Косміної «Українська минувшина. Ілюстрований етнографічний довідник», де автори представляють прикладну семіологію етнокультури України як своєрідну реальність, що існує в контексті певного часу [8].

Себто можемо стверджувати, що цей період мав прикладний характер, адже звернення до семіології потребували визначення ознак конотації ремесел та мистецтва. З одного боку, це була можливість ввести в простір етнореконструкції теоретичний інструментарій, який стає модним і який був задіяний у ті часи; з іншого – уже була гарно опрацьована структурація темперації етнокультурного хронотопу в

сучасних етнокультурних школах та етнолінгвістичних дослідженнях під головуванням І. Ляшенко.

Музикант, естетик, музикознавець І. Ляшенко виконував роль своєрідного продуцента етнокультурного напряму. Будучи ректором консерваторії, а також функціонером Спілки композиторів, Ляшенко здійснив певну місію етнокультурації сучасної музики, яка свідчила про те, що етнокультурні традиції не можна просто взяти й застосувати, як не можна перетворити сучасну музику на певний неофольк. Потрібно шукати архетипи, структури та націореалії, які стануть своєрідним неоміфом етнокультурного виміру мистецтва, принципами структурування національно визначеного простору України.

І. Ляшенко не можна віднести до шістдесятників, але він був шістдесятником за своєю ініціативою діяльності, коли в умовах стагнації брежнівського посттоталітаризму формувався певний рівень національного усвідомлення етноідентичності української культури. Так виникла своєрідна школа, де І. Юдкін, О. Козаренко й С. Шип ставали своєрідними опонентами широкої романтичної парадигми етнокультурації як національного самоздійснення митця.

Також можна назвати ім'я І. Котляревського, який опікувався проблемою художнього мислення, яке розуміли досить широко – як модельну етнореконструкцію сучасної культури. Отже, етнос, який стає надреальністю культури, входить до простору нових мистецьких пасіонаріїв, де жертовність здійснення творчості як своєрідний креативний вибух спонукала до намагання створити своєрідні образні інсталяції, презентації свого етосу, свого бачення феномену національного. І. Ляшенку так і не вдалося завершити теоретичну працю. Усе обійшлося публікацією культурологічного збірника-посібника та декількох статей.

Етнокультурологія як лінгвосеміотичний дискурс виникає не зненацька, а стає певним поштовхом, що поєднує в собі психологічні, феноменологічні та семіотичні реалі. Це на слуху, це в дусі часу – і в такий спосіб ми бачимо орієнтацію на школу Ю. Лотмана та своєрідну презентацію цієї школи в контексті етнокультурних реалій України. Так, етнокультурологія збагачує школу Лотмана тим, що адаптує французькі, чеські й інші здобутки дискурсивного аналізу, що пов'язано з тим, що виникає своєрідна етнічна поетика. Важливо зазначити, що І. Ляшенко не просто започаткував етнокультурну школу, а допоміг їй сформувати власне національне обличчя в межах посттоталітарних строїв ідеологізованого простору культури, що було зовсім не просто.

І. Ляшенко так визначає модельно-реконструктивну платформу етнокультурного бачення національної ідентичності митця: «Цілісне бачення будь-якого національного мистецтва не можливе поза системно-комплексним осмисленням його предмету на соціоетнічних підвалинах історичного мистецтвознавства, що ставлять основу основ етномистецтвознавства як складової частини культурної антропології (етнології). Остання підпорядковує собі всі інші дисципліни (екологію, соціологію, естетику, психологію, етику), що зазнали інтеграції на загальній основі, утворюючи в такий спосіб спеціальні розділи етнології (як-то антропологію мистецтва, етномузикологію, музичну етнографію тощо). Невипадково етномистецтвознавство в контексті культурології набуває статусу найбільш системно-комплексної міждисциплінарної галузі знань про мистецтво» [4, 23].

Таке постулювання мегадисципліни етномузикології є еклектичним (безпосередньо поєднані етнічна та мистецтвознавча рефлексія) і страждає надмірним універсалізмом. Проте в консерваторії усталився здоровий культурно детермінований клімат музикологічної рефлексії, коли, на відміну від попередніх соцреалістичних ідеологем, опікувалися хоровою творчістю, І. Котляревський – теорією музичної культури, Н. Герасимова-Персидська – поліфонічними хоровими трансформаціями української культури загалом [1]. Усе це певною мірою впливало на модну рефлексію.

Етнофольклорна орієнтація національного стилетворення у вітчизняній музиці та в етномузикознавчому просторі української культурології, а також етнологічні засади українського художнього літературознавства, етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду нації, визначення історії костюма і етнофольклорних джерел формування української моди у 1970-ті роки свідчать про динаміку міжнаціональних, міжконфесійних, міжетнічних зв'язків в елітарному та масовому мистецтві. Можна стверджувати про те, що виникає колективно-індивідуальна синергія рефлексії щодо розвитку етносу. Синергія як обмін натурами, як поштовх до етнокультурного ствердження автентичності національного в межах реконструкції української етнокультури.

Весь цей контекст також визначався в образотворчому мистецтві, мистецтвознавчій рефлексії над зображувальними практиками декоративно-прикладного мистецтва. Так, у творах О. Найдена лінгвосеміотичний контекст інтерпретації культури набуває герменевтичних характеристик. Дослідник опікується розшифровуванням провідних мотивів походження української ляльки, реконструює мистецький артпростір етнокультурного виміру як сучасної культури, так і фольклору [7]. О. Найден звертається до євангельських мотивів, образу пастиря, сіяча. Так, зерно, що кинуте в землю, має народити, або вмерти, а людина-сіяч, яка розсіює зерно, ідеї, міфологічно поєднується з пастирем, з мотивами творів Шевченка і тих анонімних творів, які були записані в XIX столітті як своєрідні етнокультурні артефакти.

Себто І. Ляшенко спровокував певні термінологічні розвідки культурологічних досліджень, які ставали своєрідним полем для динамічного прискорення осмислення місця людини в національному соціумі, національному середовищі культури. Художники, композитори, архітектори тою чи іншою мірою починали важкий шлях занурення в простір, якого вони були позбавлені за часи соцреалізму.

А. Муха писав про Ляшенка: «Властиві йому, очевидно, вроджені якості бійця загартувалися у вирі Великої Вітчизняної війни, учасником якої він був, і згодом повсякденності мирних «баталій» загартували його як <…> науковця, адміністратора, критика, навчили «тримати удар» і гнучко маневрувати задля користі справи. Народжений на Луганщині, сформований як особистість у Львові, провівши зрілу пору свого життя в Києві, він органічно поєднував східну і західну іпостасі української духовності. І найголовніше: він здобув спеціальну освіту на виконавському і на історико-теоретичному факультетах консерваторії, а також мав вищу наукову кваліфікацію і як кандидат філософських наук, і як доктор мистецтвознавства» [6, 28]. А. Муха вказував, що рефлексивний простір вподобань Ляшенка був синтетичним, у якому драматично виборювалась, формувалась думка національної ідентичності не лише музиканта, але й митця як протагоніста та носія національної культури.

Образ культури, що визначався як музичний етос, був етосом національної країни. Себто етнологічний поштовх, створений в етномистецькому просторі рефлексії, утворював майже космологічну етнокультурну спільність, яка й визначала музичний етнікос як цілісність. Муха зауважував: «Не менш складною є ситуація з музикою, в основі якої лежить дуалізм матеріального (звуку) та ідеального (смисл). Якщо тлумачити музику однозначно як суто акустичне явище (а звучання є її невід'ємною, атрибутивною ознакою, що виділяє власне музику від її метафоричних «двійників»), то можна було б вважати, що проблема універсальних зв'язків музики давно вирішена. Адже, за архаїчними уявленнями, музика може існувати й поза людиною, оскільки є «грандіозною космічною силою, що панує над світом», являє собою «відпочатковий зразок, за яким будується, розвивається всесвіт». Близькими до нього є й деякі сучасні концепції. В усякому разі, за ствердженням астрофізиків, кожна планета Сонячної системи «звучить» у своєму певному тоні. Можливо, і справді «музику створює космос, а ми композитори, її тільки аранжуємо» [6, 30].

Мода теж існувала не поза межами космологізму, формувала простір ідентичності людини та всесвіту на горизонті строїв етнокультурних архетипів, які своєрідним образом входили до простору української культури. Музичний космологічний поштовх почав формуватися в межах неомодерну. Ми не можемо казати, що це постмодерн, чи метамодерн. Це певний неомодерн, себто неонаціональний ренесанс. Чому неонаціональний? Тому що виникає новий поштовх національної ідентичності, який формується як певна субстанція космологічного входження людини в космос культури.

Смисловим концептом стає душа народу. Ця відома концепція походить ще від Гумбольдта, її суть полягає в апеляції до ідеалізованої народної стихії, яка є не лише етнокультурним, а й космологічним образом створення музики, мистецтва загалом. Неогумбольдтіанство в контексті етнокультурних реалій створює новий культурний еон, який стає своєрідною космічною реальністю в складних посткомуністичних реаліях. Ми говоримо посткомуністичних, бо вже ідеологічні регулятиви комунізму втратили свою сутність.

А. Муха констатує: «Отже, і музика в особі її творців не тільки бере від «світової дійсності», від того ж космосу, але мусить щось додавати від себе. І вона, якщо говорити про космос, взяла від нього і розвинула на свій лад свої засади акустики, естетики, гармонії, теорії

та психології творчості. І практично збагатила уявлення про Космос, протилежний Хаосу, «космічними» образами творчості Гайдна, Моцарта, Вагнера і Рубінштейна, Бетховена і Дебюссі, Скрябіна і Хіндеміта, Пандерецького і Штокгаузена, Якименка і Лятошинського, Сільвестрова і Станковича. Допомогла І. Кеплеру відкрити закони руху планет – «гармонію світу», допомогла своїм досвідом представникам сучасної астрономії осягнути проблеми космогонії» [6, 30].

Відтак космологізація музики, космологізація творчості загалом – це не є традицією XX століття, вона належить ще XIX століттю, але оживає в межах нового симбіозу неомодерну в першій половині XX століття і швидко входить в нікуди після трансформацій і руйнацій культури за доби соцреалізму. Створюється досить складний, напружений інтелектуальний простір, де учні І. Ляшенка намагаються проводити свої семіотичні дослідження, які поєднують етнокультурний топос і літературну, музичну й іншу творчість в Україні XX століття.

І. Юдкін пише про занепад космологізму за доби гіпертрофованої глобалізації сучасності: «Передусім, це ізоляція, атомізація індивідів, формування феномену «самотньої юрби» або «безпритульності» (аномія» Е. Дюркгейма), для визначення чого запропоновано термін «віатизація» (від лат. via – шлях, вулиця) як антитезу до містифікації. Виникає розрив просторових (громадських) і часових (спадкоємних) зв'язків, посилення негативістського становлення та зростання егоцентризму. Цей ефект виявляється також у розшаруванні цілісного організму культури на так звані «субкультури». Показово, що сама концепція «субкультури» мала засвідчити передусім розрив поколінь, зникнення спадкоємності, виникнення бар'єрів між віковими групами» [12, 63].

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній етномистецькі традиції визначено як двовимірний вектор рефлексії. Зазначено, що художник-митець унаслідує як реальність етнокультуру, що входить до сучасної культури на засадах культуротворчості. Етномистецькі традиції реалізуються в професійній діяльності художника, дизайнера, мистецтвознавця тощо. Національна ідентичність не може бути завдана згори, бути ідеологічним інструментом, концептом, структурованим у вигляді тих чи інших парадигм, взірців, реалій культуротворення. Ідентичність виникає як живий досвід спілкування, як реальність самоздійснення процесів національної самосвідомості.

Висновки. Українська культура, зокрема мода, знаходиться в стані переоцінки цінностей. Постає проблема синкретизму традиційної культури як проєктно-модельного універсуму культуротворення, що стає одним із найважливіших принципів волевиявлення. Так, моральні, етичні ознаки культурної ідентичності, бажання опертися на свій творчий національний шлях залишаються актуальними. Утім цей романтичний рух швидко структурується. Так, з одного боку, виникає формалізований дискурс теоретичного мистецтвознавства й етнології, які все більше відходять від проблем національної культури та зосереджуються на реаліях етнокультурної автентичності, з іншого – виникає протилежний рух етнопрагматики, так званий екотуризм, поверхове зчитування інформації в просторі неошароварної естетики й поетики, яку з легкої руки політичних лідерів прищеплюють молоді і формують у сучасному просторі масової культури: в естраді, моді, реаліях ток-шоу, шоу-бізнесу, фольклорних ансамблях і різноманітних фестивалях.

Все свідчить про те, що проблематика космологічного бачення світоустрою національного простору культури нівелюється, технологізується, а глобалізаційна проблематика адаптації культури іншою культурою не знімається з повістки дня. Так, якщо раніше її гостро заперечували, то зараз політичний клімат свідчить про те, що девальвація духовних цінностей постає на місце того первинного синкретизму, який існував у 1990-ті роки.

Проблема технологізації, віртуалізації культури призводить до вузької спеціалізації, втрати орієнтирів, а заміна ідеологічного тиску пропагандою – до того, що самобутні глибинні етнічні інтенції етносів, які мешкають у певних етнорезерваціях, губляться. Одні теоретики вважають Україну моноетнічною країною, інші – поліетнічною, що відповідає історичному розвитку етногенезу на українських землях. Утім кількісний підхід має вигляд політичної маніпуляції. Проблема маргінальних етносів, як і проблема маргінальних культур, актуалізується в контексті глобалізації.

Зараз уже не можна говорити про автоматичну тотожність етносу та нації, ми бачимо, що багато етносів сперечаються, змагаються за свою автономію в межах геополітичних розборок в уніфікованій системі української державності. Проблема національного устрою, який би поєднав всі етноси (етнокультурні або етнічні пріоритети) усуває будь-який моноцентризм. Ми бачимо протилежні рухи, коли нація структурує політичну конструкцію суперетносу та національну спільність на підставі пошуків спільних констант й альтернатив. Альтерглобалістський імпульс культурогенезу як націогенезу спонукає до пошуку концептуальних рішень.

Література

1. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.

2. Звиняцьківська З. Ми були людьми з СРСР, «совками», а зараз стали тими, ким є. URL: https://elle.ua › ludi › interview › mi-buli-lyudmi... (дата звернення: вересень 2022).

3. Легенький Ю. Українська національна мода: образ і міф. Київ : Університет «Україна», 2022. 456 с.

4. Ляшенко І. Ф. Етнологічні основи українського художнього культурознавства. *Українська художня культура*. Київ : Либідь, 1996. С. 12–23.

5. Матейко К. Український народний одяг : етнографічний словник. Київ : Наукова думка, 1996. 196 с.

6. Муха А. І. Формування і розвиток естетико-творчого напрямку досліджень в українському музикознавстві другої половини XX століття. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка).* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 25–32.

7. Найден О. С. Ектропійні та ентропійні явища в українській культурі. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка).* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 10–107.

8. Пономарьов А., Артюх Л., Косміна Е. Українська минувшина : ілюстрований етнографічний довідник. Київ : Либідь, 1994. 256 с.

9. Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ : Наукова думка, 1993. 240 с.

10. Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма в Україні XX століття. Львів : Брати Сиритинські і К, 2000. 126 с.

11. Тканко З. Мода в Україні XX століття. Львів : АРТОС, 2015. 236 с.

12. Юдкін І. М. Урбанізація та проблема цілісності культури. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 62–69.

References

1. Herasymova-Persydskaya, N. (1978). Choral concert in Ukraine in the XVII–XVIII centuries. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukainian].

2. Zvynyats′kivs′ka, Z. We were people from the USSR, "scoops", and now we have become what we are. Retrieved from: https://elle.ua › ludi › interview › mi-buli-lyudmi... [in Ukainian].

3. Lehen′kyy, Yu. (2022). Ukrainian national fashion: image and myth. Kyiv: Universytet «Ukrayina» [in Ukrainian].

4. Lyashenko, I. F. (1996). Ethnological foundations of Ukrainian artistic cultural studies. Ukrayins′ka khudozhnya kul′tura. Kyiv: Lybid′, 12–23 [in Ukrainian].

5. Mateyko, K. (1996). Ukrainian folk clothes. Ethnographic dictionary. Kyyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Mukha, A. I. (2002). The formation and development of the aesthetic and creative direction of research in Ukrainian musicology of the second half of the 20th century. Cultural problems of Ukrainian music (scientific discourses in memory of Academician I. F. Lyashenko. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovs′koho, 25–32 [in Ukrainian].

7. Nayden, O. S. (2002). Ectropic and entropic phenomena in Ukrainian culture. Cultural problems of Ukrainian music (scientific discourses in memory of Academician I.F. Lyashenko). Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs′koho, 10–107 [in Ukrainian].

8. Ponomar′ov, A., Artukh, L., Kosmina, E. (1994). Ukrainian past. Illustrated ethnographic guide. Kyiv: Lybid′ [in Ukrainian].

9. Stel′mashchuk, H. H. (1993). Traditional headdresses of Ukrainians. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

10. Tkanko, Z., Korovyts′kyy, O. (2000). Costume modeling in Ukraine of the 20th century. L′viv: Braty Syrytyns′ki i K [in Ukrainian].

11. Tkanko, Z. (2015). Fashion in Ukraine of the 20th century. L′viv: ARTOS [in Ukrainian].

12. Yudkin, I. M. (2002). Urbanization and the problem of cultural integrity. Kul′turolohichni problemy ukrayins′koyi muzyky (naukovi dyskursy pam″yati akademika I. F. Lyashenka). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovs′koho, 62–69 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2022
Отримано після доопрацювання 11.11.2022
Прийнято до друку 21.11.2022

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.02+79
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270319

Цитування:
Чумаченко О. П. Перфомансність як засіб створення артоб'єктів у творчості сучасних українських художників. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 10–15.

Chumachenko O. (2022). Performance as Means of Creating Art Object in Creativity of Contemporary Ukrainian Artists. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 10–15 [in Ukrainian].

Чумаченко Олена Петрівна,
кандидат культурології,
докторантка
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-7803-9181
chumachenko10@ukr.net

ПЕРФОМАНСНІСТЬ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ АРТОБ'ЄКТІВ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Мета роботи – розглянути принцип перфомансності у творчості сучасних українських художників як засіб створення артоб'єктів. Як **методологію дослідження** використано аналітичний метод, суть якого в контексті нашої статті полягає в зборі та вивченні теоретичного матеріалу про мистецьку акцію «Народження народження», яка відкриває унікальний проєкт «Космогонія», виставки «Artarmor», «Уламки сонця», артоб'єкти – «Річка-Любов», «Світ крізь рожеві акуляри», «Друг», «Рівновага», «Драбина», «Рух супрематизму», «Троянда вітрів», «Протистояння навпроти Бессарабки» та ін.; герменевтичний метод застосовано для інтерпретації принципу перфомансності як засобу створення артоб'єктів у творчості сучасних українських художників, теоретичний метод – для узагальнення підсумків. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше розглянуто принцип перфомансності як засіб створення артоб'єктів у творчості сучасних українських митців. **Висновки.** У статті досліджено перфомансність як засіб створення артоб'єктів у контексті творчості сучасних українських художників на прикладі робіт А. Логова (проєкт «Уламки сонця»), П. Антипа (проєкт «Космогонія»), П. Бевза, Ю. Вакуленко, Н. Білик (проєкт «Artarmor»), Д. Іви («Бронзовий мураха»), В. Падун і Л. Падун («Світ крізь рожеві акуляри»), О. Лідаговського («Річка-Любов», «Рівновага», «Драбина»), О. Золотарьова («Рух супрематизму», «Троянда вітрів», «Протистояння навпроти Бессарабки»), О. Годунова («Друг»), стінопис «Клич роду», який створили Я. Власенко-Бернацька та Ю. Абрамова. Артоб'єкт, маючи власні художні та функціональні особливості, у творчості сучасних українських художників виступає не лише як нова художня форма, а й засіб комунікації, який поєднує в собі різні матеріали, методи: живопис може бути синтезований з графікою, скульптура – з інсталяцією, перфоманс може супроводжуватись відеорядом. У контексті сучасної соціокультурної реальності артоб'єкт – це відповідь на навколишні події, це виклик і рефлексія одночасно. Залучаючи принцип перфомансності, який має елементи візуалізації, видовищності, гри та масовості, українські митці у своїх артоб'єктах відображають власне бачення реальності, сучасної культурної ситуації. Щодо створення артоб'єктів відсутні певні правила: наприклад, скульптура незвичної форми може поєднувати в собі папір і дерево. Головне – це ідея, яку митець доносить до реципієнта.

Ключові слова: візуалізація, артоб'єкт, українське сучасне образотворче мистецтво, скульптура, графіка, перфоманс, комунікація.

Chumachenko Olena, *Ph.D., Candidate of Cultural Studies, National Academy of Culture and Arts Management*

Performance as Means of Creating Art Object in Creativity of Contemporary Ukrainian Artists

The purpose of the article is to consider performance as a means of creating an art object in the creativity of contemporary Ukrainian artists. **The research methodology.** An analytical method is used to collect and study theoretical material about the "Birth of Birth" artistic action, which opens the unique "Cosmogony" project, the exhibitions "Artarmor", "Shards of the Sun", art objects – "River-Love ", "The World through Rose-Coloured Glasses", "Friend", "Equilibrium", "Ladder", "Movement of Suprematism", "Wind Rose", "Confrontation opposite Bessarabka", and others. A hermeneutic method is applied to interpret the principle of performance as a means of creating art objects in the work of modern Ukrainian artists, while a theoretical method is used to summarise the results. **The scientific novelty of the**

© Чумаченко О. П., 2022

paper is that for the first time the principle of performance is studied as a means of creating art object in the creativity of contemporary Ukrainian artists. **Conclusions.** The article examines performance as a means of creating art objects in the context of the work of modern Ukrainian artists, using the example of the works of A. Logov ("Sun Fragments" project), P. Antyp ("Cosmogony" project), P. Bevz, Yu. Vakulenko, N. Bilyk ("Artarmor" project), D. Iva ("Bronze Ant"), V. Padun and L. Padun ("The World Through Pink-Coloured Glasses"), O. Lidahovskyi ("River Love", "Equilibrium", "Ladder "), O. Zolotariova ("The Movement of Suprematism", "Wind Rose", "Confrontation opposite Bessarabka"), O. Hodunov ("Friend"), mural "The Call of the Family", created by Ya. Vlasenko-Bernatska and Yu. Abramova. The art object, having its own artistic and functional features, in the work of modern Ukrainian artists acts not only as a new art form, but a means of communication that combines a mixture of different materials, methods, painting can be combined with graphics, sculpture with installation, performance may be accompanied by a video sequence. In the context of modern socio-cultural reality, an art object is a response to the surrounding events, it is a challenge and a reflection at the same time. Invoking the principle of performance, which has elements of visualisation, spectacle, play, mass, Ukrainian artists emphasise the creation of art objects that, in the modern cultural situation, reflect their vision of modern reality. The main feature of the art object is the absence of a canon or any rules in the process of its creation, a sculpture of an unusual shape can be combined with paper and wood. The main thing is the idea that the artist conveys to the recipient.

***Key words*:** visualisation, art object, Ukrainian modern fine art, sculpture, graphics, performance, communication.

Актуальність теми дослідження. Сучасна соціокультурна ситуація в Україні зараз пропонує нове бачення мистецької реальності, виникає потреба в переосмисленні традиційних художніх виставок, які від висвітлення творчості окремих художників рефлексують до репрезентації громадянської позиції митців. Останнім часом у мистецькому просторі України більшість експозицій проходить із залученням принципу перфомансу як засобу створення артоб'єктів; і яскравим прикладом цього є виставки «Вікна», «Artarmor», «Що зі світлом», «Одне з одним. Просторові діалоги», «Уламки сонця» та ін. Тож ця тематика потребує детального дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Щодо розробки нашої теми в контексті мистецтвознавчих параметрів, зазначимо, що окремо тематику перфомансності вивчали В. Іванова-Биканова, Н. Хома, В. Петров, R. Goldberg, G. Klein, W. Sting; питання артоб'єктів у термінологічному та мистецтвознавчому ракурсах практично не досліджували з теоретичного погляду, але є багато репрезентативного матеріалу щодо артоб'єктів на теренах України. Наприклад, лише в Києві за останні місяці створено артоб'єкти «Скульптура друга», «Залізний трон», «Великий шовковий шлях», «Протистояння навпроти Бессарабки». Також у дослідження залучено багато репрезентативного матеріалу щодо артоб'єктів на території регіонів України.

Мета роботи – розглянути принцип перфомансності у творчості сучасних українських художників як засіб створення артоб'єктів.

Виклад основного матеріалу. Творчість українських художників завжди привертала до себе увагу. Українське образотворче мистецтво славетне видатними іменами, але останні роки показали, що митці можуть знаходити нові форми й засоби не лише як уособлення власної творчості, а і як прояв власної громадянської позиції. Залучаючи принцип перфомансності, який має елементи візуалізації, видовищності, гри та масовості, українські митці у своїх артоб'єктах відображають власне бачення реальності, сучасної культурної ситуації.

Артоб'єкт має власні художні та функціональні особливості; безперечно, артоб'єкт виступає новою формою сучасного образотворчого мистецтва. Це нова форма відображення сучасної реальності, глобалізм дає змогу розглядати артоб'єкт як засіб комунікації, артоб'єкт поєднує в собі різні матеріали, методи: живопис може бути синтезований з графікою, скульптура – з інсталяцією, перфоманс може супроводжуватись відеорядом. У констексті сучасної соціокультурної реальності артоб'єкт – це відповідь на навколишні події, це виклик і рефлексія одночасно. Артоб'єкт виконує відповідні функції, основною є візуалізація об'єкта й привернення до нього емоційної уваги глядача. Головною особливістю артоб'єкта є відсутність канону або якихось правил у процесі створення, тобто живопис може поєднуватися з відеорядом, скульптура незвичної форми з папером і деревом. Головне – ідея, яку митець доносить до реципієнта. Одночасно навіть на вигляд абсолютно абстрактна ідея може нести в собі символічний зміст. Зараз артоб'єкти спрямовані на цілеспрямоване відображення подій сучасності. Використовуючи мозаїку, скло, метал, залізо, художники створюють шедеври, які емоційно підтримують націю у важкі сучасні часи.

Яскравим прикладом є виставка «Уламки сонця» сучасного українського художника Антона Логова, яка була представлена в YA

Gallery. Головною метою цієї експозиції є пошук світла в повній темряві. Сам митець наголошував: «Сьогодні неможливо абстрагуватись від думок про війну. Всі мої роботи, створені за час, поки триває повномасштабне вторгнення, є виходом енергії, це певний меседж світові» [9]. У цьому проєкті поєднано живопис і графіку, у живописі превалюючим є колір, який підкреслено пластичністю емалі. Диск Сонця виступає сакральною формою, яка підкреслюється жовтими, чорними, білими відтінками. Абстракцію митець обрав невипадково: вона дає можливість глядачам замислитись, знайти щось своє в цій метафоричній та узагальнюючий фарбі, поверхні. Ця виставка транслює відповідний зміст, мотив замислення про наслідок цивілізаційної, навіть ядерної катастрофи для нашого світу.

Щодо яскраво вираженого перфомансу у створенні артоб'єктів, то справді унікальним явищем в Україні є створення 12 листопада 2022 року в Луцьку найбільшої картини у світі. Зараз особливо важлива роль мистецтва, тому в Музеї сучасного українського мистецтва Корсаків реалізують великий артпроєкт «Космогонія». Давній сюжет створення світу відображений у Космогонії. Куратором цього проєкту є Віктор Корсак, а роботу протягом наступного року буде створювати відомий український художник Петро Антип. Площа картини буде 2000 м^2, триста фрагментів будуть її складовими. Цікаво те, що єдине ціле водночас може бути й окремим артоб'єктом. Основу картини становить давнє філософське питання – для чого цей світ і яку роль у ньому виконує людина. Видовищність та унікальність цього проєкту полягає в тому, що гостей запрошено спостерігати за створенням експозиції за допомогою онлайн-трансляції, а також офлайн.

Дивовижною щодо мистецтвознавчого ракурсу стала виставка «Artarmor», яку проводили в Національному музеї України в Другій світовій війні. Сутність її полягала у створенні унікальних артоб'єктів – бронеплит, якими користувались військові. Перетворювали ці плити на артоб'єкти українські художники П. Бевза, А. Логов, Ю. Вакуленко, Н. Білик. В експозиції – десять бронеплит, які розмалювали митці. Цей проєкт активно підтримали учасники фонду Ukraine For Heroes, також до створення експозиції долучились представники креативної агенції McCann Kyiv.

З початку військових подій митці активно висловлюють свою громадянську позицію за допомогою мистецтва. На виставці The naked room разом із ГО «Музей сучасного мистецтва» художники створили «живу» виставку, яку з елементами перфомансності можна доповнювати та змінювати в реальному часі.

Перфомансність у створенні артоб'єктів можемо бачити й у серці столиці України: «…до дня міста Харкова місцева майстерня Metalstyle створила композицію «Єднання» у формі двох металевих повністю дзеркальних краплин. Вони мали розташовуватися на центральній площі міста, але інтенсивні обстріли це унеможливили. Зрештою сферами вирішили прикрасити простір A-Station поблизу метро Арсенальна в Києві. Як повідомив Віталій Кличко, за задумом авторів, краплини тяжіють як до землі, так й одна до одної, символізуючи єдність двох міст – столиці України Києва та Харкова» [5].

Унікальним артоб'єктом у Києві (Дарницький район) став стінопис «Клич роду», який створили Яна Власенко-Бернацька та Юлія Абрамова. Мурал символізує повернення українців до рідних домівок [5].

У контексті нашої тематики особливо актуальним є створення біля с. Мар'янки Черкаської області артоб'єкта «Серце України». У ньому символічно поєднані всі області України. Представлена ця композиція у формі крил, розмальованих автентичним орнаментом кожного регіону. У центрі крил сердце. О. Скічко зазначає: «Ми хотіли створити до 30-річчя нашої України щось особливе. Маємо не лише пам'ятати минуле, а й творити сьогодення. Я був неприємно вражений, коли вперше побачив на Черкащині Географічний центр України – непримітний і недобудований пам'ятний знак посеред поля. Тому ми вирішили створити там унікальний артоб'єкт: символічно поєднати всю Україну в одному місці. І мені приємно, що серце України – саме на Черкащині. Приїжджайте, послухайте, як воно б'ється» [4].

У жовтні 2022 року в Києві біля станції метро Почайна встановили дивовижний артоб'єкт – скульптуру англійського бульдога (робота Олега Годунова, її висота – 4,7 м). А в червні на Майдані Незалежності облаштували незвичну залізну інсталяцію у вигляді залізного трону з популярного телесеріалу «Гра престолів». «Для його створення були використані уламки активної броні танка, частини підбитої військової техніки, кулеметні стрічки, снаряди, каністри та солдатські фляги із зони АТО. Декілька тижнів «Залізний трон» був доступний для загалу поблизу Лядських

воріт, а відтак повернувся до своєї домівки – Запорізького музею» [1].

Незвичним за задумом і формою з елементами перфомансності є артоб'єкт «Великий шовковий шлях». У новому дизайнерському «Сільпо», який знаходиться у маркет-молі «Даринок» дизайн виконано в стилі Великого шовкового шляху. «За задумом відвідувачі можуть здійснити подорож найекзотичнішим відрізком цього шляху – від Дуньхуа (Китай) до Самарканда (Узбекистан). Інтер'єр виконаний у пустельних тонах: під стелею йдуть каравани з верблюдами, на стінах зображені сценки з ринкового життя, які розповідають історію загадкового Сходу, а замість прилавків покупці підходять до барвистих шатрів з гастрономією та іншими товарами» [1].

Але найбільш контекстуальною є робота молодого українського скульптора Олексія Золотарьова «Протистояння» (жовтень 2022 р.). В її основі – ідея протистояння і боротьби за свободу. Інсталяція являє собою залізну кулю з дротами. Також ця робота має назву «Протистояння навпроти Бессарабки», оскільки встановлена на бульварі Тараса Шевченка.

У контексті звернення до історичного дискурсу появи сталевих артоб'єктів зазначимо, що ще Пабло Пікассо виставляв на розгляд суспільства сталевий артоб'єкт «Голова бика» з металобрухту.

В Україні перший артоб'єкт зі сталі було зроблено в 1895 році, це відома «Пальма Мерцалова», матеріалом для створення цього артоб'єкта стали рейки, які в той час виробляли на заводі. Цей артоб'єкт отримав Гран-прі Міжнародної виставки, яка проходила в Парижі.

Цікавий сталевий артоб'єкт встановлено біля станції метро «Шулявка», він має назву «Рух супрематизму», виконаний з металу, бетону та сталі. Сучасний український художник Олексій Золотарьов намагався представити світобудову у вигляді нескладних геометричних форм, надаючи руху його важким металевим складникам. Але артоб'єкт «Троянда вітрів» Олексія Золотарьова привертає до себе особливу увагу. Цей об'єкт з'явився в контексті міжнародного фестивалю Kyiv Sculpture Project. «Під час створення конкурсної роботи Олексія цікавила насамперед форма – трикутники в певній композиції. Було важливо надати почуття динаміки. Осмислення поняття троянди вітрів як географічного чи геральдичного елемента було покладено в основу твору» [13]. Перфомансність в основі самої композиції: «на експозиції у Kooperativ скульптура вписана в геометричну конструкцію – символічну «раму». Як будь-яке оформлення, вона робить витвір мистецтва виразнішим. Робота підвішена в найвищій точці конструкції. Завдяки цьому вона стає кінетичною» [13]. Ідея постійного руху, закладена у витвір, означає, що все змінюється навколо нас, і наш внутрішній світ також, усе це співзвучно з трояндою вітрів.

Незвичний артоб'єкт з елементами перфомансності глядачі мають змогу побачити й на київських Позняках. Це дивовижний фонтан із нержавійної сталі у вигляді чотириметрової груші. Гігантський фрукт притягує погляди спостерігачів своїми гладкими металевими формами. Струмені води відтіняють сталеву фактуру фонтану й надають об'єкту неймовірно привабливий блиск [7].

Важливі в цьому контексті роботи українського митця О. Лідаговського. Він експериментує з матеріалами: створюючи артоб'єкт, застосовує гіпс, картон, бронзу та сміття. «Проте особливе місце в його спадщині посідають сталеві артоб'єкти. Як правило, це об'ємні фігури з нещільно прилеглими один до одного листів нержавійної сталі, які мають дзеркальний блиск і плавні лінії. Відстань між металевими пластинами повністю прибирає будь-яку громіздкість, яку метал міг надати художній композиції» [7]. «Хвилі повітря і світла пронизують сталеві листи, а різні кути огляду здатні повністю змінити перше враження від об'єкта. Матеріальні та об'ємні фігури раптово розсипаються на найтонші сталеві лінії, щоб за хвилину знову злитися в цілісні жіночі образи. Зі строгого і холодного металу автор уміє створити твори, що викликають у випадкових перехожих теплі та романтичні емоції» [7]. Скульптор створив роботи «Річка-Любов» і «Дівчина, яка приміряє хмари».

Металевий артоб'єкт «Річка-Любов» представляє собою пару закоханих, які дивляться в очі одне одному. Ця металева скульптура відкрита в серпні 2014 року та розташована на Хрещатику 15/4 (зараз знаходиться на Пейзажній алеї). «Незвичайну, на перший погляд, назву композиції автор пояснив дуже просто. Річку часто сприймають як занурення в певний динамічний та захопливий стан. У такому самому стані часто перебувають і закохані. Фігури чоловіка та жінки наче застигли в чарівній миті свого кохання» [6]. Не менш цікаві інші артоб'єкти, які створив Олексій Лідаговський: це й

повітряна композиція «Рівновага», яка знаходиться на вулиці Болсуновська; й артоб'єкт «Драбина» на Русанівській набережній.

Не менш перфомансні артоб'єкти українських митців Володимира Падуна та Людмили Падун «Світ скрізь рожеві окуляри» (висота 2,9 м, вага 250 кг, встановлена на Співочому полі); найбільші в Україні перукарські ножиці встановлені на вулиці Цитадельна (висота 3 м, автор Є. Хворостовський); скульптура великої бронзової мурахи (вага 200 кг, розташована біля кінотеатру «Україна» на вулиці Городецького, створив український скульптор Дмитро Ів), яка тримає монетку з написом на удачу й на щастя, кожен може покрутити цю монетку й отримати гарне побажання. Цікавим є і артоб'єкт «Рогатка» в Святошинському районі. «Зовні … схожий на справжнісіньку рогатку, вже заряджену й готову вистрілити будь-якої миті. Проте замість гумки до неї прив'язані червоні стрічки. А «п'ятку», куди зазвичай вкладали камінь, щоб вистрілити, ландшафтні дизайнери зобразили у вигляді невеликої лавочки» [7].

Але найбільше перфомансність як засіб створення артоб'єктів втілився у створенні артоб'єкта в Харкові, який є 3D-візуалізацією звуків міста. Також у подібних проєктах беруть участь Київ та Одеса, звуки кожного міста записали, і вони були трансформовані в артоб'єкти за допомогою 3D-візуалізації.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше розглянуто принцип перфомансності як засіб створення артоб'єктів у творчості сучасних українських митців на прикладі робіт А. Логова (проєкт «Уламки сонця»), П. Антипа (проєкт «Космогонія»), П. Бевза, Ю. Вакуленко, Н. Білик (проєкт «Artarmor»), Д. Іви («Бронзовий мураха»), В. Падун і Л. Падун («Світ крізь рожеві акуляри»), О. Лідаговського («Річка-Любов», «Рівновага», «Драбина»), О. Золотарьова («Рух супрематизму», «Троянда вітрів», «Протистояння навпроти Бессарабки»), О. Годунова («Друг»), стінопис «Клич роду», який створили Я. Власенко-Бернацька та Ю. Абрамова.

Висновки. Артоб'єкт, маючи власні художні та функціональні особливості, у творчості сучасних українських художників виступає не лише як нова художня форма, а й засіб комунікації, який поєднує в собі різні матеріали, методи: живопис може бути синтезований із графікою, скульптура – з інсталяцією, перфоманс може супроводжуватись відеорядом. У констексті сучасної соціокультурної реальності артоб'єкт – це відповідь на теперішні події, це виклик і рефлексія одночасно. Залучаючи принцип перфомансності, який має елементи візуалізації, видовищності, гри та масовості, українські митці у своїх артоб'єктах відображають власне бачення реальності, сучасної культурної ситуації. Головною особливістю артоб'єктів є відсутність певних правил щодо їх створення: наприклад, у скульптурі незвичної форми можуть бути поєднані папір і дерево. Головне – це ідея, яку митець доносить до реципієнта.

Література

1. Артоб'єкти Києва: маленькі скульптури і великі інсталяції. URL: https://bit.ua/2019/12/art-kyiv-2019/ (дата звернення: 10.09.2022).
2. Вісім виставок червня: про оборону Києва та сумбурні емоції. URL: https://www.the-village.com.ua/village/culture/art/326779-vistavki-chervnya (дата звернення: 15.09.2022).
3. Іванова-Биканова В. Є. Політичний перфоманс як чинник антикризового політичного менеджменту. *Політикус* : наук. журнал. 2021. № 5. С. 34–39.
4. На Черкащині створять унікальний артоб'єкт «Серце України». URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3285751-na-cerkasini-stvorat-unikalnij-artobekt-serce-ukraini.html (дата звернення: 15.09.2022).
5. «Символи єдності». Добірка українських артоб'єктів, створених після 24 лютого. URL: https://suspilne.media/285738-dobirka-ukrainskih-artobektiv-stvorenih-pisla-24-lutogo/ (дата звернення: 15.09.2022).
6. Скульптура «Річка-Любов», Київ. URL:https://ua.igotoworld.com/ua/poi_object/71097_skulptura-reka-lyubov.htm (дата звернення: 17.09.2022).
7. Стальные арт-объекты Украины. URL: https://metinvestholding.com/ru/media/news/staljnie-art-objekti-ukraini (дата звернення: 10.09.2022).
8. Хома Н. М. Політичний перфоманс як постмодерна форма соціального протесту. URL: http://socio-journal.kpi.kiev.ua/archive/2014/1/5.pdf (дата звернення: 10.09.2022).
9. Уламки сонця. Антон Логов. URL: https://yagallery.com/exhibitions/ulamki-soncya (дата звернення: 10.09.2022).
10. Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. London; New York: Thames & Hudson. 2001.
11. Klein G., Sting W. Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld : Transcript. 2005.
12. Petrov V. O. Performance Art: Genesis and Evolution. Sententia. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2015. Vol. 2. P. 200–211.

13. Ukrainian sculptor Oleksii Zolotariov in conversation with Sasha Gomeniuk. URL: https://web.archive.org/web/20210803140334/https://www.artworldnow.com/2013/11/ukrainian-sculptor-oleksii-zolotariov.html (дата звернення: 10.09.2022).

References

1. Art objects of Kyiv: small sculptures and large installations. Retrieved from: https://bit.ua/2019/12/art-kyiv-2019/ [in Ukrainian].

2. Eight exhibitions in June: about the defense of Kyiv and turbulent emotions. Retrieved from: https://www.the-village.com.ua/village/culture/art/326779-vistavki-chervnya [in Ukrainian].

3. Ivanova-Bikanova, V. E. (2021). Political performance as a factor of anti-crisis political management. Politicus: Science. Magazine, 5, 34–39 [in Ukrainian].

4. A unique art object "Heart of Ukraine" will be created in Cherkasy region. Retrieved from: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3285751-na-cerkasini-stvorat-unikalnij-artobekt-serce-ukraini.html [in Ukrainian].

5. "Symbols of unity." A selection of Ukrainian art objects created after February 24. Retrieved from: https://suspilne.media/285738-dobirka-ukrainskih-artobektiv-stvorenih-pisla-24-lutogo/ [in Ukrainian].

6. Sculpture "River Love", Kyiv. Retrieved from: https://ua.igotoworld.com/ua/poi_object/71097_skulptura-reka-lyubov.htm [in Ukrainian].

7. Steel art objects of Ukraine. Retrieved from: https://metinvestholding.com/ru/media/news/staljnie-art-objekti-ukraini [in Russian].

8. Khoma, N. M. Political performance as a postmodern form of social protest. Retrieved from: http://socio-journal.kpi.kiev.ua/archive/2014/1/5.pdf [in Ukrainian].

9. Fragments of the sun. Anton Logov. Retrieved from: https://yagallery.com/exhibitions/ulamki-soncya [in Ukrainian].

10. Goldberg, R. (2001). Performance Art: From Futurism to the Present. London; New York: Thames & Hudson. [in English].

11. Klein, G., Sting, W. (2005). Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: Transcript [in English].

12. Petrov, V. O. (2015). Performance Art: Genesis and Evolution. Sententia. European Journal of Humanities and Social Sciences [in English].

13. Ukrainian sculptor Oleksii Zolotariov in conversation with Sasha Gomeniuk. Retrieved from: https://web.archive.org/web/20210803140334/https://www.artworldnow.com/2013/11/ukrainian-sculptor-oleksii-zolotariov.html [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.31
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270320

Цитування:
Рой Є. Є., Рой В. Є. Динаміка формування української народно-сценічної хореографії та її прояв у творчості Павла Вірського (на прикладі Державного ансамблю танцю України 1950–1960-х рр.). *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 16–22.

Roy E., Roy V. (2022). Dynamics of Ukrainian Folk and Stage Folk Choreography Formation and its Manifestation in Pavlo Virskyi's Work (the Case Study of the State Dance Ensemble of Ukraine 1950s–1960s). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 16–22 [in Ukrainian].

Рой Євгеній Євгенійович,
доктор історичних наук, професор,
професор НПІ Київського національного
університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-5566-9604
roiyevhen@gmail.com

Рой В'ячеслав Євгенійович,
здобувач Національного педагогічного
університету імені М. П. Драгоманова
https://orcid.org/0000-0001-8244-7858
roiyevhen@gmail.com

ДИНАМІКА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЇЇ ПРОЯВ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ДЕРЖАВНОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ УКРАЇНИ 1950–1960-х рр.)

Мета статті – проаналізувати концептуальні засади розвитку та формування українського народно-танцювального мистецтва Павла Вірського у 1950-х – на початку 1960-х років у період його роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України. **Методологія роботи** передбачала застосування системного підходу з використанням низки дослідницьких методів, які було обрано з-поміж загальнонаукових, компаративних, мистецтвознавчих, описових та аналітичних, що дало змогу проаналізувати динаміку змін у народній хореографії митця в зазначений період. **Наукова новизна** полягає в тому, що зроблено спробу дослідити еволюційні зміни в постановчій роботі П. Вірського не лише в контексті мистецтвознавчого аналізу, але й сучасних вітчизняних досліджень, що загалом позначилося на подальшому розвиткові народно-сценічного танцювального мистецтва, яке тривалий час перебувало в умовах ідеологічного тиску. **Висновки.** Проаналізувавши динаміку цілісної картини формування та розвитку національного народно-танцювального мистецтва українського хореографа а заявлений період, виявили визначальні константи в його балетмейстерсько-постановчій роботі: у ній чітко простежуються тенденції динамічного розвитку її форм, в яких усе частіше почали превалювати сюжетно-образні хореографічні композиції, побудовані на українському танцювальному фольклорі; змінилися тематика та композиційно-образна побудова концертних постановок, а з ними розширився і арсенал виражальних засобів, що суттєво позначилося на їх якісній складовій.

Ключові слова: народна хореографія, театралізація танцювального фольклору, сюжетно-образні постановки, творча діяльність.

Roy Evgeniy, *Doctor of Historical Sciences, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Roy Vyacheslav,*** *Candidate for a Degree, National Pedagogical Dragomanov University*

Dynamics of Ukrainian Folk and Stage Folk Choreography Formation and its Manifestation in Pavlo Virskyi's Work (the Case Study of the State Dance Ensemble of Ukraine 1950s–1960s)

The purpose of the article is to consider and analyse the conceptual foundations of the development and formation of Pavlo Virskyi's Ukrainian folk dance art of in the second half of the 20th century during his work in the State Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine. Research methodology is based on the application of general scientific, comparative, art history, descriptive, and analytical methods. This allows analysing the dynamics of changes in the performer's folk choreography in the specified period. **The scientific novelty of the research** lies in the authors attempt to consider and investigate the evolutionary changes in Pavlo Virskyi's stage work not only in the context of art analysis, but also of modern domestic research, which affected the further development of folk stage dance art, which for a long time was in conditions of ideological pressure. **Conclusions**. After analysing the holistic picture of the formation and development of the Ukrainian choreographer's national folk dance art in the stated period, the authors have revealed the defining constants in his choreographic and production work. It clearly traces the trends of the dynamic development of the forms of production work, in which plot-image choreographic compositions based on Ukrainian dance folklore began to prevail. The subject matter and compositional-figurative structure of concert productions also changed significantly, the arsenal of expressive means expanded, which affected their quality.

Key words: folk choreography, theatricalisation of dance folklore, story-image productions, creative activity.

© Рой Є. Є., 2022
© Рой В. Є., 2022

Актуальність теми дослідження. Творчість Павла Вірського є самобутнім явищем розвитку народно-сценічної танцювальної культури середини 50-х років минулого століття. Аналітичні дослідження його творчого доробку за час роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України, який відомий на багатьох континентах світу і якому в цьому році виповнюється 85 років з його заснування, присвячена ціла низка наукових досліджень і публіцистичних статей. Проте переважна більшість з них лише фрагментарно торкалася чи аналізувала специфіку кожного знакового етапу творчості митця, яких у його житті було декілька. І кожен з них потребує ретельного вивчення, щоб краще зрозуміти феномен цієї неординарної творчої особистості та його роль у становленні української народної хореографії. Ми намагаємося заповнити цю наукову прогалину. Дослідження заявленого в статті періоду творчості уславленого вітчизняного хореографа також допоможе збагатити вітчизняну хореологію новим фактологічним матеріалом. Крім того, воно певною мірою сприятиме інтересу до його творчості з боку як науковців, так і всіх тих, кого цікавить поліжанровий доробок митця, який, помітно розширюючи горизонти української народної хореографії, піднімав її вже на першій стадії другої половини ХХ століття до нових висот.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині в українській хореології фактично відсутні наукові студії, у яких комплексно досліджено багатожанрову діяльність Павла Вірського. Окремі аспекти творчого доробку митця розглянуто в контексті його мистецької діяльності в танцювальному ансамблі, якому він віддав значну частину свого життя, а деякі в театрах опери та балету. Зокрема, це можна найбільш повно побачити в дослідженнях Г. Боримської [4], Ю. Станішевського [14; 15], В. Литвиненка [7], у науково-публіцистичних студіях К. Василенка [5], Є. Роя [8], І. Климчук [6] та ін.

Мета статті – дослідити динаміку трансформації народної хореографії Павла Вірського в період його роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України у 50-ті роки та на початку 60-х років минулого століття; виявити концептуальні засади перспективного розвитку та формування театралізованого народно-сценічного танцювального мистецтва уславленого вітчизняного балетмейстера.

Виклад основного матеріалу. Приступаючи до написання цієї наукової праці, ми зробили спробу дослідити еволюційні процеси в народно-хореографічному мистецтві митця, розглянувши цей аспект крізь призму деяких сценічних постановок керованого ним танцювального ансамблю. У них можна відстежити певні зміни, які мали місце в його постановчій роботі, а саме плавний перехід від простих танцювальних номерів до постановки сюжетних танцювально-образних композиційних побудов. У процесі здійснення культурологічного аналізу творчого постановчого процесу цієї неординарної творчої особистості під час роботи в ансамблі для більш повного об'єктивного аналізу виникла потреба також простежити й динаміку формування принципів, сценічних засобів і навіть методику роботи митця у формуванні музично-хореографічної драматургії сюжетно-образних постановок.

Визначивши основні концептуальні засади становлення народно-танцювального мистецтва Павла Вірського в зазначений період, можемо чітко простежити трансформаційні процеси, які мали місце в його постановчій роботі. Аналітика концертних постановок виявила органічне поєднання в них елементів ігрової народної культури й театралізованого танцювального фольклору з новими сценічними формами. Це було багато в чому новинкою в середині минулого століття, але митець свідомо йшов на цей експеримент, хоча передбачав, що критики буде вдосталь за його авторські «експерименти».

Для кращого розуміння цього кроку варто розглянути ситуацію, яка склалася на початку 50-х років: серед передової частини громадськості України виникло чимало критичних зауважень і висловлювань у пресі, пов'язаних з незадовільною роллю мистецького колективу, який не виконував сповна місію популяризатора української танцювальної культури. Їх аргументи зводилися до того, що протягом своєї багатовікової історії український народ створив величезну кількість танців, які посідають одне із чільних місць серед його національних культурних надбань. А створений на державному рівні професійний колектив мав би бути носієм народно-танцювальної культури серед строкатого населення не лише на теренах тогочасної України, але й далеко за її межами.

Ним і став створений 1937 року Державний ансамбль народного танцю України (нині Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. Павла Вірського). Його очолили художні керівники, балетмейстери Павло Вірський і Микола Болотов, які заявили про себе ще 1936 року, коли керували балетною трупою і здійснювали постановки в Київському театрі

опери та балету. З перших місяців своєї роботи вони активно включилися в роботу, створюючи концертні програми відповідно до завдань, поставлених перед цим творчим колективом. Заповнені зали, де виступали артисти, свідчили про підвищений інтерес глядацької аудиторії до українського народно-сценічного танцювального мистецтва [8, 115].

Уже перші концертні програми творчого колективу відрізнялися своєю оригінальністю, віддзеркалюючи образний світ українського народного танцю від сивої давнини до наших днів. Завдяки хореографічній майстерності постановників, це були переважно цільні за стилем танцювальні постановки. Вони переконливо доводили, що цей колектив був спроможний палкою мовою пластики танцю говорити про вдачу й духовну красу українського народу, його стародавню самобутню культуру.

Балетмейстери Павло Вірський і Микола Болотов у простих і барвистих художньо-образних постановках намагалися відтворити глибини душі українського народу. А це значною мірою сприяло популяризації народно-танцювального мистецтва і викликало інтерес і щиру любов широких народних мас до нього. Артисти ансамблю виступали на клубних сценах заводських і фабричних палаців культури, на концертних майданчиках сільських клубів, у міських парках культури і відпочинку. Запальні народні танці, віртуозне виконання професійних артистів ансамблю, яскраві національні костюми, популярні музичні мелодії, які супроводжували виступи українських танцюристів, викликали захоплення в глядачів, постійно розширюючи аудиторію поціновувачів цього популярного в народі виду мистецтва [7, 11–13].

Водночас авторитет балетмейстерів-постановників та їх вимогливе ставлення до вдумливого виконання танцювальних елементів і рухів, процес становлення і формування репертуару колективу швидко стали своєрідною школою українського танцю, що дає пояснення багатьом тогочасним явищам у національному мистецтві народної хореографії. Захопливі виступи артистів ансамблю, їхня майстерність, тематика постановок, як писала тоді преса, «ставали втіленням не лише мудрості українського народу і його духовної краси, але й життєвої сили та його національного характеру» [12, 325–326]. Переглядаючи афіші того періоду, відразу ж помічаємо, що одними з перших коронних номерів колективу були іскрометний «Гопак» і запальний «Козачок». Крім того, можна було побачити й інші танці з українським фольклорним забарвленням, зокрема: «Дощик», жіночі хороводні танці, а пізніше до них додалася і сюїта українських народних танців «Новорічна метелиця» тощо. І хоча деякі із цих постановок були ще далекі від художньої досконалості через елементи своєрідного «трюкацтва» або навіть акробатики, які не були властиві українським народним танцям, вони все ж викликали захоплення в глядачів за їх віртуозне виконанням. Щоправда, розуміння цього «негативізму» прийшло до балетмейстерів дещо пізніше, бо для них це була нова сфера творчості. Реакція залу на виступи артистів була в той час для них домінуючою. Обережні підказки та поради спеціалістів-етнографів щодо «чистоти» українського народного танцю стали в пригоді митцям [1, 5.3].

Завдяки постійній роботі над удосконаленням техніки виконання окремих танцювальних елементів і рухів та навіть пантомімічних поз та образної міміки не тільки відбувалося зростання художньої пластичної лексики українських народних танців, але й дещо збагачувалася і їх музично-мелодична основа. Запрошені відомі композитори писали спеціально музику або робили музичні аранжування на відомі пісенні мелодії, котрі слугували музичним тлом для концертних номерів ансамблю. Невдовзі доопрацьований варіант дав змогу їх наблизити до рівня національних «стандартів», на що відразу ж відреагували засоби масової інформації. Один з фрагментів тогочасних виступів артистів ансамблю донесло рідкісне фото того часу, яке збереглося в архіві Л. Калініна (одного з колишніх солістів ансамблю), яке певною мірою дає візуальне уявлення про артистизм виконавців того складу танцювального гурту (фото 1).

Фото 1. Фрагмент мізансцени «Весняна сюїта» – наочна спроба стилізації українського народного танцю в ансамблі

Від цього оновлені образні постановки набули нового забарвлення, а творчий колектив почав користуватися ще більшою популярністю за свою національну автентичність. Впевнено входячи в тогочасний культурний простір країни, він викликав жвавий інтерес у шанувальників цього виду мистецтва [1, 5.7]. З кожним роком творчий колектив, проходячи тернистий шлях свого становлення, все помітніше заявляв про себе в Україні виконавчою віртуозністю артистів, про що свідчили не лише повсюдне масове захоплення ним, але й поява численних аматорських танцювальних гуртів. Для них Державний ансамбль танцю України слугував взірцевим виконавцем українських народних танців, а його художнього керівника, який був уславленим балетмейстером-постановником, якого знала вся країна, вони обожнювали.

Щодо історії появи цього мистецького колективу варто пригадати, що організатори намагалися зробити його справжнім носієм національної культури. І вже перші концертні виступи переконливо довели, що цей колектив спроможний палкою мовою народного танцю говорити про вдачу й духовну красу українського народу, його стародавню культуру. У своїх сценічних постановках митці в простих і барвистих образах відтворювали глибину душі українського народу. А це сприяло популяризації народно-танцювального мистецтва та викликало любов широких народних мас до нього, помітно зміцнюючи його популярність [13, 186–187]. Проте Друга світова війна внесла корективи в життя колективу – і він як цілісний мистецький організм перестав існувати. Ця затяжна пауза тривала майже до початку 50-х років минулого століття. Його повноцінне відродження сталося лише 1951 року – відразу після Декади української літератури і мистецтва в Москві, після чого колектив було реформовано в Державний ансамбль народного танцю України [15, 230–231]. Процес творчого турбулентного становлення проходив нелегко. У період 1952–1955 років змінилося кілька художніх керівників і головних балетмейстерів (В. Вронський, О. Опанасенко, Л. Чернишова). При цьому необхідно наголосити, що чіткої магістральної лінії в розвитку національного народно-танцювального мистецтва, незважаючи на високий рівень балетмейстерської майстерності цих хореографів, у колективі не простежувалося. А це викликало багато нарікань з боку керівництва країни та мистецької громадськості [1, 5.4]. Безумовно, і на цьому варто наголосити, що кожний із цих балетмейстерів був яскравою творчою особистістю, мав своє бачення на майбутнє колективу, яке насамперед виявлялося в специфічному підході до постановки танцювальних номерів та їх тематичної спрямованості. А тому, мабуть, і не дивно, що найкращий на той час танцювальний гурт України, маючи висококваліфікованих виконавців, не мав чітко окресленого творчого контуру та не став у зазначений період уособленням глибоко національного українського танцювального мистецтва.

Перші динамічні зміни намітились з поверненням до колективу Павла Вірського, якого Постановою Колегії Міністерства культури УРСР у грудні 1955 року було вдруге призначено на посаду художнього керівника ансамблю. Вимоги, покладені на нього і на його творчий колектив, були досить жорсткими та багато в чому мали сприяти підвищенню рівня народно-танцювального мистецтва в Україні. [1, 5.2]. Очоливши ансамбль, балетмейстер з перших місяців своєї роботи привніс у постановчу концепцію суттєві поправки, що відразу ж позначилося на художній цілісності концертного репертуару колективу. Митець відразу ж вирішив «омолодити» творчий склад артистів за рахунок випускників хореографічних училищ і став ініціатором проведення конкурсу для музикантів малого симфонічного оркестру, який мав супроводжувати концертні номери [15, 231]. Відновилася також давня започаткована ним у довоєнні роки традиція збирання народних танців і вивчення танцювально-фольклорних джерел різних регіонів України, яка за ці роки «застою» в колективі була перервана й тепер мала оновитися та набути нового звучання.

Варто мимохідь згадати й те, що до приходу Павла Вірського на сцені фактично панував стилістичний різнобій. Концертні номери колективу часто були позбавлені логічного й образного зв'язку. Було багато питань і до репертуарної політики ансамблю, а також репетиційної роботи. Але чи не найбільшим недоліком було те, що в них занадто багато уваги надавали зовнішнім технічним прийомам народного танцю та його невмотивованим видовищним ефектам. А робилося це, на наш погляд, задля того, щоб вразити глядача віртуозним виконанням карколомних стрибків, технікою показу окремих акробатичних рухів, забуваючи при цьому про історичну автентичність народного танцю. Крім того, започаткована Павлом Вірським традиція збирання і вивчення

танцювально-фольклорних джерел різних регіонів України, розпочата в довоєнні роки, була фактично перервана.

При перегляді архівних матеріалів з програмками концертних номерів тих років відразу ж впадає у вічі те, що навіть назви танцювальних постановок тих років часто мали узагальнений характер: «Дівочий український», «Український чоловічий», «Прикордонники», «Український дует», молдавський танець, білоруський «Лявониха» тощо, що також не могло задовольнити шанувальників вітчизняного народно-хореографічного мистецтва [4, 44; 17]. А це постійно викликало численні нарікання з боку не лише відомих діячів культури і критиків, але й керівництва відповідного державного органу, що й ставало однією з причин зміни художніх керівників ансамблю.

Фото 2. Фрагмент козацького дозвілля
в танцювальній постановці «Запорожці»
на музику В. Рождественського

Погоджуючись очолити ансамбль, Павло Вірський усвідомлював, що без авторської індивідуальності, без яскравого вираження танцювальних постановок високе хореографічне мистецтво не матиме справжнього впливу на глядачів. А тому він вирішив змінити концептуальний підхід до балетмейстерсько-постановчої роботи (фото 2). У творчій практиці найкращого на той час Державного ансамблю народного танцю України одразу ж намітилися два основні стилістичні напрями хореографічного мистецтва: в одному з них реалістичне відображення життя виникло із відтворення етнографічно-автентичного українського танцю, з точно підмічених побутових рухів і жестів, а в іншому – логічний розвиток дії та емоційний стан сценічних персонажів були підкріплені художньо забарвленими танцювально-ігровими елементами [2, 6].

Щоправда, і на це також треба звернути увагу, що на початковій стадії становлення колективу концертні постановки цього напряму інколи містили дещо надмірну деталізацію в розкритті сюжетної лінії. Водночас танці іншого художнього напряму більше відтворювали узагальнені сценічно-образні характери. Так, наприклад, у яскраво-образній сценічній постановці «Запорожці» узагальнений символічний художній образ народної волі виникав із композиційного малюнка театралізованого танцю, загального для сценічних персонажів [16]. Наочно це простежуємо на одній з рідкісних архівних фотографій, яка збереглася в приватному архіві колишнього артиста та балетмейстера ансамблю О. Сегаля. Кожен сценічний персонаж був наділений образною характеристикою і був не лише «рафінованим» від життєвих дрібниць, але й дещо піднесеним над повсякденним побутом козацького життя [1, 5.3]. Беручись за постановку цього художньо-сценічного твору, митець зробив спробу зобразити за допомогою пантомімічно-образної театралізації народної хореографії два аспекти буття українського козацтва, в яких чітко простежуються, з одного боку, його ліричність, елегійність, здатність до кохання, а з іншого – героїзм, самопожертва, нестримність у захисті Вітчизни.

Перебудувавши творчий процес постановчої роботи та радикально змінивши тематичну спрямованість концертних програм, митець невдовзі побачив уже перші позитивні зміни. Про це свідчили реакція переповнених залів і відгуки в пресі, включаючи й зарубіжній. Проте необхідно вказати, що були й критичні матеріали про те, що окремі концертні номери «грішили» дещо надмірною деталізацією в розкритті сюжетної лінії постановок. Але водночас наголошували на тому, що танці іншого художнього напряму більше відтворювали узагальнені сценічно-образні характери. Балетмейстерською знахідкою митця був емоційний «Матроський танець», а також «Український гопак», який завжди завершував програми концертів. Глядачі часто стоячи захоплено вітали артистів, аплодисментами вимагаючи повторювати його деякі танцювальні фрагменти на «біс».

Павло Вірський, пройшовши шлях від постановки перших окремих дещо спрощених з погляду танцювальних номерів до образно-театралізованих композицій, картин і мініатюр, дійшов до думки, що майже на всі запити професійного народно-хореографічного мистецтва багато в чому може відповісти тільки

театр, зокрема театр народного танцю, в основі якого мала бути високоякісна драматургія. Це стало мрією всього його творчого життя. Але для цього потрібен був час, щоб осмислити минуле та з надією і без вагань зазирнути в сценічне майбутнє цього різновиду народно-танцювальної культури. Проте початок уже було зроблено, окреслено перспективний курс на театралізацію сценічно-образних постановок ансамблю [11, 71–72].

Танцювальні композиції та мініатюри Павла Вірського народжувалися з духу часу, вони були сучасними більшою мірою, ніж у будь-яке інше мистецтво. Митець відчував відповідальність за народну хореографію, яка мала закласти основу для подальшого розвитку народно-сценічної танцювальної культури, а тому робив усе можливе, щоб танцюристи його мистецького колективу могли мовою пластики народного танцю, пантоміми та образної міміки висловити свої почуття, розкрити характери сценічних персонажів, а це і є відтворення духу людей – його сучасників. В історію народного хореографічного мистецтва Павло Вірський увійшов як один з перших і головних експериментаторів синтезу народно-танцювального і театрального мистецтва. Його творчі здобутки народилися не на порожньому місці. У них простежується сценічний досвід попередньої художньої практики його роботи в театрах України. Розвиток хореографічної драматургії, сюжетності в народно-танцювальному мистецтві на той час дещо відставав від специфіки театру і не був ще на належному високопрофесійному рівні, щоб офіційно отримати назву театру танцю, хоча й авторського [14, 54–56]. Проте вже перші кроки, зроблені в цьому напрямі, давали можливість не лише простежити динаміку розвитку сценічної дії, але й побачити художню образність характерів сценічних героїв та інші елементи, які виразно простежуються в театральному мистецтві.

Усе це свідчило про якісну динаміку розвитку та становлення народно-сценічного танцювального мистецтва як в Україні, так і, зокрема, у творчості «мага» народної хореографії Павла Вірського. Створюючи концертні програми Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України, митець наважився частково втілити в український народно-сценічний танець закони театру, відтворивши в хореографічних творах драматургічну канву сценічного дійства. Це явище викликало підвищений інтерес у мистецьких колах, насамперед у вітчизняних постановників танців. Саме цим зумовлений аналіз художньої практики митця в перше десятиріччя після його повернення до управління цим мистецьким колективом, коли намітився злам в українській народній хореографії на межі 50–60-х років минулого століття. Ці суттєві зміни були своєрідним дороговказом, який відкрив народній хореографії перспективні напрями розвитку на майбутні десятиліття, завдяки створенню нових танцювально-образних мінівистав з елементами хореографічної драматургії, що окремими театралізованими образними постановками впритул наблизило їх до музично-театрального мистецтва.

Література

1. ЦДАМЛМ України. Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського Міністерства культури УРСР**.** Ф. 643, оп. 1, спр. 715, од. зб. 67, арк. 15;

5.1 оп. 4, од. зб. 72, арк. 1 ; 5.2 оп. 1, од. зб. 1, арк. 20 ; 5.3 оп. 1, од. зб. 32, арк. 1 ; 5.4 оп. 1, од. зб. 58, арк. 2 ; 5.5 оп. 1, од. зб. 68, арк. 7 ; 5.6 оп. 1, од. зб. 67, арк. 9 ; 5.7 оп. 1, од. зб. 67, арк. 25 ; 5.8 оп. 1, альбом, т. 1, арк. 33 ; 5.9 оп. 2, од. зб. 145, арк. 237 ; 6. оп. 2, од. зб. 2, арк. 5.

2. Вірський П. Неопубліковані матеріали, що готувалися до друку. Приватний архів Вірської (Котляр) Валерії. 1957. 19 с.

3.Вісті ВУЦВК. 1937. 26 серпня.

4.Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 132 с.

5.Василенко К. Ю. Сюжетні танці. Київ : Мистецтво, 1966. 156 с.

6. Климчук І. Формування мистецької школи та традиції Павла Вірського у Державному ансамблі танцю УРСР. Танцювальні студії. 2020. Т. 3, № 2. С. 124–131.

7. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії. Київ : Альтерпрес, 2008. 467 с.

8. Рой Є. Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ, 2015. 389 с.

9. Рой Є. Є. Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського. *Культура і сучасність*. Київ, 2015. № 1. С. 99–108.

10. Рой Є. Є., Рой В. Є. Мистецька взаємодія творчих концепцій П. Вірського та К. Голейзовського як вагомий еволюційний фактор у процесі трансформації художньо-образного мислення українського митця. Проблеми історії, теорії та практики художньої культури. *Культура і сучасність*. Київ : НАКККіМ. 2018. №2, С. 61–67.

11. Рой Є. Є., Литвиненко В. А. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образної структури

драматургічної канви сценічного дійства. *Вісник КНУКіМ*. 2019. Вип. 40, С. 66–75.

12 Рой В. Маловідомі сторінки з життя Павла Вірського (штрихи до творчого портрета). *Матер. Міжнар. симпозіуму* (Київ, 06.06.2019). Київ : НАКККіМ, 2019. С. 324–328.

13.Рой Є. Є., Рой В. Є. Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва. *Вісник КНУКіМ*. 2022. Вип. 46, С. 181–189.

14. Станішевський Ю. Обрії музичного театру. Київ: Музична Україна. 1957, 204с.

15. Станишевский Ю. Украинский балетный театр. Київ : Музична Україна. 2008. 380 с.

16. Ukrainian folkloric art in the theatre of the dance. Daily Express. 1961, 10.10.

17. Виступає Державний заслужений ансамбль танцю УРСР під керівництвом народного артиста України Павла Вірського: докум. к/ф [Відеозапис] / оператор І. Кацман, звукооператор І. Ренков. Київ : Українська студія хронікально-документальних фільмів, 1962.

References

1. TsDAMLM of Ukraine. State Honored Academic Dance Ensemble of the Ukrainian SSR named after P. Virsky of the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR. F. 643, op. 1, reference 715, unit coll. 67, sheet 15;5.1 Op. 4, unit coll. 72, sheet 1; 5.2 op. 1, unit coll. 1, sheet 20; 5.3 op. 1, unit coll. 32, sheet 1; 5.4 op. 1, unit coll. 58, sheet 2; 5.5 op. 1, unit coll. 68, sheet 7; 5.6 Op. 1, unit coll. 67, sheet 9; 5.7 Op. 1, unit coll. 67, sheet 25; 5.8 Op. 1, album, volume 1, sheet. 33; 5.9 Op. 2, unit coll. 145, sheet 237; 6. Op. 2, unit coll. 2, sheet 5 [in Ukrainian].

2. Virskyi, P. (1957). Unpublished materials that were being prepared for printing. Private archive of Valeria Virska (Kotlyar), 19 [in Ukrainian].

3. News of VUCVK. (1937). August 26 [in Ukrainian].

4. Borymska, G. (1971). Jewels of Ukrainian dance. Kyiv: Art, 132 [in Ukrainian].

5. Vasilenko, K. Yu. (1966). Story dances. Kyiv: Art, 156 [in Ukrainian].

6. Klymchuk, I. (2020). The formation of the artistic school and tradition of Pavel Virsky in the State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR. Dance studios, 3, 2, 124–131 [in Ukrainian].

7. Lytvynenko, V. A. (2008). Samples of folk choreography. Kyiv: Alterpress, 467 [in Ukrainian].

8. Roy, E. E. (2015). Formation and development of folk and stage dance art as a component of choreographic culture. Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture. Coll. Science works Kyiv, 389 [in Ukrainian].

9. Roy, E. E. (2015). Features of symphonism in the theatrical compositional structures of the folk stage choreography of Pavlo Virskyi. Culture and modernity. Kyiv, 1, 99–108 [in Ukrainian].

10. Roy, E. E., Roy, V. E. (2018). The artistic interaction of the creative concepts of P. Virskyi and K. Goleyzovskyi as a significant evolutionary factor in the process of transformation of the artistic thinking of the Ukrainian artist. problems of history, theory and practice of artistic culture. Culture and modernity. NAKKKIM, 2, 61–67 [in Ukrainian].

11. Roy, E. E., Lytvynenko, V. A. (2019). Syncretism of dance and theater art and its manifestation in the artistic and figurative structure of the dramatic canvas of the stage action. Herald of KNUKIM, 40, 66–75 [in Ukrainian].

12 Roy, V. (2019). Little-known pages from the life of Pavlo Virskyi (strokes of a creative portrait). Mater. International of the symposium, NAKKKiM, 6.06, 324–328 [in Ukrainian].

13. Roy, E. E., Roy, V. E. (2022). The State Dance Ensemble of Ukraine as a cultural phenomenon and its role in the development of national folk choreographic art. Bulletin of KNUKiM, 46, 181–189 [in Ukrainian].

14. Stanishevsky, Yu. (1957). Obriy of the musical theater. Kyiv: Musical Ukraine, 204 [in Ukrainian].

15. Stanishevsky, Yu. (2008). Ukrainian Ballet Theater. Kyiv. Musical Ukraine, 380 [in Russian].

16. Ukrainian folkloric art in the theater of the dance. (1961). Daily Express. (England), 10.10.1961 [in English].

17. Katsman, I. (operator), Renkov, I. (sound engineer). (1962). The State Honored Dance Ensemble of the Ukrainian SSR performs under the leadership of People's Artist of Ukraine Pavlo Virskyi: document. c/f [Video recording]. Kyiv: Ukrainian Studio of Documentary Films [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 15.11.2022

УДК 793.31 (477.84)
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270321

Цитування:
Щур Л. Б. Збереження народної хореографічної культури Західного Поділля (на матеріалі діяльності танцювального ансамблю «Веснянка» Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка). *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 23–28.

Shchur L. (2022). Preservation of Folk Choreographic Culture of Western Podillia (Case Study of «Vesnianka» Dance Ensemble of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 23–28 [in Ukrainian].

Щур Людмила Богданівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладачка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
https://orsid.org/0000-0002-6432-7219
luckiness956@gmail.com

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ (на матеріалі діяльності танцювального ансамблю «Веснянка» Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка)

Мета роботи – запропонувати та висвітлити методику науково-виконавської реконструкції як умову збереження традиційних танців західноподільського регіону і їх вторинного відтворення в постановках танцювального ансамблю «Веснянка» ТНПУ ім. В. Гнатюка. **Методологія дослідження.** У процесі дослідження застосовано низку теоретичних та емпіричних методів: оглядово-аналітичний, історико-соціологічний, експедиційно-польовий, етнопедагогічний, методи моделювання та графічного запису, які спираються на принципи діалектичного розвитку, об'єктивності та історизму, спрямовані на різнобічне висвітлення подій та явищ, які відбувалися в процесі розвитку народної хореографічної культури Західного Поділля. **Наукова новизна.** Запропоновано та обґрунтовано методику науково-виконавської реконструкції традиційних танців та їх вторинного відтворення. Представлено нову форму науково-творчої діяльності з вирішення проблеми збереження регіональної танцювальної традиції (ансамбль-лабораторія етнохореографії Західного Поділля). **Висновки.** Розроблена схема науково-виконавської реконструкції народної хореографічної культури Західного Поділля містить низку ключових завдань і власних наукових розробок, що слугують своєрідною покроковою інструкцією та допоміжним методичним матеріалом у роботі з питань реконструкції та збереження традиційних танців означеного регіону. Створення і діяльність ансамблю-лабораторії етнохореографії Західного Поділля на базі танцювального ансамблю «Веснянка» ТНПУ ім. В. Гнатюка є ефективним засобом залучення молоді до науково-дослідницької роботи, що сприяє передачі танцювальних традицій новим поколінням.

Ключові слова: народна хореографічна культура, традиційний танець, танцювальний ансамбль, науково-виконавська реконструкція, Західне Поділля.

Shchur Liudmyla, *Candidate in Art History, Lecturer, Musicology and Methods of Musical Art Department, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University*

Preservation of Folk Choreographic Culture of Western Podillia (Case Study of «Vesnianka» Dance Ensemble of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University)

The purpose of the article. The article proposes and highlights the method of scientific and performing reconstruction as a condition for the preservation of traditional dances of the Western Podillia region and their secondary reproduction in the productions of the «Vesnyanka» dance ensemble of the Ternopil V. Hnatyuk National Pedagogical University. **Research methodology.** In the process of research, we used a number of theoretical and empirical methods: review-analytical, historical-sociological, expeditionary-field, ethno-pedagogical, modeling and graphic recording methods, which are based on the principles of dialectical development, objectivity, and historicism, aimed at comprehensive coverage of events and phenomena that occurred during the development of the folk choreographic culture of Western Podillia. **Scientific novelty.** The method of scientific and performing reconstruction of traditional dances and their secondary reproduction is proposed and substantiated. A new form of scientific and creative activity is presented to solve the problem of preserving the regional dance tradition (the ensemble-laboratory of ethnochoreography of Western Podillia). **Conclusions.** The scheme of scientific and performing reconstruction of the folk choreographic culture of Western Podillia, developed by us, includes a number of key tasks and our own scientific developments, which serve as a kind of step-by-step instruction and auxiliary methodical material in the work on reconstruction and preservation of traditional dances of the specified region. Creation and activity of the ensemble-laboratory of ethnochoreography of Western Podillia on the basis of the «Vesnianka» dance ensemble is an effective means of attracting young people to research work, which contributes to the transmission of dance traditions to new generations.

© Щур Л. Б., 2022

Key words: folk choreographic culture, traditional dance, dance ensemble, scientific and performance reconstruction, Western Podillia.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі суспільного розвитку збереження культурної різноманітності, унікальності та неповторності духовної спадщини кожного регіону й етносу має стати основним завданням державної гуманітарної політики. Це завдання сформульоване в Довгостроковій стратегії розвитку української культури, яку схвалив Кабінет Міністрів України у 2016 році: «… культурна спадщина, рухома, нерухома та нематеріальна, свідчить про людську творчість і лежить в основі ідентичності народу. Здатність оцінювати, зберігати та передавати традиції, знання та навички визначає самобутність культури окремих груп, громад і суспільств; посилення зусиль у сфері збереження і відтворення культурної (матеріальної і нематеріальної) та природної спадщини, як це зазначено в програмах довгострокового розвитку Європи та ООН, є одним із пріоритетів Стратегії, що визначає культуру як базовий елемент національної пам'яті через переосмислення значення і ролі культурної спадщини в розвитку суспільства» [5].

Народна хореографічна культура в усіх її проявах, поряд з іншими традиційними жанрами, формує національну ідеологію, систему цінностей, глибоко проникає в суспільну свідомість, забезпечуючи виховання нових поколінь і сталий розвиток держави. Фольклорний танець, за висловом І. Гурєєва, керівника ансамблю танцю «Подолянчик», – це «своєрідний пам'ятник культури, який необхідно оберігати. А народне танцювальне мистецтво потрібно не тільки оберігати, а й розвивати, збагачувати, популяризувати, переносячи його на сцену» [4, 96]. У цих словах акумульовано основні завдання діяльності танцювального колективу «Веснянка» ТНПУ ім. В. Гнатюка як ансамблю-лабораторії етнохореографії Західного Поділля – виявлення та збереження народного танцю досліджуваного регіону шляхом його реконструкції та відтворення у формі сценічної презентації.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання збереження народних танцювальних традицій вивчали дослідники як минулого періоду: В. Авраменко, В. Верховинець, К. Василенко, Р. Гарасимчук і чимало інших митців XIX–XX століть; так і сучасності: Л. Каміна, В. Кирилюк, Л. Косаковська, К. Островська, В. Шкоріненко й ін.

У роботах багатьох науковців зроблено спробу розв'язати низку соціокультурних суперечностей між минулим та сьогоденням, традицією і новаторством (А. Гоцалюк, В. Дорошенко, І. Пігуляк, О. Помпа й ін.); між переходом до професіоналізації в народно-сценічному танці та збереженням і популяризацією історично сформованих особливостей автентичного танцю (І. Пісклова, Л. Косаковська).

У роботах окремих дослідників питання збереження народної традиційної культури, зокрема й хореографічної, загострюється аж до проголошення чіткої перестороги: «проявляється зрима небезпека: відрив від традицій, що виявляється в масовому захопленні сучасними сценічними танцями» [3, 26]; «відхід від народних традицій знеособлює творчість народу» [12, 76]; «втрата зв'язків з народними першоджерелами, яка спостерігається в танцювальному фольклорі, пояснює виникнення еклектичних утворень, що позбавлені достеменного фольклорного ґрунту», тому «фольклорний танець є «тінню» народно-сценічного танцю, який з кожним роком усе менше нагадує автентичний танець, створений у народі» [10, 156].

Отже, гострота й актуальність порушеної проблеми спонукає до пошуку ефективних шляхів її розв'язання в сучасних соціокультурних реаліях.

Мета дослідження передбачає висвітлення запропонованої методики науково-виконавської реконструкції як умови збереження традиційних танців західноподільського регіону та їх вторинного відтворення в постановках танцювального ансамблю «Веснянка» ТНПУ ім. В. Гнатюка.

Виклад основного матеріалу. Одним зі шляхів вирішення проблеми збереження народної хореографічної культури є розробка відповідної методики та практичне здійснення науково-виконавської реконструкції автентичних зразків народних танців.

Узагальнення досвіду реконструктивної роботи, яка була виконана на базі ансамблю-лабораторії «Веснянка» ТНПУ ім. В. Гнатюка, пропонуємо в подальшому викладі матеріалу цієї статті.

До схеми реконструкції народної хореографічної культури, яку ми пропонуємо, входять такі етапи: *1) організаційний; 2) дослідницький; 3) аналітичний; 4) відтворюючий; 5) демонстраційний; 6) підсумковий* (рис. 1–2).

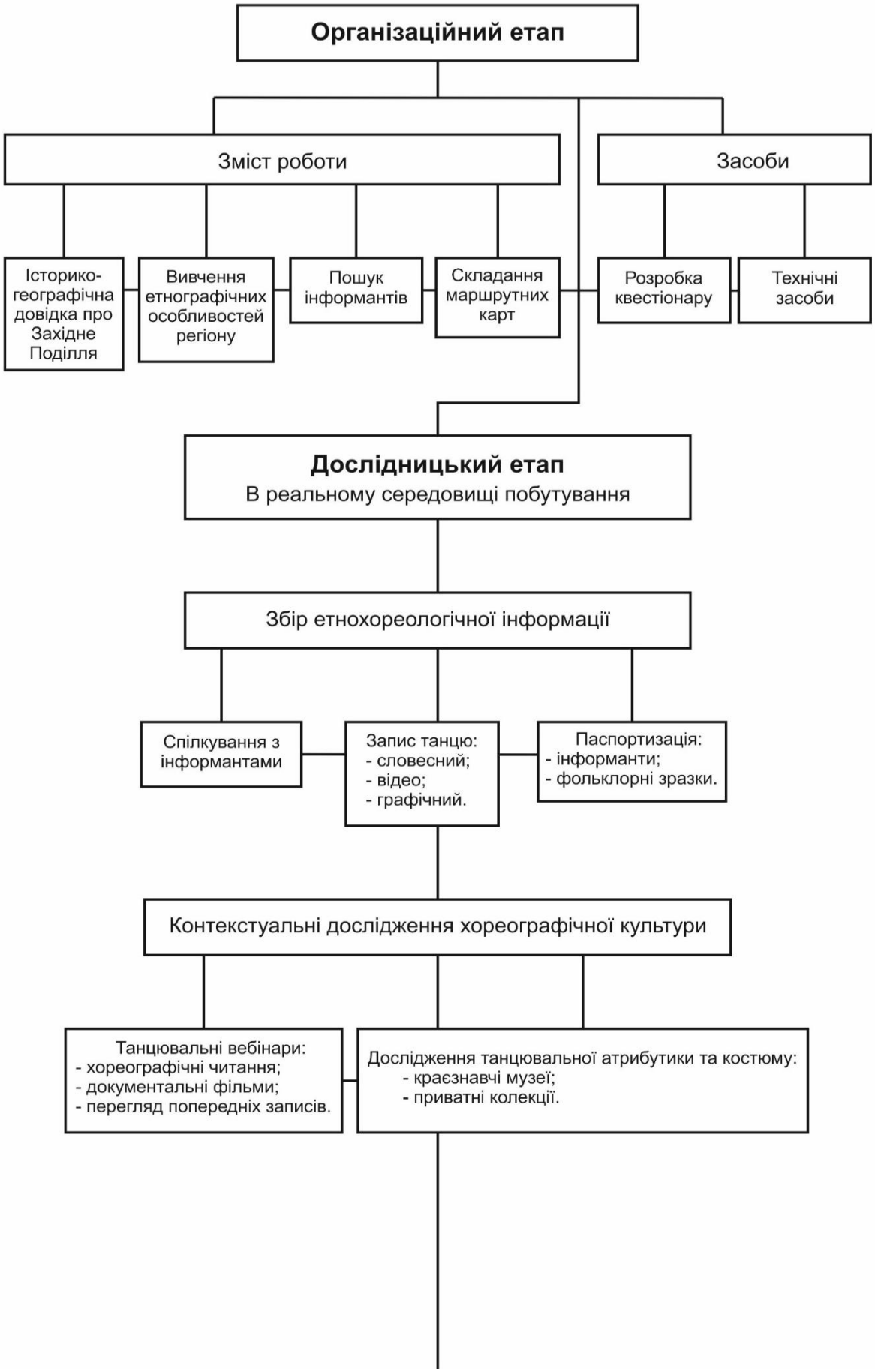


Рис. 1. Схема реконструкції народної хореографічної культури Західного Поділля

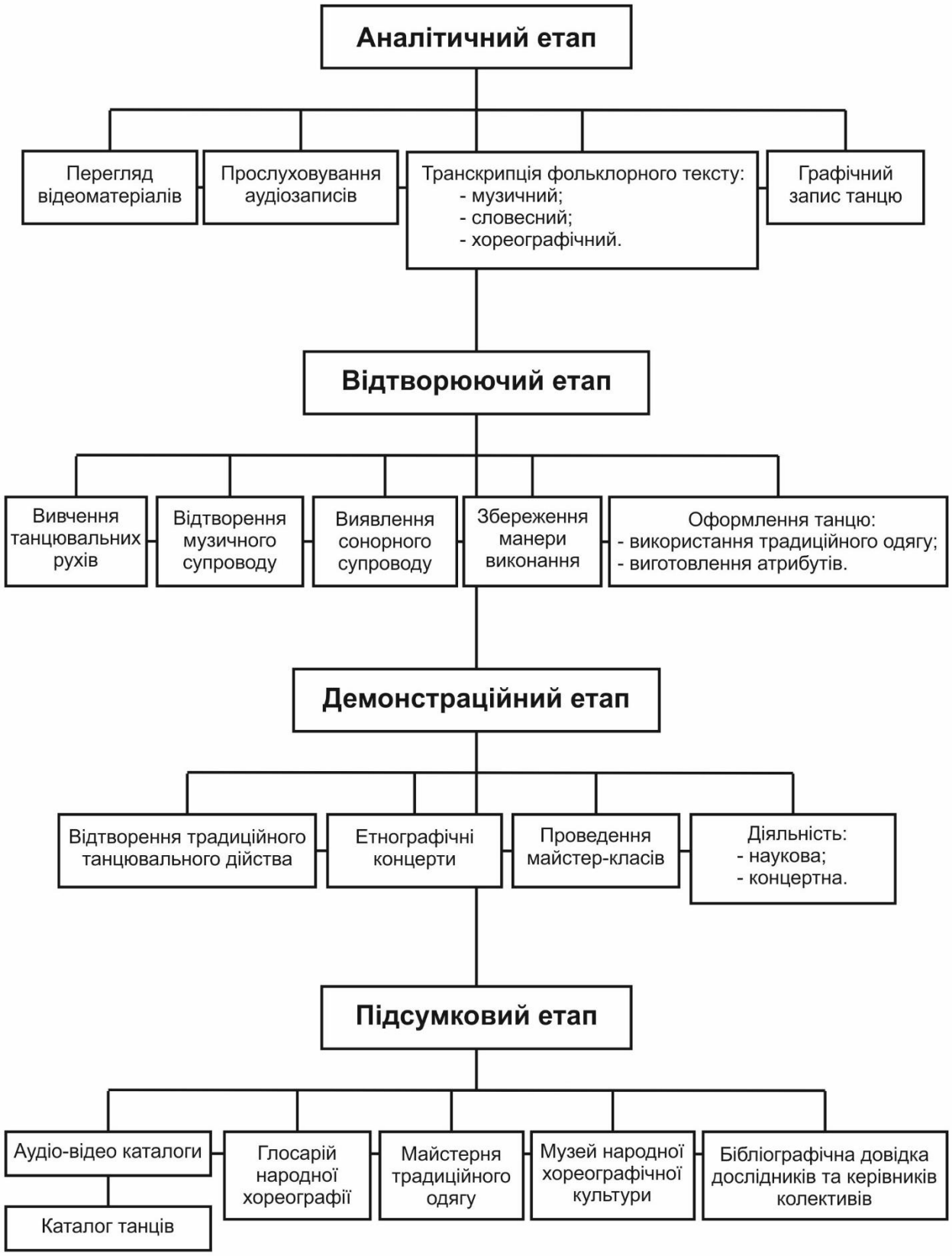


Рис. 2. Схема реконструкції народної хореографічної культури Західного Поділля

Організаційний етап є одним із найважливіших, оскільки потребує активної підготовки, де потрібно передбачити та вирішити низку проблемних завдань, від яких буде залежати успішність та ефективність усієї наступної роботи. Сюди ми відносимо: *визначення географічних меж регіону, вивчення етнографічних особливостей регіону, складання маршрутних карт, пошук інформантів, розробка квестіонару та підбір і використання технічних засобів.*

Дослідницький етап відбувається в *реальному середовищі побутування* та містить у собі *контекстуальні дослідження хореографічної культури.* У реальному середовищі побутування відбувається об'єктивне знайомство із танцювальною традицією, її типологічними ознаками та характерними регіональними особливостями, із манерою та настроями виконання, із різноманітністю тематики та музичного супроводу.

До *контекстуальності дослідження хореографічної культури* ми відносимо *танцювальні вебінари* (хореографічні читання, документальні фільми, перегляд попередніх записів), *дослідження танцювальної атрибутики та костюма* (краєзнавчі музеї, приватні колекції).

Аналітичний етап передбачає *перегляд відеоматеріалів, прослуховування аудіозаписів, транскрипцію фольклорного тексту* (музичного, словесного, хореографічного) та *графічний запис танцю*.

Система запису традиційного танцю, яку ми запропонували, від найменших елементів танцювальних положень рук, ніг, положень рук в парі у вигляді графічних позначень, значно спрощує роботу над самою фіксацією танцювальних рухів чи записом танцю загалом, особливо в умовах польових фольклорних експедицій.

Відтворюючий етап певною мірою є результатом теоретичних обґрунтувань нашого дослідження і втілюється в систематичних практичних заняттях, де *вивчають танцювальні рухи*, *відтворюють музичний та сонорний супровід*, працюють над *збереженням манери виконання* та безпосередньо *оформленням танцю* (використання традиційного одягу, виготовлення атрибутів).

Невід'ємною частиною танцю є музичний супровід, без якого не обходилось жодне календарно-обрядове дійство в Західному Поділлі.

Мистецтвознавець Богдан Водяний зауважує: «Найповніше проявилася функційна роль інструментальної музики на традиційному народному весіллі, де вона виконує інструментальні, обрядові мелодії, супроводжує спів та урочисті весільні процесії. У весільних обрядових мелодіях, які збереглися до наших часів, маємо чи на найдавніші зразки інструментального фольклору Західного Поділля взагалі» [1, 81].

На формування стильових особливостей танцювальної традиції безпосередньо вплинув її тісний зв'язок з іншими видами мистецтв, зокрема декоративно-ужитковим, що є одним зі складників народного танцю означеного регіону. Тому під час реконструкції народних танців Західного Поділля звертаємо особливу увагу на точність відтворення місцевого регіонального одягу, де основним нашим завданням є залишити його таким, яким він був, тим самим зберегти його першоджерело. Такий підхід до реконструкції автентичних танців спонукає до нових пошуків правдивого традиційного одягу, ознайомлення з державними та приватними етнографічними колекціями.

Демонстраційний етап відбувається у відтворенні *традиційного танцювального дійства*, організації та проведенні *етнографічних концертів*, *майстер-класів* та активній *науковій і концертній діяльності*.

Підсумковий етап є своєрідним кінцевим результатом проведеної спільної колективної роботи, що свідчить про *створення аудіо- та відеокаталогів, глосарію народної хореографічної культури* (назви танців та їх походження, діалектичні вирази, що притаманні досліджуваному регіону, особливості традиційного одягу, вагомий внесок у збереження та розвиток народного танцю, а також творчі доробки дослідників та керівників танцювальних колективів), *майстерні традиційного одягу*, що загалом утворюють *музей народної хореографічної культури Західного Поділля.*

Наукова новизна. У дослідженні запропоновано та обґрунтовано методику науково-виконавської реконструкції традиційних танців та їх вторинного відтворення. Представлено нову форму науково-творчої діяльності з вирішення проблеми збереження регіональної танцювальної традиції (ансамбль-лабораторія етнохореографії Західного Поділля).

Висновки. Отже, проблема збереження традиційних жанрів народної хореографічної культури спонукає до пошуку ефективних шляхів її розв'язання в сучасних соціокультурних реаліях. Відтак схема науково-виконавської реконструкції народної

хореографічної культури Західного Поділля, яку ми розробили, містить низку ключових завдань і власних наукових розробок, що слугують своєрідною покроковою інструкцією та допоміжним методичним матеріалом у роботі з питань реконструкції та збереження традиційних танців означеного регіону.

Створення та діяльність ансамблю-лабораторії етнохореографії Західного Поділля на базі танцювального ансамблю «Веснянка» ТНПУ ім. В. Гнатюка є ефективним засобом залучення молоді до науково-дослідницької роботи та сприяє передачі танцювальних традицій новим поколінням.

Подальші дослідження спрямовані на виявлення традиційних танцювальних зразків Західного Поділля та їх вторинне відтворення в постановках танцювального ансамблю «Веснянка» ТНПУ ім. В. Гнатюка.

Література

1. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля в автентичному середовищі у період XIX – початку XX ст. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2001. Вип. 2 (7). С. 79–84.
2. Гоцалюк А. А. Традиції в розвитку хореографічного мистецтва як віддзеркалення соціокультурної ідентичності. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія.* 2015. Вип. 45(1). С. 16–27.
3. Гуреєв І. Ю. Використання подільського фольклору в ансамблі танцю «Подолянчик». *Збереження традицій танцювального фольклору та органічне їх включення в сучасну хореографічну культуру Поділля :* зб. матер. наук.-практ. конф. (Хмельницький, 29 квіт. 2015 р.). Хмельницький, 2015. С. 95–101.
4. Довгострокова стратегія розвитку української культури – стратегія реформ, 2016. URL: https:// www.kmu.gov.ua/npas/ (дата звернення: 05.05.2020).
5. Пісклова І. С. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 24. С. 156–166.
6. Помпа О. Д. Використання традицій танцювальної підготовки народів світу як тенденція у розвитку української народно-сценічної хореографії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 32. С. 75–80.

References

1. Vodianyi, B. O. (2001). Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia v avtentychnomu seredovyshchi u period XIX – pochatku XX st. Naukovi zapysky TDPU im. V. Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo, 2 (7), 79–84 [in Ukrainian].
2. Hotsaliuk, A. A. (2015). Tradytsii v rozvytku khoreohrafichnoho mystetstva yak viddzerkalennia sotsiokulturnoi identychnosti. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Filosofiia, 45(1), 16–27 [in Ukrainian].
3. Hureiev, I. Yu. (2015). Vykorystannia podilskoho folkloru v ansambli tantsiu «Podolianchyk». Zberezhennia tradytsii tantsiuvalnoho folkloru ta orhanichne yikh vkliuchennia v suchasnu khoreohrafichnu kulturu Podillia: zb. materialiv nauk.-prakt. konf. (Khmelnytskyi, 29 kvit. 2015 r.). Khmelnytskyi. S. 95–101 [in Ukrainian].
4. Dovhostrokova stratehiia rozvytku ukrainskoi kultury – stratehiia reform. (2016). Retrieved from: https://www.kmu.gov.ua/npas/ [in Ukrainian].
5. Pisklova, I. S. (2015). Stan ta doslidzhennia tantsiuvalnoho folkloru Slobozhanshchyny. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 24, 156–166 [in Ukrainian].
6. Pompa, O. D. (2015). Vykorystannia tradytsii tantsiuvalnoi pidhotovky narodiv svitu yak tendentsiia u rozvytku ukrainskoi narodno-stsenichnoi khoreohrafii. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Mystetstvoznavstvo, 32, 75–80 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2022
Отримано після доопрацювання 11.11.2022
Прийнято до друку 21.11.2022

УДК 792.8
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270323

Цитування:
Перова Г. О., Хоцяновська Л. Ф. Твори Лесі Українки на вітчизняній балетній сцені. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 29–34.

Perova H., Khotsianovska L. (2022). Lesia Ukrainka's Works on the Domestic Ballet Scene. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 29–34 [in Ukrainian].

Перова Ганна Олексіївна,
доцент, доцент кафедри
хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужена артистка України
https://orcid.org/0000-0003-0722-9775
mukoseeva@ukr.net

Хоцяновська Людмила Францівна,
доцент, доцент кафедри
хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужена артистка України
https://orcid.org/0000-0001-8451-3185
khotsya@ukr.net

ТВОРИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ НА ВІТЧИЗНЯНІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

Мета роботи – відтворити цілісну панораму втілень творів Лесі Українки на вітчизняній балетній сцені та виявити особливості таких балетів. **Методологія роботи** базується на методах узагальнення, порівняння та систематизації із застосуванням хронологічного підходу, що дало змогу виявити панораму звернень балетмейстерів до творів Лесі Українки в історичній ретроспективі. **Наукова новизна.** Уперше відтворено цілісну панораму творів Лесі Українки, інтерпретованих засобами хореографічного мистецтва на вітчизняній балетній сцені, і виявлено специфіку взаємодії таких творів та балету. **Висновки.** Творчість Лесі Українки виявилася близькою природі балетного театру поетичністю та ефемерністю образної структури, філософськими узагальненнями. Успіх балетних інтерпретацій часто залежав від того, наскільки близько балетмейстер наслідував драматургічну структуру творів, але не вдавався до ілюстрування чи прямого перекладення літературної мови на хореографічну лексику, наскільки творчо осмислював у хореографічних образах поетику слова. Серед творів Лесі Українки найпопулярнішою для балетних інтерпретацій стала драма-феєрія «Лісова пісня» М. Скорульського, яку вперше поставив С. Сергєєв 1946 року. Попри численність балетмейстерських звернень (Н. Скорульська, Є. Хасянова, М. Трегубов, А. Пантикін, В. Ковтун, В. Литвинов та ін.), найкращою інтерпретацією вважають постановку В. Вронського 1958 року через майстерне наближення до ідейно-філософського змісту твору Лесі Українки, композиційно-архітектонічну цілісність, симфонізацію хореографії, психологічну переконливість образів. Менш популярними, але доволі значущими для поступу українського балетного театру стали вистави «Досвітні вогні» Л. Дичко (1967) та «Камінний господар» В. Губаренка (1969) (перша – за однойменним віршем і друга – за однойменною драмою Лесі Українки; обидві вперше поставив А. Шекера).

Ключові слова: український балет, Леся Українка та балет, хореографія, танець.

Perova Hanna, *Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor of Choreographic Arts of Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Khotsianovska Liudmyla****, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor of Choreographic Arts of Kyiv National University of Culture and Arts*

Lesia Ukrainka's Works on the Domestic Ballet Scene

The purpose of the article is to reproduce a complete panorama of Lesia Ukrainka's creations on the domestic ballet stage and to reveal the peculiarities of such ballets. **The research methodology** is based on the methods of generalization, comparison, and systematization, with the use of a chronological approach, which made it possible to reveal a panorama of ballet masters' appeals to Lesia Ukrainka's works in historical retrospect. **Scientific novelty.** For the first time, a complete panorama of Lesia Ukrainka's works, interpreted by means of choreographic art on the domestic ballet stage, has been reproduced, and the specifics of the interaction between such works and ballet have been revealed. **Conclusions.** Lesia Ukrainka's creativity was close to the nature of the ballet theater in its poetic and ephemeral image structure, philosophical generalizations. The success of ballet interpretations often depended on how closely the ballet

© Перова Г. О., 2022
© Хоцяновська Л. Ф., 2022

master imitated the dramatic structure of the works, but did not resort to illustrating or directly translating literary language into choreographic vocabulary, how creatively he interpreted the poetics of the word in choreographic images. Among the works of Lesia Ukrainka, the drama extravaganza "Forest Song" by M. Skorulskyi, first staged by S. Serhieiev in 1946, became the most popular for ballet interpretations. Despite the number of ballet masters' appeals (N. Skorulska, Ye. Khasianova, M. Trehubov, A. Pantykin, V. Kovtun, V. Lytvynov etc.), consider V. Vronskyi 's production of 1958 to be the best interpretation due to its masterful approach to the ideological and philosophical content of Lesia Ukrainka's work, its compositional and architectural integrity, the symphonization of the choreography, and the psychological persuasiveness of the images. Less popular, but quite significant for the progress of the Ukrainian ballet theater, were the performances "Lights of the Night" by L. Dychko (1967) and "The Master of the Fireplace" by V. Hubarenko (1969) (the first – based on the poem of the same name and the second – based on the drama of the same name by Lesia Ukrainka; both first staged by A. Shekera).

Key words: Ukrainian ballet, Lesia Ukrainka and ballet, choreography, dance.

Актуальність теми дослідження. У сьогоднішніх умовах відкритої воєнної агресії з боку Росії особливої актуальності набуває осмислення феноменів вітчизняної культури, що акумулюють національні ідентифікатори, зокрема етичні, естетичні, світоглядні, психологічні та ін. особливості українців. Серед таких явищ можна назвати інтерпретацію творів української літератури в балетному театрі. Окрім названої причини, що зумовлює злободенність звернення до теми, існує й наукова проблема – явна невідповідність між масштабністю явища втілення балетних вистав за літературними творами, зокрема й творами Лесі Українки, та мізерністю наукового осмислення цих процесів.

Аналіз досліджень і публікацій. Зауважимо, що жодна праця з історії балету не оминає теми інтерпретації літературних творів, адже на всіх етапах розвитку балетного театру література більшою чи меншою мірою відігравала роль одного з першоджерел лібрето. Питання втілення творів Лесі Українки на балетній сцені порушували вітчизняні корифеї балетознавчої думки. Зокрема, М. Загайкевич у фундаментальній праці «Драматургія балету» [5], досліджуючи вистави, які створили українські композитори, особливу увагу звертає на специфіку взаємодії двох різних за знаковою системою мистецтв – літературного та хореографічного. З огляду на превалювання від 1930-х років в українському радянському балеті хореодраматургічних тенденцій, переважна частина розглянутих мистецтвознавицею балетів належить саме до хореодрам, де літературна першооснова відіграє основоположну роль. Серед таких балетів приділена увага й балетам за творами Лесі Українки. У працях Ю. Станішевського в контексті відтворення поступу українського балету проаналізовано й вистави за творами Лесі Українки [17]. Л. Долохова в монографії, присвяченій В. Вронському, детально досліджує поставлену ним виставу «Лісова пісня» [4].

Сучасний науковий дискурс інтерпретацій творів Лесі Українки на балетній сцені представлений низкою праць, спеціально присвячених окремим виставам, а також публікаціями, де автори аналізують балети за творами Лесі Українки в контексті іншої проблематики (балетознавчої, культурологічної, музикознавчої та ін.). До першої групи відносимо авторів, як-от: Х. Казимирів [6], О. Мельниченко та І. Горчинська [10], Г. Перова [12], В. Пустова [14], Р. Скорульська [16] («Лісова пісня»); К. Бортник [1], О. Чепалов [19] («Камінний господар») та ін. Друга група представлена дослідниками, як-от: А. Король [7], О. Мерлянова [11], Л. Маркевич [8], Т. Медвідь [9], Н. Семенова [15], Л. Хоцяновська [18] та ін. Попри значну увагу, приділену науковцями балетам за творами Лесі Українки, цю проблему досі не розглядали комплексно.

Мета дослідження – відтворити цілісну панораму втілення творів Лесі Українки на вітчизняній балетній сцені та виявити особливості таких балетів.

Виклад основного матеріалу. Взаємодія балетного театру з літературою є природною упродовж усієї історії його розвитку. Кожна вистава за літературним твором різною мірою наближена чи віддалена за змістом від літературного першоджерела. Визначальним у таких взаємовідносинах стає рівень професійної майстерності балетмейстера, здатність його знайти образні, зокрема хореографічно-пластичні, відповідники літературному тексту, або «вхопити» лише мотив літературного твору та поставити майже авторський твір. Одночасно балетмейстер, відійшовши від першоджерела, має розкрити його зміст мовою танцю, створити свій образний лад, художню умовність, здатну передати ідею письменника чи поета. Такі концептуальні підходи застосовують

балетмейстери й при реалізації творів української літератури.

Сьогодні балети на національну тему та хореографічні інтерпретації творів національних письменників вирізняють балетні театри будь-якої країни з-поміж інших. Саме такі твори є джерелом змістовного, образного, стилістичного, лексичного збагачення репертуару українських балетних театрів. І серед письменників, до творчості яких звертається український балетний театр (Т. Шевченко, І. Франко, М. Старицький, О. Гончар та ін.), осібне місце посідає Леся Українка, адже її творчість, на думку М. Загайкевич, «напрочуд близька природі балетного мистецтва. Є в ній хвилююча піднесеність вислову, внутрішня музичність і краса зображень, поєднання фантастики з фольклорним колоритом, що так прикрашають поетику балетного спектаклю. Водночас весь цей барвистий лад образів підкорений глибоким філософським узагальненням, розкриттю правди людських почуттів» [5, 174].

Найпопулярнішим твором Лесі Українки для втілення в балетному театрі стала драма-феєрія «Лісова пісня». Якщо поглянути на її постановку крізь призму історії розвитку українського балетного театру, то вона продовжила традицію, яка від 1930-х років проявилася в українському балеті – створення вистав за творами класичної літератури. Література та драматичний театр стали джерелами оновлення репертуару, поглиблення драматургічного змісту, розширення тематичної палітри балетних вистав, варіативності ідейно-образних трактувань та ін.

Перша постановка цієї вистави на сцені Київського театру опери та балету 1946 року, яку здійснив С. Сергєєв, уже самим зверненням до творчості Лесі Українки знаменує важливий етап розвитку українського балетного театру на шляху до його симфонізації. Балетна партитура М. Скорульського була створена ще 1937 року, але київський оперно-балетний театр тоді не наважився її реалізувати, за що неодноразово був обвинувачений у консерватизмі та творчій неспроможності [13, 425; 13, 443]. Постановка С. Сергєєва мала успіх, але не була позбавлена художніх прорахунків та з часом здавалася дещо архаїчною. Тут були відсутні драматургічна цілісність, органічна взаємодія музичних та хореографічних образів; вона тяжіла до ілюстрування літературного першоджерела.

Балетна вистава «Лісова пісня» в постановці В. Вронського 1958 року стала не просто продовженням традиції звернення до творів класичної літератури, а відкрила новий етап у взаємодії балетного театру й літератури: якщо раніше в період панування хореографічних драм, що дістали назви драмбалети, хореодрами, література визначала глибину образів, що втілювалися пантомімічними засобами з посиленою увагою до акторської майстерності, а танець відігравав лише ілюстративну роль, то «Лісова пісня» В. Вронського сягнула висот розкриття філософської глибини образів засобами хореографічного мистецтва, хоча вимоги до акторської майстерності виконавців ніхто не знижував.

У балеті «Лісова пісня» М. Скорульського відтворено зміст та емоційний колорит п’єси, збережено основні образи, сюжетні колізії, логіку й послідовність драматичної дії, багатоплановість розповіді, у якій переплітається реальне і казкове. У розподілі на дії автори пішли за Лесею Українкою. В основі постановки за В. Вронським – розкриття ідейно-філософського змісту образів драми-феєрії, чому сприяли оновлені композиційні прийоми, зокрема симфонізація, вирішення вистави хореографічними, а не пантомімічними засобами.

«Лісову пісню» В. Вронського цілком справедливо вважають вершиною українського балетного театру середини XX століття, перлиною симфонічних балетів національної тематики. Недарма ця вистава й до сьогодні прикрашає репертуар балетного театру України, зазнавши декілька редакцій: у 1972 році до вистави в Київському державному театрі опери та балету звернулася авторка лібрето Наталія Скорульська; у 1986 році у прагненні надати виставі класичної стрункості до її поновлення вдався відомий охоронець академічних традицій народний артист УРСР Валерій Ковтун; 1991 року народний артист України, балетмейстер Віктор Литвинов удосконалив виставу, максимально відновивши текст В. Вронського та скорегувавши партії відповідно до можливостей виконавців, також було поновлено костюми, декорації; вдруге Віктор Литвинов звернувся до цієї вистави 2000 року. Також «Лісову пісню» поставили: в Донецьку – Н. Скорульська 1961 року, Є. Хасянова 2010 року; в Одесі – М. Трегубов 1962 року; у Харкові – А. Пантикін 1971 року [17].

Попри численність утілень деякі балетознавці дотримуються думки, що жодна з наступних після В. Вронського постановок не сягнула його рівня. «Цей балет був не один раз

перенесений або заново поставлений… але жодна з інтерпретацій так і не досягла тієї сили реалістичної правди, психологічної переконливості образів, що здійснив В. Вронський», – вважає Е. Пустова [14, 85].

«Досвітні вогні» – одноактний балет (за однойменним віршем Лесі Українки), який створила композиторка Леся Дичко та поставив Анатолій Шекера (1967) на львівській сцені. Він став середньою частиною трилогії з однойменною назвою, куди ще увійшли одноактні балети «Відьма» В. Кирейка – А. Шекери, створений за творами Т. Шевченка, та «Каменярі» М. Скорика – М. Заславського за І. Франком. За сюжетними мотивами балет «Досвітні вогні» перетинається з іншими поетичними творами Лесі Українки («Давня казка», «Поет під час облоги», «Місячна легенда», «Бранець» та ін.), присвяченими ролі митця в суспільстві, де панує узагальнена символіка.

Важливою для вираження цілісної ідеї вистави стала сценографія Є. Лисика. «Досвітні вогні» репрезентує той випадок, коли театральні декорації з допоміжного компонента переростають в один з вагомих драматургічних факторів побудови балету, втілення його ідейно-образного змісту та визначення жанрово-стильової форми. Оформлення балету витримано в монументально-декоративному ключі і водночас вражає граничним лаконізмом. «У другій дії “людський ліс” ніби могутнішає. На глядача вже поволі прямують кобзарі. Цей задник – живописний аналог до “Досвітніх вогнів”. Значуща знахідка художника в тому, що він незвично зобразив гурт кобзарів… кобзар-воїн, майбутній франківський каменяр – правдивий і сильний образ, введений Лисиком у цілковитій відповідності і з театральною, і з історичною правдою», – зазначає Ігор Диченко в нарисі про життя та творчість Євгена Лисика [2, 8].

Основним образом балету став патетичний образ Пісні, що не зраджує та постійно супроводжує Поета-Кобзаря, пробуджує і надихає народ піднятися на боротьбу, рішуче виступити за правду й волю, підтримує та надає впевненості в протистоянні з темними силам.

Твір Лесі Українки «Камінний господар» утілив засобами балетного мистецтва 1969 року А. Шекера на музику В. Губаренка. Герої «Камінного господаря» віддзеркалюють лейттему однойменної драми Лесі Українки – зраду Дон-Жуаном власних ідеалів і той шлях, яким він іде до миті, коли досягне омріяної Донни Анни й закам’яніє від дотику Командора. М. Загайкевич зауважує, що в цьому творі, як й у драмі-феєрії «Лісова пісня», «звучить вагомий мотив усієї творчості Лесі Українки – засудження зради самому собі, своїм переконанням та високим душевним поривам» [5, 196].

Партія Донни Анни стала знаковою для Валентини Калиновської, завдяки високотехнічному та темпераментному виконанню якої у виставі зміщувалися смислові наголоси, що надало домінуючого значення Донні Анні. «Поруч із Командором Донна Анна – Калиновська сприймалася зримим уособленням гордості – не гордині. Її хода була чітка, мов клятва воїна. Валентина Калиновська кожним піруетом, стрибком та й просто різким поворотом голови, гордою поставою доводила право на власний вибір. Її очі – гостріші за клинок. Жест – невгамовна пристрасть. Поза – виклик», – захоплено пише про одну з найяскравіших партій В. Калиновської в «Дон-Жуані» І. Диченко [3].

До втілення «Камінного господаря» також зверталися балетмейстери М. Арнаудова в Харкові (1972), З. Кавац у Дніпропетровську (1983) [1, 7].

Такі яскраві хореографічні рішення стали можливими завдяки значному драматургічному потенціалу творів Лесі Українки, для яких характерна не лише романтичність, внутрішня поетичність, а й психологічна складність образів, чітке окреслення етичних орієнтирів.

Наукова новизна. Вперше відтворено цілісну панораму творів Лесі Українки, інтерпретованих засобами хореографічного мистецтва на вітчизняній балетній сцені, і виявлено специфіку взаємодії таких творів та балету.

Висновки. Творчість Лесі Українки виявилася близькою природі балетного театру поетичністю та ефемерністю образної структури, філософськими узагальненнями. Успіх балетних інтерпретацій часто залежав від того, наскільки близько балетмейстер наслідував драматургічну структуру творів, але не вдавався до ілюстрування чи прямого перекладення літературної мови на хореографічну лексику, наскільки творчо осмислював в хореографічних образах поетику слова.

Серед творів Лесі Українки найпопулярнішою для балетних інтерпретацій стала драма-феєрія «Лісова пісня» М. Скорульського, яку вперше поставив С. Сергєєв 1946 року. Попри численність балетмейстерських звернень (Н. Скорульська, Є. Хасянова, М. Трегубов, А. Пантикін, В. Ковтун, В. Литвинов та ін.), найкращою інтерпретацією вважають постановку

В. Вронського 1958 року через майстерне наближення до ідейно-філософського змісту твору Лесі Українки, композиційно-архітектонічну цілісність, симфонізацію хореографії, психологічну переконливість образів.

Менш популярними, але доволі значущими для поступу українського балетного театру стали вистави «Досвітні вогні» Л. Дичко (1967) і «Камінний господар» В. Губаренка (1969) (перша – за однойменним віршем і друга – за однойменною драмою Лесі Українки; обидві вперше поставив А. Шекера).

Література

1. Бортник К. В. Дон Жуан на балетній сцені та проблема культурної ідентичності. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2014. Вип. 2. С. 7–10.
2. Диченко І. Євген Лисик. Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1978. 112 с.
3. Диченко І. Та, що станцювала пристрасть. *День*. 1998. 28 липня.
4. Долохова Л. В. Балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський. Київ : Мистецтво, 1966. 50 с.
5. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка. 1978. 258 с.
6. Казимирів Х. Міфологеми природних стихій у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та їхні музичні втілення (на прикладі творів Михайла Скорульського та Віталія Кирейка). *Вісник Львівського університету*. *Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 64–72.
7. Король А. Художня образність та символічність жіночих партій у балетах української тематики середини XX століття. *Мистецтвознавчі записки.* 2018. № 33. С. 314–320.
8. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави у 20–80 роках XX ст. : автореф. дис… канд. мистецтвозн.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2019. 23 с.
9. Медвідь Т. А. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 2. С. 409–412.
10. Мельниченко О., Горчинська І. Стилістика балету Михайла Скорульського «Лісова пісня» як джерело творчості в українській балетній музиці. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 321–329.
11. Мерлянова О. Українські жіночі танці на оперно-балетній сцені. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2013. Вип. 19, т. 1. С. 91–95.
12. Перова Г. Балети В. Вронського на музику українських композиторів в контексті розвитку балетного театру України. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 11. С. 260–264.
13. Підлипська А. Критика балету в УСРР 1920–1930-х років: від авангардних інтенцій до утвердження соцреалістичного канону : дис. … доктора мистецтвозн.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2021. 458 с.
14. Пустова Е. Півстоліття на балетній сцені. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 4(24). С. 78–86.
15. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть : автореф. дис. … канд. мистецтвозн.: 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2019. 16 с.
16. Скорульська Р. Сторінки історії становлення та сценічного життя балету Михайла Скорульського «Лісова пісня». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2017. Вип. 17. С. 129–141.
17. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
18. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина XX ст.). *Народознавчі зошити*. 2018. № 3(141). С. 719–725.
19. Чепалов О. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка і його хореографічне втілення на українській сцені. *Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 2. С. 42–49.

References

1. Bortnyk, K. V. (2014). Don Juan on the ballet stage and the problem of cultural identity. Traditions and Novations of the Higher Architectonic and Art Edukation, 2, 7–10 [in Ukrainian].
2. Dychenko, I. (1978). Yevhen Lysyk. An essay about life and creativity. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Dychenko, I. (1998, July 28). The one that danced passion. Day [in Ukrainian].
4. Dolokhova, L. V. (1966). Ballet master Vakhtanh Ivanovych Vronskyi. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Zahaikevych, M. (1978). Ballet dramaturgy. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Kazymyriv, Kh. (2015). Mythologemes of natural elements in the drama extravaganza "Forest Song" by Lesia Ukrainka and their musical incarnations (on the example of the works of Mykhailo Skorulskyi and Vitalii Kyreiko). Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies, 16 (2), 64–72 [in Ukrainian].
7. Korol, A. (2018). Artistic imagery and symbolism of women's roles in Ukrainian themed ballets of the middle of the 20th century. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 33, 314–320 [in Ukrainian].
8. Markevych, L. (2019) Transformation of the system of artistic language of the Ukrainian national ballet performance in the 20s–80s of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

9. Medvid, T. A. (2019). Works of Ukrainian literature on the national ballet scene. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 2, 409–412 [in Ukrainian].

10. Melnychenko, O., Horchynska, I. (2018). Stylistics of Mykhailo Skorulskyi's ballet "Forest Song" as a source of creativity in Ukrainian ballet music. Mykhailo Skorulskyi. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 33, 321–329 [in Ukrainian].

11. Merlianova, O. (2013). Ukrainian women's dances on the opera-ballet stage. Ukrainian Culture: the Past, Modern, Ways of Development, 19 (1), 91–95 [in Ukrainian].

12. Perova, H. (2018). Ballets by V. Vronskyi to the music of Ukrainian composers in the context of the development of the ballet theater of Ukraine. International Journal. Culturology. Philology. Musicology, 11, 260–264 [in Ukrainian].

13. Pidlypska, A. (2021). Criticism of ballet in the USSR in the 1920s and 1930s: from avant-garde intentions to the establishment of the socialist realist canon Doctor's thesis. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

14. Pustova, E. (2008). Half a century on the ballet stage. Researches of the Fine Arts, 4(24), 78–86 [in Ukrainian].

15. Semenova, N. M. (2019). National ballet performance in Ukrainian choreographic culture of the 20th – early 21st centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

16. Skorulska, R. (2017). Pages of the history of the formation and stage life of Mykhailo Skorulsky's ballet "Forest Song". Ukrainian art history: materials, research, reviews, 17, 129–141 [in Ukrainian].

17. Stanishevskyi, Yu. O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

18. Khotsianovska, L. (2018). Ballet music by Ukrainian composers and its reflection in choreography (second half of the 20th century). The Ethnology Notebooks, 3(141), 719–725 [in Ukrainian].

19. Chepalov, O. (2014). The ballet "The Master of the Fireplace" ("Don Juan") by Vitaliy Gubarenko and its choreographic embodiment on the Ukrainian stage. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 2, 42–49 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 783:7.079(477)„19/20”
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270325

Цитування:
Антоненко О. М., Антоненко М. М. Духовна музика православної традиції в системі фестивалів академічної музики України на зламі XX–XXI століть. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 35–40.

Antonenko O., Antonenko M. (2022). Orthodox Church Music at Ukrainian Academic Music Festivals at the Turn of XX–XXI Centuries. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 35–40 [in Ukrainian].

Антоненко Олександр Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради
Мелітопольського державного
педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького
https://orcid.org/ 0000-0003-3480-8924
antonenkoalexandr@ukr.net

Антоненко Маргарита Муратівна,
кандидат мистецтвознавства,
старша викладачка
кафедри теорії і методики музичної освіти
та хореографії Мелітопольського державного
педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького
https://orcid.org/ 0000-0003-2438-5657
margo_megapolis@ukr.net

ДУХОВНА МУЗИКА ПРАВОСЛАВНОЇ ТРАДИЦІЇ В СИСТЕМІ ФЕСТИВАЛІВ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ УКРАЇНИ НА ЗЛАМІ XX – XXI СТОЛІТЬ

Мета роботи – розглянути духовну музику православної традиції як складову фестивалів академічної музики в Україні в кінці XX – на початку XXI століття. **Методологія дослідження:** використано історичний і культурологічний підходи, застосовано також системний метод – для характеристики музичних фестивалів у їх зв’язках з іншими компонентами культури; соціокультурний метод – при вивченні соціокультурних складових художнього феномену фестивалю. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше комплексно проаналізовано православну духовну музику як складову найбільш престижних музичних фестивалів України кінця XX – початку XXI століття. **Висновки.** Духовна хорова музика є важливою складовою фестивалів академічної музики в Україні на зламі XX – XXI століть. У межах програм фестивалів глядачі можуть відчути музично-історичні діапазони та широкі стильові контрасти, тут органічно поєднані традиції та новаторство. Стверджено, що, окрім важливих соціальних функцій, презентації та популяризації духовної музики сучасних українських композиторів, фестивалі академічної музики відіграють важливу роль у відродженні та збереженні української культурної спадщини.

Ключові слова: фестиваль, православна духовна музика, музичне мистецтво України кінця XX – початку XXI ст.

Antonenko Oleksandr, *Ph.D. in Arts, Associate Professor, Department of Instrumental Performance and Music Art-Pop, Bohdan Khmelnitsky Melitopol State Pedagogical University;* ***Antonenko Margaryta,*** *Ph.D. in Arts, Senior Lecturer, Department of Theory and Methods of Musical Education and Choreography, Bohdan Khmelnitsky Melitopol State Pedagogical University*

Orthodox Church Music at Ukrainian Academic Music Festivals at the Turn of XX–XXI Centuries

The purpose of the article is to consider the Orthodox church music as a part of Ukrainian festivals of academic music at the end of the XXth – the beginning of the XXIst century. **Research methodology**. To achieve the goals of the research, the authors have used historical and cultural approaches. The systemic method has been used to characterise musical festivals in their relation to other components of culture. Sociocultural method enabled studying sociocultural components of the artistic phenomenon of the festival. **Scientific novelty of the research** lies in the first attempt to comprehensively analyse the Orthodox church music as a constituent of the most prestigious Ukrainian music festivals at the end of the XXth – the beginning of the XXIst century. **Conclusions**. Church music is an essential part at the end of the XXth – the beginning of the XXIst century. Ukrainian academic music festivals. During the festivals, the audience may feel music-historical singing range and wide stylistic

© Антоненко О. М., 2022
© Антоненко М. М., 2022

contrasts, in particular a combination of traditions and innovations. The authors state that academic music festivals not only perform important social functions, presentation and popularization of church music by contemporary Ukrainian composers, but also play an important role in revival and conservation of Ukrainian cultural heritage.

Key words: festivals, Orthodox church music, Ukrainian music art at the turn of XX–XXIth centuries.

Актуальність теми дослідження. Важливою віхою соціокультурного буття духовної музики православної традиції в Україні наприкінці XX – на початку XXI ст. є її інтеграція в музично-мистецьке життя. Однією з ознак виконавства академічних хорових колективів в Україні є поширене використання у концертних програмах творів духовної музики. Духовну музику широко використовують у сучасних системах виховання та освіти. Музичне виховання в загальноосвітніх та музичних школах, закладах середньої та вищої мистецької освіти багато в чому ґрунтується на традиціях культури українського народу, невід'ємною складовою якої є духовна хорова спадщина видатних композиторів: Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Леонтовича, К. Стеценка й багатьох ін. Актуальність дослідження зумовлена тим, що вагоме місце духовна музика православної традиції посіла в програмах фестивалів академічної музики й у цьому аспекті вона є малодослідженим явищем.

Аналіз досліджень і публікацій. Феномен музичного фестивалю знайшов відображення в працях сучасних вітчизняних науковців: О. Антоненка, К. Давидовського, С. Зуєва, Є. Федорова, М. Шведа. Православну духовну музику в системі музичних фестивалів України кінця XX – початку XXI ст. розглянуто в наукових працях Д. Болгарського, Л. Пархоменко, В. Рожка, О. Рожка, О. Ущапівської та ін.

Мета дослідження – розглянути духовну музику православної традиції як складову фестивалів академічної музики України кінця XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Духовна музика в кінці XX – на початку XXI ст. посідає важливе місце як у духовному, так і в мистецькому бутті українського суспільства й постає закономірним спадкоємцем багатовікових художніх традицій. Наприкінці XX – на початку XXI ст. вона стає інтегративною частиною багатьох престижних академічних фестивалів і конкурсів України: «Золотоверхий Київ», «Київ М'юзік Фест», «Музичні прем'єри сезону» (м. Київ), «Пасхальна асамблея» (м. Київ), «Передзвін» (м. Івано-Франківськ), «Кременецькі хорові вечори» (м. Тернопіль) та ін.

Фестиваль «Золотоверхий Київ» (1997–2009) заснований за ініціативи муніципального камерного хору «Київ» та його художнього керівника, лауреата Державної премії України ім. Т. Шевченка, народного артиста України М. Гобдича. У дійстві брали участь провідні хорові колективи України. Офіційні заходи проходили в Михайлівському Золотоверхому соборі, Трапезній церкві та Успенському соборі Києво-Печерської лаври, Колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії України, Національному будинку органної та камерної музики. Метою фестивалю задекларовані розвиток та презентація досягнень хорової культури України, відновлення маловідомих сторінок української хорової музики, обмін досвідом тощо. Найбільш широко в програмах фестивалю представлена духовна хорова музика з огляду на традиції цього жанру в Україні.

У сформованій концепції фестивалю першочергове місце відведено презентації творчого доробку окремого композитора. Серед них – В. Степурко (1997), Ю. Алжнєв (1998), Л. Дичко (1999), Є. Станкович (2000), М. Березовський та В. Рунчак (2002), М. Дилецький та М. Скорик (2003), М. Вербицький та В. Зубицький (2004), М. Леонтович та Г. Гаврилець (2005), Я. Яциневич та В. Сильвестров (2006), А. Ведель та М. Шух (2007), С. Пекалицький та Р. Твардовський (2008), І. Домарацький, С. Дегтярьов та К. Стеценко (2009). Кожен із вказаних вище композиторів має у своєму доробку шедевральні зразки православної духовної музики, які з успіхом були виконані в межах фестивалю.

За словами директора фестивалю М. Гобдича, його передусім «приваблювала ідея створення історичної перспективи українських духовних шедеврів – від знаменитих розспівів Києво-Печерської лаври (XV–XVI ст.) до творів сучасних композиторів. Особливий акцент зроблено на музиці українського бароко, на виконанні творів Миколи Дилецького, Артемія Веделя, Максима Березовського та ін.» [6, 74].

Важливим напрямом роботи фестивалю «Золотоверхий Київ» стали концерти духовної хорової музики у виконанні відомих хорових колективів. Зупинимось лише на деяких з них. Відкриття другого за ліком фестивалю

запам'яталося концертом Національної заслуженої академічної капели «Думка», яка представила програму з духовних концертів Д. Бортнянського, П. Чеснокова, кантати С. Танєєва «Іоанн Дамаскін».

Серед подій ІІІ Всеукраїнського фестивалю «Золотоверхий Київ» виділимо виконання камерним хором «Київ» розшифровок давньоукраїнської монодії Київського розспіву XVI ст., які «були сприйняті публікою та фахівцями як епохальне художнє відкриття, що справило не менше враження, ніж прекрасно виконані "Києвом" духовні концерти М. Березовського, А. Веделя, О. Гречанінова…» [6, 74].

У межах IV Всеукраїнського фестивалю «Золотоверхий Київ» програми з духовних творів композиторів XVI–XVIII ст. презентували Академічний камерний хор «Хрещатик», Камерний хор «Таврійський благовіст» Кримської державної філармонії, Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, Камерний хор «Воскресіння» (м. Рівне).

Непересічною мистецькою подією V фестивалю «Золотоверхий Київ» став композиторський конкурс «Духовні псалми». У межах заходу виконано та розглянуто майже 60 духовних творів сучасних українських композиторів. Гран-прі здобула Г. Гаврилець.

Серед резонансних заходів, що відбувалися на фестивалі в наступні роки, відзначимо традицію антифонного співу літургій та духовних хорових концертів в Успенському соборі та Трапезній церкві Києво-Печерської лаври. Л. Пархоменко зазначає, що вони «набули трансцендентних мистецьких подій "Золотоверхого Києва", належали до надзвичайних зацікавлень публіки. <…> Динамічна драматургія інтонування музики ансамблем із чотирьох капел (разом із "Києвом" виступали Капела ім. Л. Ревуцького, "Павана" або "Кредо"), контрасти звучання їхніх різнотембрових палітр, надзвичайні просторово-акустичні ефекти, пов'язані з накладанням звучань хорів, натхненний діалог солістів та ансамблів помножили виразність сакрального слова й музики» [6, 76].

Фестиваль «Золотоверхий Київ» щороку відкривав незнайомі сторінки української духовної хорової культури та виконував важливу функцію популяризації вже відомих шедеврів української класичної і сучасної музики. У межах мистецького форуму відбувалися резонансні творчі заходи. За роки проведення фестивалю виконані повні літургії А. Веделя, М. Вербицького, О. Гречанінова, М. Леонтовича, Я. Яциневича, Л. Дичко, О. Яковчука, М. Шуха, Романа та Богдана Дроздів. Форум став поштовхом до активізації творчої діяльності хорових колективів та сучасних українських композиторів. За роки проведення фестивалю в його подіях взяли участь майже 50 хорових колективів з різних регіонів України та м. Києва.

Духовна хорова музика православної традиції є важливою складовою концертних програм Міжнародного фестивалю «Київ М'юзік Фест» – найбільш престижного та усталеного академічного музичного форуму країни. У перше десятиліття діяльності фестивалю в його програмах спостерігаємо домінування інструментального та симфонічного жанру. Духовна музика звучала лише епізодично в межах хорових концертів.

Достатньо широко духовна музика представлена в програмах міжнародних фестивалів «Київ М'юзік Фест», починаючи з 2000 р., значним поштовхом чого стали творчі заходи на честь 2000-ліття Різдва Христового, 950-річчя заснування Києво-Печерської лаври, 1020-річчя Хрещення Київської Русі, 900-ліття Михайлівського Золотоверхого монастиря.

У православних храмах та концертних залах столиці традиційно відбуваються концерти духовної музики з красномовними назвами: «Хорові антифони», «Православна дзвонарна музика з глибини віків до сьогодення», «Велике свято духовної хорової музики», «Духовна хорова музика сучасних українських композиторів», «Духовна музика: від класики до сучасності», «Духовна музика М. Лисенка та К. Стеценка – пам'яті українських класиків», «Українська духовна музика», «Духовна хорова музика», «Сучасна духовна музика України», «Духовна музика XVII–XVIII століття», «Нехай прийде царство твоє», «Духовні обрії», «Псалми і молитви», «Душе моя…», «Пробудження», «Блаженний той, хто вірує», «Господи, почуй же мій голос», «Від середньовіччя – до сучасності», «Духовна музика сучасної України», «Молитва душі», «Українські духовні концерти», «Озвучені строфи», «Українська сучасна духовна музика», «Вірую» та ін.

Щороку в концертних заходах фестивалю «Київ М'юзік Фест» відбуваються прем'єрні виконання творів на канонічні православні тексти сучасних українських композиторів. Загалом за історію проведення фестивалю виконані духовні хорові твори І. Алексійчук, В. Волонтира, Г. Гаврилець, І. Гайденка, В. Гайдука, С. Горюновича, В. Губи, М. Дацка, Л. Донник, Л. Дичко, Т. Євони, Т. Іваницької,

Ю. Іщенка, К. Карпенко, Г. Ковальової, О. Козаренка, Ю. Корженко, М. Кречка, О. Лис, В. Мартинюк, Є. Марчук, В. Мужчиля, І. Небесного, С. Острової, В. Павенського, В. Пасічника, О. Похило, Б. Працюк, В. Реви, О. Рудянського, В. Рунчака, Б. Сегіна, В. Сильвестрова, Б. Синчалова, М. Степаненка, В. Стеценка, В. Степурка, О. Таганова, В. Тиможинського, К. Троценко, Д. Туптала, С. Турнєєва, Т. Хмельницької, О. Чистої, Л. Шукайло, А. Шуха, М. Шуха, О. Щетинського, Т. Яшвілі. Поруч із сучасною українською духовною музикою традиційно звучать у межах фестивалю твори О. Архангельського, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, О. Гречанінова, С. Дегтярьова, М. Дилецького, І. Домарацького, Г. Левицького, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Чеснокова, С. Трубачова, О. Кастальського та ін.

У межах фестивалю «Київ М'юзік Фест» відбулися світові прем'єри «Літургії Миру» архієпископа Іонафана Єлецьких (у 2003 р.), літургії С. Пекалицького (у 2008 р.), середньовічної літургії св. Іоанна Златоустого із Перемишльського ірмологіону середини XVII ст. (у 2010 р.), літургії св. Іоанна Златоустого В. Степурка (у 2011 р.), хорової симфонії на канонічні тексти «Світлі піснеспіви» В. Польової (у 2014 р.), хорових концертів С. Дегтярьова: «Благо єсть сповідатися Господеві», «Не ревнуй лукавнующим», «Терпя потерпіх Господа» та С. Пекалицького – «Дух Твой благий» (у 2008 р.). Відзначимо також виконання літургій Л. Дичко (у 1990 та 1993 р.), А. Веделя (у 2002 р.), К. Стеценка (у 2002 р.), І. Домарацького (у 2014 р.), Є. Станковича (у 2017 р.), О. Козаренка (у 2018 р.), І. Небесного (у 2018 р.).

У контексті нашого дослідження не можна оминути увагою Міжнародну Пасхальну асамблею, яку з 2009 р. проводить Національна музична академія України ім. П. Чайковського і яка присвячена головному святу Православної Церкви – Світлому Христову Воскресінню. Щорічно асамблея збирає професійні, навчальні, церковні, дитячі хорові колективи з різних регіонів України. Серед хорових колективів з-за кордону відзначимо участь в асамблеї в різні роки чоловічого хору «Святий Єфрем» (м. Будапешт, Угорщина), зведеного хору духовенства Варшавсько-Бельської єпархії (Польща), камерного хору «Scola cantorum» (м. Осло, Норвегія), камерного хору «Cantate Domino» (м. Каунас, Литва), хору храму на честь Собору всіх Білоруських Святих (м. Мінськ, Білорусь), жіночого хору «Cantabile» (м. Кишинів, Молдова), чоловічого ансамблю «Урмулі» (м. Тбілісі, Грузія).

Концертні заходи фестивалю проходили в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського, Національній опері України, Київському національному університеті ім. Т. Шевченка, Національному музеї мистецтв ім. Богдана й Варвари Ханенків, Центрі художньої та технічної творчості «Печерськ», Софії Київській, Михайлівському Золотоверхому соборі, Успенському соборі та Трапезному храмі Києво-Печерської лаври, Свято-Введенському чоловічому монастирі, Спасо-Преображенському соборі, Патріаршому соборі Воскресіння Христового.

Незважаючи на те, що вже з 2010 р. заснована як суто хорова, асамблея стає поліжанровим музичним проєктом, канонічна православна музика донині залишається її важливою складовою. Про це свідчать виконання «Літургій»: П. Чайковського у 2010 р., Є. Станковича у 2017 р., Я. Яциневича у 2017 р., С. Рахманінова у 2013 та 2018 рр.; концертні програми чоловічого хору «Святий Єфрем» з Угорщини, який спеціалізується на стародавній візантійській музиці, та ін. події.

Нині в межах Міжнародної Пасхальної асамблеї, яка з 2014 р. проходить під гаслом «Духовність єднає Україну», звучить музика різних епох, стилів та жанрів, успішно розвиваються «Музичні діалоги» України з різними країнами світу, у межах яких виступають артисти із США, Німеччини, Швейцарії, Італії, Нідерландів, Норвегії, Польщі, Ізраїлю, Угорщини, Грузії, Литви та ін. країн.

Але все ж таки поряд з оперними та балетними виставами, концертами ансамблів пісні й танцю, симфонічних, народних та духових оркестрів, капел бандуристів, солістів-інструменталістів, вокалістів основу творчих заходів асамблеї становлять концерти духовної хорової музики. Наприклад, у 2017 р. за участі професійних, студентських, дитячих, церковних хорових колективів з різних регіонів України в межах асамблеї відбулися концерти духовної хорової музики з красномовними назвами: «Великодній хоровий вернісаж», «Великодній концерт», «Великодні піснеспіви», «Піснеспіви Великодня», «Діти – Великодню», «Візантійсько-українські монодії», «Приидите воспоим, людие», «Духовність єднає Україну», «Воскресіння Твоє, Христе Спасе». Серед творчих заходів Міжнародної Пасхальної асамблеї 2018 р.

відбулося 20 концертів хорової музики, у яких взяли участь 25 хорових колективів.

Поряд із літургійною (суто богослужбова) доволі широко в цих концертах представлена паралітургійна (наближена до богослужбової) православна музика, передусім духовні хорові концерти Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Дилецького, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка й ін. композиторів.

Представлена у творчих заходах Міжнародної Пасхальної асамблеї й позалітургійна (позабогослужбова) духовна музика. Для прикладу: у 2011 р. виконана псалмодія «Монологи віків» для мішаного хору й соло інструментів В. Степурка; до 30-річчя Чорнобильської трагедії у 2016 р. Симфонічно-хорова поема «Чорнобильська літургія» архієпископа Іонафана Єлецьких – В. Рубана.

На думку О. Рожка «Щорічна Міжнародна Пасхальна асамблея – це унікальний за своїм змістом і масштабом культурно-мистецький захід, спрямований на популяризацію класичної і сучасної музики, хорового й інструментального музичного виконавства, з метою збереження і збагачення духовності в суспільстві як основи громадянського миру і злагоди» [7, 200].

У світлі розвитку та популяризації духовної музики сучасних українських композиторів окремо слід зупинитися на подіях міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону», який із 1989 р. щорічно проводить Національна спілка композиторів України. У межах фестивалю відомі хорові колективи виконали літургії українських композиторів: Л. Дичко – «Літургія №1» (10 квітня 2010 р. у Трапезній палаті Києво-Печерської лаври Галицький муніципальний хор) і «Літургія №2» (3 квітня 2011 р. у Михайлівському Золотоверхому соборі Муніципальний камерний хор «Хрещатик»), В. Степурко – «Літургія святого Іоана Златоустого» (27 травня 2012 р. у Храмі Святого Василя Великий Муніципальний камерний хор «Київ»), Т. Яшвілі – «Божественна Літургія для жіночих голосів» (24 травня 2015 р. у Трапезному храмі Києво-Печерської Свято-Успенської лаври вокальний ансамбль «Покров»). У різні роки презентовані богослужбові твори В. Сильвестрова («Отче наш», «Богородице Діво», «Херувимська», «Многая літа», «Царю Небесний», «Алілуя», «Святий Боже»), Б. Фільц («Царю Небесний», «Богородице Діво, радуйся»), В. Степурка («Отче наш», «Нехай воскресне Бог», «Вірую»), Михайла Шведа («Псалом № 136»), В. Гайдука («Царю Небесний»), М. Дацка («Ангел сповістив»), Ю. Корженко («Достойно єсть»), Є. Льонка («Мала єктенія»), Т. Іваницької («Достойно єсть»), М. Степаненка («Отче наш»), І. Тилика («Херувимська»), В. Сіренка («Достойно єсть», «Отче наш»), С. Леонтьєва («Отче наш», «Ангел вопіяше»), А. Стука («Царю Небесний»), О. Козаренка («Взбранной Воеводе»), В. Павенського («Слава Отцю і Сину», «Многоліття») та ін.

Достатньо широко в програмах фестивалю представлена паралітургійна музика сучасних українських композиторів. У межах XXI Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» 9 квітня 2011 р. відбувся концерт сучасної духовної хорової музики. У виконанні хору Національної радіокомпанії України ім. П. Майбороди прозвучали духовні концерти на канонічні тексти М. Волинського, Г. Гаврилець, В. Гайдука, М. Дацка, Л. Донник, О. Ільницької, С. Острової, М. Степаненка. Відзначимо також виконання в різні роки творів В. Польової (хорова симфонія «Світлі піснеспіви»), Є. Станковича («Господи, Владико наш»), В. Рунчака («Оспівуючи Різдво Господнє»), В. Губи («З глибин я взиваю до Тебе»).

Традиційно в межах міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» поряд із сучасними композиціями звучать духовні хорові концерти композиторів-класиків. Для прикладу, у Колонній залі ім. М. Лисенка Національної філармонії України відбувся концерт з нагоди 20-річчя від дня заснування Камерного хору «Київ» та 50-річчя від дня народження його керівника М. Гобдича, у виконанні якого прозвучали духовні концерти А. Веделя («К Тебе, Господи, воззову»), С. Дегтярьова («Пособивий, Господи, кроткому Давиду»), І. Домарацького («О тебе, отче Романе»), Є. Станковича («Господи, Владико наш»), літургійна музика В. Сильвестрова («Отче наш», «Богородице Діво», «Херувимська», «Алілуя»), позалітургійний твір В. Степурка («Господи, Боже наш» для скрипки соло та хору).

Творча діяльність муніципального академічного камерного хору «Київ» є надзвичайно важливою в контексті презентації раніше не відомих творів українських композиторів, знайдених у київських рукописах та відредагованих О. Шумілiною. У межах фестивалю «Музичні прем'єри сезону» колектив у різні роки виконав не відомі до початку XXI ст. партесні концерти І. Домарацького («Избавленіє послав Господь», «О тебе, отче Романе» та ін.), Г. Левицького («Праздник радостен возсія», «Звізда явися єси всесвітлая» та ін.). У концерті хорової музики 23 червня 2017 р. Камерний хор «Київ», окрім

іншого, виконав реконструйовані О. Шуміліною хорові концерти М. Березовського («Прийдіте і видіте діла Божія», «Не імами іния помощи») та М. Дилецького («Всяк земнородний да возиграется», «Богоотец убо Давид», «Радуйся, живоносний Кресте», «Приідіте, послідеє цілованіє», «Кое разлученіє, о братіє»).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше комплексно проаналізовано православну духовну музику як складову найбільш престижних музичних фестивалів України кінця XX – початку XXI століття.

Висновки. У досліджуваний історичний період православна духовна музика, з одного боку, відіграє важливу роль у духовному житті найбільш масової релігійної течії країни, будучи невід'ємною складовою богослужіння православної церкви, а з іншого – є важливою частиною мистецького життя, фестивалів академічної музики зокрема. У межах їхніх програм глядачі можуть відчути музично-історичні діапазони та широкі стильові контрасти, тут органічно поєднані традиції і новаторство. У виконанні відомих хорових колективів звучать найкращі зразки літургійної, паралітургійної та позалітургійної православної музики від середньовіччя до сучасності.

Фестивалі академічної музики стали не тільки актуальною формою дозвілля, а й найбільш поширеною формою презентації та популяризації духовної музики сучасних українських композиторів. Діяльність аналізованих академічних музичних фестивалів є також важливою в контексті презентації раніше не відомих сторінок української духовної музики (творчість І. Домарацького, Г. Левицького, середньовічна літургія св. Іоанна Златоустого із Перемишльського ірмологіону середини XVII ст., твори з Київської колекції партесних рукописів та ін.). Відтак, окрім важливих соціальних функцій, світські фестивалі відіграють важливу роль у контексті збереження і популяризації унікальної культурної спадщини українського народу.

Література

1. Антоненко М. М. Православна духовна музика в системі української культури кінця XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 211 с.

2. Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця XX – початку XXI ст.: дис. … канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 192 с.

3. Зосім О Л. Богослужбова музика у сучасному музичному просторі України: літургічний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2011. Вип. 26. С. 297–304.

4. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2007. 207 с.

5. Личковах В. А. Сакральні горизонти української культури: архетипи – хронотопи – сигнатури. *Художня культура. Актуальні проблеми.* Київ, 2010. Вип. 7. С. 187–194.

6. Пархоменко Л. Фестивальні форми інтеграції хорового руху України (за здобутками «Золотоверхого Києва»). *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. № 4 (24). С. 71–77.

7. Рожок О. В. Принципи сучасного арт-менеджменту у проведенні заходів IX Міжнародної пасхальної асамблеї 2017. *Київське музикознавство*. Київ, 2018. Випуск 57. С. 189–201.

8. Харитон І. М. Тенденції розвитку української православної співацької традиції в умовах сучасності. *Нова педагогічна думка.* Рівне : Принт Хауз, 2014. № 1. С. 163–166.

References

1. Antonenko, M. M. (2020). Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late XX – early XXI century. Dissertation of the candidate of sciences. Kyiv [in Ukrainian].

2. Garkava, I. O. (2019). Christian ideas and images in the Ukrainian musical. Dissertation of the candidate of sciences. Kyiv [in Ukrainian].

3. Zosim, O. L. (2011). Liturgical music in the modern musical space of Ukraine: liturgical aspect. Topical problems of history, theory and practice of artistic culture. Kyiv: Milenium, XXVI, 297–304 [in Ukrainian].

4. Zuev, S. P. (2007). The modern cultural space and the semiotics of the music festival (on material of Kharkov). Dissertation of the candidate of sciences. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Lychkovakh, V. A. (2010). Sacral horizons of Ukrainian culture: archetypes – chronotopes – signatures. Khudozhnya kultura. Aktualni problemy, 7, 187–194 [in Ukrainian].

6. Parkhomenko, L. (2008). Festival forms of integration of the choral movement of Ukraine (according to the achievements of «Zolotoverhyi Kyiv»). Studiyi mistecztvoznavchi. Kyiv: IMFE NAN Ukrayiny, 4 (24), 71–77 [in Ukrainian].

7. Rozhok, O. V. (2018). Principles of modern art management in the events of the IX International Easter Assembly 2017. Kiyivske muzikoznavstvo. Kyiv, 57, 189–201 [in Ukrainian].

8. Haryton, I. M. (2014). Trends in the development of the Ukrainian Orthodox singing tradition in modern conditions. New Pedagogical Thought. Rivne, 163–166 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 14.11.2022

УДК 78.01.03(477)"16/18"
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270326

Цитування:
Дубровний Т. М. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 41–46.

Dubrovnyi T. (2022). Grassroots as an Artistic Category of Ukrainian Culture of the XVII–XIX Centuries. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 41–46 [in Ukrainian].

Дубровний Тарас Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри музикознавства
та хорового мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка
orcid.org/0000-0003-4879-0008
taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua

GRASSROOTS ЯК МИСТЕЦЬКА КАТЕГОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVII–XIX СТОЛІТЬ

Метою статті є класифікація української музичної культури, яка, на відміну від інших мистецьких жанрів, упродовж тривалого періоду не отримувала чітких музичних визначень. Це пов'язано із соціокультурними та історичними обставинами, коли музику насамперед сприймали як частину літургійного обряду, побутового життя та інших обставин і в цьому контексті трактували як частину чогось більшого, цілого. Відтак оцінка музичного мистецтва як одиничної категорії потребує уточнень і визначень. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-культурологічному та мистецькому рівнях. **Наукова новизна** полягає у введенні в науковий обіг терміна Grassroots для опису та дефініції якості музичної продукції. **Висновок.** Для більш відповідного визначення та характеристики музичної творчості XVII–XIX століть термін Grassroots, на нашу думку, є найбільш вдалим та відповідним. Він чітко демонструє розвиток національного музичного мистецтва як «низового», водночас виводячи його зі сфери примітиву та дилетантства, що намагалися упродовж століть нам нав'язувати культури метрополій. Водночас знімається естетична напруга при характеристиці творів крізь призму засобів та інструментів кітчу, а також його визначення як «низького» чи «низового», оскільки адаптація здобутків європейського мистецтва на національному ґрунті вимагала певного часу для становлення і розвитку. Відтак Grassroots art є найбільш відповідним терміном для опису й класифікації багатого спадку українського музичного мистецтва.

Ключові слова: «високе» мистецтво, «низове» мистецтво, мистецтво Grassroots, кітч, музична культура.

***Dubrovnyi Taras**, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Acting Head of the Department of Musicology and Choral Arts, Ivan Franko National University of Lviv*

Grassroots as an Artistic Category of Ukrainian Culture of the XVII–XIX Centuries

The purpose of the article is the classification of Ukrainian musical culture, which, unlike other artistic genres, has not received clear musical definitions for a long period of time. This is connected with socio-cultural and historical circumstances, when music was primarily perceived as a part of liturgical rites, everyday life, and other circumstances, and in this context was interpreted as part of something bigger, a whole. Therefore, the assessment of musical art as a single category needs clarifications and definitions. **The research methodology** is based on historical, cultural, and artistic levels. **The scientific novelty** consists in the introduction of the term Grassroots into scientific circulation to describe and define the quality of musical productions. **Conclusions.** For a more appropriate definition and characterisation of the musical creativity of the 17th-19th centuries, the term Grassroots, in our opinion, is the most successful and appropriate. It clearly demonstrates the development of national musical art as "grassroots", at the same time taking it out of the realm of primitiveness and dilettantism, which metropolitan cultures have tried to impose on us over the centuries. At the same time, the aesthetic tension is relieved when characterising works through the prism of kitsch means and tools, as well as its definition as "low" or "grassroots", since the adaptation of the achievements of European art on national material required a certain time for formation and development. Therefore, Grassroots art is the most appropriate term to describe and classify the rich heritage of Ukrainian musical art.

***Key words*:** "high" art, "low" art, grassroots art, kitsch, musical culture.

© Дубровний Т. М., 2022

Актуальність теми дослідження. Назагал українська культура як самобутня і цілісна європейська одиниця найвиразніше пов'язана з бароковою добою. Саме від цього періоду ми можемо відштовхуватися, коли розглядаємо окремі національні, етнічні стилі, культурологічні процеси тощо. Починаючи з українського бароко, можемо говори про авторську музику, а відтак й оцінювати її як окрему професійну ланку мистецької творчості.

Питання поділу музичного мистецтва на категорії «високе» та «низьке» порушено у XX столітті в працях західноєвропейських філософів та теоретиків, зокрема: Теодора Адорно, Карла Дальгауза, Ганса Генріха Еггебрехта, Роланда Барта та ін., і стосувалося осмислення культурологічних процесів, починаючи переважно від XIX століття. В український музикознавчий дискурс ці категорії увійшли в кінці XX – на початку XXI століття завдяки працям Л. Кияновської, О. Козаренка, З. Жмуркевич, М. Новакович, автора цих рядків. Однак з активним розвитком у XX столітті попкультури, появою феномену шоу-бізнесу, гетерогенних процесів, притаманних добі постмодернізму, межі, як і самі визначення, стали дещо розмитими, а їх семантика розширена. Об'єктом дослідження стала малодосліджена категорія «низового» в музиці, хоча її зразки вбачаємо як у бароковій українській музичній традиції, так і в XIX столітті. Предметом дослідження є термін Grassroots для опису музичної продукції зазначеного періоду.

Аналіз досліджень і публікацій. Якщо зразки «високого» мистецтва трактували насамперед з позиції закладеної в них естетичної складової, то поняття «низового» мистецтва пов'язували із функціональним призначенням і потребами соціокультурного середовища. В українській культурі українського бароко такими були жанри канту та духовної пісні, що популяризували християнські цінності, часто інкрустуючи духовні тексти в народнопісенну тканину. У цій площині побутування салонної музики та домашнього музикування, а також створеного в цьому середовищі бідермаєру, також вказувало на їх приналежність до «низової» культури. Згідно з висловлюванням Ганса Генріха Еггебрехта у праці «Що є музика», яку він написав у співавторстві з К. Дальгаузом, музика такого роду культивувала насамперед «салонний настрій, розмову, престиж, наслідування культури («високої» – *Т. Д.*), гідне представлення доньок і т.д.» [9, 78]. Відповідно музичний матеріал був призначений насамперед для створення відповідного настрою та атмосфери, а отже, був функціональним.

Варто зазначити, що в українській культурі феномен цілісності обох мистецьких напрямів найвиразніше представлений у бароковий період завдяки паралельному розвитку й «високого» партесного співу, і «низових» кантів та духовних пісень. Натомість у подальші XVIII–XIX ст. категорія «низового» мистецтва представлена найяскравіше, оскільки непрості соціокультурні та політичні обставини цього періоду не сприяли створенню умов для досягнення високого професійного рівня підготовки музикантів. Це ускладнило розвиток «високих» жанрів, проте певною мірою компенсувалося в іншій площині.

Відтак за період XIX століття було зібрано та видано чимало збірників народних пісень, а завдяки представникам перемиської школи тривав розвиток жанрів світських і духовних творів. У них як продовжувалися традиції творчості М. Березовського та Д. Бортнянського, так і помітні впливи західноєвропейської культури, що безпосередньо відбилася і на композиторській творчості. Відповідно кількісне накопичення творчої продукції без належної освіти в подальшому привело до розмежування музичного мистецтва з позиції не лише його доступності, але і якісних характеристик. Це відбувалося не без впливу європейських культурних тенденції, а також явища, що заполонило європейський простір, – кітчу.

Мета дослідження. Оцінка музичного доробку українських композиторів XVIII–XIX століть потребує більш прискіпливої оцінки якості творчої продукції і професіоналізму композиторських технік. У цьому контексті спостерігаємо певне роздвоєння: з одного боку, національне мистецтво, вирізнене унікальністю та інакшістю на тлі західноєвропейських зразків, не досягало до рівня «високих» зразків, а з іншого – не вписувалося і в дефініцію категорії «низького». Відтак постає потреба уточнити дефініції української музики зазначеного періоду аж до встановлення нових категоріальних критеріїв оцінювання.

Виклад основного матеріалу. Якщо розглядати розвиток українського музичного мистецтва зазначеного періоду як окреме явище в розвитку національної культури, без кореляції останньої із західноєвропейськими зразками, то внутрішня сегментація вказує на певні неточності диференціації як «низького», так й умовного «високого» мистецтва. Тому для

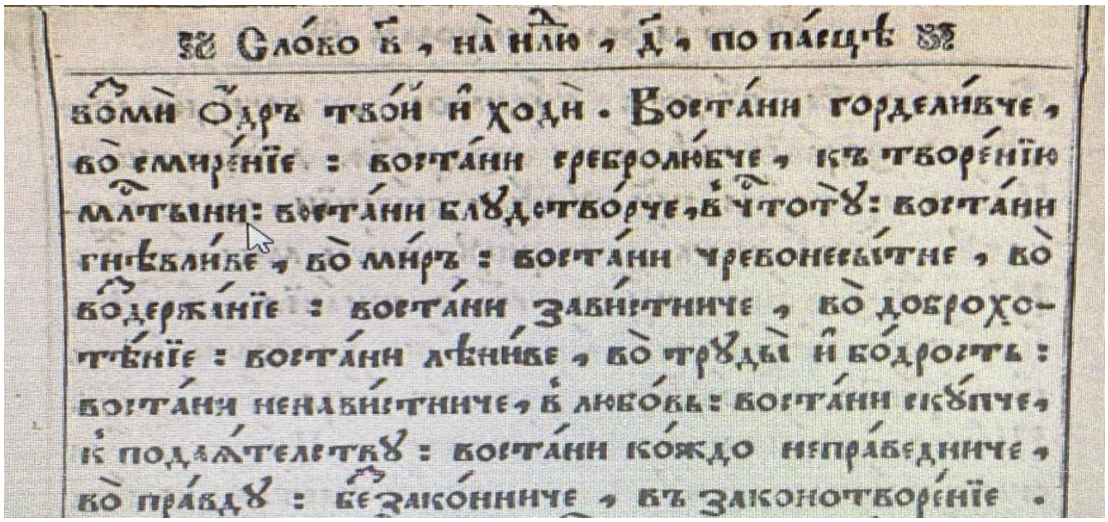
уточнення поняття «низового» в специфіці розвитку національної музичної культури, про що йшлося вище, пропонуємо вжити термін ***Grassroots / Грасрутс***, що в перекладі з англійської буквально означає *«низове»* та етимологічно поєднує два корені: *Grass* – трава *і Roots* – корінь.

Кембриджський словник перекладає термін *Grassroots* в політологічному контексті і трактує його як «звичайних людей у суспільстві чи організації, особливо в політичній партії» [10]. В українській Вікіпедії про цей термін нічого не сказано, натомість в англомовній версії Вікіпедії зазначено, що *Grassroots* – це термін сучасної американської політології, так у США називають спонтанні масові рухи «знизу». Під *Grassroots* розуміють «суспільний рух, організований громадянами для боротьби за свої права… Вони пов'язані з прийняттям рішень знизу вгору, а не зверху вниз, й іноді вважаються більш природними або спонтанними, ніж традиційні владні структури. Тому *Grassroots* можна перекласти також як ініціативу знизу, або ініціативу мас. Термін *Grassroots* вперше застосував сенатор від штату Індіана Альберт Беверідж у 1912 році. Під час виступу на з'їзді своєї Прогресивної партії він декларував, що «партія виникла з коренів, з того ґрунту, який є основним для людських потреб»». [11]. Так як і термін «кітч», що виник значно пізніше, аніж саме явище, так і явище *Grassroots* / *Грасрутс* існувало задовго до визначення в єдиному терміні.

Докладніше зупинимось на передумовах, що призвели до застосування цього терміна, який, повторимо, у культурології та мистецтвознавстві не застосовували. Однак специфіка розвитку української культури в умовах тривалого входження до різних імперій спонукає до врахування особливої ролі українського мистецтва в збереженні національної ідентичності. І в цьому контексті особливо важлива роль відводилася саме «низовим» жанрам.

Варто підкреслити, що термін *Grassroots* має чітку семантичну дефініцію поняття «низового» – як основи, що відображає цілісну картину у формуванні культури як горизонтального явища (поверхневого, видимого), так і вертикального (глибинного, духовного) і відповідає семантиці руху знизу (аматорський, непрофесійний рівень) – вверх (інтерпретація та коментування «високої культури»).

Про ідею семантичного руху «знизу вверх» як алегорії контрастного зіставлення двох світів – небесного (*Sacrum*) і земного (*Profanum*), спираючись на вертикальний рух знизу вверх, що створює об'ємний смисловий простір Універсуму, пише Є. Ігнатенко. Дослідниця вважає, що «різкі контрасти, як функціональні, так і смислові, антиномічність мислення, безумовно, це стильові домінанти бароко. Саме антиномічними парами розкривається людська природа» [3, 186]. Цитуючи Симеона Полоцького, зокрема його працю «Обед душевный»[1] (1681), Ігнатенко підкреслює, що Полоцький «наставляє грішників на путь праведний, що веде від гріха до доброчинства, «знизу вверх» [3, 186]: *«Востани горделивче, во смирение; востани сребролюбче, к творению милостыни; востани блудотворче въ чистоту… востани кождо неправедниче во правду; беззаконiче въ законотворение»* [6, 70] (рис. 1).


Слово в, на лю, д, по пѣвцѣ

вомн одръ твой и ходи. Востани горделивче, во смирение: востани сребролюбче, къ творению милостыни: востани блудотворче, в чистоту: востани гнѣвливе, во миръ: востани чревонеистне, во содержание: востани забывчиче, во доброхотение: востани лѣнивче, во трудъ и бодрость: востани ненавистниче, в любовь: востани скупче, к подаятелству: востани кождо неправедниче, во правду: беззаконниче, въ законотворение.

Рис. 1. Фрагмент тексту праці Симеона Полоцького «Обед душевный» (1681)

Отже, вважаємо, що термін Grassroots не лише пояснює та змістовно опредметнює процеси, які були рушійною силою в розвитку музичного й інших видів мистецтв в Україні в період їх становлення, але й відображає загальну тенденцію та особливість українського відродження, що спиралося «не на державу «згори», а на ініціативу місцевої знаті та розбудовану мережу громадських інституцій «знизу»» [2, 118]. Підтвердженням цього є функціонування братських шкіл та навчання за ірмологіонами всіх, без винятку, українських дітей.

Барокова доба, яка характеризується розвитком мистецтва та накопиченням творчого матеріалу, уже тоді інспірувала до потреби уточнення його характеристики. Прикладом запотребованості в розподілі поезії на різні рівні згідно з нашою теорією Grassroots art є трактат професора Києво-Могилянської академії, автора курсу рукописної латинської поетики «Hortus poeticus» («Сад поетичний») 1736 року Митрофана Довгалевського. Вже тоді він розділяв поезію на «високу» та «низову», називаючи «високу» – «штучною», а «низову» – «природною». Зокрема, у розділі «Поділ поезії» він наголошує: «*Природна поезія – це така, коли вірші складаються завдяки здібності та легкості таланту, а штучна – коли ці вірші компонуються тільки згідно з правилами поетичного мистецтва»* [4, 46]. Ніби в доповнення сказаного вище, аркою крізь століття, дослідник Дмитро Горбачов, аналізуючи спільність ознак мистецтва доби бароко та авангарду, згадуючи, зокрема, постать українського художника-авангардиста Олександра Богомазова, підкреслює, що повагу в нього викликали художники-примітивісти, а не сучасники-академісти: «Первісний художник (художник-примітивіст – *Т.Д.*) живіший за сучасних натуралістів», оскільки «інтелект академістів – це бар'єр на шляху до таємниці душі, до нашого мікрокосму» [1, 21]. Отже, накладаючи визначення М. Довгалевського стосовно поезії на музику, можемо дійти висновку, що музика, як і поезія, також поділяється на штучну – професійну / академічну (Roots – глибина як знання) та природну – аматорську (Grass – поверхня / талант). Таким чином утворюється «низове» (те, що посередині між професійним та аматорським) мистецтво – Grassroots art. Відповідно, за аналогією до поезії, музичний твір як зразок «високого» (професійного) мистецтва – це «штучний», створений шляхом освоєння відповідної техніки написання твір, з дотриманням жанрових вимог, який несе глибокий естетичний зміст, вимагає відповідної технічної та інтелектуальної підготовки як виконавця, так і слухача. Натомість аматорське мистецтво, за аналогією до поезії, є «природним», оскільки творене так званим «низьким» стилем композиторами-аматорами, де «низький» стиль не є свідомо заданим технічним прийомом написання, а природною, чуттєвою, сентиментальною, вродженою потребою при здобутих мінімальних навичках музичної грамоти[2]. До слова, термін «штучний» для опису професійного мистецтва використовує і український музикознавець першої половини XX століття Андрій Ольховський. Зокрема, у своїй праці «Нарис історії української музики»[3] автор описує зрушення в українському громадському житті XVII століття, розвиток нових форм музикування, що у зв'язку з появою міської культури зумовило утворення нових жанрів побутової музики. У цьому контексті, фіксуючи процеси зародження світського й міського музичного професіоналізму, він зазначає: «У друкованих збірниках пісень, які починають з'являтися, помітна нова тенденція до поєднання народної пісні зі «штучною» професійною музикою» [7, 133].

Grassroots art яскраво представлена музична культура XIX століття, зокрема українська версія бідермаєру. Серед популярних бідермаєрових пісень переважають любовні, ліричні та сатиричні твори. Звичайно, тут не обійшлося без впливу народної пісні як мови почуттів. Адже зразкам «високого» західноєвропейського мистецтва ця категорія не була притаманна (Віденська класика). У вітчизняній культурі Grassroots art натомість мислилось категоріями почуття та одухотвореності. Українська музична культура до середини XIX століття переважно була представлена зразками (часто з елементами кітчу) «низового» мистецтва, для яких характерними були зазначені вище категорії, а також умовно «високого» мистецтва. Тому на перший план виступали категорії «почуттів» та «емоцій», а на задній план відходили кореляції «високе» та «низьке», «уявне» та «реальне», «обман» та «істина», що цілком вкладається в дефініцію терміна *Grassroots*. Загалом формування національного середовища (домашні салони, музичні товариства), де виношували ідеї національної ідентичності, побудови української держави, системи освіти, а також потреба в професіоналізації українського мистецтва, зокрема й музичного, також відповідає філософії явища Grassroots, де ініціатива йшла за принципом «знизу – вверх».

Так, історик Ярослав Грицак говорить про принцип вкорінення національної ідентичності в Галичині на суспільному рівні, зазначаючи, що «їхнє коріння – це міський публічний простір: газети, журнали, кав'ярні тощо, у якому відбуваються інтенсивні дискусії та обмін ідеями. Для укорінення важливо також, щоб ці дискусії були вільними, росли "знизу", а не насаджувалися "згори"» [2, 184].

Про існування ще одного – середнього рівня – мистецтва (Grassroots), яке знаходиться поміж «високим» та «низьким» стилем, писав ще у XVIII столітті М. Довгалевський, пропонуючи диференціювати поезію на три рівні: високу (трагедія), низьку (мімічна поезія) та *середню / низову* (комедія), зазначаючи, що «мовностилістичне оформлення комедії дається не в такому високому стилі, як у трагедії, і не в низькому, як у мімічній поезії, а в середньому (виділення наше – *Т. Д.*) між першою і другою…» [4, 191]. Володимир Пилипович у вступному слові до праці В. Витвицького «Старогалицька сольна пісня XIX століття» також вживає поняття «*середня музика*», вважаючи, що Витвицький під визначенням *дилетантська музика* та частково під явищем *кітчу* розумів саме її [8, 13]. Зрештою, В. Пилипович, підсилюючись думкою Карла Дальгауза про *середню музику* (*mittlere Musik*), зазначає, що в оцінці романтичної та постромантичної естетики музика поділяється на ««високу» (інституціональну) музику – тривіальну (середню) музику та – музичний кітч [8, 13]. Далі Пилипович продовжує: «*Середня музика* й кітч могли спокійно розвиватися і функціонувати в середовищі розпорошеного по всій Галичині українського священства та його сімей. Високі жанри вимагали інституціонального музичного життя, а такого галицьке суспільство не могло створити аж до середини XX ст., про що й писав В. Витвицький» [8, 14]. Отже, за визначеннями згаданих вище дослідників, музичне мистецтво поділяється на три рівні дефініції: «високе», «низьке» та мистецтво, що знаходиться десь посередині поміж «високим» та «низьким». Серед визначень «середнього» мистецтва трапляються назви: «середня», «дилетантська», «тривіальна», «кітч», з яких дефініція «середня» музика найбільш уживана. І всі ці визначення змістовно вписуються в семантичне навантаження терміна *Grassroots art / Грасрутс мистецтва.*

Про унікальність українського, за нашим окресленням, Grassroots art / Грасрутс мистецтва, яке знаходиться посередині між «низьким» та «високим» стилем, говорить і дослідниця Л. Корній. Зокрема, вчена зазначає, що в українській культурі яскравим прикладом «низового» мистецтва доби Бароко є жанр думи, який посідав проміжне місце між народною та професійною сферами. Це не дивно, бо «в XVII ст. у козацьких та братських школах повсюдно навчали церковного монодичного співу, а в сільському та міському просторі звучала народна пісня. Творці дум були обізнані із цим і, своєрідно синтезуючи набуті знання, досягли яскравої індивідуальности». Л. Корній підкреслює, що «для виконання дум треба було пройти спеціальну науку в кобзарських цехах, що свідчить про наявність у думах професійних ознак. Думний епос – важливий етап на шляху розвитку світської професійної музики в Україні» [5, 48]. Водночас впливи барокового стилю на розвиток українського музичного мистецтва, що яскраво представлене жанрами «духовної пісні», партесного, а згодом і «духовного концерту», переплітання в них духовного та світського начал, відображає певну особливість саме українського варіанта бароко, що ставить національну культуру в одній шерезі загальноєвропейського контексту.

Наукова новизна статті полягає в уведенні в науковий обіг терміна Grassroots для опису та дефініції якості музичної продукції.

Висновки. Для більш відповідного визначення та характеристики музичної творчості XVII–XIX століть термін Grassroots, на нашу думку, є найбільш вдалим та відповідним. Він чітко демонструє розвиток національного музичного мистецтва як «низового», водночас виводячи його зі сфери примітиву та дилетантства, що намагалися упродовж століть нам нав'язувати культури метрополій. Водночас, знімається естетична напруга при характеристиці творів крізь призму засобів та інструментів кітчу, а також його визначення як «низького» чи «низового», оскільки адаптація здобутків європейського мистецтва на національному ґрунті вимагала певного часу для становлення та розвитку. Відтак грасрутс арт є найбільш відповідним терміном для опису й класифікації багатого спадку українського музичного мистецтва.

Примітки

[1] Ігнатенко вказує написання праці 1675 рік. Однак дослідження оригінального тексту засвідчує, що праця була видана вже після смерті Симеона Полоцького у 1681 році (≠αχπα), а підготовлена була в 1675 році.

[2] У професійних композиторів XX століття «низовий» стиль – одна із форм композиторського письма, яке виникло від усвідомлення існування природних форм музичного вираження.

[3] Працю музикознавець написав у Києві в 1939 році. У червні 1941 року вона подана до друку, однак весь наклад згорів під час бомбардування Києва в цьому самому році. У 2003 році «Нарис…» був перевиданий у Києві завдяки музикознавиці Лідії Корній.

Література

1. Горбачов Д. Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ : Смолоскип, 2008. С. 5–30 («Університетські діалоги № 6»).
2. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал, 2021. 408 с.
3. Игнатенко Е. Партесный концерт как феномен барочного искусства. Старовинна музика: сучасний погляд Ars medievalis – ars contemporalis. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41. Книга 2. С. 184–196.
4. Довгалевський Митрофан. Поетика (Сад поетичний) / пер., прим. В. П. Маслюка. Київ : Мистецтво, 1973. 434 с. (Пам'ятки естетичної думки).
5. Корній Л. Проблеми стильових нашарувань в українській музиці кінця XVI–XVII століть (окремі спостереження). *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії* / ред. О. Купчинський. Львів, 2009. Т. CCLVIII. С. 44–49.
6. Обед душевный / Симеон Полоцкий. Москва : Тип. Верхняя, 1681. 712 л.
7. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
8. Пилипович В. Вступне слово / *Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття* ; наук. ред. Ю. Ясиновський. Перемишль : Перемиський центр культурних ініціатив «Митуса», 2004. С. 7–18.
9. Dahlhauz C., Eggebrecht H.-H. Co to jest muzyka? Przeklad: D. Lachowska. Wyd. Panstwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992. 183 s.
10. Cambridge dictionary. URL: https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/grassroots (дата звернення: 07.02.2022).
11. Wikipedia. Grassroots. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Grassroots (дата звернення: 07.02.2022).

References

1. Gorbachev, D. (2008). Hopashno-harovarna culture as a source of the world avant-garde. Lviv: Center for Humanitarian Studies; Kyiv: Smoloskip ("University Dialogues No. 6") [in Ukrainian].
2. Hrytsak, Ya. (2021) Overcoming the past: global history of Ukraine. Kyiv: Portal [in Ukrainian].
3. Ignatenko, E. (2006) Partes concert as a phenomenon of baroque art. Ancient music: a modern view of Ars medievalis – ars contemporalis. Scientific bulletin of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky, 41, 2, 184–196 [in Russian].
4. Mitrofan Dovgalevsky. (1973). Poetics (Poetic Garden) / Mitrofan Dovgalevskyi, trans., approx. V. P. Maslyuk. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Korniy, L. (2009) Problems of stylistic layering in Ukrainian music of the end of the XVI–XVII centuries (separate observations). Records of the Shevchenko Scientific Society. Proceedings of the Musicological Commission. Lviv, CCLVIII, 44–49 [in Ukrainian]
6. Simeon, Polotsky. (1681). Soulful dinner. Moscow: Type. Verkhnyaya, 712 [in Old Slavic].
7. Olkhovskyi, A. (2003) Essay on the history of Ukrainian music. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian]
8. Pylypovych, V. (2004). Introductory word. Vytvytskyi V. Starogalic solo song of the 19th century. Yurii Yasinovskyi scientific editor. Publisher: Przemyśl Center of Cultural Initiatives "Mytusa". Przemyśl, 7–18 [in Ukrainian]
9. Dahlhauz, C., Eggebrecht, H.-H. (1992). Co to jest muzyka? Przeklad: D. Lachowska. Wyd. Panstwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa [in Poland].
10. Cambridge dictionary. Retrieved from: https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/grassroots [in English].
11. Wikipedia. Grassroots. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Grassroots [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022

УДК 785.7
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270327

Цитування:
Єрьоменко А. Ю. Циклічні форми у творчості Анатолія Гайденка: жанрово-стильові особливості. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 47–53.

Yeremenko A. (2022). Cyclic Forms in Anatolii Haidenko's Creativity: Genre-Style Features. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 47–53 [in Ukrainian].

Єрьоменко Андрій Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії
та музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
https://orcid.org/0000-0002-4349-4288
yeremenko.acco@gmail.com

ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ У ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Мета роботи – розкрити естетичні, жанрові та стильові константи творчої діяльності Анатолія Гайденка. **Методологічну основу** становили базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів дійсності); основні положення системного, аксіологічного, мистецтвознавчого, компетентнісного й культурологічного підходів як методологічного способу вивчення композиторської діяльності; концептуальні положення теорії професійної композиторської майстерності. **Наукова новизна** полягає в тому, що на основі особистих висловлювань композитора висвітлено його естетичну позицію стосовно призначення мистецтва; шляхом аналізу масштабно-композиційних, техніко-виконавських та жанрово-стилістичних ознак систематизовано баянні твори А. Гайденка. Розкрито інтонаційні, фактурні та композиційно-драматургічні особливості музики композитора в опорі на аналітичні спостереження низки опусів. Охарактеризовано еволюційні тенденції та жанрово-інтонаційну систему в баянній творчості А. Гайденка. **Висновки.** Баянні концерти та сонати А. Гайденка демонструють показовий для композитора інтерес до образів далекого минулого, прагнення до національної визначеності звучання, опору на фольклорні джерела, представлені як у вигляді цитат, так й асимільованих в авторському тексті інтонаційних чи ладогармонічних елементів. Іншу тенденцію у творчості А. Гайденка позначив концерт для акордеона з оркестром «Ecce homo!», де помітно прагнення композитора розширити образні та стилістичні обрії музики в напрямі європейської системи координат.

Ключові слова: циклічні форми, жанрово-стильові особливості, українська музика, творчість А. Гайденка.

Yeriomenko Andrii, *Candidate of Arts, Associate Professor, Department of Choreography and Musical Instrumental Performance, Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University*

Cyclic Forms in Anatolii Haidenko's Creativity: Genre-Style Features

The purpose of the article is to reveal the aesthetic, genre and style constants of Anatoly Haydenko's creative activity. **The methodological basis** is the basic principles of the theory of knowledge (objectivity, scientificity, historicism, integrity, interconnection and interdependence of phenomena and processes of reality); the main provisions of systemic, axiological, art history, competence, and cultural approaches as a methodological way of studying composer activity; conceptual provisions of the theory of professional compositional skill. **The scientific novelty** lies in the fact that, on the basis of the composer's personal statements, his aesthetic position regarding the purpose of art is highlighted; by analysing scale-compositional, technical-performance and genre-stylistic features, A. Haydenko's narrative works are systematised. The intonation, textural, compositional, and dramaturgical features of the composer's music are revealed based on analytical observations of a number of opuses. The evolutionary trends and genre-intonation system in A. Haidenko's accordion work are characterised. **Conclusions.** A. Haidenko's fairy tale concerts and sonatas demonstrate the composer's demonstrative interest in images of the distant past, the desire for a national certainty of sound, reliance on folklore sources, presented both in the form of quotations and intonation or harmonic elements assimilated in the author's text. Another trend in A. Haidenko's work was marked by the concerto for accordion with orchestra "Ecce homo!", which clearly shows the composer's desire to expand the figurative and stylistic horizons of music in the direction of the European coordinate system.

***Key words*:** cyclical forms, genre-stylistic features, Ukrainian music, A. Haidenko's creativity.

© Єрьоменко А. Ю., 2022

Актуальність теми дослідження. Жанри крупної інструментальної форми – концерти та сонати для баяна / акордеона з оркестром - важливий пласт творчості Анатолія Гайденка. У них синтезовано найбільш характерні риси його естетики та стилю. Ця складова баянного доробку композитора представлена п'ятьма творами: трьома концертами, два з яких призначені для баяна з оркестром та один – для акордеона з оркестром, і двома сонатами. Час їх написання охоплює тривалий відрізок творчого шляху А. Гайденка – тридцять п'ять років, що дає змогу простежити еволюцію в трактуванні композитором концертного та сонатного жанрів.

Аналіз досліджень і публікацій. Естетичні засади творчості А. Гайденка охарактеризовано, відповідно до задокументованих у наявній літературі висловлювань композитора щодо його переконань та матеріалів, які автор статті отримав під час особистого спілкування з композитором. У світлі аналітичних спостережень особливо важливими є думки композитора стосовно відбору інтонаційного матеріалу та способів роботи з ним, бачення природи музичного жанру та форми, застосування принципів контрасту, концертування та монотематизму.

Мета дослідження – розкрити естетичні, жанрові та стильові константи творчої діяльності Анатолія Гайденка.

Виклад основного матеріалу. *Перший концерт для баяна з оркестром* Анатолій Гайденко написав у 1971 році, однак потім двічі повертався до нього, створюючи нові редакції: у 1977 році виникла друга редакція концерту, а в 1996 – третя. Редагування торкнулося як партії соліста, так й оркестрової партії. У третій редакції концерт призначений для багатотембрового готово-виборного баяна. На думку А. Нижника, саме конструкція цього інструмента багато в чому визначила характер сольної партії: «Мається на увазі насамперед використання можливостей позиційної гри, що зумовлює специфічність викладення різноманітних пасажів, а також акордової фактури, яка випливає з особливостей клавіатури інструмента» [126, 139].

Концерт А. Гайденка одночастинний, у його основі – сонатна форма з масштабною розробкою та дзеркальною репризою. Експозиція побудована на двох темах, які мають спільне народнопісенне джерело. Тема головної партії орієнтована на епічний пласт фольклору, про що свідчить вузький діапазон мелодичної лінії, побудованої з прим та секунд, переважно монодичний характер викладення.

Тема головної партії активно розвивається вже в межах першого розділу форми. Вона поступово підкорює високий регістр, ущільнюється фактурно, втягує у свою орбіту підголоски та мелодичні контрапункти.

Тема побічної партії є цитатою календарно-обрядової пісні «Зав'ю вінки та на святки», вперше опублікованої в збірці О. Рубця «100 українських народних пісень» для голосу та фортепіано (1886). Порівняно з темою головної партії побічна тема має більш ліричний характер: хвилеподібна заокругленість звуковисотної лінії, терцієві ходи, що перемежовуються з плавним поступеневим рухом, прозорість фактурного оформлення, ремарки *espressivo, soave, dolcissimo*. Тема переходить від одного інструмента до іншого (баян, струнні, гобой), викладається канонічно (ц. 8) та в контрапункті з головною темою (ц. 10), але зберігає притаманний їй ліричний характер.

Експозиція містить ще одну тему. Після раптової зупинки висхідного руху в партії баяна група українських народних інструментів: кобзи, цимбали та бандури – експонують новий танцювальний мотив, який згодом буде відсунутий на задній план більш рельєфною темою. Між розробкою та репризою звучить розгорнута каденція соліста.

У Першому концерті А. Гайденка має місце поєднання різних типів каденцій: спочатку звучить серія віртуозних пасажів, потім їх змінює ланцюжок паралельних, сповзаючих по хроматизмах секундакордів, надалі з'являються інтонації головної теми, які неодноразово перериваються фігураційними елементами.

Реприза в концерті дзеркальна, однак невеличка зв'язка (ц. 33) між каденцією соліста та репризою побудована на початковій інтонації головної теми. Вона декілька разів повторюється дерев'яними духовими інструментами в ритмічному збільшенні, чергуючись з низхідними пасажами баяна. Ескізність викладення не дає змогу трактувати цей епізод як початок репризи.

Власне реприза (*Andante cantabile*, ц. 34) починається з проведення теми побічної партії солюючим баяном. Якщо в експозиції ця тема викладена в хоральній фактурі, то тут вона подана у вигляді одноголосної мелодії, яка спирається лише на витриману тонічну квінту з пропущеною терцією та супроводжується остинатним мотивом цимбал.

Отже, драматургічний розвиток у Першому баянному концерті Гайденка побудовано на внутрішньому зростанні двох образів. Перший з них, експонований у головній партії, носить епічний характер і у своєму розвитку проходить шлях від стриманого, колючого (*spinato*) звучання до рішучого (*risoluto*) і навіть героїчного. Другий образ – ліричний – представлений упродовж концерту в різних емоційних відтінках, але в його драматургічному розгортанні посилюються експресивні елементи, які в кульмінації виходять на перший план. Незважаючи на те, що головна та побічна теми, які репрезентують ці два образи, неодноразово зіставляються, а іноді звучать одночасно, між ними не виникає конфлікту. Вони доповнюють одна одну, кожна з них має свою лінію розвитку, їх контрастність не суперечить цілісності образного простору твору, а лише розсовує його межі.

Що стосується такого важливого чинника концертного жанру, як співвідношення оркестрової та сольної партій, то в Першому концерті Гайденка партії оркестру та баяна рівнозначні. Оркестр відіграє важливу роль в експонуванні та розвитку тематичного матеріалу. Хоча право першості у викладенні кожної з основних тем концерту належить солістові, оркестр також бере активну участь у їх показі та розгортанні. Він підтримує соліста, вступає з ним у діалог. На початку експозиції, розробки, репризи, а також побічної партії в експозиції та головної партії в репризі мають місце оркестрові епізоди без участі соліста. Вони маркують межі форми, відокремлюючи розділи один від одного. Це надає композиції концерту чіткості, посиленої ще й цезурами, про які було сказано вище.

Загалом Перший баянний концерт Гайденка являє собою зразок неофольклорного напряму в українській баянній музиці. Його тематичний матеріал спирається на давні пласти слов'янського фольклору – епічний та календарно-обрядовий. Опора на лаконічні архаїчні мотиви, дисонантність гармонічної вертикалі, остинатні фігури в супроводі, варіантність розвитку в поєднанні з прийомом інтонаційного проростання – усе це свідчить про прагнення композитора до національної визначеності звучання. Ця тенденція отримає продовження в Другому баянному концерті, який з'явився за тридцять п'ять років після Першого.

Концерт для акордеона та струнного оркестру «Ecce homo!» написаний у 2000 році. Якщо Перший баянний концерт започаткував ідею «неопантеїстичного синтезу» з опорою на національний фольклор, то концерт «Ecce homo!» позначив іншу тенденцію у творчості Гайденка, що характеризується розширенням образних і стилістичних обріїв його музики в напрямі пошуків нової, європейської лексики і затвердження філософської ідеї загальнолюдських цінностей.

Завісу над таємницею композиторського задуму концерту певною мірою розкриває програмна назва – «*Ecce homo!*», що в перекладі з латинської означає «Це людина!». Слова Понтія Пілата, сказані про Ісуса Христа, неодноразово використано в різних комунікативних умовах та смислових значеннях.

Контрастність і різнорідність стилістичних витоків тематизму не виключає наявності інтонаційних зв'язків між частинами циклу. Це стосується передусім головних тем крайніх частин. Їх основу становить одна й та сама оклична інтонація, але якщо в першій частині завдяки *quasi*-імпровізаційним, вільним від регламентації повторам «вигуку» утворюється патетично-піднесений образ, то у фіналі розміщення мотиву на сильних долях такту в поєднанні з рівномірною пульсацією в супроводі висуває на перший план моторно-кінетичне начало.

Необхідно відзначити також певну інтонаційну подібність основної теми другої частини та побічної теми фіналу. Наскрізний характер мають висхідний хроматичний рух у басовому голосі, пунктирні ритмічні фігури у фоновому шарі фактури, секундові та квартові ходи, які то концентруються на певній ділянці звукового простору, то розосереджуються по різних пластах оркестрової та акордеонної партій.

Про спадкоємність щодо європейської традиції свідчить і трактування Гайденком концертного жанру. На відміну від одночастинного першого концерту, цей концерт тричастинний, хоча темпові співвідношення частин дещо відрізняються від класичної моделі. Так, у першій частині домінує темпове позначення *Adagio*, однак її образне наповнення – емоційно піднесені, з елементами драматизму образи – цілком відповідає традиційному. Ліричне начало, лише епізодично представлене в першій частині, сконцентровано в другій. Тут немає словесного позначення темпу, однак цифрові вказівки (за метрономом) приблизно дорівнюють *Andante*. Нарешті, третя частина – традиційно швидка, у темпі *Allegro* – містить образи

стверджувального характеру і переважно токатний тематизм.

Важлива ознака концертного жанру – віртуозне солірування, яке в цьому контексті постає як «специфічний засіб "життєдіяльності" інструмента, спрямований на виявлення його художнього потенціалу» [113, 214]. Ця ознака концертного жанру репрезентована в концерті А. Гайденка різними типами викладення: гомофонно-гармонічним, поліфонічним, пасажно-фігураційним. Кожен з них має свої, індивідуалізовані, форми втілення.

Отже, концерт для акордеона та струнного оркестру «Ecce homo!» А. Гайденка позначає важливу тенденцію у творчості композитора – поворот у бік продовження європейських традицій професійної музики та затвердження загальнолюдських цінностей. Водночас він демонструє значний потенціал подальшого розвитку баянно-акордеонного концерту в Україні.

Концерт № 2 для баяна з камерним оркестром Анатолій Гайденко створив у 2006 році на замовлення відомого вітчизняного баяніста, лауреата міжнародних конкурсів, професора Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Олександра Міщенка. Саме в його виконанні цей твір вперше прозвучав у стінах Харківської обласної філармонії восени 2006 року. Диригентом виступив заслужений артист України Юрій Янко.

Другий баянний концерт Гайденка свідчить про повернення композитора на магістральний шлях творчих пошуків – до ідеї неопантеїстичного синтезу. На це вказує вже його назва – «З предковічних часів...». Інтерес до далекого минулого неодноразово стимулював виникнення музичних концепцій Гайденка. Про це свідчать такі його твори, як: кантата для хору, солістів та симфонічного оркестру «Чотири дійства» (1974), концертний триптих для цимбалів «Коляда», «Петрівка», «Триндичка» (1994), «В ніч перед Водохрещем» для мішаного хору (2001), соната № 2 для баяна «Предковічні відлуння» (2005). У Другому баянному концерті цей інтерес до давнини конкретизований заголовками окремих частин, що вказують на традиційне свято східних слов'ян – Івана Купала.

Співвідношення персоніфікованого та живописно-зображального тематизму в першій частині концерту досить урівноважене. Спочатку мотиви, що репрезентують різні образні сфери, чергуються. У вступі (тт. 1–13) масштаб їхнього чергування не перевищує одного-двох тактів, потім (тт. 14–37) ідеться вже про більш розгорнуті побудови – від 5 до 9 тактів. З т. 38 різний за семантикою музичний матеріал, розподілений між партіями баяна та оркестру, звучить переважно одночасно. Однак слід зауважити, що непрохідної межі між темами, що умовно належать до зазначених груп, немає. Іноді їх елементи чіпляються один за інший, утворюючи єдину мелодичну лінію, як, наприклад, у т. 67, де «жіночий» мотив, експонований у т. 19 та позначений ремаркою *cantabile*, перетікає в тремолюючу фігуру.

У другій частині концерту на перший план виступає живописно-зображальний тематизм. Але, на відміну від першої частини, тут превалюють не широкоохопні гармонічні фігурації, що малюють водну стихію, а замкнені у вузькому діапазоні мелодичні фігури дрібних тривалостей та ледь чутні тремоло струнних, які асоціюються скоріше з вібрацією повітря (тт. 98–103, 113–114, 128–129, 129–133). Низхідні секундові сковзання з треллю на останньому звуці, на думку Т. Большакової [15, 12], імітують мерехтіння світляків (тт. 109–112). Загалом музична тканина другої частини, насичена барвистими темброво-фактурними утвореннями, нагадує живописні полотна композиторів-імпресіоністів.

У третій частині для пейзажних замальовок місця майже не залишається. Тут відбувається власне купальське дійство, учасником якого є молодь. Домінує у фіналі концерту рельєфний тематизм, однак, на відміну від проведення в попередніх частинах, він не диференційований на «жіночий» та «чоловічий». За словами Т. Большакової, тут панує «вир стихійних протистоянь в ігрищах, танцях, забавках» [15, 13]. Концерт № 2 для баяна з камерним оркестром «З предковічних часів...» демонструє повернення А. Гайденка до знайомого слухачеві кола образів та комплексу стилістичних засобів. Водночас досконалість зрілого композиторського стилю автора зумовлює зрослу рельєфність драматургічного розвитку, майстерність тематичної роботи, вивіреність композиційної будови.

Перша соната написана в 1986 році, не має програмної назви, однак її музичний тематизм – інтонаційно-ритмічний склад, ладові особливості, фактурні прийоми викладення – вказують на типові для всієї творчості А. Гайденка образно-стилістичні тенденції: тягу до архаїки та виявлення давньослов'янських коренів української культури.

Соната складається з трьох частин, темпове співвідношення яких є показовим для цього жанру*: Allegro – Adagio – Allegro*.

На початку першої частини почергово викладено чотири тематичні елементи, які репрезентують різні образні сфери. *Перший елемент* має відверто динамічний, наполегливо-агресивний характер. Тут визначальними виразовими засобами є ритм – енергійний, з внутрітактовою синкопою, динаміка – ***ff***, артикуляція – з маркуванням кожного звуку. Такі риси дають змогу охарактеризувати жанрову природу цього тематичного елемента як токатного. Акордове викладення в гранично стислому діапазоні наближає звучання до кластерного і створює сонорний ефект. Лінія верхнього голосу окреслює характерні для тематизму всієї сонати інтервали – велику секунду та чисту кварту. Із цих самих інтервалів побудовані й акорди, що «потовщують» мелодичну лінію.

Другий елемент, відокремлений від першого паузою, експонує іншу образну сферу та новий тип викладення. Необхідний характер звучання композитор позначив словами *pesante, rubato*. Важкі акорди, основу яких становлять зменшені тризвуки, неспішно рухаються по малих терціях вгору. Їх підтримують квартові співзвуччя в низькому регістрі, що додають звучанню відтінок дзвоновості.

Третій елемент являє собою фігурації, низхідний рух яких побудований на мінорних тризвуках. Стрімко спадаючи на чотири октави, вони застигають на акорді із чистої кварти та великої секунди, який можна розглядати як вертикалізацію мелодичної лінії першого елемента.

Четвертий елемент – це сфера лірики: темп *Andante*, середній, «вокальний» регістр, наспівні інтонації, що окреслюють гармонічний *a-moll*. Цей максимально контрастний до попередніх елемент спирається на ті самі інтервали, які вже набули статусу провідних – секунда та кварта.

Друга частина сонати має темпове позначення *Adagio*. Її основній темі притаманні жанрові риси колискової: хвилеподібний малюнок мелодії, монотонні повторення коротких мотивів, погойдувальні кварти в супроводі. Звуковисотна лінія теми складається з інтервалів секунди та кварти, які визначали інтонаційний склад більшості тем першої частини сонати, однак опорними тут є низхідні секунди з їх м’яким звучанням, що резонує із жанром колискової.

Третя частина має підзаголовок *Quasi toccata*. Такий жанровий орієнтир визначає і характер тематизму, й особливості формоутворення.

У фіналі привертають увагу контрасти фігураційного та акордового викладення. Іноді цей контраст підкреслено за допомогою цезур, але частіше переходи згладжені, і в єдиному поступальному русі сплітаються різні за жанровими показниками та фактурними складами епізоди. Що стосується сонатності, то її риси тут, безумовно, наявні, про що свідчать і намічений на початку частини контраст образів, і повернення музичного матеріалу в заключному розділі форми, і постійні перетворення основних тематичних елементів, і тісний взаємозв’язок між ними. Композитор невипадково позначив фінальну частину сонати саме *Quasi toccata*, адже властива токаті імпровізаційність поєднується тут із притаманною авторові ретельністю інтонаційно-тематичної роботи.

Отже, при зовнішній традиційності композиційної побудови Перша баянна соната Гайденка демонструє вражаючу цілеспрямованість драматургії та скрупульозність інтонаційно-тематичної роботи. Три образно-жанрові сфери: дієво-токатна, лірико-пісенна та велично-хоральна – мають наскрізний розвиток у циклі. Їх взаємодія призводить до індивідуалізації образного профілю кожної частини, а контраст не виключає єдності інтонаційного фундаменту. Ця соната належить до тієї групи баянних творів кінця XX століття, які А. Сташевський називає «великою симфонізованою сонатою». Цей твір А. Гайденка, разом із написаними в той самий період сонатами В. Зубицького, А. Білошицького, Г. Ляшенка, Ю. Іщенка, свідчить про підкорення українською баянною музикою вершин академічного Олімпу.

Друга баянна соната «Предковічні відлуння». Програмна назва цієї сонати узагальнює та підносить на рівень концепції те тяжіння до архаїки та до виявлення давньослов’янських коренів української культури, яке було відчутне, хоча й не вербалізоване, у музиці Першої сонати. Схожість між цими двома творами простежуємо в жанрових джерелах тематизму, у наявності елементів гуцульського ладу, у широкому використанні квартових акордів та в композиційно-драматургічній будові частин і циклу загалом.

Друга соната, як і Перша, складається з трьох частин. Перша частина сонати має

монотематичну організацію. Її початковий мотив, що спирається на інтервал збільшеної секунди, розміщеної всередині чистої кварти, стає джерелом фактично всієї інтонаційної будови *Andante rubato*.

Композиційна будова першої частини зберігає трифазність, властиву класико-романтичним музичним формам. Тут, як і в першій сонаті, є функціональний розподіл на зони експозиції, розробки, репризи. Експозиційна зона містить декілька епізодів, що розрізняються типом викладення. Перший епізод умовно можна назвати головною партією, адже за характером він нагадує енергійно-дієві початкові теми, що слугують імпульсом для подальшого руху в сонатних формах (від Л. Бетховена до Б. Лятошинського). Експресивні вигуки (marcato, ***ff***) переходять у стрімкі пасажі, засновані на тих самих інтонаціях, і знов повертаються – тепер уже стверджуючись у багаторазовому повторенні.

Друга частина – *Andante rubato* – має переважно ліричний характер. Погуйдувальні фактурно-ритмічні фігури в тритактовому вступі налаштовують на жанр колискової, а синкоповані секунди в акомпанементі до мелодії, що вступає надалі (т. 75), викликають досить чіткі асоціації із романсом О. Бородина «Спляча княжна». Ознаки колискової відчуваються також у варіантному повторенні невеличких мотивів, із зчеплення яких вибудовується мелодична лінія теми.

Третя частина представляє сферу активно-динамічних образів. Панівний характер руху наближає її до токати, хоча, на відміну від фіналу Першої сонати, тут немає словесної вказівки на жанрову основу. Як і в Першій сонаті, фінал розпочинається окличним мотивом, який виконує вступну функцію. Він ніби наголошує на поверненні до головної ідеї сонати, переконливо втіленій у її першій частині. І дійсно, переважаюча більшість тематичного матеріалу фіналу є похідною від тематизму початкового *Andante rubato*.

За формою фінальна частина циклу близька до рондо-сонати. Роль головної партії, яка одночасно є рефреном, грає токатна тема, запозичена з розробки першої частини (т. 172). Порівняно з «першоджерелом» вона звучить тут більш динамічно завдяки прискоренню темпу й акцентуванню сильних долей такту. Індивідуалізованості також надає тактовий розмір 11/8, який контрастує з регулярною метрикою рефрену та привносить відтінок оповідальності в її звучання. Однак незвичний для побутового жанру метр все ж не приховує притаманні темі ознаки колискової, що нагадують про другу частину, утягуючи її таким чином у єдиний образний простір сонати.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що на основі особистих висловлювань композитора висвітлено його естетичну позицію про призначення мистецтва; шляхом аналізу масштабно-композиційних, техніко-виконавських та жанрово-стилістичних ознак систематизовано баянні твори А. Гайденка. Розкрито інтонаційні, фактурні та композиційно-драматургічні особливості музики композитора. Охарактеризовано еволюційні тенденції та жанрово-інтонаційну систему в баянній творчості А. Гайденка.

Висновки. Крупні інструментальні форми – важливий пласт баянної творчості А. Гайденка. Два баянних концерти А. Гайденка, незважаючи на значний часовий проміжок між їх написанням, демонструють стійкий інтерес композитора до образів далекого минулого, прагнення до національної визначеності звучання, зокрема використання справжніх фольклорних мелодій, і є зразками неофольклорному напряму в українській баянній музиці. Концерт для акордеона та струнного оркестру «*Ecce homo!*» позначив у творчості Гайденка тенденцію до розширення образних і стилістичних обріїв його музики в пошуках нової для творчості митця, європейської системи музичної лексики й затвердження загальнолюдських цінностей. У баянних сонатах А. Гайденка втілено характерну для всієї творчості композитора рису – стійкий інтерес до минулого народу та опору на національний фольклор. Програмний заголовок Другої сонати «Предковічні відлуння» узагальнює та підносить на рівень концепції тяжіння до архаїки, до виявлення давньослов'янських коренів української культури, яке було відчутне, хоча й не вербалізоване, у музиці Першої сонати.

Література

1. Большакова Т. В. Концертні твори для баяна А. Гайденка : посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків : ХДАК, 2007. 118 с.

2. Коробова А. Г. Сучасна теорія музичних жанрів та її методологічні аспекти. *Музикознавство*. 2008. № 4. С. 2–6.

3. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посібник. Львів : Сполом, 2011. 206 с.

4. Кузнєцов В. Концерти та сонати для баяна: аналіз музичної форми. Київ : Муз. Україна, 1990. Ч. 1. 150 с.

5. Міщенко О. В. Анатолій Гайденко. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 236–237.

6. Нижник А. О. Український баянний концерт 1970-х років: тенденції розвитку жанру. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Т. В. Тукова. Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2009. Вип. 9. С. 133–141.

7. Семешко А. А. Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогів). Харків : Майдан, 2010. 82 с.

8. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI ст.). Луганськ : Поліграфресурс, 2007. 158 с.

References

1. Bolshakova, T. (2007). Concert works for accordion by A. Haidenko: a guide for students and teachers of higher musical educational institutions. Kharkiv: KhDAK, 118 [in Ukranian].

2. Korobova, A. (2008). Modern theory of musical genres and its methodological aspects. Kyiv: Musicology, 4, 2–6 [in Ukranian].

3. Kuzhelev, D. (2011). Fairy tale creativity of Ukrainian composers: teaching. manual. Lviv: Spolom, 206 [in Ukranian].

4. Kuznetsov, V. (1990). Concerts and sonatas for accordion: Analysis of musical form. Kyiv: Muz. Ukraine, 1, 150 [in Ukranian].

5. Mishchenko, O. (2005). Anatolii Haidenko. Davydov M. A. History of performance on folk instruments (Ukrainian Academic School): a textbook for high and secondary music. education institutions Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky, 236–237 [in Ukranian].

6. Nyzhnyk, A. (2009). Ukrainian accordion concert of the 1970s: trends in the development of the genre. Musical art: coll. of science of articles / editor-in-chief T. V. Tukova. Donetsk; Lviv: Yugo-Vostok, 9, 133–141 [in Ukranian].

7. Semeshko, A. (2010). Anatolii Haidenko: Portraits of modern Ukrainian bayanist composers (in the form of dialogues). Kharkiv: Maidan, 82 [in Ukranian].

8. Stashevskii, A. (2007). Major genres in Ukrainian music for accordion and accordion (development trends in the last quarter of the 20th and the beginning of the 21st centuries). Luhansk: Poligrafresurs, 158 [in Ukranian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 15.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022

УДК 781.2
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270328

Цитування:
Журба В. В., Журба Я. О. Особливості функціональності гармонічного звороту II–V ступенів як основного елемента музичної лексики джазу. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 54–59.

Zhurba V., Zhurba Ya. (2022). Features of the Functionality of the Harmonic Progression II–V as a Main Element of the Musical Jazz Vocabulary. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 54–59 [in Ukrainian].

Журба Володимир Валерійович,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Майнцького університету
імені Й. Гутенберга (Німеччина)
https://orcid.org/0000-0002-9335-1875
volodymyrzhurba7@gmail.com

Журба Яніна Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства
https://orcid.org/0000-0002-8466-4888
yanazhurba7@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНАЛЬНОСТІ ГАРМОНІЧНОГО ЗВОРОТУ II–V СТУПЕНІВ ЯК ОСНОВНОГО ЕЛЕМЕНТА МУЗИЧНОЇ ЛЕКСИКИ ДЖАЗУ

Мета статті – виявити гармонічно-функціональні характеристики основних елементів джазової гармонії, а саме гармонічного звороту II–V ступенів. Для досягнення мети публікації були використані такі **методи дослідження**: компаративний (для проведення порівняльного аналізу особливостей гармонічної функціональності академічної і джазової музики); метод музикознавчого аналізу (для проведення музикознавчого аналізу джазових творів); метод стильового аналізу (для виявлення характеристик певних стилів джазової музики); метод узагальнення (для підбиття підсумків дослідження). **Наукова новизна.** У презентованій науковій роботі вперше в українському музикознавстві здійснено спробу теоретично осмислити функціональні зв'язки в межах гармонії джазової музики. **Висновки**. Гармонічна формула II–V являє собою єдину функціональну ланку джазової гармонії, головною характеристикою якої є домінантова функціональність. Оскільки феномен домінантовості є головним імпульсом для здійснення музичного розвитку, гармонічний зворот II–V ступенів є не тільки основною гармонічною формулою, а й провідним елементом гармонічного розвитку джазової музики. Таке твердження є поштовхом до переосмислення гармонічної функціональності в контексті джазової музики та, зокрема, до усвідомлення функції гармонічного звороту II–V ступенів, що призведе до більш повного та глибокого розуміння джазової музики її виконавцями і, як результат, слухачами.

Ключові слова: джазова музика, гармонія, функціональність, гармонічний зворот II–V ступенів.

***Zhurba Volodymyr**, PhD of Study of Art, PhD of Study of Art doctoral student of the Johannes Gutenberg University Mainz, Mainz; **Zhurba Yanina**, PhD of Study of Art*

Features of the Functionality of the Harmonic Progression II–V as a Main Element of the Musical Jazz Vocabulary

The purpose of the article is identifying the harmonic and functional characteristics of the main elements of jazz harmony, namely the harmonic progression II–V. To achieve the goal of the article, the following **research methods** were used: comparative (for a comparative analysis of the harmonious functionality of academic and jazz music); method of musicological analysis (for musicological analysis of jazz standards); method of stylistic analysis (to identify the stylistic characteristics of certain styles of jazz music); method of generalization (to summarize the study). **Scientific novelty**. In the presented scientific work, for the first time in Ukrainian musicology, an attempt was made to theoretically comprehend the functional connections within the framework of the harmony of jazz music. **Conclusions**. Harmonic formula II–V is the single functional link of jazz harmony, the main characteristic of which is the dominant functionality. Since the phenomenon of dominance is the main impetus for the implementation of musical development, the harmonic progression II–V is not only the main harmonic formula, but also a leading element of the harmonious development of jazz music. This statement is an impulse to rethink harmonious functionality in the context of jazz music and, in particular, to understand the function of harmonic progression II–V, which will lead to a fuller and deeper understanding of jazz music by its performers and, consequently, listeners.

***Key words**:* jazz music, harmony, functionality, harmonic progression II–V.

© Журба В. В., 2022
© Журба Я. О., 2022

Актуальність теми дослідження. Теорія джазової музики є однією з основоположних складових процесу сучасної професійної музичної освіти. Здебільшого вона розроблена в закордонному музикознавстві. Причина цього полягає в географічних умовах історичного розвитку джазової музики, який від часів появи до кінця XX ст. переважно відбувався на території США і Європи. Початок стрімкого розвитку джазового музичного мистецтва в Україні прямо пов'язаний із визнанням її незалежності. Тому об'єктивним є те, що наукові дослідження джазової музики в межах українського музикознавства перебувають на стадії розробки порівняно із закордонним. Також необхідно врахувати той фактор, що теоретичне обґрунтування та наукове осмислення академічної музики на сьогодні знаходиться на високому рівні. Переважно таке твердження стосується українського музикознавства, оскільки впродовж періоду панування радянського соціального строю джазова музика як феномен ворожої закордонної культури перебувала за «залізною завісою». Тому під час проведення сучасних українських наукових досліджень необхідно враховувати результати досліджень академічної музики, оскільки фрагментарний розгляд може призвести до неповноти наукових висновків або навіть до їх викривлення.

У сучасному культурному просторі України джазове музичне мистецтво посідає вагому позицію. Набувають бурхливого розвитку джазові концертні заходи, нотні видання джазових композицій користуються чималою популярністю. Крім того, як складова неакадемічної музики саме джаз є сегментом світової професійної музичної освіти. Тому теоретичне осмислення головних джазових понять і термінів є вкрай затребуваним науковим процесом. Також такі дослідження є необхідними через євроінтеграційний вектор сучасної музичної освіти України.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки на сьогодні теорія академічної музики є більш розвиненою та обґрунтованою порівняно з теорією джазової музики, під час проведення дослідження пильну увагу приділимо роботам з теорії академічної музики. У праці М. Лемішко запропонована сучасна теорія гармонічної функціональності в межах академічної музики, тому насамперед результати цього дослідження були взяти до уваги під час проведення дослідження [5]. У статтях Т. Кондратьєвої та К. Щоткіної [4; 6] порушено питання про функціональність гармонії в академічній музиці. Ця інформація стала в пригоді для проведення компаративного аналізу особливостей гармонічної функціональності академічної і джазової музики. На тлі українського джазового музикознавства виділяються роботи Я. Журби, у яких висвітлено питання виявлення особливостей блюзу [2]. Зокрема, у статті «Роль блюзу в джазовій музиці» авторка згадує про феномен домінантовості в джазовій музиці в аспекті впливу на неї блюзу [3]. Про характеристики джазової гармонії ідеться в розвідці Р. Гургула, О. Марач і А. Войнаровського [1]. Оскільки в українському музикознавстві проблема термінології джазової музики перебуває на початковому етапі свого розвитку, до дослідження долучені деякі терміни з роботи «All Blues for Guitar», у якій викладено теоретичний матеріал щодо особливостей гітарного виконання блюзової музики [7]. Також у нашому дослідженні використано матеріали, у яких описано теорію джазового піаніста та теоретика Б. Харріса, що сприяла розвитку джазової музики [8]. Попри те, що в межах цієї теорії автор запропонував велику кількість теоретичних і практичних доробок (використання ладів для обігрування певної гармонічної прогресії, практичні рекомендації щодо побудови мелодичного матеріалу та руху голосів), питання гармонічної функціональності в джазовій музиці залишилося невисвітленим.

Мета дослідження – виявити функціональні характеристики основного гармонічного звороту джазової музики, а саме акордового звороту II–V ступенів.

Виклад основного матеріалу. Основними характеристиками джазової гармонії є різноплановість та неабияка колористичність звукового забарвлення, які відповідно формує широка палітра акордових надбудов і традиція акордових замін. Об'єктивним є те, що ступінь прояву вказаних особливостей у джазовій музиці є різним і це відбувається відповідно до певного історичного етапу розвитку джазової музичної культури. Але в усі часи – від традиційного джазу до стилю *free jazz* – у контексті джазової гармонії спостерігаємо один незмінний елемент, на який спираються та який практично безкінечно модифікують джазові митці й мисткині. Ідеться про гармонічний зворот II–V ступенів. Незважаючи на те, що факт значущості вказаного гармонічного елемента є загальновідомим для джазових теоретиків і практиків, наукові роботи, у яких би було розкрите питання внутрішньофункціонального тяжіння в межах зазначеного гармонічного звороту, відсутні, зокрема й в українському музикознавстві. Необхідно зауважити, що в академічній музиці питання гармонічної

функціональності висвітлене ґрунтовно. За результатами цих досліджень у закладах вищої музичної освіти зорганізовані курси теоретичних дисциплін. Тому наше дослідження буде спиратися на теорію академічної музики та висновки подібних досліджень.

Гармонічний зворот II–V ступенів був і є основою гармонічного розвитку джазової музики на всіх етапах її становлення. Причому таке твердження є актуальним навіть для найбільш вільного за своїми теоретичними постулатами стилю *free jazz*. Прикладом можуть бути твори піонера *free jazz*, саксофоніста О. Коулмена. У джазовому стандарті *Chronology* гармонічний зворот II–V ступенів використано в тактах 5–6, 12–13, 19–22, 27–28. Незважаючи на те, що кількість тактів мелодичної ланки твору є неквадратною (7+8+8+7), що, безперечно, свідчить про тяжіння автора до руйнування засад традиційного джазового формоутворення, манера виконання та імпровізації є яскраво фривольними, спирання логіки музичного розвитку на гармонічний зворот II–V залишається незмінним. Гармонічна сітка джазового стандарту *Sphinx* цілком побудована на звороті II–V ступенів, причому цей зворот становить основну канву гармонії вказаного твору. У зазначеному джазовому стандарті автор використовує перемінний розмір для досягнення відчуття вільності викладення музичного матеріалу. На засадничу роль обговорюваного гармонічного звороту для джазової музики вказує той факт, що стилістика мелодики, ритміки та взагалі нотації цих творів є дійсно максимально вільною. Тоді як логіка джазового гармонічного розвитку залишається непохитною та вірною теоретичним постулатам джазового музичного мистецтва.

Як відомо, у теорії академічної музики виділяють три функції музичної гармонії, а саме: тонічну, домінантову та субдомінантову. Спираючись на визначення, що функціональність акорду будь-якого ступеня створюють ступені, які входять до його складу, проаналізуємо припустиму функціональність акордів вказаного гармонічного звороту в аспекті джазової музики.

Безперечно, акорду V ступеня притаманна домінантовість. Відмітимо: навіть з урахуванням того факту, що феномен домінантовості в джазовій музиці має дещо інші характеристики, ніж в академічній музиці, він залишається головною рушійною силою музичного розвитку, що певною мірою пояснює значне поширення обговорюваного гармонічного звороту в джазі [3, 149–150]. Що стосується акорду II ступеня, то його функціональність потребує обговорення. У курсі академічної гармонії визначено, що акорд II ступеня є носієм субдомінантової функції [4, 39]. Таку функціональність навіть необхідно підкреслювати подвоєнням терцієвого тону тризвуку або септакорду II ступеня. Але зауважимо, що мінімальною одиницею гармонічного мислення джазової музики є септакорд[1], що не може не впливати на функціональність будь-якої гармонії. Крім того, вагомим чинником формування функціональності акорду є повсюдне використання в джазовій гармонії акордових надбудов. Тому під час визначення функціональності певного джазового акорду необхідно брати до уваги функціональність не тільки тих ступенів, які становлять його септакорд, а й функціональність його надбудов.

Проаналізуємо функціональність ступенів, які входять до складу септакорду II ступеня, та надбудов, що характерні для нього. Відповідно до теорії академічної гармонії відмітимо, що тризвуку й септакорду II ступеня ладу притаманна субдомінантова функціональність. Подібне твердження спирається на те, що до складу акорду II ступеня ладу входять три звуки (у випадку септакорду) або два (у випадку тризвуку), які становлять тризвук IV ступеня. Але ми можемо стверджувати, що разом із тим II ступінь ладу є носієм домінантової функціональності, що випливає з його ввіднотонових ознак [6, 88]. Відмітимо, що згадана домінантова функція притаманна основному тону обговорюваного акорду, що значним чином впливає на створення його функціональності [4, 39]. На користь такого твердження можна вказати й теорію М. Лемішка, який стверджує, що під час визначення функціональності акорду, зокрема септакорду, домінувати може як функціональність нижнього, так і верхнього тризвуку [5, 50]. Таке зауваження надає нам право зробити припущення, що септакорд II ступеня є не похідним елементом від тризвуку IV ступеня, а самостійною гармонічною одиницею з функціональною ознакою, відмінною від *S*. Крім того, як зауважує М. Лемішко, домінуючу роль відіграє функція, притаманна нижньому тризвуку [5, 50][2]. Причиною такого твердження є перевага, яку надає наявність басового, або основного тону, у складі нижнього тризвуку.

Необхідно брати до уваги той факт, що в межах гармонії академічної музики субдомінантова функція, першоджерелом якої є акорд IV ступеня ладу, дійсно відіграє головну роль. Тому слухове сприйняття обговорюваного акорду є більш ніж підготовленим, що й надає можливість стверджувати про переважання ознак

субдомінантової функції для септакорду II ступеня лада в контексті академічної музики. Тоді як у джазовій музиці акорд IV ступеня, особливо в складі гармонічного звороту з акордом V ступеня, хоч і використовують час від часу, але провідного значення він не має. Щоб уточнити таке твердження, відмітимо, що найбільш часто згаданий акорд з'являється в ролі акордової заміни. Наприклад, у темі джазового стандарту *Stella by Starlight* акорд *Ab7* (т. 8) є субдомінантою до тимчасової тоніки *Eb* (т. 7). Але, беручи до уваги наступний акорд *Bb* та вдаючись до слухового й нотного аналізу, зауважимо, що акорд *Ab7* є терцієвою заміною акорду *F7*, який є домінантою до *Bb*. На користь такого твердження стає і різновид септакорду, який використовується, а саме малий мажорний, який, як відомо, притаманний акордам домінантової функції. Іншим прикладом може бути тема джазового стандарту *Cherokee*, де у т. 7–8 відбувається подібна ситуація. У більш завуальованому вигляді подібний випадок спостерігаємо в темі стандарту *This I Dig of You*, де в т. 12 використовується акорд *E7*, який відносно переднього йому акорду *Bm7*, є субдомінантою. Але, урахувавши наступний за ним акорд, можемо стверджувати, що акорд *E7* – це домінанта до акорду *Am7* (т. 15), оскільки акордовий зворот *Bbm7–Eb7* (т. 13–14) є напівтоновим зміщенням звороту *Am7–D7* (т. 15–16), що не впливає на функціональність акордів, а лише збагачує колористичне забарвлення гармонії.

До прикладу іншого характеру можна долучити тему джазового стандарту *Take the A Train*, частина *B* якого починається з акорду *F*. Відносно основної тональності твору (*C*) – це субдомінанта. Сприйняття вказаного акорду як субдомінанти також підсилює його різновид, а саме тризвук із доданим секстовим тоном або великий мажорний септакорд. Незважаючи на те, що в нотах нема вказівки на різновид акорду, який необхідно виконувати, відсутність вказівки на використання малого мажорного септакорду надає право виконавцеві обрати один із двох згаданих вище акордів, відповідно до власних слухових уподобань. Але акорд *D7*, який слідує далі, вказує на те, що попередній акорд був не субдомінантою щодо основної тональності, а новою тонікою, оскільки він окреслює послідовність акордів, яка є традиційною для гармонічного розвитку джазової музики, а саме акордової послідовності I–VI–II–V ступенів лада. Таке відчуття підсилює різновид вказаного акорду (*7*), а також те, що акорд *F* використовується із самого початку нової частини, що означає використання нового гармонічного матеріалу та, як варіант, переходу до іншої тональності. Тож можемо зауважити, що використання акорду IV ступеня, дійсно, не є характерним для гармонії джазової музики. Тому з урахуванням зазначеного вище припускаємо, що, попри кількісну перевагу субдомінантових тонів у складі септакорду II ступеня, ввіднотонові характеристики основного тону відіграють переважне значення, і ми можемо вказати на наявність ознак домінантової функціональності септакорду II ступеня в контексті джазової музики.

Продовжуючи аналіз функціональності акордових надбудов септакорду II ступеня, вкажемо насамперед на те, що для малого мінорного септакорду найхарактернішою надбудовою є 11 ступінь. Як відомо, вона знаходиться на відстані чистої ундецими. Акцентуємо на тому, що цей звук є ідентичним до V ступеня ладу, що помітно впливає на створення домінантової функціональності септакорду II ступеня в контексті джазової музики. Зазначений фактор є вкрай вагомим, оскільки, як вказує К. Щоткіна, V ступінь – це «антагоніст I ступеня» [6, 88].

На користь запропонованого припущення також можна додати той факт, що відстань від основних тонів септакорду II та V ступенів дорівнює інтервалу чистої кварти (при русі уверх) або чистої квінти (при спадному русі). Як відомо, така інтервальна відстань характерна для автентичних гармонічних зворотів, які відповідно притаманні для співвідносин домінантової групи акордів. Відмітимо також, що інтервальне співвідношення основних тонів акордів IV і V ступенів ладу, яке дорівнює великій секунді, призводить до віддалення зазначених гармонічних одиниць, оскільки секундове гармонічне зрушення передбачає відсутність спільних акордових тонів, тим більше в контексті академічної музики, у межах якої до уваги беруть лише тризвук, а у випадку домінанти – септакорд. Тоді як для кварто-квінтового акордового співвідношення характерна наявність спільного звуку, що вказує на спорідненість акордів. Крім того, у джазовій музиці, для гармонії якої характерна велика роль акордових надбудов, спектр спільних акордових тонів є значно розширеним порівняно з академічною музикою. Тому окреслене інтервальне співвідношення акордів II та V ступенів свідчить, по-перше, про їх більшу гармонічну близькість та, відповідно, більшу близькість їх характеристик, а по-друге,

про автентичну направленість їх функціональних співвідносин.

Водночас при слуховому аналізі гармонічного звороту II–V ступенів відмітимо більш м'яке звучання акорду II ступеня відносно акорду V. Як відомо, згадана м'якість характерна для звукового забарвлення субдомінантової функції. На створення подібного саунду значною мірою впливає ладовий нахил септакорду II ступеня, який у своєму діатонічному вигляді, як правило, може бути малим мінорним (у мажорній тональності) і малим зменшеним (у мінорній тональності). Іноді на II ступені ладу може бути використаний і малий мажорний септакорд.

Необхідно зауважити, що в джазових стандартах, теми яких є нотно зафіксовані, малий мажорний септакорд у складі гармонічного звороту II–V ступенів трапляється рідко. Він з'являється як автономний акорд, який, як правило, передує гармонічному звороту II–V ступенів (*Take the A Train* – т. 3–4, 27–28; *But Not for Me* – т. 1, 5, 17, 21), або як акорд V ступеня, у попередньому звороті II–V ступенів, який надалі трансформується на акорд II ступеня (*But Not for Me* – т. 5, 14, 21). Але на практиці джазові музиканти досить часто вдаються до заміни мінорного акорду II ступеня на мажорний, що підкреслює його домінантову функціональність і ще раз підтверджує наше припущення щодо функціональності акорду II ступеня в контексті джазової музики.

Тенденцію до автентичних гармонічних зворотів у контексті джазової гармонії простежуємо й у трансформаціях, які відбулися в музичній формі «12-тактовий блюзовий квадрат». Як відомо, для класичного різновиду зазначеної форми насамперед характерні плагальні гармонічні звороти [2, 88]. Тоді як для трансформацій 12-тактового блюзового квадрата в межах джазової музики характерним є привнесення забарвлення, що притаманне автентичним гармонічним зворотам, причому міра застосування вказаного аспекту в процесі історичного розвитку джазової музики лише зростала. Яскравим прикладом є форма 12-тактового блюзового квадрата, яка викристалізувалась у часи панування музичного стилю *bebop*, а саме форма сучасного блюзу[3].

Також наочним проявом превалювання домінантової функціональності в межах джазової гармонії є частина *B* іншої основоположної музичної форми для джазової музики, а саме музичної форми *rhythm changes*. Згадку про особливості, які властиві автентичним гармонічним зворотам знаходимо й у статті «Основи джазової імпровізації в професійній підготовці педагога-музиканта», де зауважено про гармонічну загостреність і тональну нестійкість, які характерні для джазової музики [1, 75].

Підтвердження щодо припущення про функціональну єдність гармонічного звороту II–V ступенів знаходимо у великій кількості джазових стандартів. Зокрема, у темі джазового стандарту *Giant Steps* у т. 1–3, 4–6 використані акордові звороти V–I ступенів без акорду II ступеня. Причиною виключення акорду II ступеня в певних місцях композиції є динамічність зміни гармонії, оскільки в місцях, де гармонія змінюється повільніше, акордовий зворот II–V ступенів використовують у повному вигляді. Наголосимо на тому, що випущення акорду II ступеня не свідчить про його виключення зі складу гармонічної прогресії твору, оскільки у випадку його додання, логіка гармонічного розвитку композиції не порушується. Подібну ситуацію спостерігаємо в т. 2–3, 6–7, 8–9 у темі джазового стандарту *Blue and Green*. Але причиною цього разу є стилістичні особливості музичного стилю *cool jazz*, для якого характерні, навпаки, рідкі зміни в гармонічному русі. Описані приклади свідчать про те, що гармонічній ланці II–V притаманна однакова гармонічна функціональність, що й надало можливість у процесі історичного розвитку джазової музики виключати акорд II ступеня із загальної гармонічної прогресії твору, не викликаючи відчуття лакуни в гармонічному русі композиції.

Теорія превалювання домінантової функціональності в джазовій музиці, яку ми запропонували, суголосна з теорією Г. Шенкера, який стверджував, що провідними музичними функціями є тонічна й домінантова [4]. Певний збіг нашого припущення спостерігаємо також з теорією Б. Харріса, який під час пояснення мелодичного обігрування не розділяє II і V ступені ладу [7, 6]. Але його твердження стосуються здебільшого практичної сторони джазової музики, тобто мислення музиканта безпосередньо під час виконання.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено спробу теоретично осмислити особливості джазової гармонії, визначити гармонічну функціональність її провідних складових, що дасть змогу вдосконалити теоретичну базу одного з найвагоміших секторів сучасної неакадемічної музики – джазового музичного мистецтва. Задля проведення глибокого й достовірного аналізу дослідження базується на теоретичних засадах академічної музики, яка на сьогодні має фундаментальне теоретичне підґрунтя.

Висновки. Отже, гармонічна формула II–V являє собою неподільну ланку джазової гармонії, головною характеристикою якої є домінантова функціональність. Тому відповідно до твердження, що домінантовість є головною рушійною силою музичного розвитку, можемо стверджувати, що гармонічний зворот II–V ступенів є не тільки основною гармонічною формулою джазової музики, а й провідним елементом гармонічного розвитку джазового музичного мистецтва. Це спонукає до переосмислення та усвідомлення функції гармонічного звороту II–V, що призведе до більш повного та глибокого розуміння джазової музики її виконавцями і, як результат, слухачами.

Питання функціональності джазової гармонії на сьогодні являє собою глибокий недосліджений пласт українського музикознавства. Насамперед потребує висвітлення питання феномену домінантовості в джазовій музиці. Також необхідно розширити та доповнити теоретичні уявлення про тонічну функцію в джазі. Незважаючи на те, що субдомінантова функція не є основоположною для джазової гармонії, вона також потребує диференціації та вивчення. Затребуваними є висвітлення і аналіз питання проявлення представленої теорії функціональності джазової музики в мажорному та мінорному ладових нахилах. Тому запропонований напрям дослідження джазової гармонії вкрай перспективний для українського музикознавства.

Примітки

[1] Або тризвук з доданим секстовим тоном.

[2] М. Лемішко термінологічно позначає спирання на нижній тризвук – функціональне наповнення автентичного спрямування, на верхній – плагального.

[3] У сучасній теорії джазової музики цю музичну форму зазвичай позначають термінами *New-York changes* або *cycle blues* [8, 9].

Література

1. Гургула Р. І., Марач О. М., Войнаровський А. Ю. Основи джазової імпровізації в професійній підготовці педагога-музиканта. *Академічні студії. Педагогіка.* 2021. Т. 4 (1). С. 71–78.

2. Журба Я. О. Вплив блюзу на неакадемічну музику ХХ століття : дис. … канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ, 2021. 232 с.

3. Журба Я. О. Роль блюзу в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 39. С. 145–153.

4. Кондратьева Т. С. Основные этапы развития функциональной системы гармонии и ее место в анализе современной музыки. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. № 3. С. 38–42.

5. Лемішко М. М. Гармонія. Ч. 1: Діатоніка. Вінниця : Нова книга, 2007. 164 с.

6. Щоткіна К. В. Звукоряд і лад: звукові моделі культури. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. 2002. Т. 20–21. С. 86–91.

7. Bicket F. The Barry Harris Approach to Improvised Lines and Harmony. An Introduction. USA : BarryHarris.com. 2001. 26 p.

8. Ferguson J. All Blues for Guitar. USA : Guitar Master Class, 1997. 86 p.

References

1. Hurhula, R., Marach, O., Voinarovskyi, A. (2021). Basics of jazz improvisation in the professional training of a teacher-musician. Akademichni studii. Pedahohika, 4 (1), 71–78 [in Ukrainian].

2. Zhurba, Ya. (2021). The influence of blues on the non-academic music of the 20th century: Candidate's dissertation. Kyjiv [in Ukrainian].

3. Zhurba, Ya. (2018). The role of blues in jazz music. Visnyk KNUKiM. Mystetstvoznavstvo, 39, 145–153 [in Ukrainian].

4. Kondrateva, T. (2015). The main stages in the development of the functional system of harmony and its place in the analysis of modern music. Traditsiyi ta novatsiyi u vischiy arhitekturno hudozhniy osviti, 3, 38–42 [in Russian].

5. Lemishko, M. (2007). Harmony. Chastyna 1: Diatonika. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukraine].

6. Shchotkina, K. (2002). Sound order and order: sound models of culture. Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury, 20–21, 86–91 [in Ukrainian].

7. Bicket, F. (2001). The Barry Harris Approach to Improvised Lines and Harmony. An Introduction. USA: BarryHarris.com [in English].

8. Ferguson, J. (1997). All Blues for Guitar. USA: Guitar Master Class [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 15.11.2022

УДК 78.01+784.4:78.041/049
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270329

Цитування:
Кулиняк М. А. «Мадонна Україна» в естрадній пісні Івана Карабиця: погляд крізь призму національного колективного мислення. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 60–65.

Kulyniak M. (2022). "Madonna Ukraine" in Ivan Karabyts's Pop Song: View through the Prism of National Collective Thinking. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 60–65 [in Ukrainian].

Кулиняк Михайло Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
директор Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-3487-7487
m.kulyniak@gmail.com

«МАДОННА УКРАЇНА» В ЕСТРАДНІЙ ПІСНІ ІВАНА КАРАБИЦЯ: ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОГО КОЛЕКТИВНОГО МИСЛЕННЯ

Мета роботи – обґрунтувати характерні риси образу «Мадонни України» як символу відповідного архетипу національного колективного мислення в естрадно-пісенній творчості Івана Карабиця. **Методологія дослідження** основана на використанні культурологічного й аналітичного методів та виявленні ментальних основ і результату втілення архетипу «Мадонни України» в естрадній пісні мистця. **Наукова новизна** роботи полягає у створенні ракурсу вказаного погляду на естрадну творчість Івана Карабиця. **Висновки.** Проведене дослідження дало змогу дійти висновку, що у творенні архетипу Рідної Землі Іван Карабиць трансформує глибинно-ментальні первні на узагальненому рівні. Мистець творить сутність архетипу України як Мадонни – Матері-Землі і Жінки – крізь призму відображення категорій Аури та Пам'яті (М. Копиця), а також Любові, Краси і Натхнення, почуття патріотизму проявляється з особливою синівською пошаною, і в цьому виявляються наріжні засади національного колективного мислення. Відгуки такого художнього посилу в мистецькій сучасності, на нашу думку, є питанням, що визначає перспективи подальших досліджень цієї проблематики.

Ключові слова: естрадна пісня Івана Карабиця, «Мадонна Україна», колективне мислення, архетип, українська музика.

***Kulyniak Mykhailo**, D.Sc. in Cultural Studies, Associate Professor, Director of the Contemporary Art Institute, National Academy of Culture and Arts Management*

"Madonna Ukraine" in Ivan Karabyts's Pop Song: View through the Prism of National Collective Thinking

The purpose of the work is to substantiate the characteristic features of the "Madonna Ukraine" image as a corresponding archetype symbol of national collective thinking in Ivan Karabyts's pop and song works. **The research methodology** is based on the use of cultural and analytical methods, on the identification of mental foundations and the result of the embodiment of the "Madonna Ukraine" archetype in the artist's pop song. **The scientific novelty** of the work lies in the creation of a specified view perspective on Ivan Karabyts's pop art. **Conclusions.** The conducted research made it possible to draw the conclusion that Ivan Karabyts transforms deep-mental primitives on a generalised level in the creation of the Native Land archetype. The artist creates the essence of the archetype of Ukraine as Madonna, Mother Earth and Woman, through the prism of reflecting the Aura and Memory categories (M. Kopytsia), as well as, let us add, of Love, Beauty, and Inspiration. The patriotism feeling is manifested with special filial respect and the national collective thinking cornerstones reveals in this. The feedback of such an artistic message in contemporary art, in our opinion, is a question that determines the prospects for further research into this issue.

Key words: Ivan Karabyts's pop song, "Madonna Ukraine", collective thinking, archetype, Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження. Сьогоднішній соціокультурний розвиток України, зумовлений історичними воєнними подіями, змушує по-новому поглянути на образно-символічний ряд, пов'язаний із національними символами, – їхнє втілення в мистецтві крізь призму колективного мислення та наявних у ньому архетипів. Яким є цей ряд? Які сенси стоять за, здавалося б, звичними образами? Які ідеї відображають? І найголовніше – як вони впливають на колективну ментальність, що відповідно формує суспільну думку та подальшу діяльність соціуму?

Відповідь на ці питання викликає потребу незаанґажованого погляду та аналізу тих образів, які є знаковими для національно-державного розвитку, і насамперед тих, якими

© Кулиняк М. А., 2022

твориться «архетипна Україна». Тому з метою докласти зусиль до опрацювання цієї надважливої проблеми в представленій публікації здійснено аналіз вказаного архетипу в естрадній пісні одного із корифеїв жанру – Івана Карабиця, чия музика in memoriam зазвучала під орудою Кирила Карабиця в концерті «Мадонна Україна» з нагоди 70-річчя від дня народження мистця.

Аналіз досліджень і публікацій. Одним з останніх ґрунтовних досліджень, присвячених творчості Івана Карабиця, є монографія Любові Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» [9], у назві якої авторка апелює до першого українського необарокового твору – Концерту для хору «Сад божественних пісней» на тексти Григорія Сковороди. Дослідниця аналізує творчий шлях мистця крізь призму герменевтичного підходу, відслідковуючи впливи родинного виховання, авторитету Майстра-педагога Бориса Лятошинського, тонкі взаємозв'язки та паралелі в музичному континуумі України кінця 1960-х – початку 2000-х років. У цьому контексті Любов Кияновська торкається і проблеми естрадно-пісенного доробку, що є особливою складовою творчої спадщини мистця.

Вказаний підхід є надзвичайно важливим і для нашого дослідження, оскільки сутність та тонкі нюанси трактування архетипу України – образу Мадонни України можемо спробувати осягнути лише через розуміння психології життєтворчості композитора.

Важливою роботою, з якою перегукується тематика представленої статті, є дисертація Олени Галузевської «Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника» [3]. Авторка, аналізуючи цикли «На березі вічності», «Мати» й низку окремих пісень, акцентує на моральній домінанті – передумові риторичного пафосу, що супроводжує лірико-патріотичну образність у вокальній музиці мистця, і як головні етичні стрижні в текстово-підтекстово-контекстному синтезі вирізняє тему Пам'яті, архетип Матері та міфологему Вогню. Наріжними чинниками в музично-поетичному діалозі музикознавиця бачить зустрічну інтонацію, зустрічний жанр та зустрічну концептосферу.

Останні вказані поняття – важливі чинники, на які буде звернено увагу й у представленому дослідженні, адже саме через «зустрічність» як головний принцип у діалогічній взаємодії слова та музики формується образно-концептуальна сфера того чи іншого твору.

У 2021 році в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв Вікторія Кущ захистила дослідження [14], присвячене естрадній пісенній творчості Івана Карабиця. Ґрунтуючись на ідеї Любові Кияновської [9] про амбівертність творчої особистості мистця, дослідниця визначає амбівертність як «особливу якість естрадних пісень композитора, що передбачає їх одночасну спрямованість і на широку аудиторію («масова музика»), і на професіоналів-знавців («елітарна музика»). Амбівертність, закладена в пісенних творах на інтонаційно-стильовому та музично-драматургічному рівнях, унаочнена в музично-виконавській практиці – пісні І. Карабиця однаково органічно звучать на академічній сцені і на естраді» [14, 4]. Відштовхуючись від задекларованої ідеї, Вікторія Кущ виявляє в естрадно-пісенній творчості Івана Карабиця риси спорідненості з академічним мистецтвом, до яких відносить орієнтацію на академічний тип вокалу, прояви наскрізної драматургії в куплетній формі з приспівом, деталізованість та прагнення до поліфонізації фортепіанної партії та вишуканість інструментування в оркестрових версіях. У результаті дослідниця доходить висновку, що естрадна специфіка проявляється у зверненні до інтонаційного фонду популярної музики, при цьому характерною рисою творчості мистця є яскраво виражені риси академізму [14, 6–7]. Загалом акцент у вказаній праці зроблено на стильові та драматургічні виміри естрадних пісень Івана Карабиця, їхню естрадно-академічну стилістику (на прикладі творів «Де вітер землю голубить», «За рікою тільки вишні», «Моя земля – моя любов» та ін.), а також їхню виконавську інтерпретацію.

У попередні роки вийшов меморіальний випуск (№ 31) Наукового вісника НМАУ під назвою «Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця» [16], у якому опубліковано дописи дружини Маріанни Копиці, друзів-поетів, музикантів, дослідників творчості мистця (Ніни Герасимової-Персидської, Олени Маркової, Ігоря Пясковського, Алли Терещенко, Лідії Мельник, Ігоря Савчука, Олени Берегової та ін.). Ці спогади й аналітичні розвідки допомагають глибинно зрозуміти особливості музичного мислення та специфіку стилю, а також пізнати високу життєтворчу етику Майстра, котрий, за висловом Ю. Рибчинського, був і залишатиметься «генієм української порядності» [16, 9].

Серед інших праць – монографія Галини Єрмакової початку 1980-х років із серії «Творчі портрети українських композиторів» [7], де

згадано про існування естрадного доробку композитора, дослідження останніх років: дисертації Олега Копелюка [11], Ольги Гуркової [5], праця І. Карабиць [8], статті Олени Берегової [1; 2], Вікторії Драганчук [6] та ін. [5; 8; 15], окремі ідеї та висновки яких допомагають сформувати цілісне бачення особистості Майстра.

Аналіз джерельної бази показав, що при високому рівні музикознавчого зацікавлення творчістю Івана Карабиця лише деякі праці, згадані вище, більшою чи меншою мірою маркують естрадну творчість мистця, розкривають її стилістичні та драматургічні особливості (В. Кущ [14]), згаданому концерту «Мадонна Україна» присвячені дописи О. Галузевської [4], Ю. Пальцевич [17] та ін., при цьому надзвичайно актуальна проблема відображення національного архетипного мислення в естрадній пісні Майстра не отримала музикознавчого висвітлення.

Відтак спробу дослідити задекларовану проблему здійснено в представленій статті, метою якої є обґрунтувати характерні риси образу Мадонни України як символу відповідного архетипу національного колективного мислення в естрадно-пісенній творчості Івана Карабиця.

Виклад основного матеріалу. Національне колективне мислення сформувало низку образів, що відображають «архетипну Україну», і транслює їх у соціум через художню творчість. На нашу думку, умовно можна розділити їх на декілька семантичних груп або, за версією Вікторії Драганчук, «варіантних символів-архетипів» [6, 65], які, як вважає дослідниця, постають у міфологічно-релігійно-культурному дискурсі та національних варіантах як множинні символи архетипних первнів, які обґрунтував К. Ґ. Юнґ, відповідно – «інваріантних архетипів» [6, 65].

Перша семантична сфера пов’язана з архетипом Рідної Землі (нагадаємо, за визначенням Сергія Кримського, це один із чотирьох ключових архетипів української національної ментальності, до яких відносять також Серце, Софійність та Слово [13]), діапазон образних виявів якого простягається від квітучої Землі-Батьківщини, плодючої Матері-Землі до Сирої Землі, що стає останнім прихистком. Так, наприклад, перша названа ґрань архетипу може бути проілюстрована віршем Петра Перебийніса «Земле моя барвінкова, / Дай мені здоров’я…», друга – «Веснянкою» Івана Франка «Земле, моя всеплодющая мати…», третя – рядками із «Слова о полку Ігоревим»: «Земля чорна копитами / Поорана, поритая; / Костьми земля засіяна, / А кровію политая» (у переспіві Тараса Шевченка).

Інша семантична сфера ілюструє архетип України, що має витоки в архетипі Жінки. Історія свідчить, що російсько-імперські наративи протягом століть нівелювали високу сутність образу, натомість привносячи в колективне мислення «закладки», пов’язані із меншовартісністю, що в мистецтві проявилося в шароварщині та принизливому комізмі.

Досліджуючи цей архетип у музичній шевченкіані, Вікторія Драганчук вказує на його трактування на основі цитованого дослідницею Слова Кобзаря як Ославлену Мадонну, вбачаючи в образах Катерини, Лілеї та інших відбиток трагічної долі Жінки-України. Цей варіантний архетип передано широким діапазоном почуттів, однією крайньою точкою якого, на думку дослідниці, є семантична сфера величезного болю і співчуття до сплюндрованої дівчини, жінки-покритки, самотньої старої матері, яка, за словами Кобзаря, загине «…Межи псами на морозі / Де-небудь під тином», – ця сфера уособлює реальну Україну. Інша крайня точка, визначена в аналізованій праці, – світле захоплення та возвеличення жіноцтва, трактована як «Україна ідеальна», що виявляється і в земному образі Богородиці-мадонни – «…тая мати молодая / З своїм дитяточком малим», й у Небесному – Матір свята, «…що в мир наш Бога принесла...»), і в материнському первні як «душі “українського раю”» [6, 66].

У проєкції на естрадну творчість Івана Карабиця такий архетип бачимо як «Мадонну Україну» – за назвою однієї зі «знакових» пісень на вірші Андрія Демиденка. Якою ж є Мадонна у світоглядному баченні мистця? Які особистісні та національно-ментальні риси є визначальними у творенні вказаного архетипу? Як композитор інтерпретує поетичну образність, які ґрані образності виділяє? Як принцип «зустрічної концептосфери» (О. Галузевська [5]) у діалозі з поезією впливає на змалювання сенсу Мадонни України?

При відповіді на ці питання головним чинником, що визначає підхід до творення архетипу Мадонни України, є категорії «аури» та «пам’яті», які декларує як ключові дружина Маріанна Копиця в меморіальному виданні. Музикознавиця вказує на «неповторну національно-етнічну знаковість» – греко-українську поліетнічність, що відобразилася на психологічних і ментальних якостях її носіїв, акцентуючи, що «корінневе відчуття патріотизму, не кон’юнктурно-галасливого, а

внутрішньо-глибинного, було притаманне Іванові до кінця життя… Так, він дуже любив свою землю – це була його біль і надія» [12, 13].

В академічній творчості описані риси, на думку М. Копиці, сповна проявилися в «Київських фресках», «П'яти піснях про Україну», «Плачі Катерини», «Піснях Явдохи Зуїхи», ораторії «Земле моя, на ймення Донбас» та Третьому концерті для оркестру «Голосіння» [12, 13]. В естрадному жанрі любов до землі та її людей у різноманітних виявах – від болю і щему до радості – чуємо в низці інструментальних творів, як, наприклад, увертюра «Святковий Київ» та ін. У вокальній естраді зв'язок із колективною ментальністю посилюється використанням пісенності як архетипу мислення, у якому криється спосіб «балансування між прадавнім та сучасним, … що живе між двома часами» [14, 59].

Проаналізувавши пісенний репертуар композитора, можемо ствердити, що *патріотична семантика, що увиразнює різні грані архетипу Мадонни України*, проявляється в більшості творів цього жанру, причому найрізноманітнішої тематики. «Секрет» у теплоті музичного звучання (що можемо трактувати як «зустрічну концептосферу», О. Галузевська), що «дихає» любов'ю до України з пошаною, якої заслуговує небесна діва. Це відображено в безпосередньому зверненні до України – «Мадонна Україна» на вірш А. Демиденка, «Славиця Україні» (1992) на текст Н. Кошари; до батьківської землі – «Сіяв батько жито» («Сіяв батько жито, де поля зірчасті…», 1975) на вірш В. Крищенка, «Батьківський поріг» («Збудував батько дім вікнами до тепла...», 1982) на вірші А. Демиденка, «Моя земля» («У мене є моя земля», 1987) за Ю. Рибчинським; в особливо трепетному ставленні до рідного степового Донбасу – «Де вітер землю голубить» («Степи обійму шовкові…») на слова В. Губарця; до могутнього Дніпра – «Україно, зоре вікова» («Тече Дніпро на вічний обрій неба...», 1989) на слова М. Ткача; «Дніпра жива вода» (1981, україномовні версії Л. Силенка – «В переліску, де трава зростає…» та Ю. Петренка – «На узліссі молодого гаю…») на слова Ю. Рибчинського; у захопленні та любові до величного Києва – «Я серцем з Києвом» («В яких краях, в яких світах...», 1987) на текст І. Драча, «Я признаюся Києву в любові» («Ти весь, мій Києве, із музики і вроди...», 1990) на слова А. Демиденка; крізь символи рідної природи передано всезагальну любов до людей та лірику кохання – «Яблука доспілі» («Яблука доспілі, яблука червоні…», 1977) та «Блакитне озеро» («Де по дзеркальній озер блакиті») на вірші М. Рильського; Серенада («Весніє у світі, рясніє в саду...», 1987) на слова В. Батюка); та ін. [10]. Напевно, немає такої пісні, у якій би не «звучало» тепло любові, яке композитор вдихає в художній простір, і відчуття глибинного патріотизму відчутне в більшості творів мистця.

Звернемося й до інших спогадів, що зможуть певним чином пояснити особливості *стилістики* естрадно-пісенної творчості Івана Карабиця. Так, Мирослав Скорик, у класі якого навчався після смерті Бориса Лятошинського, з-поміж іншого, вирізняв «самосутній» стиль як відображення своєрідності характеру молодшого колеги, який «був дуже «правильний», – мав свої установки, не був екстравагантним – свої почуття і переживання не виносив назовні… рідко йшов на компроміси і старався бути принциповим і своїх вчинках... ніколи не був «богемний»… і прожив життя гідно і гарно» [18, 211]. Ці риси характеру проявилися і в підході до естрадної музики, яка, на нашу думку, сповна відображає зазначені Майстром-педагогом «правильність» та принциповість, гідність і красу.

У спогадах, котрі належать музикантові Єфіму Маркову, описано захоплення Івана Карабиця джазовою музикою, безперечно, не без впливу творчості Мирослава Скорика, котрий «і сам… «грішив» джазом» [15, 220]. Попри заборону студентам-«класикам» цікавитися джазом, «він, все рівно, приходив і грав… джаз сильно уплинув на його творчість» [15, 220]. Згодом, через двадцять років, у 1986-му, Іван Карабиць стане головою Київського джаз-клубу. Безперечно, джазова лексика, що урізнобарвила естрадну творчість композитора, проявилася і в піснях, які відносимо до тих, що відображають архетип Мадонни України. Так, Єфім Марков вказує на подібність пісні «Мати наша, сивая горлиця», що має народні корені, до спіричуелсу або джазової балади [15, 220], естрадно-джазова стилістика притаманна і низці інших пісень – «Де вітер землю голубить», «Мадонна Україна» та багатьом іншим, що яскраво проявилося під час виконавських інтерпретацій, представлених у концерті «Мадонна Україна».

Висновки. Проведене дослідження дало змогу дійти висновку, що у творенні архетипу Рідної Землі Іван Карабиць трансформує глибинно-ментальні первні на узагальненому рівні. Мистець творить сутність архетипу України як Мадонни – Матері-Землі і Жінки – крізь призму відображення категорій Аури та Пам'яті (М. Копиця), а також, дозволимо собі додати, Любові, Краси та Натхнення, почуття

патріотизму проявляється з особливою синівською пошаною, і в цьому виявляються наріжні засади національного колективного мислення.

Відгуки такого художнього посилу в мистецькій сучасності, на нашу думку, є питанням, яке визначає перспективи подальших досліджень цієї проблематики.

Література

1. Берегова О. Стильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. *Вип. 31* : *Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. Київ, 2003. С. 108–119.
2. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури останньої третини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2015. № 2. С. 46–61.
3. Галузевська О Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2005. 178 с.
4. Галузевська О. Іван Карабиць і його пісенний вернісаж. *Музика* : український інтернет-журнал. 20.09.2015. URL: http://mus.art.co.ua/ivan-karabyts-i-joho-pisennyj-vernisazh/ (дата звернення: 25.09.2022).
5. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2016. 324 с.
6. Драганчук В. Український релігійно-етичний Его-концепт у дискурсі «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди – Івана Карабиця. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2017. №1 (Вип. 36). С. 17–25. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2017_1_5 (дата звернення: 08.09.2022).
7. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ : Муз. Україна, 1983. 48 с. (Творчі портрети українських композиторів).
8. Карабиць І. І. «Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв : наук. робота … магістра муз. мистецтва / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 87 с.
9. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і літера, 2017. 288 с.
10. Композитор Іван Карабиць : сайт. URL: http://www.karabits.com/artworks/index.php?SECTION_ID=13 (дата звернення: 10.09.2022).
11. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2018. 334 с. URL : https://num.kharkiv.ua/share/pdf/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%20%D0%9A%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8E%D0%BA%D0%B0%20%D0%9E.pdf (дата звернення 25.09.2022).
12. Копиця М. Аура пам'яті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. *Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. Київ, 2003. С. 10–20.
13. Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. С. 274–275.
14. Кущ В. Пісенна творчість Івана Карабиця : дис. … д-ра філософії : 025. Київ, 2021. 200 с. URL: http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3824/Kushch_dysertatsija.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 05.09.2022).
15. Марков Е. Воспоминания джазового музыканта. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. *Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. Київ, 2003. С. 219–220.
16. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. 230 с.
17. Пальцевич Ю. Кирило Карабиць у проекті Мадонна Україна. *Музика* : український інтернет-журнал. 04.09.2015. URL: http://mus.art.co.ua/pisni-ivana-karabytsya-u-proekti-madonna-ukrajina/ (дата звернення: 15.09.2022).
18. Скорик М. Спогади про учня. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. *Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. Київ, 2003. С. 210–211.

References

1. Berehova, O. (2003). The stylistic palette by Ivan Karabyts's last chamber and instrumental opus. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 31: Vivere memento (Remember life). Articles and memories about Ivan Karabyts [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2015). Peculiarities of the compositional style by Ivan Karabyts in the Ukrainian culture context of the last third in the 20th century. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 2 [in Ukrainian].
3. Galuzevska, O. (2005). Dialogue of words and music in the co-creation by Ivan Karabyts and Borys Oliynyk: dissertation. ... candidate of art studies: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
4. Galuzevska, O. (2015). Ivan Karabyts and his song opening. Muzyka: ukrainskyi internet-zhurnal. 09/20/2015. Retrieved from: http://mus.art.co.ua/ivan-karabyts-i-joho-pisennyj-vernisazh/ [in Ukrainian].
5. Gurkova, O. (2016). Creativity by I. Karabyts in the context of genre and style trends in Ukrainian music of the last third in the 20th century: diss. ... candidate art critic : 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
6. Draganchuk, V. (2017) Ukrainian religious-ethical Ego-concept in the discourse "The Garden of

Divine Songs" by Hryhoriy Skovoroda – Ivan Karabyts. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo, 1 (36). Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2017_1_5 [in Ukrainian].

7. Ermakova, G. (1983). Ivan Karabyts. Kyiv: Mus. Ukraine (Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].

8. Karabyts, I. I. (2007). "Kyiv frescoes" by Ivan Karabyts in the aspect of the arts synthesis [Manuscript]: science. work ... master of music of Arts / National music Acad. of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].

9. Kyyanovska, L. (2017). Garden of Ivan Karabyts' songs. Kyiv: Spirit and Letter [in Ukrainian].

10. Composer Ivan Karabyts: website. Retrieved from: http://www.karabits.com/artworks/index.php?SECTION_ID=13 (11/10/2022) [in English].

11. Kopeliuk, O. (2018). Ivan Karabyts' piano work: phenomenology of style: diss. ... candidate art critic: 17.00.03. Kharkiv. Retrieved from: https://num.kharkiv.ua/share/pdf/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%20%D0%9A%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8E%D0%BA%D0%B0%20%D0%9E.pdf [in Ukrainian].

12. Kopytsia, M. (2003). Aura of memory. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho (2003), 31: Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia [in Ukrainian].

13. Krymskyi, S. (2006). Archetypes of the Ukrainian mentality. Problems of the theory of mentality / resp. ed. M. Popovych. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

14. Kushch, V. (2021). Song work of Ivan Karabyts: diss. ... Doctor of Philosophy: 025. Kyiv. Retrieved from: http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3824/Kushch_dysertatsija.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in Ukrainian].

15. Markov, E. Memories of a jazz musician. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho (2003), 31: Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia [in Russian].

16. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho (2003), 31: Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia / uporiad. M. D. Kopytsia [in Ukrainian].

17. Paltsevych, Yu. (2015). Kyrylo Karabyts in the Madonna Ukraine project. Music: Ukrainian online magazine. 09/04/2015. Retrieved from: http://mus.art.co.ua/pisni-ivana-karabytsya-u-proekti-madonna-ukrajina/ [in Ukrainian].

18. Skoryk, M. (2003). Memories of a student. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho (2003), 31: Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2022
Отримано після доопрацювання 04.11.2022
Прийнято до друку 14.11.2022

УДК 929:303.422(045)
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270334

Цитування:
Микуланинець Л. М. Біографія митця: від особистісно-творчого досвіду до соціокультурної пам'яті. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 66–70.

Mykulanynets L. (2022). Artist's Biography: from Individual and Creative Experience to Sociocultural Memory. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 66–70 [in Ukrainian].

Микуланинець Леся Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дошкільної
та спеціалізованої освіти
Мукачівського державного університету
https://orcid.org/0000-0002-6346-6532
l.mikulaninets@gmail.com

БІОГРАФІЯ МИТЦЯ: ВІД ОСОБИСТІСНО-ТВОРЧОГО ДОСВІДУ ДО СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Мета роботи – проаналізувати специфіку презентації життєписів знакових постатей різних віків, довести, що вони, ретранслюючи особистісно-творчий досвід митця, виявляють провідні концепти соціокультурної пам'яті людства. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні міждисциплінарного підходу з використанням низки методів: аналітичного – вивчаючи джерела, дотичні до проблематики студії; історичного – відновлюючи умови існування креативної персони розмаїтих ер; герменевтичного – інтерпретуючи зміст літописів; біографічного – висвітлюючи багатогранні аспекти побутування маестро; системного – комплексно осягаючи квестію; теоретичного узагальнення – підбиваючи підсумки розвідки та ін. **Наукова новизна.** Вперше національна гуманітаристика представлена працею, яка обґрунтовує взаємозв'язок між буттям майстра й цивілізаційною ситуацією його доби. **Висновки.** Життєпис – унікальний жанр, котрий концентрує вагомий корпус антропологічної інформації, простежує співдію метра, громадськості тощо. Античні взірці фіксують прагнення здобути гармонію, поєднати духовне й матеріальне. Середньовічні – ілюструють християнські постулати, норми благочестя, істинне призначення особи. Ренесансні зразки засвідчують філантропічний злам, секуляризацію, осмислення персони мірою всіх речей. Просвітницькі біографії аргументують домінування раціоналізму, наукових принципів освоєння дійсності. Романтичні описи реалізовують ідею значущості митця, його внутрішнього єства, тотожності епохальних явищ і художніх творів. Літописи першої половини ХХ століття знаменують антропологічні трансформації, напруженість, складність, невизначеність. Постмодерні опуси нотують бажання перевідкрити «суб'єктивний світ», довести зв'язаність всього сущого, утвердити свободу від будь-яких догм. Сучасні хроніки майстрів вказують на початок нової європейської ери. Індивідуально-креативні досягнення метра, імплементовані біографією, реконструюють, транслюють соціокультурну пам'ять людства. Остання постає сукупністю знань, суспільно значущих відомостей, надбань і механізмів їх поширення, що відображають практику homo sapiens, концептуалізовану розмаїтими опусами.

Ключові слова: біографія митця, особистісно-творчий досвід, історичні епохи, соціокультурна пам'ять.

Mykulanynets Lesia, *PhD in Arts, Associate Professor, Preschool and Special Education Department, Mukachevo State University*

Artist's Biography: from Individual and Creative Experience to Sociocultural Memory

The aim of the article is to analyse the specifics of presenting biographies of prominent profiles belonging to different eras; to confirm their revealing the key concepts of the humanity's sociocultural memory while retransferring the artist's individual and creative experience. **The research methodology** is based on implementing interdisciplinary approach with a variety of the following methods. The analytical method was used to study references adjacent to the issue of the study; the historical method was applied to renew the conditions of the existence of a creative person from various eras. The hermeneutic method enabled interpreting the chronicles' content; the biographical one helped revealing multifaceted aspects of the master's being. The systemic method was used to comprehensively consider the studied issue, while the theoretical one was applied to summarise the research outcomes. **Scientific novelty.** For the first time ever, national humanitarian studies are represented with the thesis justifying the connection between the master's being and the civilisation circumstances of their era. **Conclusions.** Biography is a unique genre concentrating a profound framework of anthropological information, following the master's and public's collaboration. Antique patterns fix aspiring after obtaining harmony and combining the spiritual and the moral. The ones from the Middle Ages illustrate Christian postulates, holiness norms, and the personality's genuine mission. The Renaissance profiles witness a philanthropic turning point, circularisation, considering the person's essence as universal extent. The Enlightenment biographies justify the dominance of rationalism and the science principles of the reality awareness. The Romanticism chronicles implement

© Микуланинець Л. М., 2022

the idea of the artist's significance, of his inner essence and the equality of epoch phenomena and artworks. The chronicles referring to the early XX century reflect anthropological transformations, tension, complexity, and uncertainty. The Postmodernism opuses emphasise the wish to reconsider "the subjective world", confirming the connection between all the existing phenomena, asserting the freedom from any dogmas. Contemporary masters' chronicles indicate the beginning of the new European era. The master's individual and creative achievements implemented via biography reconstruct and transmit the humanity's sociocultural memory. The latter appears as a complex of knowledge, socially significant data, achievements and their extension mechanisms that reflect homo sapience practice being conceptualised via various opuses.

***Key words*:** the artist's biography; individual and creative experience; historical epochs; sociocultural memory.

Актуальність теми дослідження. Сучасна політична, духовна ситуації гостро ставлять питання усвідомлення, збереження, передачі наступним поколінням ідентичності, ментальних характеристик, цивілізаційного досвіду. Нині українське суспільство опинилося в складних воєнних умовах, коли російський агресор намагається не тільки завоювати наші території, але й переписати історію, знівелювати надбання. За таких обставин вагомості набуває об'єктивна реконструкція подій минулого, що допомагає відстояти цілісність, незалежність, унікальність держави. Одним із дієвих способів досягнути вказаної цілі є осягнення літописів поважних особистостей, які послугували розбудові країни. Здійснюючи опис існування креативної персони, автор одночасно відтворює світогляд мешканців, тим самим сприяє поступу нації.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняна біографістика володіє напрацюваннями, котрі комплексно вивчають масштабний діапазон онтологічних явищ. Багатогранні аспекти персонологічного напряму гуманітаристики ставали предметом дискурсів поважних вчених, які опановували сутність життєпису (В. Бондарчук, І. Голубович, Г. Винокур, О. Муратова та ін.), методологічні засади жанру (О. Адаменко, Г. Белан, Л. Микуланинець, Т. Попова та ін.), його функції (Т. Гребенюк, Н. Дічек, В. Попик, К. Скляренко та ін.), типологічні особливості (У. Граб, А. Зелінська, С. Ляшко, С. Тишко, В. Чишко та ін.), творчість провідних митців (Т. Гусарчук, Г. Карась, Л. Кияновська, М. Копиця та ін.). Розгляд зазначених розвідок дає змогу констатувати: літопис – універсальна форма поширення суб'єктивного буття, здатна показати складні механізми громадського існування. Розширення змістових меж хронік, подолання вузькопрофесійної спрямованості відкриває можливості інтерпретувати практику homo sapiens.

Мета дослідження – проаналізувати специфіку презентації життєписів знакових постатей різних віків, довести, що вони, ретранслюючи особистісно-творчий досвід митця, виявляють провідні концепти соціокультурної пам'яті людства.

Виклад основного матеріалу. Біографія – найдавніший жанр, котрий відтворює хронотоп побутування індивідуума, розкриває його досягнення в матеріальній, духовній сферах, рефлексує над душевними переживаннями, архівує цивілізаційне знання.

А. Кошелєв, розглядаючи позиції теоретичної персонології, виділяє декілька магістральних наукових підходів. Один із них – контекстуальний, представлений студіями, які означають історію особи крізь призму багатоаспектного розвитку суспільств розмаїтих епох [2, 51]. Думка вченого суголосна головній ідеї представленої статті: ми також вбачаємо залежність майстра від ситуації, де він формувався, реалізовувався. Увібравши магістральні засади доби, метр своїми опусами переповідає їх наступним поколінням реципієнтів. Задля підтвердження цієї думки здійснимо короткий огляд еволюції і трансформації біографії, виявимо механізми імплементації вказаного постулату.

Античність поставила фундаментальні гуманістичні квестії, актуальні донині. Питаннями трактатів поставали: походження особи, осягнення сенсу її життя, тлумачення загробної участі. Своєрідний антропоцентризм проявився через прагнення суб'єктивізувати Всесвіт. Хроніки віддзеркалюють філантропічні категорії віку, вони проартикульовані роботами першорядних мислителів (Фалес, Протагор, Платон, Аристотель та ін.).

Індивідуальні літописи ознаменовані суворим схематизмом, слідуванням канонам, типізацією. Їх героям притаманні сталі соціальні, психологічні ознаки. Праці не зображували дитинство, юність (характер аналізували поза процесом становлення). Особливу увагу приділено дослідженню внутрішнього єства персонажа, інтимного існування, збагненню мотивів, наслідків діянь тощо. Його доля розкривається в тісному зв'язку з публічним буттям. Перші біографії, маючи провідною ціллю окреслити історію відомої постаті, одночасно повідомляють про

громадський, політичний лад, вподобання носіїв еллінської культури, правила самопрезентації, висвітлюють етичні, естетичні категорії, аксіологічні орієнтації тощо. Античні життєписи, реконструюючи підвалини європейської антропологічної парадигми, сприяють осмисленню епохальних видозмін.

Середньовічна філософія, при домінуванні теоцентризму, проголосила людину подібну Господові. Ця думка задекларувала ціннісний статус особистості, визнала свободу волі, утвердила привілеї над природою, звільнила від влади долі (фатуму). Зазначені ідеї суттєво вплинули на літопис, який представлений агіографічними зразками. Суб'єкти описів – святі, ченці, монахи. Вони реалізували земне призначення – досягли духовного безсмертя.

Персонологічні дослідження були адресовані розмаїтій аудиторії, переслідували повчальну ціль, а факти викладали захопливим стилем. Праці містять солідну інформацію стосовно потреб тодішнього суспільства, відтворюють повсякденність, ілюструють уклад громадських інституцій та ін. Змістовність «священних біографій» (поняття американського історика Томаса Хеффернана) популяризувала тексти, а подані дані реконструюють міркувань medium aevum.

Середньовічні життєписи стали концентратом духовних надбань доби, засвідчили справжнє покликання індивідуума – всезагального блага. Довший час, під впливом міркувань діячів Відродження, атеїстичних мислителів наступних віків, існувало переконання, що означена епоха була варварською, пригнічувала особу, гальмувала поступ homo sapiens. Об'єктивне, глибинне студіювання жанру дає можливість розвінчати ці утопії, побачити великий філантропічний потенціал ери. Необхідною є актуалізація соціокультурної пам'яті середньовіччя в реаліях сьогодення, коли окреслюється тенденція подолання розриву між науковим і релігійним світоглядом, визнання рівноправності раціонального, сакрального досвіду.

Ренесанс висуває власних історичних героїв. Ними стали політики (монархи, члени родин), воїни, митці, служителі церкви та ін. Окрім опису їх зовнішності, характеру персонажів, автори намагалися віднайти місію. Любомудри поставили вагомі квестії: хто така особистість, вона велична чи нікчемна? Відповіді пропонують розвідки Ф. Петрарки «Про засоби проти щасливої і нещасної долі», Фаціо «Про переваги і домінування людини», Л. Валла «Про насолоду як істинне благо» та ін. Роботи тлумачать персону мірою всіх речей, її єство – досконале поєднання природних задатків, доброчесності, моральності, справедливості, вишуканості, благородної душі (що хоче наблизитися до Господа), прекрасного тіла. Філософія позначає синтез християнства, античності. Відбувається відхід від анонімності художньої творчості, утверджується цивілізаційна вагомість майстра.

Гуманістичні студії значно вплинули на побудову життєписів. Вони прагнути узагальнити та структурувати персонологічні відомості, тлумачити вчинки персонажа, з'ясувати призначення. Біографії Відродження протоколюють поступовий перехід до секулярної свідомості, хоча про атеїзм тут не йдеться. Мислителі визнають релігію, надають їй провідне значення у вихованні справжнього громадянина. Важливо, що досліджуваний жанр розкриває неповторність, а не пропонує типовий облік тогочасного героя.

У такий спосіб літопис фіксує соціокультурні ідеї доби, проголошує значущість реальної (не ідеалізованої) людини, возвеличує її благородство, фізичну, моральну стійкість; дає усвідомлення цінності таланту, креативних надбань; потяг відкривати нові знання, покликаних слугувати високим етичним цілям тощо. Ці постулати будуть філософським базисом для антропологів наступних віків.

Просвітництво задекларувало трансформацію поглядів на сутність персони, котра інтерпретована як вільна, така, що володіє унікальними рисами (здібностями, темпераментом), довершує власне покликання, діє заради встановлення порядку, всезагального блага. Свобода індивідуума обмежується лише природою, совістю. Наука стає універсальним засобом, спроможним сформулювати, пізнати закони життя. Культура – метод роз'яснення панівних думок віку.

XVII–XVIII століття репрезентують симбіоз уявлень про космос, де мистецтво постає як інструмент аналізу, відображення дійсності, спосіб трансляції єства особи. Вказані процеси посилюють суспільну роль метра, розуміють його своєрідним інструментом, здатним збагнути художні виміри реальності. Ці чинники вплинули на віддзеркалення головних гуманістичних позицій біографії метрів. Вони втілюють суперечності між персонажем, громадським укладом тощо. В історії Європи з'являється не гармонійний, а наповнений сум'яттям суб'єкт, готовий жертвувати своїми вигодами заради високих філантропічних та ін. цілей.

Життєписи Просвітництва демонструють порухи часу «бурі й натиску», передають яскраві напружені характери, визначають духовні аспекти часу.

XIX століття – черговий етап поступу людства. Провідне завдання доби – досліджувати внутрішній мікрокосмос майстра, детально студіювати психологічні переживання, що сприяє усвідомленню закономірностей індивідуального стилю митця, епохи. Оскільки романтизм поетизує діяча, то висвітлення неприваблив их сторін побутування, аморальних вчинків вважали недоречним. Відбулася певна міфологізація метра, зумовлена його суспільною значущістю при протоколюванні аксіологічних стандартів.

Мислителями XIX століття, котрі проголосили суголосність культури процесам розвитку цивілізації, стали французькі літератори А. Вільмен й Ш. О. Сент-Бйов. Перший – обґрунтував можливість встановлення паралелей між життєвим шляхом, середовищем, світоглядом маестро. Другий – заснував художньо-біографічний метод, який базується на об'єктивізмі, психологізмі, історизмі. Центральна думка вченого – мистецькі опуси слід розглядати в єдності з інтерпретацією єства персони, її оточення тощо. Резюмуємо позиції філософа: твори ілюструють багатогранні аспекти існування людства, експлікують розмаїті громадські події. Завдяки своєму потенціалу вони постають структурною складовою не тільки хронік діяча, але й соціокультурної пам'яті homo sapiens. Переконання Ш. О. Сент-Бйов спрямували еволюційну стратегію літописів наступних періодів.

Антропологічний злам першої половини XX століття спонукав науковців переглянути усталені концепти, пов'язані з осягненням змісту, суспільної ролі метра (М. Шелер, М. Бахтін, М. Гайдеггер та ін.). Не вдаючись до масштабного аналізу їх поглядів, констатуємо: епоха розкриває нові перспективи життєпису. Він збагачується індивідуальним підходом до осмислення суб'єкта жанру, опануванням передумов формування і трансформації його буттєвої позиції, бажанням виявити мотиви практики. Кардинально змінюється стиль викладу, сутнісні акценти, покликані простудіювати особистість, яка володіє суперечностями. Цьому посприяло поширення документалістики, що втілилося через посилення достовірності, залучення розгорнутої доказової бази. Водночас дослідники усвідомлюють відносність будь-якої інформації, неможливість виявити всі аспекти заявленої квестії. Здобутки, унікальний онтологічний погляд визначають історичну роль майстра.

Нестабільність, напруженість означеного часу яскраво відбилися в літописах митців. Вони доносять пам'ять про: світові війни, жахіття, пов'язані з ними, понівечені долі, закатовані тоталітарними режимами плеяди творців-пасіонаріїв. Разом з тим, біографії засвідчують бажання віднайти гуманістичні орієнтири, виявити модерні художні теми, утвердити вічні духовні цінності.

Постмодернізм, який став наслідком пережитих катаклізмів першої половини XX століття, піддав перегляду філантропічні засади, котрими жило людство попередніх епох. Криза віку втілилася в біографіях знакових постатей. Хроніки метрів імплементують поєднання елітарного, масового; високого, вульгарного; професійного, аматорського тощо.

Персонологія XXI століття набула статусу універсальної науки, здатної тлумачити багатогранні явища буття. Сучасні західноєвропейські, національні праці, у яких проаналізовано літописи, вказують на їх вплив журналістики, PR-технологій й ін. Дослідники заперечують продуктивність концепцій попередніх ер. Для конструкції власних доктрин вони черпають натхнення в релятивізмі, авторській експлікації усталених постулатів, синтезі, колажі. Акцент виставляється на нетрадиційних оцінках, відсутності однозначності. Облік креативної персони позбавлений міцної моральної основи. Іноді реципієнтові пропонують набір фактів, з яких він самостійно формує онтологію майстра. Зазначені процеси означують мінливість сьогодення, відсутність авторитетів, чіткого бачення прогресу. Ці чинники повідомляють про завершення епохи, входження людства до нової фази поступу. Однак достеменне усвідомлення нинішньої ситуації, об'єктивна інтерпретація культурних трансформацій потребує історичної дистанції, серйозної філософської рефлексії.

Отже, реконструкція приватного життя, внутрішнього світу через біографію митця стає засобом пізнання часу та суспільства. Вказаний жанр не лише виявляє контекст сфери побутування майстра, але й виражає колективні спомини, віддзеркалює вплив маестро на поступ homo sapiens.

Наукова новизна публікації полягає в тому, що в національній гуманітаристиці вперше обґрунтовано взаємозв'язок між буттям майстра й цивілізаційною ситуацією його доби.

Висновки. Проведене дослідження дає змогу стверджувати: життєпис – унікальний жанр, котрий концентрує вагомий корпус антропологічної інформації, простежує співдію метра, громадськості тощо. Античні взірці фіксують прагнення здобути гармонію, поєднати духовне, матеріальне. Середньовічні – ілюструють християнські постулати, норми благочестя, істинне призначення особи. Ренесансі зразки засвідчують філантропічний злам, секуляризацію, осмислення персони мірою всіх речей. Просвітницькі біографії аргументують домінування раціоналізму, наукових принципів освоєння дійсності. Романтичні описи реалізовують ідею значущості митця, його внутрішнього єства, тотожності епохальних явищ і художніх творів. Літописи першої половини XX століття знаменують антропологічні трансформації, напруженість, складність, невизначеність. Постмодерні опуси нотують бажання перевідкрити «суб'єктивний світ», довести зв'язаність усього сущого, утвердити свободу від будь-яких догм. Сучасні хроніки майстрів вказують на початок нової європейської ери.

Індивідуально-креативні досягнення метра, імплементовані біографією, реконструюють, транслюють соціокультурну пам'ять людства. Остання постає сукупністю знань, суспільно значущих відомостей, надбань і механізмів їх поширення, що відображають практику homo sapiens, концептуалізовану розмаїтими опусами.

Представлена публікація відкриває перспективи до подальшого розкриття культурологічного та гуманістичного потенціалу життєпису. Актуальними можуть стати розвідки, присвячені вивченню панівних засад віку, на основі аналізу літописів провідних митців. Наукового аналізу потребує проблема співвідношення індивідуального та колективного досвіду при презентації біографії майстрів минулих історичних періодів.

Література

1. Власова Т. І., Кривчик Г. Г. Рецепція біографічного методу в історико-антропологічних студіях. *Антропологічні виміри філософських досліджень.* 2018. Вип. 13. С. 156–164.
2. Дічек Н. П. Біографічний метод як інструмент полікультурного діалогу. URL: http://lib.iitta.gov.ua /704483/1/c (дата звернення 08.09.2022).
3. Кошелєв А. О. Біографічна культура і формування образу історичної особистості в американському суспільстві (поч. XX – XXI ст.) : дис. … докт. філософ.: 032, 03. Київ, 2021. 223 с.
4. Микуланинець Л.М. Відображення образу епохи в біографії митця. *Fine art and culture studies.* 2022. №1. С. 142–147.
5. Микуланинець Л. М. Втілення категорій постмодернізму в біографії митця. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 91–95.
6. Муратова О. В. Біографія як форма пізнання особистості митця: сутність, аспекти, інтерпретація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія.* 2020. № 46, т. 3. С. 94–97.
7. Онуфрієнко О. Наукова біографія митця в культуротворчому контексті. URL: https://dspace. uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/26625/1/Олена%20О НУФРІЄНКО.pdf (дата звернення: 08.09.2022).
8. Священко З. В. Зародження історичної біографістики за доби Античності та Відродження. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/603/ 1/Zarodzhennya_biografistyky.pdf (дата звернення: 10.09.2022).

References

1. Vlasova, T. I., Kryvchyk, Gh. Gh. (2018). The reception of biographical method in historical and anthropological studies. Antropologhichni vymiry filosofsjkykh doslidzhenj,13, 156–164 [in Ukrainian].
2. Dichek, N. P. (2016). As a method Byohrafycheskyy tools polykulturnoho dialog. Retrieved from: https://lib.iitta.gov.ua/704483/ [in Ukrainian].
3. Kosheljev, A. O. (2021). Biographical culture and shaping the image of a historical personality in American society (the early XX – the XXI centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Mykulanynets, L. (2021) The reflection of the epoch's artistic image in an artist's biography. Fine Art and Culture Studies, 1, 142–147 [in Ukrainian].
5. Mykulanynets, L. (2022). The embodiment ofpostmodernism categories in the artist's biography. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 41, 91–95 [in Ukrainian].
6. Muratova, O. Biography as a form of cognizing an artist's personality: the essence, aspects, and interpretations. Naukovyj visnyk Mizhnarodnogho ghumanitarnogho universytetu. Filologhija, 46, 3, 94–97 [in Ukrainian].
7. Onufrijenko, O. (2011). The artist's science biography within the cultural and creative context. Retrieved from: https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/ bitstream/lib/26625/1/Олена%20ОНУФРІЄНКО.pdf [in Ukrainian].
8. Svjashhenko, Z. V. Historical biographic studies genesis within the Antiquity and Renaissance periods. Retrieved from: https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/ 6789/603/1/Zarodzhennya_biografistyky.pdf [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2022
Отримано після доопрацювання 11.11.2022
Прийнято до друку 18.11.2022

УДК 78.071.1:7.046(477)
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270337

Цитування:
Степурко В. І. Синтез філософсько-естетичних і психологічних наративів у творчості сучасних українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 71–78.

Stepurko V. (2022). Synthesis of Philosophical-Aesthetic and Psychological Narratives in Modern Ukrainian Composers' Creative Work. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 71–78 [in Ukrainian].

Степурко Віктор Іванович,
професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, композитор, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка
https://orcid.org/0000-0002-2648-4766
viktorstepurko@gmail.com

СИНТЕЗ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ І ПСИХОЛОГІЧНИХ НАРАТИВІВ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета статті – визначити творчий підхід у композиторській діяльності й сприйнятті музичних образів, що криється в естетичних началах креативності особистості, залежить від особливостей її психології та пізнавальної активності, від ступеня узагальнення світоглядної та художньої інформації, від соціокультурної активності та результативності засвоєння нею попереднього цивілізаційного досвіду; дослідити нові способи синтезування інформації в музичному мистецтві у зв'язку із запровадженням у суспільстві філософії плюралізму й естетики постмодернізму; розглянути феномен впливу на свідомість композитора відеоінформаційних цифрових технологій. **Методологія дослідження** презентована аналізуванням механізмів творчості, зокрема системним підходом у визначенні специфіки естетико-психологічного впливу на сучасний соціум «прив'язування» звукових форм до візуального кадрування, вивченням зазначеної проблеми з різних точок зору: в аналізі внутрішніх поштовхів власного «Я» митця, вирішенні професійних завдань розвитку музичного жанру, соціальних викликах, які творча особистість усвідомлює як реальну необхідність, з огляду на перехід від слухового вербального до сприйняття музичного твору на рівні синестезійної компоненти, містичних навіювань тощо. **Наукова новизна** полягає в узагальненні світоглядної та художньої інформації на основі соціокультурної активності особистості з опорою на попередній досвід, використанні в музикознавчому аналізі, крім філософсько-естетичного, ще й наратологічного підходу, виявленні концептосфери творчості, її світоглядного, історичного, етнонаціонального, психологічного змісту, що зумовлено сучасними творчими технологіями. **Висновки.** Соціокультурне значення композиторської творчості як особливого виду діяльності, унаслідок якої виникають нові матеріальні та духовні цінності, полягає у важливості її психологічного й філософського розуміння для здійснення самореалізації, розкриття та осмислення горизонтів власного духовного життя. Катарсичні та компенсаторні процеси цього напряму творчої діяльності в загальнолюдському, історико-культурному та індивідуальному значенні сприяють формуванню нової соціально-психологічної реальності культури.

Ключові слова: синтезування, художня інформація, композиторська творчість, звукові форми, соціальні виклики.

Stepurko Viktor, *Composer, Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Department of Classical and Pop Vocal and Sound Engineering, National Academy of Culture and Arts Management*

Synthesis of Philosophical-Aesthetic and Psychological Narratives in Modern Ukrainian Composers' Creative Work

The purpose of the article is to determine the creative approach in composer activity and the perception of musical images, which lies in the aesthetic principles of individual creativity. The factors that influence this approach are the characteristics of human psychology and cognitive activity, the degree of synthesising worldview and artistic information, the individual's sociocultural activity, and the effectiveness of their assimilation of the previous civilisational experience. The research also aims to investigate new ways of summarising information in the art of music, in connection with the introduction of the philosophy of pluralism and postmodern aesthetics in society; consider the phenomenon of influence on the consciousness of the composer of video-informational digital technologies. **The research methodology** lies in the analysis of the mechanisms of creativity, in particular in the systematic approach to the specifics of the aesthetic and psychological impact on modern society of "tying" sound forms to visual framing. Besides, it is based on studying the specified problem from different points of view: on the analysis of the inner impulses of the artist's own "I", solving professional tasks of the development of the musical genre, social challenges, which are realised by the creative personality as a real necessity, taking into account the transition from auditory verbal to synthetic perception of a musical

© Степурко В. І., 2022

work at the level of the synesthetic component and mystical suggestions. The scientific novelty consists in the generalisation of worldview and artistic information based on the sociocultural activity of the individual based on previous experience, the use in musicological analysis, in addition to the philosophical-aesthetic, but also the narratological approach, the identification of the conceptual sphere of creativity, its worldview, historical, ethno-national, psychological content, which is due to modern creative technologies. **Conclusions.** The sociocultural significance of composer creativity as a special type of activity, as a result of which new material and spiritual values arise, lies in the importance of its psychological and philosophical understanding for self-realisation, disclosure and understanding of the horizons of one's own spiritual life. Cathartic and compensatory processes of this direction of creative activity in the general human, historical-cultural, and individual sense contribute to the formation of a new socio-psychological reality of culture.

***Key words*:** synthesising, artistic information, composer creativity, sound forms, social challenges.

Актуальність теми дослідження. Духовний світ сучасної людини заснований на самоусвідомленні, плануванні свого життя та його організації. Однак збереження власної ідентифікації має відбуватися на основі змін, відповідно до порухів генези суспільства: мови, мистецтва, культури загалом. Формування культури здійснюється методом адаптації власних наративних історій до загального суспільного розвитку. Тож кардинальні зміни в соціокультурній сфері людського життя, швидке поширення інформації про культуру різних народів, необхідність утвердження в міжнародній сфері наративів гуманізму, взаєморозуміння та поваги призводять до їх синтезу та виникнення багатьох нових напрямів гуманітарних досліджень.

Творчий підхід у композиторській діяльності й сприйнятті музичних образів криється в естетичних началах креативності особистості, залежить від особливостей її психології та пізнавальної активності, від ступеня узагальнення світоглядної та художньої інформації, соціокультурної активності особистості, результативності засвоєння попереднього досвіду тощо. У музикознавчому аналізі важливим є, крім філософсько-естетичного, і наратологічний підхід, який виявляє концептосферу творчості, її світоглядні, історичні, етнонаціональні, психологічні змісти, що зумовлюють творчі технології.

Проблема синтезу філософсько-естетичних і психологічних наративів у творчості сучасних композиторів України пов’язана з тим фактом, що після важливого сплеску зацікавленості в розвитку етнічної та релігійної складової, на тлі політичного протистояння еліт різко змінився вектор наративних спрямувань у сторону самозаглиблення до особистісних рефлексій і містицизму. Тож у широкому спектрі жанрів творчості українських композиторів можна зробити спробу віднайти емоційно-психологічну першопричину задуму автора як інтерпретатора певного комплексу ідей, які функціонують і виявлять себе в культурному середовищі та соціумі.

Аналіз досліджень і публікацій. До проблеми творчості зверталися філософи С. Кримський [9], В. Личковах [10], Ю. Легенький [11], культурологи, музикознавці О. Зінькевич [6], О. Зінькевич та Ю. Чекан [7], В. Шульгіна і Б. Кривопуст [12], О. Афоніна [1; 2]. У їх розробках зазначену проблему розглянуто з різних ракурсів: під кутом зору естетичних проблем, в аналізі внутрішніх поштовхів власного «Я» митця, вирішенні професійних завдань розвитку музичного жанру, соціальних викликах, які творча особистість усвідомлює як реальну необхідність.

Наратив як інструмент обґрунтування суспільних та особистісних інтересів на основі впізнаваних психолінгвістичних структур вивчали Р. Барт, К. Бремон, А. Ж. Грейсмас, К. Леві-Строс, Ю. Лотман, В. Пропп, П. Рікер та ін. З погляду лінгвістичних структур наратив розглядали М. Бахтін, Е. Бенвеніст, Б. Гаспаров, Е. Падучев, В. Шмідт та ін. У ракурсі міфології наратив досліджували філософи-постмодерністи Ж. Дерріда, Ф. Джеймсон, Ю. Крістєва, І. Кальвіно, Ф. Кермовуд та ін.

Трансформацію підходів у напрямі психології розуміння здійснено на основі ідей Л. Вітгенштайна про важливість мовного контенту у формуванні реальності [3]. У кінцевому результаті ми маємо справу з проблемою спілкування, тобто передавання інформації та сприймання її на рівні взаємодії двох і більше осіб. Саме тому розгляд психології дієвості кожної особистості відбувається з урахуванням всіх життєвих шляхів, на яких їй доводиться планувати події власного життя; а ці події вимірюються не лише кількісними показниками, але і їх змістом. Методологічні підходи вирішення цих проблем спрямовані на стратегії, що впливають на активні зміни в діяльності особистості. Виявлення внутрішнього світу людини є однією з нагальних проблем сучасної психології, а вирішення її здійснюють на основі

продуктів творчої діяльності, що набувають символічного значення в соціокультурному контексті, у взаємодії з іншими особистостями й постійному розвитку.

Мета дослідження – визначити творчий підхід у композиторській діяльності й сприйнятті музичних образів, що криється в естетичних началах креативності особистості, особливостях психології людини та в її пізнавальній активності, можливості синтезувати світоглядну й художню інформації, результативності засвоєння нею попереднього цивілізаційного досвіду; означити специфіку естетико-психологічного впливу на сучасний соціум «прив'язування» звукових форм до візуального кадрування; дослідити нові способи узагальнення інформації в музичному мистецтві у зв'язку із запровадженням у суспільстві філософії плюралізму й естетики постмодернізму; розглянути феномен впливу на свідомість композитора відеоінформаційних цифрових технологій в аналізі внутрішніх поштовхів власного «Я» митця, вирішенні професійних завдань розвитку музичного жанру, соціальних викликах, які творча особистість усвідомлює як реальну необхідність, з огляду на перехід від слухового вербального до сприйняття музичного твору на рівні синестезійної компоненти, містичних навіювань тощо.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що музичний світ тісно пов'язаний із середовищем, у якому він був сформованим. Творчість особистості напряму зумовлена діяльністю соціуму, що проявляється в роботі державних установ, творчих об'єднань і громадських закладів. Однак безпосередньої залежності в цьому процесі не існує, вона відбувається на глибинному інтенційному рівні. Крім того, нестабільність у розвитку суспільних відносин може впливати на бажання відстороненості й закритості творчої особистості. Наприклад, творчість В. Сильвестрова 1960-х років пов'язана з авангардними «революційними» порухами душі, що пізніше виявилося в самозаглибленості естетики «застиглої музики» у вокальному циклі «Тихі пісні» (між 1974 та 1977 рр.) і в інших його творах останніх років. Такий напрям, навіть у використанні соціально зафіксованих інтонаційних символів, відтворює власну нарацію, що матеріалізується як нова якість (В. Сильвестров, «Присвята В. Моцарту» та ін.).

Відмова від побутових жанрів й інтонаційних складових у напрямі закритості від соціуму виявляється в ігноруванні в мистецьких проєктах фольклору й етнографії, навіть і вибудовуванні абстрактних музичних форм. Тут можна згадати електроакустичні проєкти А. Загайкевич й авангардні композиції С. Пілютикова тощо. Асоціальні наративи естетики постмодернізму можуть бути висловлені в психоделічному напластуванні елементів, що побутують у суспільстві. Не виняток тут і фольклор та етнографія, що функціонують як нарація в постмодерністській моделі в спотвореному вигляді або які використовують як привід для висловлення містичних язичницьких поглядів автора (сценічно-виконавські перфоманси С. Зажитька «Ще!», «Ось так!», інсталяції Д. Перцова тощо).

Незважаючи на естетичну специфіку, закономірності сприйняття музичного часу є відбитком загальнопсихологічних законів сприйняття часу як феномену буття і людської екзистенції. Н. Герасимова-Персидська стверджує, що цю психологічну складову творчості і сприйняття використовують у музичному мистецтві для створення «ілюзіоністських ефектів, а найбільше за все – просторових» [4, 259]. На прикладі творчості В. Сильвестрова можна простежити саме такий, хронотопний шлях пошуку свого «Я» в минулому або «позаземному». Композитор, за визначенням Н. Герасимової-Персидської, досить часто використовує «дальні плани», фоновий, висотно недиференційований матеріал, тихі звучання, заповільнення руху, навіть його зупинку. Саме такі композиційні прийоми «гри з часом» утворюють наративні контексти образної та історичної «відстороненості» свідомості слухача від сучасної подієвості, що несе в собі можливість терапевтичного наративу через «ізоляцію» від повсякденності.

Подібна ситуація психологічно пов'язана з повсякденним шумом навколишнього простору, коли природні голоси постійно заглушуються технічними засобами пересування, промисловими звуками тощо. Композитори XX століття, що «перехворіли» на захоплення подібними екологічними й технологічними процесами та із захопленням або жахом відтворювали їх у своїх творах, поступилися сучасному стану ностальгії за колишніми «тихими» часами. В арттерапевтичних творах сучасні мистці занурюються до «полону тиші», що проявляється не лише в нехтуванні швидкими темпами та голосним нюансуванням, але й у поступовому розгортанні, використанні подовженого стану завершальності наприкінці творів, через введення кількох побудов з ознаками коди тощо (В. Сильвестров, «Осіння

серенада» для сопрано і камерного оркестру, 1980–2000).

Взагалі психологічні наративи «відстороненості» від сьогодення та ідеалізація минувшини, коли «безкінечність поглинає слухача і він ніби розчиняється в музиці, що тяжіє до завершеності», – характерна риса творчості багатьох сучасних композиторів. «Достатньо згадати деякі твори В. Сильвестрова, щоб відчути цю атмосферу й головну ідею завершеності, закінчення, коли з такою гостротою згадується прекрасне, витончене і таке людяне мистецтво колишнього», – відзначає Н. Герасимова-Персидська [4, 264–265].

У сучасному музичному мистецтві нові принципи терапевтичної відстороненості від травматичного сьогодення поступово виходять на перший план. Принциповим в історії музики є той факт, що періоди стильового відмирання і протесту проти попередніх художніх епох є культурною закономірністю, про що писав ще О. Шпенглер. Важливо наголосити, що цей бунт може бути висловлений не лише в психологічному стані екзистенційного бажання боротьби й героїчного утвердження нових ідеалів, але й у виникненні світоглядних та естетичних наративів примирення, плюралістичного співіснування різних стилів і жанрових спрямувань, панування ностальгійного апелювання до «прекрасної епохи» Класицизму й романтичної налаштованості тощо.

Проблему боротьби «старого з новим» в історичній ретроспективі Н. Герасимова-Персидська називає сьогодні неактуальною. «Відбувається не просто зникнення цієї моделі, а усвідомлена відмова від неї» [4, 267]. Орієнтуючись на творчість В. Сильвестрова, музикознавиця наголошує, що у творчості сучасних композиторів «кордони чітких часових станів стираються, тривале “теперішнє” набуває рис просторовості, поглинає інші характеристики і з’єднується з “вічністю”» [4, 267]. Однак, на наш погляд, у симфонічних творах В. Сильвестрова дійсно існують наративи позачасового містичного зла, але справжнім обличчям людської цивілізації, її культури для композитора завжди є епоха Класицизму, що існує в його свідомості як незмінно чистий острівець благодатної тиші.

Відомо, що реалізація впливу елементів музичної мови у творах класичної доби відбувається, відповідно до конкретного контексту, у якому вони виступають: «горизонтальні» зв’язки – з попереднім та наступним мелодичним розвитком, а «вертикальні» – з одночасною дією сукупних засобів виразності: гармонії, поліфонії, регістрових, тембрових умов тощо. Однак у структурних особливостях постмодерністського музичного твору та розкритті концептуального задуму композитора існує непостійний зв’язок елементів музичної мови (мелодичних малюнків, ритмів, ладових зворотів, гармонії) з певними виражально-смисловими значеннями. Вони можуть змінюватися в співвідношенні об’єктивного змісту та життєвих зв’язків на рівні сприйняття музичних виражальних засобів як акустичних феноменів, біологічних або психологічних образних асоціацій.

Сформована в ході музично-історичного процесу здатність викликати певні уявлення є тут вирішальною. Так, наприклад, постмодерністський твір Г. Ляшенка «Tehnëma II» (Техніка II) для флейти, арфи і альта викликає відчуття абстрактної гри за асоціативним рядом, але вишукана композиційна структура, використання математично вирахуваних співвідношень, що їх витворив композитор, апелюють до наративів залюбленості у високоінтелектуалізований принцип самодіалогу, подібно до образних панорам літературного твору Г. Гессе «Гра в бісер». У творі Г. Ляшенка висловлено полілог зі слухачем лише як захоплення красою вибудуваної композитором «башти зі слонової кості». Автор музики витончено користується оформленням жанрових алюзій на рівні стилістичної барвистості, а не для виявлення їх антагонізму, що постмодерно наближає твір до ідей естетики даосизму.

У зв’язку із цим згадаємо, що художня творчість епохи Класицизму в Європі сформувала в музичному мистецтві відповідні засоби виразності, здатні висловлювати раціонально обґрунтовані наративи. Однак усі вони мали бути пов’язані з уявленнями людини про філософсько-світоглядні структури, що апелюють до природного стану речей, таких, наприклад, як народження, зростання і смерть. Сучасний же стан наративних концептів, пов’язаний із переходом до некласичної філософії, пропонує інший вимір розуміння людського мікросвіту й перенесення його суб’єктивних закономірностей у проєкції на макросвіт, що розвивається буцімто так само хаотично й непередбачувано, як і психічні процеси. Тож з огляду на неможливість перманентного значення, закріпленого за музичними образами, особливо в їх позамузичній складовій, позбавленій подібності до природного «олюдненого»

звукового простору, у творах сучасних композиторів панує спонтанна імпровізаційність. Досить часто це призводить до функціонування засобів виразності на рівні нового розуміння поняття «художній образ», у якому посилюються філософські, психологічні, арттерапевтичні наративи у відповідних музичних форматах і засобах.

Так, ліричні наративи Симфонії № 3 Івана Карабиця (1945–2002) висловлено в обрисах медитативності в крайніх розділах та наростанні експресії в середньому. Проявленість же чітких рис рондальності в цьому творі не заважає авторові за рахунок медитативних ліричних фрагментів витворити романтичну розкутість форми. Наприклад, фінал його Концерту № 2 для фортепіано з оркестром, незважаючи на використання в ньому насиченої авангардними прийомами фактури, повністю ідентифікуємо як ліричний наратив. Поетична тема соло кларнета на фоні притишених звучань ударних інструментів є точним відтворенням постромантичної естетики: пристрасної туги за нездійсненним ідеалом. Постмодерністська налаштованість автора висловлена тут у високопрофесійному витворенні чітко розрахованої руйнівної організованості «машини зла». Їй протиставлені лірико-романтичні образи, які композитор відтворює як фактурно розмиті структури, що висловлюють наративи певної психологічної «розгубленості». До лірико-романтичної спрямованості слід віднести також: а) тему скрипок, що продовжує інтонаційний напрям, започаткований соло кларнета, але вже на тлі подієвості образу сил зла; б) соло фортепіано як лірично-джазову відстороненість від подій; в) незавершеність оркестрової коди, що також концептуально є спрямованою в сторону наративу утаємниченого «знака запитання» постромантичної естетики. Романтичний ідеал недосяжного висловлено також у фольклорних награшах соло флейти-піколо, кларнета та інших дерев'яних духових у середній частині Концерту № 2 для оркестру І. Карабиця. Характерно, що романтична образність у творі обривається вторгненням наративів катастрофізму в оркестровому розвитку, а удари frusta (батіг) викликають «переродження» її вже в псевдоромантичний образ, що завершується у фіналі аплодисментами всього оркестру як апологія «підлабузництва».

Розглянемо детальніше «розчинення» психологічних наративів у художньо-образній тканині творів. Наприклад, у Камерній симфонії № 2 Є. Станковича висловлення динаміки авторської наративної спрямованості відбувається за рахунок своєрідних фіксованих сольних утворень, що виявляються в імпровізаційній манері. Відповідно протиставлені їм хоральні епізоди стабілізують форму як даність, стають утримувальними «колонами» на рівні формотворчого процесу. Лірико-романтичний наратив у цьому творі висловлено також через звертання до фольклорних засад у формі імпровізаційних награвань солюючих інструментів, що протиставлені оркестровим драматичним сплескам.

У Камерній симфонії № 3 Є. Станковича для флейти та струнних продовжується лірико-романтична спрямованість наративної концептосфери композитора. Тематичний матеріал солюючої флейти, що символізує дух романтичних поривань, затиснений у постійно повторюваних акордових ритмоформулах, що переривається лише невеликими ліричними відступами оркестрових епізодів та сольних каденцій. Однак наростаюча агресивність оркестрової фактури поступово виявляє композиторську концепцію трагічної постромантичної приреченості як фінальної крапки авторської наративної спрямованості в цьому творі. Аналогічним є ставлення композитора до постромантичної наративності, наповненої містичною образністю, і в хорових творах на духовну тематику, наприклад у «Літургії святого Іоанна Златовустого».

Така сама спрямованість й у Концерті для альта і фортепіано Є. Станковича. Монологічний виклад у партії альта супроводжується дзвонарністю у фортепіано та створює наратив усамітнення і заглиблення до інтенційних планів свідомості особистості. Про існування психологічної нестабільності та проявів зв'язку із фізичного плану буттям свідчать тут лише дивні пасажі в альта. Однак реагування дзвонарності на вигуки альта поступово призводить до емоційного сплеску у фортепіано, відсторонених pizzicato в альта, стану глибокої душевної прострації, нездатності протистояти архетипам зла. Різкий перелом у фіналі в партії фортепіано є висловленням найвищої емоційної напруги на рівні апокаліптичного очищення душі, що підтверджується наративом елегійної сповідальності останньої фрази в партії альта.

Отже, зазначимо, що постмодерністський наратив у творчості сучасних українських композиторів висловлено за допомогою специфічних стилістичних прийомів, з опорою на засоби

проростання та змішування стилів або протиставлення їх одне одному, застосування принципів хаотичної імпровізаційності тощо. Крім того, використання в композиторській творчості алюзій до певних епохальних стилів, запозичення інтонацій і звукових форм кінематографу, незвичного використання фольклору або популярної пісенної творчості вже стають свідомим стилістичним прийомом. Тож штучно організований звуковий хаос руйнує загальноприйняту логіку розвитку музичного матеріалу й утворює нову наративну сутність авторської позиції, пов'язану зі сприйняттям світу в постмодерністській естетиці як абсурдного та непередбачуваного.

На сьогодні відомим є ставлення до естетики постмодернізму як висловлення наративів цинізму, всеохопної іронії та стьобу «над усім і вся», національним зокрема: використання тематизму колишніх епох та образних наративів у викривленому вигляді, напластування стилів, поєднання їх із психоделічними абсурдистськими прийомами, інсталяціями тощо. Годі й говорити про те, що в підсумку цей конгломерат «потоку свідомості» викликає, за висловом Ліни Костенко, відчуття висловлення сутності епохи «неоцинізму».

Музикознавиця Л. Кияновська так говорить про твори цього напряму: «Можна шукати в них філософсько-етичної багатозначності діалогу зі світовою культурою та ширше – з цивілізацією, проте філософсько-етичний сенс нерідко набуває в цих конверсаціях такої ґротесковості, так відверто декларує свою іронічну зверхність щодо начебто непорушних ідеалів та ідолів, що доцільніше говорити тут про гру в її найпарадоксальнішому сенсі, про фантасмагорію та епатаж» [8, 377]. А посилаючись на іронічне формулювання Дагмари Дувірак, авторка додає: «Замість "будови нових світів" – "grand narratives" модерністського мистецтва – постмодерністи знову й знову переглядають традиційні матеріали, стандартні форми, ... наголошуючи на безпретензійності – "little narratives" – своєї творчості"» [8, 86].

Не погоджуючись із тим висновком, що вся творчість сучасних українських мистців належить до такого напряму постмодернізму, у назві якого проступає нарація розгубленого відчуття завершеності цілої епохи, Л. Кияновська вступає в полеміку з проповідниками радикальної спрямованості цього феномену. Посилаючись на творчість львівських композиторів кінця XX – початку XXI століття, вона пропонує увести для позначення їх естетики термін «еґалітаризм» (від французького слова égalité – рівність) як спрямованість до душ і розуміння всіма, без винятку, слухачами. На думку Л. Кияновської, у цьому терміні висловлено протиставлення потугам деяких адептів постмодернізму до витворення елітарного «мистецтва для мистецтва»: «Саме ця зверхня іронічність, позірне розчарування в ідеалах минулого, в тому числі й псевдоінтелектуалістична зарозумілість щодо національних святинь – поезії Шевченка, Франка, Лесі Українки – і викликає найбільшу незгоду з актуальною позицією деяких радикальних представників постмодерну» [8, 378].

Тож, зрозуміло, що для сприйняття творів сучасної музики необхідно виявити й певні закономірності суспільно-історичної спадковості мислення композитора в художньо-образному перевтіленні, зафіксувати незмінність ознак, спільних для художніх явищ, що об'єднуються в стійку стильову систему і є загальноприйнятими для певних епох. Потрібно встановити взаємозв'язок виражальних засобів як таких, що виступають як стильові ознаки та зважити на їх багатоплановість – існування різноманітних ієрархічних «підсистем».

Відтак напластування в постмодернізмі художніх традицій, образів і стилів вимагає вибудувати власний погляд композитора на цей конгломерат артефактів. Відповідно в мистецьких колах наростає тенденція до наративного трактування естетичних подій у формі, що розуміють як спосіб систематизації індивідом власного творчого досвіду. Для ретрансляції його в художньому плані є необхідність набути ним форми музичного повідомлення, що характеризувалося б причинно-наслідковими зв'язками в концептосфері творчості. Але оскільки сучасність мистецтва є швидкоплинно змінюваною, відкритою для різних художніх впливів, то в постмодерністській естетиці використовують принципи жанрової гібридності та фрагментарності в їхніх пастішних формах. Усе це призводить до утворення в новому музичному просторі композиторської творчості випадкових звукових феноменів та структурного хаосу як способу їх організації.

Зокрема, практика спонтанної імпровізації, що спирається на «психічний автоматизм», стає засобом зв'язку між «несвідомим» та світом реальності, що висловлюється в композиторській творчості як

новий художній образ, радикально змінюючи традиційні форми подачі та сприйняття звукової інформації. А новітні форми побудови композиційних структур у контексті постмодерністського наративу вимагають і нових підходів у трактуванні концептосфери художнього образу, що містить ідеологію та естетику, сформовані певною спільнотою, яку й «обслуговує» через музичний етос культури. Так, наприклад, електроакустичні проєкти А. Загайкевич, що поєднують електронну звукову гаму й фольклорні зразки, висловлюють наративами неопантеїстичних тенденцій сучасності («Nord / Quest» – електроакустичний перформанс для фольклорного голосу, скрипки, сопілки, перкусії, терменвоксу та електроніки, 48’).

Слід зазначити, що постмодерністський наратив у творчості сучасних українських композиторів висловлено за допомогою специфічних стилістичних прийомів, з опорою на засоби синтезування та змішування стилів або протиставлення їх одне одному, застосування принципів хаотичної імпровізаційності тощо. Крім того, використання в композиторській творчості алюзій до певних епохальних стилів, запозичення інтонацій і звукових форм кінематографу, незвичного використання фольклору або популярної пісенної творчості вже стають свідомим стилістичним прийомом. Отже, штучно організований звуковий хаос руйнує загальноприйняту логіку розвитку музичного матеріалу й утворює нову наративну сутність авторської позиції, пов’язану зі сприйняттям світу в постмодерній естетиці як абсурдного та непередбачуваного «хаосмосу».

Сприйняття світу в постмодерністській естетиці як абсурдного та непередбачуваного вплинуло на принципи побудови художньо-творчого процесу руйнуванням усіх усталених правил і закономірностей. У сучасній композиторській творчості сформувався новий наративний підхід до трактування виражальних музичних засобів як комбінацій різних рівнів художнього сприйняття: візуального, сенсорного, мовного, асоціативно-багатозначного, абстрактного і т. ін.

Наукова новизна статті полягає в узагальненні світоглядної та художньої інформації на основі соціокультурної активності особистості в оперті на попередній досвід, використанні в музикознавчому аналізі, крім філософсько-естетичного, ще й наратологічного підходу, виявленні концептосфери творчості, її світоглядного, історичного, етнонаціонального, психологічного змісту, що зумовлено сучасними творчими технологіями. Головною особливістю цієї технології творчості стало те, що увага зосереджується тут на триєдиному зв’язку музичної мови, комунікації зі слухачем та соціальній складовій, що дає змогу розрізняти формальний зміст тексту та приховану в ньому метафізичну реальність, яка виявляється через нескінченні концепти творчості. Власне, з огляду на той факт, що музика не може бути повністю символічною, оскільки вона не несе в собі так званого «присвоєного значення», розгляд концептуально-художньої спрямованості творчості сучасних композиторів у контексті наративної психології і дає можливість розшифровувати її внутрішній інтенційний посил.

Висновки. Соціокультурне значення композиторської творчості як особливого виду діяльності, внаслідок якої виникають нові матеріальні та духовні цінності, полягає у важливості її психологічного й філософського розуміння для здійснення самореалізації, розкриття та осмислення горизонтів власного духовного життя. Катарсичні та компенсаторні процеси цього напряму творчої діяльності в загальнолюдському, історико-культурному та індивідуальному значенні сприяють формуванню нової соціально-психологічної реальності культури. Попередня художня епоха привнесла в музичне мистецтво кардинально протилежне ставлення до всієї класичної системи засобів, що їх напрацювала історія культури. Маємо на увазі авангардні течії початку XX століття, які повністю заперечували основний принцип класичної музики, заснований на обертоновому (натуральному) звукоряді. З погляду музичної естетики такий підхід був пов’язаний із «революційними» намірами збудувати нову світову константу «технополісу», на відміну від «пасторальної» ідеології епохи Класицизму. Цей період в історії людства збігся зі світовими катаклізмами, тож цифрова відеоінформаційна революція другої половини XX – початку XXI століття постає як чинник розвитку культури, що набуває нових характеристик віртуального мислення, психологічної відстороненості й закритості творчої особистості від соціуму.

Література

1. Афоніна О. Раціональне та ірраціональне начало в творчості сучасних українських композиторів. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2008. № 2. С. 149–153.
2. Афоніна О. С. Часопросторові виміри української культури кінця XX – початку XXI століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2011. № 26. С. 60–67.
3. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження / пер. з нім. Є. Поповича. Київ : Основи, 1995. 311 с.
4. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство : монография. Київ : Дух і літера, 2012. 408 с.
5. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. Syntagmation. *Збірка на пошану професора С. С. Павлишин.* Львів : Сполом, 2000. С. 51–66.
6. Зинкевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. Київ : Музична Україна, 1986. 184 с.
7. Зінькевич О., Чекан Ю. Музична критика. Теорія і методика. Чернівці. Книги – XXI, 2007. 424 с.
8. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії І. Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність* : зб. наук. пр. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. Вип. 21. С. 377–388.
9. Кримський С. Б. Заклики духовності XXI століття: із циклу щорічних пам'ятних лекцій ім. А. Оленської-Петришин. Київ : КМ Академія, 2003. 30 с.
10. Личковах В. Світ людини в мистецтві: світоглядно-антропологічні засади теорії естетичного виховання. Чернігів, 2005. 150 с.
11. Легенький Ю. Г. Эстетика (опыт апофатической дескрипции). Київ : КНУКіМ, 2007. 600 с.
12. Шульгіна В. Д., Кривопуст Б. Л. Інтеграційні процеси в розвитку української музичної культури XXI століття. *Культурна трансформація сучасного українського суспільства: VII Культ. читання пам'яті В. Подкопаєва.*. Київ : ДАКККіМ, 2009. Ч. 1 С. 73–77.

References

1. Afonina, O. (2008). Rational and irrational principles in the work of modern Ukrainian composers. Culture and modernity. Kyiv: Millennium, 2, 149–153 [in Ukrainian].
2. Afonina, O. S. (2011). Spatio-temporal dimensions of Ukrainian culture at the end of the 20th – beginning of the 21st century. Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture, 26, 60–67 [in Ukrainian].
3. Wittgenstein, L. (1995). Tractatus Logico-Philosophicus; Philosophical studies, trans. with him E. Popovicha. Kyiv: Osnovy, 311 [in Ukrainian].
4. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). Music. time Space: monograph. Kyiv: Spirit and Letter, 408 [in Russian].
5. Duvirak, D. (2000). Art of the postmodern era. Syntagmation. Collection in honor of Professor S. S. Pavlyshyn. Lviv: Spolom, 51–66 [in Ukrainian].
6. Zinkevich, E. (1986). Dynamics of renewal. The Ukrainian symphony at the modern stage in the light of the dialectic of tradition and innovation. Kyiv: Musical Ukraine, 184 [in Russian].
7. Zinkevich, O., Chekan, Yu. (2007). Musical criticism. Theory and methodology. Chernivtsi Books – XXI, 424 [in Ukrainian].
8. Kiyanovska, L. (2012). Musical reading of I. Franko's poetry in terms of modern aesthetics (on the example of the work of Lviv composers). Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood: coll. of science pr. Lviv: Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypyakevych of the National Academy of Sciences of Ukraine, 21, 377–388 [in Ukrainian].
9. Krymskyi, S. B. (2003). Calls to spirituality of the 21st century: from the cycle of annual memorial lectures named after A. Olenska-Petryshyn. Kyiv: KM Academy, 30 [in Ukrainian].
10. Lychkovakh, V. (2005). The world of man in art: worldview and anthropological foundations of the theory of aesthetic education. Chernihiv, 150 [in Ukrainian].
11. Legenky, Yu. G. (2007). Aesthetics (experience of apophatic description). Kyiv: KNUKiM, 600 [in Russian].
12. Shulgina, V. D., Kryvopust, B. L. (2009). Integration processes in the development of Ukrainian musical culture of the 21st century. VII Cult. reading of the memory of V. Podkopaev. "Cultural transformation of modern Ukrainian society". Kyiv: DAKKKiM, 1, 73–77 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2022
Отримано після доопрацювання 08.11.2022
Прийнято до друку 15.11.2022

УДК 78.03:001
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270338

Цитування:
Ужинський М. Ю., Ковалик Б. В. Історичні етапи розвитку музичного мистецтва в контексті науково-технічного прогресу. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 79–83.

Uzhynskyi M., Kovalyk B. (2022). Historical Stages of Musical Art Development in the Context of Scientific and Technical Progress. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 79–83 [in Ukrainian].

Ужинський Михайло Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадної музики
Рівненського державного
гуманітарного університету
https://orcid.org/0000-0002-7090-7631
mishykas@gmail.com

Ковалик Богдан Володимирович,
магістрант кафедри естрадної музики
Рівненського державного
гуманітарного університету
https://orcid.org/0000-0002-1686-7181
osnovizvukorezisuri@gmail.com

ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ

Метою роботи є окреслення історичних віх науково-технічного прогресу та виявлення взаємозв'язку мистецтва, техніки й технологій на різних етапах розвитку світової культури. **Методологія дослідження** ґрунтується на філософсько-естетичних дослідженнях з питань еволюції художньої культури та осмислення музично-комунікативного процесу, що дає змогу підбити підсумки й обґрунтувати висновки щодо окресленої проблематики. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній висвітлено історичні етапи науково-технічної революції та зображено її безпосередній вплив на розвиток музичного мистецтва від перших етапів його розвитку до сучасності. Визначено, що в кожній історичній формації трансформаційні процеси тісно пов'язані з науково-технічним прогресом, який сьогодні є головною рушійною силою музично-технічної індустрії. **Висновки.** Перший етап ознаменований виникненням писемності, що зруйнувало монополію невеликої кількості людей на знання. На цьому етапі виникає нотопис, за допомогою якого відбувалася трансляція інформації, пов'язаної з музикою. На другому етапі винахід друкарського станка стає засобом швидкого поширення інформації, зокрема музичної, за допомогою нотодрукування. Третій етап пов'язаний із винаходом апаратів механічного звукозапису та відтворення звуку, а також упровадженням електричного струму та приладів аналогового звукозапису. На четвертому етапі в результаті сучасних технологічних досягнень виник феномен «цифрових мистецтв», для яких характерна інтерактивність, елітарність, нова жанрова система та інноваційні засоби художньої виразності. Сучасні мистецькі технології, спираючись на новітні процесори з обробки звукового тракту, комп'ютерне програмне забезпечення та інші цифрові інновації, допомагають розширити кордони і створити нову звукову палітру в музично-концертній практиці, театральних дійствах, студійній роботі, радіомовленні, екранних мистецтвах та інших сферах культурно-мистецького життя.

Ключові слова: музичне мистецтво, науково-технічний прогрес, інформаційні революції, комп'ютерні технології, цифрові мистецтва.

Uzhynskyi Mykhailo, *Candidate of Arts, Associate Professor, Department of Pop Music, Institute of Arts, Rivne State University of the Humanities;* ***Kovalyk Bohdan,*** *Undergraduate, Department of Pop Music, Institute of Arts, Rivne State University of the Humanities*

Historical Stages of Musical Art Development in the Context of Scientific and Technical Progress

The purpose of the work is to define the historical milestones of scientific and technological progress and to identify the interrelationship of art, technique, and technology at various stages of world culture development. The research **methodology** is based on philosophical and aesthetic research on the evolution of artistic culture and the understanding of the musical-communicative process, which allows the summing up and substantiating of the conclusions of the outlined issues. The **scientific novelty** of the work consists in gradually highlighting the historical stages of the scientific and technical revolution, demonstrating its direct influence on the development of musical art from the first stages of its development to the present day. It has been determined that in each historical formation, transformational processes are closely related to scientific and technical progress, which today are the main driving force of the musical and technical industry. **Conclusions.** The first stage is marked by the emergence of writing, which destroyed the monopoly of a small number of people on knowledge. At this stage, musical notation appears, with the help of which the

© Ужинський М. Ю., 2022
© Ковалик Б. В., 2022

information related to music is broadcasted. In the second stage, the invention of the printing press becomes a means of rapid dissemination of information, including musical information, through sheet music printing. The third stage is associated with the invention of mechanical sound recording and sound reproduction devices, as well as the introduction of electric current and analogue sound recording devices. In the fourth stage, because of modern technological achievements, the so-called phenomenon of "digital arts" is formed, which is characterised by interactivity, elitism, a new genre system, and innovative means of artistic expression. Modern artistic technologies, relying on the latest sound processors, computer software, and other digital innovations, help to expand the boundaries and create a new sound palette in music and concert practice, theatre performances, studio work, radio broadcasting, screen arts, and other areas of cultural and artistic life.

Key words: musical art, scientific and technical progress, information revolutions, computer technologies, digital arts.

Актуальність теми дослідження. Протягом усієї історії людства мистецтво й наука багатовекторно взаємодіяли. Існують види діяльності, де мистецтво впливає на технологію і засоби художньої виразності, а також види художньої творчості, де процес такої взаємодії є гармонійним. Прикладом такого взаємовпливу є кінематограф і звуковий дизайн. Оскільки техніка й мистецтво перебувають у безперервному розвитку, їх взаємодія завжди залишається динамічною. Сьогодні ми спостерігаємо миттєву реакцію митців на технологічні здобутки та розвиток мистецьких технологій з метою створення нових мистецьких форм, серед яких аудіовізуальний простір, синтезовані звуки, технологія віртуальної реальності тощо. Унаслідок розвитку мистецьких технологій виникає феномен цифрового мистецтва – види художньої діяльності, концептуальна й продуктивна база яких визначається цифровим форматом звучання. Цифрове мистецтво – відкрита система, яка активно взаємодіє з класичним і є його логічним продовженням, оскільки останнє також розвивалося в тісному зв'язку з науково-технічним прогресом.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливість основних етапів впливу науково-технічного прогресу та його проникнення до сфери мистецтва, зокрема музичного, висвітлені недостатньо. У контексті вивчення віх технічної революції та інформатизації суспільства слід зазначити фундаментальні праці теоретиків, які науково обґрунтували позитивний вплив цього прогресу на культуру загалом і музичне мистецтво зокрема. Серед найбільш значимих філософських робіт назвемо праці Т. Адорно, Р. Арнхейма, Е. Гуссерля, Г. Лессінга, Х. Ортеги-і-Гассета, М. Гайдеггера та ін. Також існують наукові розвідки, присвячені взаємозв'язку науково-технічного прогресу з трансформацією мистецтва. Серед українських вчених питання взаємодії мистецтва й технологій досліджували А. Карнак, І. Мащенко, К. Черевко, С. Шустов та ін.

Мета роботи – окреслити історичні етапи розвитку музичного мистецтва та виявити взаємозв'язок мистецтва, техніки й технологій на різних етапах розвитку світової культури.

Виклад основного матеріалу. Сучасне інформаційне суспільство – це найрозвиненіша щодо технологічного способу виробництва людська цивілізація, у якій головним багатством і ресурсом є інформація, що виникла внаслідок науково-технічної революції та базується на інноваційних технологіях, «інтелектуальних комп'ютерах», автоматизації та роботизації всіх сфер та галузей економіки й управління, єдиній найновішій інтегрованій системі зв'язку. *Інформатизація* – це організаційний соціально-економічний і науково-технічний процес утворення оптимальних умов для забезпечення комунікативних потреб і реалізації прав громадян на основі формування та використання цих ресурсів. Основними ознаками її є переорієнтація економіки на експлуатацію інформаційних ресурсів, залучення фахівців до процесу автоформалізації знань, масове тиражування професійних умінь. Також можна констатувати, що це організаційний соціально-економічний і науково-технічний процес створення оптимальних умов для забезпечення інформаційних потреб і реалізації прав громадян на основі формування та використання інформаційних ресурсів. Основними ознаками інформатизації є переорієнтація економіки на експлуатацію інформаційних ресурсів [2].

Сьогодні виокремлюють два основні теоретико-методологічні підходи до інформатизації суспільства: технократичний, коли інформаційні технології вважають засобом підвищення продуктивності праці, а їх використання обмежене сферами виробництва й управління; і гуманітарний, де інформаційні технології розглядають як важливу складову людського життя, а технології мають значення не тільки для виробництва, а й для соціального буття загалом.

Формування сучасного інформаційного суспільства стало результатом кількох інформаційних революцій, які відбулись в історії розвитку людської цивілізації і які кардинально змінювали не лише способи обробки інформації, але й спосіб виробництва, стиль життя, системи цінностей.

Перша інформаційна революція сталася завдяки виникненню писемності, що спонукало фіксацію і подальшу передачу інформації, а це згодом зруйнувало монополію невеликої кількості осіб на певні знання. Пройшовши етапи, які розтягнулися на декілька тисячоліть (запам'ятовування усних повідомлень, предметне, вузликове, піктографічне й інше письмо), людство усвідомило потребу в збереженні й архівації письмового матеріалу. Так з'явилися суспільні бібліотеки з великим зібранням матеріалів із широкого кола питань. Якщо говорити про музичне мистецтво, то на теперішньому етапі відбувається формування нотопису, яке мало різні форми, з яких найбільшого поширення набуло буквене та знакове (невменне). Завдяки музичній реформі Г. Аретинського в XI ст. виникло нотолінійне письмо, яке фіксувало абсолютну висоту звуку. У XIII ст. з появою мензуральної нотації, основоположником якої є Ф. Кельнський, починають фіксувати і тривалість звуку. Нотолінійне письмо з точною фіксацією висоти та тривалості звуку як музичної одиниці стало найбільшою революцією в музичному мистецтві, що інспірувало його швидкий розвиток – появу багатоголосся та розгалуженої жанрової системи.

Розвиток і популярність бібліотек стимулював винахід друку, який відноситься до *другої інформаційної революції.* У Європі книгодрукування виникло в середині XV ст. Переваги друкарства беззаперечні, це спрощені та полегшені процеси нагромадження і передачі інформації, які не потребують великих та громіздких робіт для виготовлення друкованої форми, що складається із завчасно зроблених технічних елементів та деталей з можливістю декілька разів застосовувати їх знову. У середині 1440-х років спосіб друкування рухомими літерами винайшов ювелір та винахідник Й. Гутенберг. Новий метод швидко почали застосовувати інші – і він здобув велику популярність, відкривши так звану «еру Гутенберга». Винахід друкарського станка пришвидшив процес створення книг, збільшив можливість доступу до них масового читача й розширив коло освічених людей.

Практично відразу після виникнення друкарства, а саме в середині XV ст., з'явилося й поліграфічне розмножування нотних текстів – нотодрукування. До цього ноти вписували від руки у відповідно відведені місця між текстом церковного співу. З плином часу нотодрукування прогресувало, на початку XX ст. нотний друк здійснювали фотомеханічним методом. У XXI ст. завдяки інноваційним технологіям ноти друкують з допомогою відповідних комп'ютерних редакторів та інших спеціалізованих програм. На сьогодні в музичному мистецтві випуск нотних збірок став простішим і доступнішим, це значно розширило можливості як для початківців, так і знаних композиторів.

Третя інформаційна революція пов'язана з винаходом електричного струму та створених на його основі комунікаційних приладів для мистецьких акцій. Перший пристрій для запису звуку змайстрував у 1857 р. французький друкар Л. Скотт. Під час розмови перед рупором на поверхню циліндра надходив запис звукових коливань. Ці записи призначалися тільки для візуального вивчення і не могли бути відтвореними. Це завдання спробував вирішити інший французький винахідник Ш. Кро. У 1877 р. він уперше обґрунтував принцип запису звуку на плоский диск і подальше його відтворення. Творцем перших апаратів для запису й відтворення звуку був Т. Едісон. Він сконструював пристрій, який називався фонографом. Крок до подальшого вдосконалення фонографа зробив винахідник Ч. Тейнтер. І хоча успіх фонографа був величезним, його витіснив більш досконалий апарат механічного звукозапису – грамофон, який у 1887 р. створив американський винахідник німецького походження Е. Берлінер.

Пізніше був розроблений, як тоді його називали, «портативний грамофон», більш відомий під назвою патефон. На зміну патефону прийшов електрофон, відомий нам як програвач платівок. Замість пружинного двигуна для обертання платівки в ньому використовували електричний двигун, а замість механічного звукознімача спочатку був застосований п'єзоелектричний, а пізніше магнітний звукознімач. Наприкінці XX ст. випуск платівок істотно скоротився. Витиснуті спочатку компакт-касетами, потім компакт-дисками, вони стали рідкістю, проте їх продовжують випускатися для шанувальників музичної класики, колекціонерів, діджеїв (DJ) [2, 17–19].

Четверта інформаційна революція пов'язана з розвитком обчислювальної техніки. Різкий стрибок у її розвитку відбувся в 1940-х рр.,

і він був пов'язаний з появою якісно нових винаходів – електронно-вакуумних ламп. Перша електронно-обчислювальна машина (ЕОМ) на їх основі була сконструйована в Англії в 1949 р. Проте використання ламп гальмувало подальший прогрес обчислювальної техніки, тому ЕОМ другого й третього поколінь відрізняються застосуванням напівпровідникових елементів, застосуванням інтегральних схем і можливістю використання розвинутих «мов» програмування високої роздільної здатності [6]. ЕОМ четвертого покоління характеризуються застосуванням мікропроцесорів, побудованих на великих інтегральних схемах. Вплив персональних цифрових процесорів на уявлення людей про обчислювальну техніку виявився настільки великим, що поступово з ужитку зник термін «електронно-обчислювальна машина», а його місце посіло слово «комп'ютер». А одним з найяскравіших явищ у музичному мистецтві XX сторіччя стала поява та розвиток комп'ютерно-електронної музики [7].

У назві «комп'ютерно-електронна музика» об'єднано два звукові джерела – електронне й акустичне, тому її можна вживати для композицій, написаних для традиційних інструментів та електроніки. Але часто трапляється інше трактування цього терміна, яке належить до суто електронних творів, що використовують й акустичні звуки. Тому загальноприйнятим робочим визначенням вважають термін «електронна музика» (ЕМ), який окреслює головну особливість музики, створену за допомогою електронних технічних засобів, приладів або з їх використанням. На сучасному етапі сфера електронної музики значно розширилася, увібравши в себе як найбільш передові сфери розвитку професійної композиторської творчості, так і масові музичні жанри.

Основні принципи компонування електронних творів формуються на основі виконавського складу твору та способів застосування електронних засобів. Існують два типи композицій: «live plus electronic» («живе» виконання плюс електроніка) та «live electronic music» («жива» електронна музика), більше трактована як обробка звуку в реальному часі. Другий тип швидко зацікавив багатьох інструменталістів, оскільки такі композиції відкривають великі можливості для трансформування, деформування та перетворення звуків традиційних інструментів та поєднання їх зі штучно створеними звуками. Водночас музикант може контролювати процес творчості під час самого виконання твору [4, 4–5].

Поєднання музики й комп'ютера є феноменом культурно-цивілізаційних процесів сучасності, оскільки розвиток музичних інновацій відбувається в результаті адаптації мистецтвом основних досягнень у сфері науки і техніки. Унікальність такого об'єднання полягає саме в асиміляції культурної та цивілізаційної складових, спробі їх узгодження і взаємодії. За допомогою синтезатора й комп'ютера відбувається формування нової музичної матерії, що спирається як на традиції музичного мистецтва, так і на його інновації.

Практика застосування комп'ютерних технологій у сучасній музиці є дуже поширеною і різноманітною. Однозначних чітких визначень критеріїв стильових ознак різноманітних жанрів і, відповідно, набору створення композицій на сьогодні не існує. Тому всі побажання щодо ефективного застосування новітніх комп'ютерних технологій можуть лише мати характер рекомендацій і спиратися тільки на смак людини, що творить [1, 5].

На сучасному етапі популярності набувають різного роду композиції, створені за допомогою комп'ютера. Поняття комп'ютерної композиції має три значення: (1) специфічний вид музичної діяльності, що полягає у створенні музичного продукту за допомогою комп'ютера; (2) об'єкт творчості, результат процесу діяльності, тобто еквівалентне таким поняттям, як музичний твір і музичний продукт; (3) формат твору, його структура, що складається із взаємодії функціональних розділів (обов'язкового та факультативного характерів) [1, 6]. Принципи формування звукової палітри комп'ютерно-електронної музики являють собою: 1) спеціалізовану або універсальну комп'ютерну систему, здатну виконувати запис, збереження, відтворення та обробку цифрового звуку DAW Controller (Digital Audio Workstation Controller) – окремий персональний комп'ютер зі вставленою системою входу / виходу звуку й набором програм для запису, відтворення та обробки; 2) музичне програмне забезпечення для звукозапису щодо створення творчого продукту (Recording Software/Hardware) – методи запису, редагування та обробки музичного матеріалу.

Науково-технічний прогрес також призвів до появи такого нового сучасного феномену, як інформаційне суспільство. Інтернет – всесвітня комп'ютерна мережа, що охоплює «локальні соти» та окремі комп'ютери державних і приватних установ, фірм, підприємств, побутові комп'ютери індивідуальних користувачів і функціонує з

метою інформаційного забезпечення клієнтів спеціальними технологіями приймання / передачі, обробки та зберігання надходжень цифрового формату. Феноменальні можливості цієї мережі зумовили стрімке поширення інтернету в усіх галузях життєдіяльності суспільства. Його подальший розвиток відкриває неабиякі можливості для поширення спілкування між людьми, зокрема між митцями, сприяючи творчій комунікації, а також способам поширення та популяризації музичної продукції.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній поетапно висвітлено історичні етапи науково-технічної революції та висвітлено її безпосередній вплив на розвиток музичного мистецтва від перших етапів його розвитку до сучасності. Визначено, що в кожній історичній формації трансформаційні процеси тісно пов'язані з науково-технічним прогресом, який сьогодні є головною рушійною силою музично-технічної індустрії.

Висновки. Перший етап ознаменований виникненням писемності, що зруйнувало монополію невеликої кількості людей на знання. На цьому етапі виникає нотопис, за допомогою якого відбувалася трансляція інформації, пов'язаної з музикою. На другому етапі винахід друкарського станка стає засобом швидкого поширення інформації, зокрема музичної, за допомогою нотодрукування. Третій етап пов'язаний із винаходом апаратів механічного звукозапису та відтворення звуку, а також з упровадженням електричного струму та приладів аналогового звукозапису. На четвертому етапі в результаті сучасних технологічних досягнень виник так званий феномен «цифрових мистецтв», для яких характерна інтерактивність, елітарність, нова жанрова система й інноваційні засоби художньої виразності. Сучасні мистецькі технології, спираючись на новітні процесори з обробки звукового тракту, комп'ютерне програмне забезпечення та інші цифрові інновації, допомагають розширити кордони та створити нову звукову палітру в музично-концертній практиці, театральних дійствах, студійній роботі, радіомовленні, екранних мистецтвах й інших сферах культурно-мистецького життя.

Література

1. Карнак А. М. Комп'ютерне аранжування та музичні програми. Київ : КНУКіМ, 2003. 14 с.

2. Мащенко І. Г. Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо : енциклопедія електронних мас-медіа : у 2 т. Т. 2. Запоріжжя : Дике поле, 2006. 511 с.

3. Ужинський М. Ю. Цифрові технології і засоби мультимедіа : навч. посіб. Рівне : РДГУ, 2011. 236 с.

4. Ужинський М. Ю., Капітанець Л. М. Студія електронної музики як творча майстерня музиканта-інструменталіста. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості :* зб. наук. пр. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України ; Uniwersytet Rzeszowski, Wydzial muzyki ; Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне : Волин. обереги, 2018. Вип. 4. С. 117–123.

5. Шустов С. Л. Електронна музика в системі студійних жанрів : автореф. дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Одеса, 2012. 16 с.

6. Katz B. Mastering Audio – the art and the science. Boston: Focal Press, 2002. 319 p.

7. Lieser W. Digital Art. Berlin: HF Ullmann. 2009. 239 p.

References

1. Karnak, A. M. (2003). Kompiuterne aranzhuvannia ta muzychni prohramy. Kyiv: Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv [in Ukrainian].

2. Mashchenko, I. H. (2006). Terminolohichnyi slovnyk osnovnykh poniat i vyraziv: telebachennia, radiomovlennia, kino, video, audio: entsyklopediia elektronnykh mas-media. Zaporizhzhia: Dyke pole [in Ukrainian].

3. Uzhynskyi, M. Y. (2011). Tsyfrovi tekhnolohii i zasoby multymedia: navch. posib. Rivne: Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet [in Ukrainian].

4. Uzhynskyi, M. Y., Kapitanets, L. M. (2018). Studiia elektronnoi muzyky yak tvorcha maisternia muzykanta-instrumentalista. Mystetska osvita ta rozvytok tvorchoi osobystosti: zb. nauk. prats / In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy; Uniwersytet Rzeszowski, Wydzial muzyki; Rivnen. derzh. humanit. un-t, In-t mystetstv. Rivne: RDGU, 117–123 [in Ukrainian].

5. Shustov, S. L. (2012). Elektronna muzyka v systemi studiinykh zhanriv. Candidate's thesis. Odesa, Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].

6. Katz, B. (2002). Mastering Audio – the art and the science. Boston: Focal Press [in English].

7. Lieser, W. (2009). Digital Art. Berlin: HF Ullmann [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

УДК 78.03/.09
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270339

Цитування:
Хунвей Чжоу. Ретроспектива розвитку українського музичного мистецтва в період із XVIII до XXI ст. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 84–89.

Hongwei Zhou. (2022). Ukrainian Music in the 18th – 21st Centuries: A Retrospective Study. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 84–89 [in Ukrainian].

Хунвей Чжоу,
доктор філософії,
доцент російського відділення
університету Хучжоу
https://orcid.org/0000-0002-2631-4468
jason1981@zjhu.edu.cn

РЕТРОСПЕКТИВА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПЕРІОД ІЗ XVIII ДО XXI СТ.

Мета роботи. Дослідження полягає у визначенні особливостей української музичної традиції в період з XVIII по XXI ст., яка сформувалася під впливом західноєвропейських стильових течій; аналізі відмінностей і спільних рис музично-історичного процесу в Україні відповідно до низки історичних чинників; виявленні контекстуальних зв'язків історії української музики з національними культурними традиціями та світовими тенденціями. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методів порівняння, компаративного та культурологічного. Зазначені підходи дали змогу розглянути та зрозуміти історичну спадщину українського музичного мистецтва як культурного процесу порівняно із західноєвропейськими традиціями та впливами. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про історію українського музичного мистецтва в контексті художніх стилів. **Висновки**. Культурологічний аналіз показав, що українське музичне мистецтво бароко було найбільш яскравим із середини XVII до середини XVIII ст. У цей період поліфонічна музика в Україні сформувалася в стиль бароко, який за своїм високим художнім рівнем і національною своєрідністю не поступався досягненням західноєвропейської церковної музики. Партесний концерт – новий стиль церковної музики, народжений бароковою традицією. Під впливом західноєвропейської професійної музики відбувся перехід від одночастотного партесного концерту доби бароко до духового концерту періоду класицизму. Вплив європейського романтизму слабко позначився на українській музиці. Його елементи простежуються лише у творчості українських композиторів другої половини XIX ст. (С. Гулак-Артемовський, М. Лисенко, В. Матюк, С. Воробкевич, А. Вахнянин та ін.). Далі українське музичне мистецтво збагатила творчість Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича та А. Штогаренка. Авангардна музика композиторів-шістдесятників Л. Грабовського, В. Годзяцького, В. Сильвестрова, В. Загорцева відзначилася новаторством. На початку XX ст. дискурс національної музичної культури вступив у діалог із модерністським дискурсом. Це привело до створення українського національного модернізму.

Ключові слова: українська національна традиція, західноєвропейський вплив, класицизм, романтизм, авангардизм.

Hongwei Zhou*, PhD, Associate Professor, Russian Department, Huzhou University*

Ukrainian Music in the 18th – 21st Centuries: A Retrospective Study

The purpose of the article. The study seeks to characterise traditional Ukrainian music of the 18th-21st centuries influenced by Western European stylistic trends. To do this, the study analyses the similarities and differences in the historical development of music in Ukraine by looking into some historical events. The contextual relationships of Ukrainian music history with national traditions and global trends were established. **The research methodology.** The study relies on comparative and culturological analyses to compare the historical heritage of Ukrainian music art as a cultural process with Western European traditions and influences. **The scientific novelty** of the work lies in the expanding of the historical knowledge about Ukrainian music in the context of artistic styles. **Conclusions**. Culturological analysis revealed that Ukrainian Baroque was most vivid between the mid 17th and the mid 18th centuries. During this period, polyphonic pieces were written in the Baroque style not inferior to Western European church music in terms of artistic quality and national originality. Partes is a new Ukrainian style of church music born from the baroque tradition. Under the influence of Western Europe, the single-frequency partes singing or partsong transformed to become a spiritual concerto in the Classical period. The influence of European Romanticism had a weak effect on Ukrainian music. Its elements can be traced only in the works by Ukrainian composers of the second half of the 19th century, such as S. Hulak-Artemovskyi, M. Lysenko, V. Matiuk, S. Vorobkevych, and A. Vakhnianyn, to name a few. Later, the Ukrainian music culture was enriched by compositions from B. Liatoshynskyi, A. Kos-Anatolskyi, S. Liudkevych, and A. Shtoharenko. The avant-garde music of the 1960s (L. Hrabovskyi, V. Khodziatskyi, V. Sylvestrov, and V. Zahortsev) stands out with its innovation. At the beginning of the 20th century, national music culture entered into a dialogue with the modernist discourse, leading to the emergence of Ukrainian Modernism.

Key words: Ukrainian music tradition, Western European influences, Classicism, Romanticism, Avant-gardism.

© Хунвей Чжоу, 2022

Актуальність теми дослідження. Утвердження незалежності України як суверенної держави шляхом дослідження її культурної генеалогії є особливо актуальним на сучасному історичному етапі її розвитку. Аналіз наукових досліджень відповідної проблематики свідчить про її регіональний характер. Вивчаючи минуле та вносячи найяскравішу спадщину української музичної культури у світову, можемо виявити глибоке коріння української духовності та причетність національного музичного мистецтва до світової спільноти. Незважаючи на значну кількість наукових публікацій з історії музичної культури України, вивчення її основних напрямів не втратило своєї актуальності й потребує подальших досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема української музики та світової культури – одна з найцікавіших, але не достатньо вивчених у галузі історії. Історію української музичної традиції активно досліджували науковці, музиканти та діячі культури. Серед них – Б. Кудрик, Т. Пістунова, О. Лігус, М. Колос, В. Марченко, О. Верещагіна-Білявська, Я. Бермес, В. Дутчак, В. Драганчук, Г. Карась, А. Коменда, В. Сподаренко, Я. Бардашевська, С. Оборська, В. Шульгіна, К. Онищенко, І. Палійчук та ін. Більшість із них зазначають [3, 106], що Схід і Захід України впродовж тривалого часу перебували в складі різних імперій, а отже, культурний розвиток метрополій мав відчутний вплив на всі сфери життя суспільства. Такі історичні реалії зумовили певні відмінності в становленні музично-виконавських шкіл та розбіжності у функціонуванні національної музики в тогочасному середовищі.

На основі багаторічного дослідження та місячної польової роботи було здійснено незалежний критичний аналіз дискурсу закарпатської музики та культури ХХ століття [7, 8]. Автор розкриває значення української музичної культури в процесі виникнення та розвитку музичної освіти в Україні. Особливу увагу приділено музичній та громадській діяльності Миколи Лисенка для розвитку тогочасної музичної освіти [6, 15].

Релігія завжди посідала важливе місце в житті українців протягом усієї історії. Це також виявилося у втіленні її елементів у музичному мистецтві. Найменш дослідженою на сьогодні є українська протестантська музика. Основна причина нестачі наукових праць із цієї теми — історичний розвиток християнства в Україні, де ніколи не було протестантизму. Якщо українська православна та греко-католицька музика була досліджена з погляду еволюції стилю та жанру, то протестантська – практично не потрапляє до поля зору дослідників, оскільки традиційно ця конфесія не вважається українською [13, 301]. Сьогодні музику з текстами українською мовою творять насамперед представники титульної нації, і вона єдина складова сучасної української музичної культури. Якщо греко-католицька музика, яку виконують українською мовою, має відносно коротку історію (близько 30 років), то протестантська – понад 100 років. За цей час з'явилася ціла плеяда композиторів, які на основі традицій протестантської музики та національних культурних традицій створили власний репертуар. Незважаючи на те, що низка основних праць, присвячених вивченню впливу світової культури на Україну, вже існує, не менш важливий аспект впливу української культури на Західну Європу не був вивчений достатньою мірою.

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей української музичної традиції в період з XVIII до XXI ст., яка сформувалася під впливом західноєвропейських стильових течій; виявленні відмінностей і спільних рис музично-історичного процесу в Україні відповідно до низки історичних чинників; з’ясуванні контекстуальних зв’язків історії української музики з національними культурними традиціями та світовими тенденціями.

Виклад основного матеріалу. Характерні ознаки української музичної традиції надзвичайно виразно помітні в її контекстуальних зв’язках зі стильовими традиціями, які склалися в країнах Західної Європи. Оскільки існує певна подібність між літературно-мистецькими явищами різних країн, можна зробити припущення щодо таких явищ, як подібність культур через близькість географічного розташування, їхня дифузія, запозичення музичних зразків та ін. Тому в цій статті використано порівняльний метод, який дає змогу дослідити та виявити спільні й відмінні риси в музиці українського та зарубіжного класицизму, романтизму, авангардизму й модернізму. Також у річищі культурологічного підходу, який базується на принципах історизму, аксіології та антропоцентричності, досліджено кожну з представлених тенденцій.

В історії української культури другу половину XVIII ст. називають «золотим віком української музики». Хорова творчість блискучого тріо українських композиторів Максима Березовського, Артемія Веделя та Дмитра Бортнянського досягла класичних

вершин. Водночас було здійснено прорив у сфері світських музичних жанрів: симфонії, концерту, сонати, опери тощо. У період творчості М. Березовського, А. Веделя та Д. Бортнянського жанр хорового концерту набув рис своєрідної хорової симфонії. Рух до цієї кульмінації тривав протягом останніх століть через розвиток українського фольклору в усій його жанровій різноманітності, а також церковного хору, культури та освіти.

Українське музичне мистецтво бароко було найбільш яскравим із середини XVII до середини XVIII ст. У цей період поліфонічна музика в Україні сформувалася в стиль бароко, який за своїм високим художнім рівнем і національною своєрідністю не поступався досягненням західноєвропейської церковної музики. Багатоголосний спів у XVII столітті в Україні мав назву partes – від латинського слова pars (участь, партія) [1, 172]. Партесний концерт – це новий стиль церковної музики, народжений бароковою традицією. Він відобразив нові процеси, що відбувалися в українській культурі, а саме посилення зв'язку із західноєвропейськими культурами. Творці української музики добре знали концертний стиль духовної католицької європейської музики, який народився у творчості композиторів венеційської школи [9, 20]. Їхні хорові твори (шість-шістнадцять голосів) з інструментальним супроводом називали концертами. Концертний стиль, сформований у Венеції, поширився в інших регіонах Італії, а потім і в решті європейських країн. Опанувавши запозичену техніку концертного хорового письма, композитори створили український стиль партесної музики. Її своєрідність полягає в інтонаційних особливостях української церковної монодії та зверненні до фольклорних джерел. Партесний концерт є одним із найвизначніших досягнень періоду української культури XVII – першої половини XVIII ст. У цей час з'являються авторські вечірні концерти, українська професійна церковна музика та композиторська школа.

У театрі, музиці, архітектурі та образотворчому мистецтві бароко поступово змінилося класицизмом. Під впливом західноєвропейської професійної музики відбувся перехід від одночастинного партесного концерту доби бароко до духового концерту періоду класицизму, в основі якого – контрастне зіставлення частин циклу [16, 115]. Циклічна форма та складні прийоми поліфонічного розвитку надали можливості втілити в музиці гуманістичні ідеали епохи: загальнолюдські моральні цінності, філософські роздуми про сенс життя.

Український музичний романтизм формувався на спільних із західноєвропейськими джерелах, але розвивався він як форма національно-культурного відродження на основі індивідуальних естетичних принципів. Можна виділити три етапи розвитку української музики цього стилю:

1) ранній (перша третина XIX ст.);
2) зрілий (1840–1880 рр.);
3) пізній (1890–1190 рр.).

На ранньому етапі розвиток національних й естетичних особливостей українського романтизму відбувався в поєднанні з активним залученням національної тематики в художню систему, яку розробили західноєвропейські романтики [11, 46]. Для зрілого романтизму була властива кристалізація світогляду українського національно-культурного відродження під впливом народницької ідеології. На той час національна модель українського романтизму набула досконалої форми, втілюючи типові риси духовної сутності народу. Пізній етап характеризується модифікацією українського романтизму до індивідуалізації думки та набуття рис західноєвропейської естетики модернізму. Проте вплив європейського романтизму слабко позначився на українській музиці [17, 120]. Його елементи простежуємо лише у творчості українських композиторів другої половини XIX ст. (С. Гулак-Артемовський, М. Лисенко, В. Матюк, С. Воробкевич, А. Вахнянин та ін.). Це виявляється в апелюванні композицій до слів поетів-романтиків. Дослідники часто міркували, у якому контексті слід сприймати творчість цих композиторів: у постмодернізмі, поставангардизмі чи національному авангардизмі. Так було запропоновано термін «неоавангард», який відобразив концепцію нової музики, що поширилася і на українську музику 1960-х рр. [8, 750].

Українське музичне мистецтво збагатила творчість Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича та А. Штогаренка. Авангардна музика композиторів-шістдесятників Л. Грабовського, В. Годзяцького, В. Сильвестрова, В. Загорцева відзначилася новаторством. Пояснення неглибокого занурення українських композиторів у другу хвилю авангарду – це ретроспективний погляд, який дав їм можливість уникнути суперечливих аспектів авангарду й вибрати найбільш художньо виправдані стилістичні та композиційні

прийоми. Це також допомогло композиторам «звільнилася» від свого релігійного покликання та призначення [16, 116]. Аналізуючи вплив західного авангарду та модернізму на українську музику, помітимо кілька специфічних відмінностей у контексті традиційних, національних, духовних та ідеологічних чинників. Перед початком Першої світової війни в музичній культурі України спостерігалися дві ключові тенденції: інтерпретація традицій пізнього романтизму та межування з експресіонізмом. Варто також відзначити консолідацію академічних основ української класики в музиці Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Якова Степового, твори яких зазнали значного впливу імпресіонізму та символізму [5, 51]. Загалом поширення модернізму в Україні найвиразніше виявилося не в музиці, а в архітектурному, образотворчому мистецтві та літературі. На цьому етапі, на початку XX ст., дискурс національної музичної культури вступив у діалог із модерністським дискурсом. Це призвело до формування українського національного модернізму. Наприклад, мініатюри відіграли велику роль в історії української творчості для мідних духових інструментів того періоду, адже саме мініатюра в першій половині XX ст. була основою оригінального сольного репертуару для згаданих інструментів [4, 15]. Авторами транскрипцій для мініатюр були здебільшого виконавці (сурмачі В. Яблонський, Л. Могилевський, П. Рязанцев, тромбоніст О. Добросердов та ін.). Тож оригінальний сольний репертуар для мідних духових інструментів позначений хронологічним зрізом: Скерцо О. Чишки (1935), полонезною фантазією В. Івановського (1941), Скерцо Л. Могилевського, Ноктюрном і Скерцо Р. Свірського (1952) для труби, «Мелодією» для валторни в супроводі фортепіано Б. Лятошинського (1951) та ін. [2, 75]. Стилістичні принципи цих творів визначають особливості української та європейської музики першої половини XX ст., зокрема нові сучасні течії та тенденції, що виявляються в ускладненні хордової вертикалі, відсутності тонального центру тощо. Слід також зазначити, що 1930–1950-ті роки були досить складним періодом для української музики, позначеним насадженням поверх потрібних художніх процесів, пов’язаних із вузькодогматичним тлумаченням засад програмності, народності, ідеології, спрощенням проблеми фольклору. Штучна ізоляція від загальносвітового сучасного досвіду була ще більше посилена [10, 85]. Однак у цей хронологічний період накопичувався професійний досвід композиторів, зокрема в галузі духової творчості – як оркестрової, так і сольної, без якої не можливий був би розвиток національного музичного мистецтва наступного періоду. У багатьох творах того чи іншого періоду композитори зверталися до української тематики та до національних джерел музики інших, сусідніх народів. У творах для мідних духових інструментів 1950-х рр. українська тематика яскраво виявляється в «Мелодіях» для валторн в супроводі фортепіано Б. Лятошинського на основі музики до фільму «Тарас Шевченко» [15, 170]. Романтизм та інші стильові напрями першої половини XX ст. у творчості композиторів на західних і східних теренах України характеризуються специфічними ознаками. Така розмаїта палітра суспільного життя окреслює головні вектори розвитку мистецтвознавчої науки щодо більш ґрунтовного дослідження еволюції художніх стилів в окремому регіоні.

Упродовж XX ст. розвиток науково-технічного прогресу, індустріалізація та урбанізація суспільства відіграли важливу роль у формуванні музичної культури. Ці фактори сформували нову творчу місію композиторів, які вступили на шлях розширення акустичних і часово-просторових меж музики для подальшого синтезу техніки й творчості [12, 727]. Отже, з появою електричних музичних інструментів композитори XX ст. почали використовувати синтезований звук і штучні звукові системи.

На початку XXI ст. музична культура дійшла до переломного етапу, пов'язаного з новим технічним проривом (цифрова революція) [14, 15]. Глобалізація світу та розвиток сучасних технологій відкрили нові можливості для музичного мистецтва: почали з'являтися системи й платформи, створені для поширення та публікації музичних творів. Ці платформи створюють вільну інфраструктуру для споживання музики та диктують нові тенденції і традиції в сучасному мистецтві [16, 117]. Їх можна назвати новітньою історією української музики, яка ще потребує глибокого дослідження.

Наукова новизна. Важливо зазначити, що переважна більшість аналізованих наукових праць була проаналізована в різних контекстах, а саме: з погляду релігії, внутрішніх процесів, історії та історичних подій, стильової диференціації, загальнокультурного погляду тощо. Такий підхід сприяє поповненню

теоретичної та практичної бази знань з історії культури та мистецтва.

Висновки. Дослідження дало змогу виявити характерні особливості музики доби бароко, класицизму, романтизму та модернізму; особливості концертів в епоху класицизму, передумови розвитку романтизму й характерні відмінності музики епохи авангарду. Отже, стаття являє собою теоретичний та аналітичний розгляд декількох епох історії музичного мистецтва на зрізі з XVI по XXI ст.

Українське музичне мистецтво бароко було найбільш яскравим із середини XVII до середини XVIII ст. У цей період поліфонічна музика в Україні сформувалася в стиль бароко, який за своїм високим художнім рівнем і національною своєрідністю не поступався досягненням західноєвропейської церковної музики.

Під впливом західноєвропейської професійної музики відбувся перехід від одночастинного партесного концерту доби бароко до духового концерту періоду класицизму, основу якого становило контрастне зіставлення частин циклу. Циклічна форма й складні прийоми поліфонічного розвитку надали можливості втілити в музиці гуманістичні ідеали епохи: загальнолюдські моральні цінності, філософські роздуми про сенс життя.

Провідним естетичним символом українського романтизму в період його розвитку було прагнення виявити чітку індивідуальність особистості через її народність, яка стоїть попереду українського народу з багатим історичним минулим і творчим потенціалом. Українські митці доби романтизму дали національному мистецтву нові сюжети, форми та виражальні засоби. Щодо феномену авангардизму, то він являє собою синтез мистецтва, полімистецтва та немистецтва. На розвиток авангарду й модернізму в український музиці вплинули національні, духовні та ідеологічні фактори. Композитори епохи авангарду, опинившись у цілком релігійному світі, втратили своє релігійне покликання та призначення. Композиція виявилася приватною ініціативою, на основі якої композитор міг задовольнити свою особисту любов до створення музичних творів.

Отже, у дослідженні зроблено екскурс у розвиток українського музичного мистецтва в період з XVI до XXI ст.

Література

1. Граб У. Партесна доба у наукових пошуках Мирослава Антоновича: погляд крізь епістолярій. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 170−179.
2. Коменда О. І. Симфонічна творчість Олександра Козаренка. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* 2012–2013. Вип. 26−27. С. 73−82.
3. Мартинюк Т. В. Історія української музики в науковому осмисленні Любові Кияновської. *Теоретична і дидактична філологія. Філологія.* 2018. Вип. 27. С. 104−112.
4. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. … канд. мистецтв. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2007. 20 с.
5. Bass A. N. Chamber and vocal works Yaroslavenka J. and W. Bezkorovayna in Ukrainian musical culture. *Ukrainian Culture: Past, Present and ways of development.* 2014. Vol. 20. No. 1. Pp. 51−55.
6. Bielikova V. V. Ukrainian musical culture in the context of modern multicultural space. *Sciences of Europe*. 2019. Vol. 37. No. 3. Pp. 15−19.
7. Csernicskó I., Fedinec C. Time and Space in Between: Time Zones, Languages and Cultures in Transcarpathia (Ukraine). *Acta Universitatis Sapientiae Philologica*. 2019. Vol. 11. No. 2. Pp. 7−22.
8. Davis J. Electronic Inspirations: Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde. By Jennifer Iverson. *Music and Letters*. 2019. Vol. 100. No. 4. Pp. 749–753.
9. DeNora T. Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790–1810. *Poetics*. 2002. Vol. 30. No. 1–2. Pp. 19–33.
10. Kolos M. H. History of Ukrainian music of the 20th century in the scientific interpretation of Valerian Dovzhenko. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 58. Т. 6. С. 83–87.
11. Krynski A., Kiyanovska L., Stets H. Religious thematics in Ukrainian musical culture of the XIXth century: historical prerequisites. *Східноєвропейський історичний вісник*. 2019. Вип. 13. С. 40–49.
12. Onyshchenko K. M., Hiha S. P., Hlukhanych O. M., Zelinka V. S., Vihula V. I. Interaction of national cultures in the development of musical life of Transcarpathia in the second half of the 20th century. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5. No. S2. C. 722–732.
13. Paliichuk I. Genre and stylistic trends in the development of miniatures for brass instruments in the Ukrainian musical culture of 30-70s of XX century. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 3. С. 300–304.
14. Rindfleisch A. The second digital revolution. *Marketing Letters*. 2020. Vol. 31. No. 1. Pp. 13–17.
15. Shulgina V. D. Unique manuscripts and printed documents of Ukrainian musical culture of the 18th century: sources search. *Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management.* 2020. Pp. 166–182.

16. Vereshchahina-Biliavska O. Y., Cherkashyna O. V., Moskvichova Y. O., Yakymchuk O. M., Lys O. V. Anthropological view on the history of musical art. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5. No. S2. Pp. 108–120.

17. Yan I. Ukrainian music and drama theater in the context of the nation creation process of the last third of the XIX–beginning of XX century. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. Вип. 2. С. 119–122.

References

1. Ghrab, U. (2014). Partesna doba u naukovykh poshukakh Myroslava Antonovycha: poghljad krizj epistoljarij. Visnyk Ljvivsjkogho universytetu. Mystectvoznavstvo, 14, 170−179 [in Ukrainian].

2. Komenda, O. I. (2012–2013). Symfonichna tvorchistj Oleksandra Kozarenka. Visnyk Prykarpatsjkogho universytetu. Mystectvoznavstvo, 26−27, 73−82 [in Ukrainian].

3. Martynjuk, T. V. (2018). Istorija ukrajinsjkoji muzyky v naukovomu osmyslenni Ljubovi Kyjanovsjkoji. Teoretychna i dydaktychna filologhija. Filologhija: zb. nauk. pracj, 27, 104−112 [in Ukrainian].

4. Palijchuk, I. S. (2007). Ukrajinsjkyj koncert dlja midnykh dukhovykh instrumentiv (1950–2000): formuvannja, ustalennja, modyfikaciji zhanru: avtoref. dys. … kand. mystectv. Kyjiv: In-t mystectvoznavstva, foljklorystyky ta etnologhiji im. M. T. Ryljsjkogho, 20 [in Ukrainian].

5. Bass, A. N. (2014). Chamber and vocal works Yaroslavenka J. and W. Bezkorovayna in Ukrainian musical culture. Ukrainian Culture: Past, Present and ways of development: Coll. Science. pr., Science. app., 20(1), 51−55 [in English].

6. Bielikova, V. V. (2019). Ukrainian musical culture in the context of modern multicultural space. Sciences of Europe, 37(3), 15−19 [in English].

7. Csernicskó, I., Fedinec, C. (2019). Time and Space in Between: Time Zones, Languages and Cultures in Transcarpathia (Ukraine). Acta Universitatis Sapientiae Philologica, 11(2), 7−22 [in English].

8. Davis, J. (2019). Electronic Inspirations: Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde. By Jennifer Iverson. Music and Letters, 100(4), 749–753 [in English].

9. DeNora, T. (2002). Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790–1810. Poetics, 30(1–2), 19–33 [in English].

10. Kolos, M. H. (2018). History of Ukrainian music of the 20th century in the scientific interpretation of Valerian Dovzhenko. Molodyj vchenyj, 58(6), 83–87 [in English].

11. (9) Krynski, A., Kiyanovska, L., Stets, H. (2019). Religious thematics in Ukrainian musical culture of the XIXth century: historical prerequisites. Skhidnoievropeiskyi istorychnyi visnyk, 13, 40–49 [in English].

12. Onyshchenko, K. M., Hiha, S. P., Hlukhanych, O. M., Zelinka, V. S., Vihula, V. I. (2021). Interaction of national cultures in the development of musical life of Transcarpathia in the second half of the 20th century. Linguistics and Culture Review, 5(S2), 722–732 [in English].

13. Paliichuk, I. (2019). Genre and stylistic trends in the development of miniatures for brass instruments in the Ukrainian musical culture of 30–70s of XX century. Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtury i mystectv, 3, 300–304 [in English].

14. Rindfleisch, A. (2020). The second digital revolution. Marketing Letters, 31(1), 13–17 [in English].

15. Shulgina, V. D. (2020). Unique manuscripts and printed documents of Ukrainian musical culture of the 18th century: sources search. Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management, 166–182 [in English].

16. Vereshchahina-Biliavska, O. Y., Cherkashyna, O. V., Moskvichova, Y. O., Yakymchuk, O. M., Lys, O. V. (2021). Anthropological view on the history of musical art. Linguistics and Culture Review, 5(S2), 108–120 [in English].

17. Yan, I. (2017). Ukrainian music and drama theater in the context of the nation creation process of the last third of the XIX–beginning of XX century. Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtury i mystectv, 2, 119–122 [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 15.11.2022

УДК 784:378.147:37.01:002.8:378
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270341

Цитування:
Мальцева О. В. Особливості викладання джазової імпровізації для естрадних вокалістів музичних коледжів. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 90–95.

Maltseva O. (2022). Peculiarities of Teaching Jazz Improvisation for Pop Singers of Music Colleges. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 90–95 [in Ukrainian].

Мальцева Олена Володимирівна,
старша викладачка кафедри
музичного мистецтва та хореографії
Навчально-наукового інституту
культури і мистецтв
Луганського національного університету
ім. Тараса Шевченка (Полтава),
заслужена артистка України
https://orcid.org/0000-0002-4443-106X
ivtem7811@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ДЛЯ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ МУЗИЧНИХ КОЛЕДЖІВ

Мета роботи – розкрити історичні аспекти становлення джазу як одного з напрямів музичного мистецтва; з'ясувати зміст понять «імпровізація» і «вокальна імпровізація» в сучасній музикознавчій та музично-педагогічній літературі; визначити педагогічні умови, що сприяють успішному формуванню навичок джазової імпровізації в студентів музичного коледжу в класі естрадного вокалу; виявити, теоретично обґрунтувати та описати педагогічні умови формування в них навичок джазової імпровізації. **Методологія роботи** полягає в застосуванні таких методів, як: емпіричний метод, метод аналогії, аксіоматичний метод, елементарно-теоретичний метод, метод систематизації. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше розкрито проблему формування навичок джазової імпровізації в студентів музичних коледжів спеціальності «Естрадний спів». **Висновки.** Теоретичний аналіз проблеми дослідження та результати дослідно-пошукової роботи дали змогу зробити такі висновки. Аналіз наукової літератури сприяв розкриттю змісту таких понять, як: імпровізація, імпровізація естрадного вокаліста, скет. Імпровізація є одночасним виконанням музики без попередньої підготовки, спонтанний музичний вислів, безпосередня, миттєва реалізація музичної думки. Також запропоновано визначення імпровізації естрадного вокаліста: вона являє собою творчий процес створення музично-художнього образу в момент безпосереднього вокально-складового інтонування музичного та літературного тексту (скет-спів), сутністю якого є пізнання, відтворення та поширення об'єктивно й суб'єктивно нового використання загальноприйнятих складових поєднань і привнесення оригінальних складів у скет-вокал, оригінального джазового фразування, свінгу, акцентування та нової артикуляції, специфіка якого полягає в особливих способах звукоутворення, використанні широкого спектру тембрових фарб та звукоімітаційних елементів у межах структурної схеми твору. Дослідно-пошукова робота показала, що формування навичок джазової імпровізації в студентів музичного коледжу в класі естрадного вокалу не можливе без створення відповідних умов, у нашому випадку педагогічних, що включають спілкування вчитель-учень, різні методи та вправи, які впливають на якість формування навичок джазової імпровізації. Отже, залучення здобувачів освіти у творчу діяльність, використання різних методів у роботі зі студентами сприяє прояву позитивної динаміки у формуванні навичок джазової імпровізації в студентів музичного коледжу в класі естрадного вокалу. Високі показники пов'язані з успішною організацією занять, застосуванням різних методів, спрямованих на формування навичок джазової імпровізації в студентів музичного коледжу в класі естрадного вокалу.

Ключові слова: вокальна педагогіка, вокальна імпровізація, музичне мистецтво естради, джаз, імпровізація, свінг, естрадний спів.

Maltseva Olena, *Senior Lecturer, Department of Musical Art and Choreography, Educational and Scientific Institute of Culture and Arts, Taras Shevchenko National University of Luhansk, Honored Artist of Ukraine*

Peculiarities of Teaching Jazz Improvisation for Pop Singers of Music Colleges

The purpose of the article is to reveal the historical aspects of the formation of jazz as one of the directions of musical art; to find out the meaning and essence of the concepts "improvisation" and "vocal improvisation" in modern musicology and music-pedagogical literature; to determine the pedagogical conditions that contribute to the successful formation of jazz improvisation skills among music college students in the pop vocal class; to identify, theoretically justify, and describe the pedagogical conditions for the formation of jazz improvisation skills among music college students in the pop vocal class. **The research methodology** consists in the application of such methods as empirical method, analogy method, axiomatic method, elementary-theoretical method, and method of systematisation. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the problem of formation of jazz improvisation skills among students of music colleges specialising in pop singing is revealed. **Conclusions**. The theoretical analysis of the research

© Мальцева О. В., 2022

problem and the results of the research work made it possible to draw the following conclusions. The analysis of scientific literature made it possible to reveal such concepts as "improvisation", "improvisation of pop singer", "sket". Improvisation is a simultaneous performance of music without prior preparation, a spontaneous musical expression, and a direct, instant realisation of a musical thought. The definition of pop vocalist improvisation has also been given. It is a creative process of forming a musical and artistic image at the moment of direct vocal-syllabic intonation of a musical and literary text (sket singing), the essence of which is the knowledge, reproduction and dissemination of objectively and subjectively new use of generally accepted compositional combinations and the introduction of original scat-vocal compositions, original jazz phrasing, swing, accentuation and new articulation. The specificity of this process consists in special methods of sound creation, the use of a wide range of timbre colours and sound imitation elements within the framework of the structural scheme of the work. Research work has shown that the formation of jazz improvisation skills among students of a music college in the class of pop vocals is impossible without the creation of appropriate conditions, in this case pedagogical ones. These conditions include teacher-student communication, various methods, and exercises that affect the quality of formation of jazz skills improvisations. Thus, the inclusion of students in creative activities, the use of various methods in working with students contributes to the manifestation of positive dynamics in the formation of jazz improvisation skills among music college students in the pop vocal class. High indicators are associated with the successful organisation of classes, the use of various methods aimed at the formation of jazz improvisation skills among music college students in the pop vocal class.

***Key words*:** vocal pedagogy, vocal improvisation, pop music, jazz, improvisation, swing, pop singing.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що навички джазової імпровізації в студентів-вокалістів музичного коледжу є одним із найважливіших факторів виховання фахівця високого професійного рівня.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні положення про історію становлення джазу як одного з напрямів музичного мистецтва висвітлили Д. Коллієр, Ф. Ньютон, Д. Саймон, С. Фінкельштайн; теоретичні положення вітчизняних та зарубіжних вчених про сутність поняття «імпровізація» розкрили О. Грицьків, Т. Діденко, Н. Дрожжина, Г. Шулер, Ю. Кінус, К. Ларкін, Г. Ріман, М. Сапонов, О. Степурко, Є. Феранд; ідеї вітчизняних дослідників у галузі вокальної педагогіки щодо необхідності застосування специфічних методів та прийомів навчання вокалістів джазової імпровізації описали О. Грицьків, Н. Дрожжина, С. Ріггс, О. Степурко, Б. Столов, О. Хижко.

Метою дослідження є розкрити історичні аспекти становлення джазу як одного з напрямів музичного мистецтва; з’ясувати зміст понять «імпровізація» та «вокальна імпровізація» в сучасній музикознавчій та музично-педагогічній літературі; визначити педагогічні умови, що сприяють успішному формуванню навичок джазової імпровізації в студентів музичного коледжу в класі естрадного вокалу; виявити, теоретично обґрунтувати та описати педагогічні умови формування в них навичок джазової імпровізації.

Виклад основного матеріалу. Джаз (англ. jazz) – рід професійного музичного мистецтва, що виник у США наприкінці ІХ – на початку ХХ ст. в результаті взаємодії африканської та європейської музичних культур [12].

Історія джазової музики ознаменувалася однією із найважливіших подій світової історії. Це переселення народів, які перебували в пошуку кращого життя, у Новий світ. Але якщо європейський народ чекало процвітання, то африканці ставали там рабами. У Західному Гемпширі європейські культури зазнали певних процесів об'єднання. Це торкнулося музичної культури. До цього синтезу цілком можна віднести і джаз [7, 3].

В африканського народу музика відіграє надважливу роль і виявляється в різноманітних формах, що відповідають певному виду життєдіяльності, супроводжують церемонії, що проводять у зв'язку з народженням дітей, досягненням ними повноліття, створенням сім'ї, відходом в інший світ; є обрядові пісні. Праця в африканців також має музичний супровід.

Західна Африка відрізнялася використанням імпровізаційних танців, що виконують групою. Вони супроводжувалися ритмами барабанів, які надавали музиці експресивного характеру.

Така музика отримала назву hot rhythm, що в перекладі означає «гарячий ритм». Такому ритму було характерне «розгойдування», і музиканти накладали один на одного різні ритми та розміри, у такий спосіб створюючи поліритм і поліметр. Артикуляція барабанів була найважливішою рисою такої музики і виражалася атакою звуку, що визначала інтенсивність його початку.

Пізніше це стало одним із найважливіших компонентів у джазі. Структура «запитання-відповідь» вже тоді була однією з особливостей діалогу між солістом і хором, а перекличка соліста-барабанщика та групи інших барабанів стала попередником

імпровізації. Соліст у спонтанній варіативній формі трактує мелодичний матеріал, а ансамбль вносить свою частку винахідливості у відповіді солістові [7, 4].

Для музики африканського народу також були характерні акценти, використовувані в розмовній мові, наприклад: ударний склад – нагору, а кінець слова – вниз [7, 4]. Вокальна музика використовувала такі прийоми, як глісандо, висхідну атаку й низхідне пом'якшення.

Але, крім афроамериканців, були й інші народи: англоамериканці, ірландці, італійці, євреї та багато інших. Кожен із них привніс до джазової музики елементи, взяті з культури свого народу. І завдяки цьому спільному внеску відбулося народження нового виду музичного мистецтва, яке повною мірою відобразило емоційне й суспільне життя, смуток і гнів народу, який був рабом на американських землях. Створене мистецтво дало можливість відволікатися від негараздів і життєвих труднощів, заборон та обмежень. Надзвичайна краса та самобутність цієї музики захопили увесь світ.

У західноафриканській музиці складно виявити характерні для Європи музичні форми, такі як рондо, соната. Вся західноафриканська музика побудована на коротких фразах. Це стосується і джазу, у якому задіяні рифи (повтор лінії баса в піаністів).

Європейська музика внесла в розвиток джазової музики важливі риси. До них можна віднести такі: а) звукоряд африканської музики має звукоряд та деякі елементи гармонії, що нагадують європейську, але основу джазу становить гармонічна система Європи; б) європейська система нотації вплинула на процес створення джазової музики; в) європейська музика надала джазу свій музичний арсенал інструментів (корнет, тромбон, саксофон, кларнет, фортепіано, контрабас та гітара), виняток становить лише ударна установка, що являє собою зібрані разом ударні інструменти різного походження; г) 32-тактова форма популярної пісні та форми, що використовують у маршах та регтаймах, були запозичені з європейської музики.

У 1920–1930-ті роки джаз став популярним у світі, частиною масової культури [10, 38]. Джаз – невід'ємна складова життя всіх соціальних верств, він зумів об'єднати людей. Завдяки цьому джаз можна вважати феноменом поряд із класичною музикою.

Особливе ставлення публіки до джазу допомогло сформувати його надзвичайний пульс, яскравість звучання, склад інструментів, який ніхто раніше не використовував, у якому постійно змінюється роль кожного учасника, виникає нова манера вокального викладу матеріалу. Глядач міг відчувати себе в центрі подій, що відбуваються на сцені, завдяки розташуванню музикантів у вигляді півкола. Інтерес до джазу не згасав не лише в Америці, а й у країнах Європи. Цей рекорд за тривалістю інтересу зможе побити лише рок-музика у 1960-1990-х роках.

Імпровізація (фр. improvisation, італ. improvvisazione, від лат. improvises – несподіваний, раптовий) – особливий вид художньої творчості, за якого твір створюють безпосередньо під час його виконання [10]. Поняття імпровізації досить широке. Воно представлене в абсолютно різних проявах: у танці, літературі, музиці, театрі. Це важлива, невід'ємна частина соціального й творчого життя. Вперше поняття імпровізації запропонував Г. Ріман, який вказав, що імпровізація є самостійним мистецьким феноменом західної музики. Він визначає імпровізацію як мистецтво спонтанного створення музики під час виступу [12]. Ця думка не зазнала особливих змін дотепер.

Сучасні дослідники виділяють характерні риси імпровізації: безпосередність творчого висловлювання та демонстрація віртуозної легкості володіння формотворчими та виконавськими прийомами.

У джазовій музиці проблему імпровізації вперше висвітлив французький теоретик Андре Одером у 1956 р. [4]. Він представив першу типологію імпровізації. На його думку, основу імпровізації становить мелодична фраза, а суть проблеми полягає в ритмічному, гармонічному та тембровому наповненні фрази. Такий підхід можна вважати актуальним і сьогодні, оскільки принципова відмінність джазової та європейської музичних практик очевидна – звуковий еталон джазу набагато різноманітніший. Для джазової музики характерна вільна зміна звукових параметрів (тембру, ритму, висоти) фрази, що вже призводить до імпровізації.

Більшість енциклопедичних видань розглядають джаз як варіювання певної заданої мелодії, що поєднується з гармонічним планом, який залишається незмінним [3, 68; 9, 392; 10, 384]. Виконавець може на власний розсуд змінювати ступінь свободи варіювання: або частково, за допомогою орнаментів; або повністю, але з перетвореним мелодичним контуром. З цього випливає, що імпровізація є способом сольного мелодичного висловлювання, під час якого імпровізаційне навантаження спрямоване на одного музиканта.

Мелодія та гармонія, поєднуючись, створюють єдність спонтанного, чим тут є гармонія, та заданого, чим є ритм.

Друге розуміння імпровізації наявне в спеціальній літературі, у якій ідеться про спеціальні ідіоми, що характеризують джазове музикування. Імпровізація є тут однією з характерних рис джазу поряд з блюзовими тонами, свінгом, хот-інтонуванням [12, 170]. Проте співвідносна із цими елементами щодо зовнішньої характерності джазу імпровізація не рівнозначна їм у контексті тих механізмів джазового музикування. На думку Г. Шуллера, «імпровізація – такий елемент джазу, який не вміщується в жоден із досі обговорюваних аспектів джазової музики, хоча, звичайно, він стосується кожного з них» [7, 57].

У третьому значенні джазова імпровізація постає як стихія джазового музикування, яка охоплює увесь комплекс виражальних засобів джазу.

Специфіка джазової імпровізації проявляється насамперед у ритмічній організації джазового процесу. Джаз – мистецтво ритму, який визначає і мінливу суть джазової імпровізації, і творчу мотивацію музиканта.

Німецькі дослідники К. Боландер та К. Х. Холлер вважають, що «вихідний пункт імпровізації в джазі – бажання ритмічної участі» [2, 95]. Зміна таких параметрів звучання, як гармонія, мелодія, тембральне забарвлення, динаміка і гучність звучання не викликають ефекту джазовості; але якщо ми зіграємо звичайну, не джазову мелодію за законами джазового ритму, тобто зі свінгом, вона зазвучить по-джазовому й набуде імпровізаційності. Якщо розглядати свінг як принцип організації музичного часу, то він визначатиме динаміку імпровізаційних подій. З огляду на це джазову імпровізацію можна визначити як фундаментальну основу джазу, специфіка якої проявляється в процесі гри зі свінгом.

Особливості навчання імпровізації вокалістів у галузі музичного мистецтва естради зумовлені специфікою естрадно-джазового виконавства, у якому імпровізація та інтерпретація є сутнісними компонентами створення і втілення задуму творів естрадно-джазового мистецтва засобами вокально-складового інтонування, що полягають у створенні творчої мотивації музично-творчої діяльності та поетапному системному підході до освоєння імпровізації та інтерпретації джазових стандартів, активного використання комплексу інтерактивних методів та комп'ютерних технологій.

Специфіка навчання джазової імпровізації в тому, що імпровізація в джазовому вокальному виконавстві є сутнісним компонентом, єдиною умовою реалізації творів естрадно-джазового мистецтва, методом «пошуку» нових виразних компонентів, невід'ємною частиною втілення музично-художнього образу, формою творчого пошуку. Творчість та імпровізація часто не розривні, оскільки передбачають створення нового, раніше не бувалого [12].

Кожному студентові, який навчається імпровізації, необхідно знати основний мінімум для набуття виконавської свободи: тему та гармонічну сітку теми; форму твору; тональність теми, відхилення та модуляції в інші тональності; акорди й секвенції; гами, що відповідають акордам [12].

При навчанні студента необхідно враховувати такі аспекти: рівень загальної музичної і теоретичної підготовки, навички читання з листка та запису нотного тексту, прослуховування та аналіз кращих зразків джазової музики, розвиток слухового еталона джазової стилістики, а також уміння відрізняти головне від другорядного, звертаючи увагу на конкретні прийоми джазової музичної мови.

Робота з формування навичок імпровізації повинна спиратися на принципи поступовості та послідовності. Студенти мають опанувати три рівні професійної майстерності, не пропустивши жодного. На першій сходинці перебуває процес творення (а не імпровізації) будь-яких музичних фрагментів, на другій – створення нових фрагментів та епізодів: цей етап поєднує відтворення та імпровізацію з використанням різних методів. Третій етап є лише імпровізацією.

При роботі зі студентами в ході формування навичок джазової імпровізації викладач має враховувати загальну специфіку роботи вокаліста: при інтонуванні вокаліст не завжди встигає «перекласти» фразу, що виконується на ноти, тому педагог повинен застосовувати такі форми навчання, як самостійне прослуховування, «зняття» та аналіз соло видатних джазових виконавців, як вокалістів, так і інструменталістів, оскільки знайомство з кращими зразками вокального джазу та інструментальними соло сприяє формуванню відчуття свінгу, джазового фразування та специфічних прийомів вокально-джазового виконавства.

Записуючи імпровізаційні лінії того чи іншого музиканта, студент може прискорити

процес навчання імпровізації. Також потрібно використовувати принцип «від простого – до складного»: записуємо спочатку прості, потім – складніші фрази. Ця робота розвиває слух, відчуття ритму, форми [12]. Надалі така робота допоможе при записі своїх ліній імпровізації [12].

Важливо ознайомити студента з принципами використання гармонії виконуваного твору. Педагог має сформувати загальне уявлення про те, що студент повинен опанувати: учень за допомогою педагога вивчає джазову акордику в різних її проявах (структура, типові поєднання та послідовності); розглядає різні варіанти гармонізації джазових мелодій; створює ті чи інші комбінації звуків на акордовій основі. Студент повинен усвідомити важливість принципу відповідності, смислової узгодженості мелодики та гармонічного супроводу в процесі імпровізації, принцип, відступ від якого призведе до звукового несмаку.

До особливостей навчання джазової імпровізації вокалістів естрадного напряму можна віднести формування відчуття «свінгу». Є низка передумов, що сприяють виробленню відчуття «свінгу». Це використання тріольної пульсації, метричної частки пунктирного ритму, акцентування окремих нот, так званий «блукаючий акцент», та синкопування. При цьому використовувати тільки ці засоби недостатньо. Необхідно звертати увагу на майже невловиме свідомістю мікровідхилення від метра, щоб цей метод був найбільш ефективним [12].

У ході практичного навчання імпровізації молодий музикант має дізнатися про види й типи джазових імпровізацій (мелодична, гармонічна; монодичний, гомофонний, поліфонічний тип); про сольну та колективну форми імпровізації; про стандартні формо-структури джазових композицій (тричастинність), про правило «квадрата», про особливості та відмінні риси північноамериканського та європейського джазу тощо. Навчання імпровізації має бути систематичним і послідовним, а також проблемним, активним і свідомим.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше розкрито проблему формування навичок джазової імпровізації в студентів музичних коледжів спеціальності «Естрадний спів».

Висновки. Формування навичок імпровізації в студентів музичного коледжу в класі естрадного вокалу буде успішним, якщо реалізувати такі педагогічні умови: а) в основі цього процесу мають бути принципи послідовності та поступовості; б) варто застосовувати метод спостереження за музикою, метод музично-стильового аналізу, асоціативний метод; в) необхідно враховувати рівень музичного розвитку студентів та їхній рівень володіння вокальними навичками; г) потрібно застосовувати комплекс вокальних вправ, що сприятиме формуванню цих навичок.

Література

1. Грицьків О. А. Функціональні особливості використання сучасних вокальних технік у джазовому виконавстві. *Мистецькі пошуки* 2018. Вип. 2 (9). С. 18–22.

2. Дрожжина Н. В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. *Проблеми педагогіки мистецтва. Музична педагогіка і мистецтвознавство.* 2007. Вип. 1. С. 118–129.

3. Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/article-13279 (дата звернення: 31.09.2022).

4. Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23918 (дата звернення: 31.09.2022).

5. Asriel A. Jazz. Analysen and aspekte. Berlin : Veb verlag, 1980. 294 p.

6. Bohländer C., Holler K.-H. Jazzführer. Leipzig : Verlages Philipp Reclam Stuttgart, 1980. 711 p.

7. Feather L. The Encyclopedia of Jazz. Bonanza : Random House, 1988. 527 p.

8. Hodeir A. Jazz: Its evolution and essence. New York : Grove Press, 1956. 295 p.

9. Larkin C. The Virgin encyclopedia of jazz. London : Virgin Books, 1999. 1024 p.

10. Randel D. M. The New Harvard Dictionary of Music. Cambridge : Belknap Press, 1986. 968 p.

11. Riemann H. Dictionary of music. London : Library and School Department, 1896. 924 p.

12. Sadie S. The Norton / Grove Concise Encyclopedia of Music. New York : W. W. Norton & Company, 1994. 928 p.

13. Schuller G. Early Jazz. Its roots and musical development. Oxford : Oxford University Press, 1968. 416 p.

14. Simon G. T. The Big Bands. New York : Macmillan, 1971. 600 p.

References

1. Hrytskiv, O. (2018). Funktsionalni osoblyvosti vykorystannia suchasnykh vokalnykh tekhnik u dzhazovomu vykonavstvi [Functional features of using modern vocal techniques in jazz performance]. *Mystetski poshuky*, 2 (9), 18–22 [in Ukrainian].

2. Drozhzhyna, N. (2007). Rozvytok vykonavskykh zdibnostei vokalistiv u konteksti muzychnoho mystetstva estrady [Development of performance abilities of vocalists in the context of pop music]. *Problemy pedahohiky mystetstva. Muzychna pedahohika i mystetstvoznavstvo*, 1, 118–129 [in Ukrainian].

3. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy. Retrieved from: https://esu.com.ua/article-13279 [in Ukrainian].

4. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy. Retrieved from: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23918 [in Ukrainian].

5. Asriel, A. (1980). Jazz. Analyzes and aspects. Berlin: Veb verlag [in German].

6. Bohländer, C., Holler, K.-H. (1980). Jazz guide. Leipzig : Verlages Philipp Reclam Stuttgart [in German].

7. Feather, L. (1988). The Encyclopedia of Jazz. Bonanza: Random House [in English].

8. Hodeir, A. (1956). Jazz: Its evolution and essence. New York: Grove Press [in English].

9. Larkin, C. (1999). The Virgin encyclopedia of jazz. London: Virgin Books [in English].

10. Randel, D. M. (1986). The New Harvard Dictionary of Music. Harvard University [in English].

11. Riemann, H. (1896). Dictionary of music. London: Library and School Department [in English].

12. Sadie, S. (1994). The Norton / Grove Concise Encyclopedia of Music. W. W. Norton & Company [in English].

13. Schuller, G. (1968). Early Jazz. Its roots and musical development. Oxford Oxford: University Press [in English].

14. Simon, G. (1969). The Big Bands. New York: Macmillan [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022

УДК 78.08/78.03.784
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270342

Цитування:
Овсяннікова Н. Ю. Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 96–100.

Ovsiannikova N. (2022). Genre and Style Innovations in Creative Works of Ukrainian Pop Singers. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 96–100 [in Ukrainian].

Овсяннікова Наталія Юріївна,
доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
orcid.org/0000-0001-7767-7050
nataovsiannikova@ukr.net

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НОВАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ

Мета дослідження полягає у визначенні жанрово-стильових новацій у творчості українських естрадних співаків. **Методологія дослідження.** Для досягнення поставлених завдань у роботі використано низку загальнонаукових методів: теоретичний – для уточнення термінологічного апарату дослідження; аналітичний – для вивчення складових творчості артиста-вокаліста; біографічний – для дослідження окремих постатей у сучасній естрадній музиці XXI століття; порівняльний та теоретичного узагальнення – для підбиття підсумків дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні основних жанрово-стильових новацій сучасної української естрадної пісні. **Висновки.** У теперішньому попмузичному середовищі України існують десятки музичних проєктів та виконавців, які працюють у різних стилях та напрямах. Модернізованим устроєм вітчизняної естрадної музики як частини масового ринку індустрії розваг запроваджено систему уніфікованого продукту – музичного хіта, який нівелює намагання виконавця до самовираження, та сформовано потребу до яскраво-персоніфікованих музичних проєктів. Поняття жанру й стилю існують у тісному взаємозв'язку. Стиль характеризує тривалі етапи розвитку музичного мистецтва та являє собою національну чи іншу стильову єдність і є мінливим. Жанр – більш стійке поняття, яке може зберігати свої характерні риси протягом століть. Сучасна українська естрада – це синтетичний сплав двох напрямів – року та попстилю із вкрапленнями національного мелосу та фольклору.

Ключові слова: українська естрадна пісня, жанр, стиль, естрадні виконавці.

Ovsiannikova Nataliia, *Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor, Department of Classical and Pop Performing, National Academy of Culture and Arts Management*

Genre and Style Innovations in Creative Works of Ukrainian Pop Singers

The purpose of the article is to define genre and style innovations in the creative works of Ukrainian pop singers. **Research methodology.** In order to achieve the set tasks, a number of general scientific methods have been used in the paper. The theoretical method has been used to clarify the terminology of the research; the analytical method has been applied to study the components of the vocalist's work. The biographical method has been used to study individual figures in modern pop music of the 21st century; the comparative and theoretical generalisation methods have enabled summarising the results of the research. **Scientific novelty of the study** consists in highlighting the main genre and style innovations of the modern Ukrainian pop song. **Conclusions.** In the modern pop music environment of Ukraine, there are dozens of musical projects and artists working in different styles and directions. The modernised system of domestic pop music, as part of the mass market of the entertainment industry, has introduced a system of a unified product, namely a musical hit, which nullifies the performer's efforts to express themselves, and has created a need for brightly personalised musical projects. The concepts of genre and style are in a close relationship. Style characterises long stages of musical art development, represents a national or other stylistic unity, and is changeable. Genre is a more stable concept that can retain its characteristics for centuries. Modern Ukrainian pop music is a synthetic fusion of two directions, such as rock and pop styles with interspersed national melos and folklore.

Key words: Ukrainian pop song, genre, style, pop performers.

Актуальність теми дослідження**.** Українська музична естрада вирізняється розмаїттям стильових напрямів і жанрів. Протягом XX–XXI століть відбувся помітний синтез і діалог культур, що спричинило виникнення нових композицій із вкрапленням фольклорних мотивів, елементів року, джазу.

Оскільки жанрово-стильові характеристики естрадного виконавства постійно модернізуються, ускладнюються, відбуваються постійні пошуки жанрових модифікацій, тож

© Овсяннікова Н. Ю., 2022

питання їх дослідження залишається актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення процесів взаємодії жанру та стилю є одним зі складних та водночас актуальних, що підтверджує наявність численних праць, нових підходів до цього питання. Серед ґрунтовних праць це дослідження І. Бобула, О. Литвинової, М. Михайлова, М. Мозгового, Т. Рябухи, А. Сохора, В. Холопової, С. Шипа та ін. Різновиди музичного мистецтва проаналізовані в наукових працях Н. Дрожжиної, О. Євтушенко, В. Овсяннікова, Т. Самаї, В. Тормахової, О. Шевченко. Деякі аспекти виконавського стилю естрадних виконавців знаходимо в дослідженнях С. Манько, В. Откидач та О. Петренко.

О. Філатова зазначає, що необхідність постійних повторень і новацій вмотивовані тривалим існуванням жанру як культурного феномену, який має «історичне походження та визначені умови існування, постійно взаємодіє на традиційному, канонічному, інваріантному, новаторському, евристичному, мобільному рівнях» [8, 7].

М. Шип стверджує, що «музичні жанри – це такі класи (або сукупність) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних творів у культурі суспільства, умовами їх генезису і художньої екзистенції, а також характеризуються своїми стилями (системами смислових і формально виразних особливостей)» [11, 347].

В. Іонов, вивчаючи категорії жанру й стилю в історіографічному розрізі музично-творчого процесу, вказує на те, що в процесі вивчення композиторської і музично-виконавської проблематики сьогодення проблему жанру можна назвати однією з найбільш актуальних [1, 88]. На думку дослідника, жанр забезпечує рух музичної ідеї в напрямі від форми до смислу й до стилю, даючи змогу останньому набути більшої «духовності» та «широти», ніж володіє жанр, що є однією з причин того, що в музиці стиль є значнішим та яскравішим за жанр, перешкоджає побачити в смисловій множинності музичного образу композиторську роль жанру, а семантичну типологію музики трактувати як стильову за перевагою [1, 90].

За С. Тишко, «стиль у музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка тощо), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразних засобів» [4, 5].

Метою дослідження є визначення жанрово-стильових новацій у творчості українських естрадних співаків.

Виклад основного матеріалу. Категорії стилю та жанру потрібні для вивчення художніх процесів, оскільки ці явища перебувають у постійній взаємодії. Причому жанри є більш сталими, на відміну від стилів, та виконують роль семантичних визначників музики.

Якщо проаналізувати українську музику минулого століття, то її стилістика змінювалася від запозичення елементів творчості західноєвропейських гуртів; створення вокально-інструментальних ансамблів, які виконували українські естрадні пісні; виникнення рок-гуртів до сучасних стилів.

У період 1980–1990 років українська естрада складалася з англомовних пісень, трохи згодом виконавці розділилися на україномовних і російськомовних. Співаки та колективи із західних областей успішно генерують українську музику, виконуючи пісні лише українською мовою, тоді як східні регіони здебільшого переходять на російськомовний репертуар.

Першою хвилею відродження української культури став фестиваль «Червона рута». Він дещо зламав стереотипи мислення про те, що сучасна молодіжна музика повинна лунати тільки англійською чи російською мовами. У цей час виникають гурти: «Воплі Відоплясова», «Плач Єремії», «Брати Гадюкіни», «Скрябін», «Мертвий Півень», «Кому вниз», «Табула Раса» та ін.

Жанрово-стильові напрями сучасної української естради вражають своїм розмаїттям: рок, інді-поп, альтернатива, фольк-рок, брит-поп, інді-рок, прогресивний металкор, грув-метал, дез-метал, хіп-хоп, реггі, фанк, дабстеп, фольк-рок, фольк-панк, панк-рок, соул, панк, ска та ін.

О. Шевченко класифікує популярну українську музику за жанрами та стилями. Зокрема, дослідниця виділяє такі жанри: попмузику, джаз, рок-музику, авторську пісню та традиційну естрадну пісню [9, 8].

О. Сапожнік до основних жанрів сучасної естрадної музики відносить: джаз, авторську пісню, рок-музику, традиційну естрадну пісню, попмузику та синкретичні жанри [6].

М. Мозговий вважає, що кращі зразки української музики представлені прикладами шлягерного типу, які випливають із європейських традицій: диско, рок-н-ролу,

різновидів танцю та української популярної музики [3].

Найбільше музиканти працюють у стилях рок і фольк, більшість груп користуються полістилістикою. Розглянемо основні стилі: рок, попмузику та джаз.

Рок-музика в Україні з'явилася в 1950-х роках та сьогодні вражає розмаїттям своїх форм – панк-рок, важкий рок, фолк-рок, поп-рок, рок-авангард, електронний рок, джаз-рок, етно-рок, рок-авангард, арт-рок та ін. На українському націоналізмі у своїй творчості наголошували перші українські рок-гурти: «Брати Гадюкіни», «Мертвий Півень», «Кому вниз», «ВВ», «Плач Єремії».

Зараз в Україні в жанрі року працюють гурти «Океан Ельзи», «С.К.А.Й», «Крила», «Друга ріка», «Бумбокс», «Діти інженерів», «Паліндром», «Антитіла», «The Hardkiss», «Димна суміш», «Без обмежень», «Мандри», «Гайдамаки», «Vivienne Mort», «5 Vymir», «Kozak System», «Sad Novelist», «Хейтспіч». Серед сольних виконавців це Марія Бурмака, Дмитро Асафатов, дует «Марний» та ін.

Що стосується джазу в Україні, він значно відстає від європейських стандартів, проте досить активно розвивається в умовах культури сьогодення та яскраво представлений такими колективами, як «ManSound», «Люк» та «Freedom-jazz», «Shockolad», «Brio», «Hyphen Dash», а також співачками Тіною Кароль, Лаурою Марті, Тамарою Лукашевою та Джамалою. Серед різновидів джазу в Україні поширені джаз-рок, фрі-джаз, фолк-джаз.

Надзвичайне поширення фестивального руху у сфері джазового мистецтва України відмічає Т. Пістунова: «Наприкінці XX ст. фестивальний рух в Україні у джазовому спрямуванні набув усе більшої масштабності. Фестиваль «Jazz in Kiev» (з 2008 р.), «Art Jazz Cooperation» (з 2007 р.), «Jazz Bez» (з 2001 р.), «Odessa Jazz Fest» (з 2001 р., раніше називався «Джаз-карнавал в Одесі»), «Jazz Koktebel», «Equi Jazz», «All Music is Jazz», «ДоДж» («Do#Dж»), «Chernihiv Jazz Open», «Гарячий Джем в Станіславові», «Alfa Jazz Fest» (з 2010 р.), «Jazz colo» (з 2007 р.) та ін. Завдяки ним українська публіка змогла побачити та почути наживо виступи зірок джазу: Джорджа Бенсона, Ела Джерро, Хербі Хенкока, Чіка Коріа, Маркуса Міллера, Уїнтона Марсаліса, Касандри Уїлсон, Джино Ваннеллі, Джона Маклафліна» [5, 137–138].

У XXI столітті джазове життя в Україні, здолавши негаразди, зумовлені насамперед економічними чинниками, набуло стабільності й поступу, а в останні роки переживає справжній ренесанс завдяки розвитку фестивалів, концертних майданчиків та клубів. Загалом за роки існування незалежної України з'явилося близько сорока різних джазових фестивалів, більшість з яких проіснували недовго. До сьогодні джазове життя охоплювало практично всі значні міста в Україні, і майже кожне з них мало свій фестиваль (і часто не один), що є необхідною умовою розвитку виконавства. Лідерами в розвитку джазу в Україні нині, мабуть, є Київ, Львів та Одеса. Проте війна внесла значні корективи в розвиток не лише джазової музики, але й культури загалом.

Найпоширенішою є попмузика, у якій працюють такі виконавці та гурти, як: Потап, NK (Настя Каменських), Альоша, Наталія Могилевська, Олег Винник, DVOE, Ілля Найда, Схожа, KOLA, Макс Барських, Артем Пивоваров, MONATIK та ін.

Характерними ознаками сучасного стану української попмузики є:

- велика кількість музичних стилів;
- широкий спектр різноманітних сценічних проєктів;
- тотальне охоплення споживача музичного продукту медіаструктурами;
- участь фігурантів музичної індустрії в суспільних і політичних проєктах.

Завдяки динамічному розвиткові інформаційного простору сучасна попмузика набула ознак масового продукту, що, відповідно, зумовило формування споживчого ринку на музичний продукт та створення індустрії попмузики.

Поява ринкових механізмів у поширенні та реалізації музичного продукту спричинила створення новітніх структур з виробництва пісенно-музичного матеріалу. Середовище, яке нещодавно існувало як культурне, все частіше характеризується як «шоу-бізнес» з усіма притаманними йому ознаками.

Маркетингові дослідження та ринкові стратегії, PR-кампанії та бренд-менеджмент, позиціонування музичного продукту, міфодизайн та пост-продакшн – ось неповний перелік специфічних професійних термінів сучасного діяча у сфері індустрії попмузики.

З огляду на сучасний стан у сфері попмузики можна констатувати, що діяльність виконавця-вокаліста цілком підпорядкована законам бізнесу і вимагає від нього:

1) базових знань з основ ринкової економіки;

2) системних підходів до формування своєї творчої особистості.

Зараз, враховуючи військово-політичні події в Україні, українська естрадна музика має національний характер: вона репрезентує фольклор та автентичні джерела на різних рівнях. Це зумовлює виникнення таких типів взаємозв'язку фольклору із джазом, поп- і рок-музикою: обробки народних пісень, цитування музично-фольклорного матеріалу, створення оригінальних композицій на фольклорній основі, сплав національної манери виконання з іншофольклорною [7, 165].

Як зазначає С. Манько, кожна стилістика має свої переваги та недоліки. Професійні естрадні виконавці використовують декілька стилів у своїй творчості та застосовують великий діапазон виражальних засобів. Серед найбільш яскравих прикладів автор відмічає гурти «ONUKA», «SunSay», «Мандри», співачку Джамалу, Ілларію. За словами Манько, «сучасний час потребує від артистів яскравого, новаторського та неординарного продукту. Такі незвичні стилістичні комбінації допомагають молодим виконавцям знайти своє місце на музичному олімпі й зацікавити масового глядача незвичним полістилістичним звучанням, що є особливо популярним явищем у музичній культурі, як світовій, так і українській» [2, 237].

Останнім часом пожвавився інтерес до військової тематики. Багато українських композицій присвячені темі війни та перемоги. Найпопулярнішими є «Батько наш Бандера», «Пісня про Байрактар», «Я солдат – 2022», «У мене немає дому», «Геть з України, москаль некрасивий», «Доброго вечора, ми з України», «Україна переможе», «Додому», «Чорнобаївка», «Москва горить» та ін.

На окрему увагу заслуговує пісня «Червона калина». Стрілецьку пісню різними мовами співають по всьому світу. Пісня стала популярною завдяки виконанню Андрієм Хливнюком – солістом гурту «Бумбокс».

Вагоме місце в розвитку сучасної естрадної пісні відведено народній пісні, яка є одним з основних джерел національного відродження. Т. Шершова вважає народну пісню зразком культурної пам'яті, якій належить провідна роль у збереженні та передачі накопиченого досвіду. Як зазначає дослідниця, «вона яскраво відображає норми та цінності нації, формує уявлення про конкретний історичний період, репрезентує традиції конкретного народу, формуючи соціокультурну ситуацію загалом» [10, 85]. Із цього випливає, що використання сучасними виконавцями фольклорних мотивів, це стосується і обробок народних пісень, сприяє формуванню національної ідентичності.

Відмітимо яскравий прорив в українській естраді таких гуртів, як: «Go A», «Kalush Orchestra», «Khayat». Їхні пісні вражають національним колоритом, автентичною першоосновою та сучасним звучанням. Звернення до першоджерел допомагає ідентифікувати українську народну пісню, зберегти національний культурний стрижень і сприяє інтегруванню такої музики у світову музичну спільноту.

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні основних жанрово-стильових новацій сучасної української естрадної пісні.

Висновки. У теперішньому попмузичному середовищі України існують десятки музичних проєктів та виконавців, які працюють у різних стилях та напрямах. Модернізованим устроєм вітчизняної естрадної музики як частини масового ринку індустрії розваг запроваджено систему уніфікованого продукту – музичного хіта, який нівелює намагання виконавця до самовираження, та сформовано потребу до яскраво-персоніфікованих музичних проєктів. Поняття жанру й стилю існують у тісному взаємозв'язку. Стиль характеризує тривалі етапи розвитку музичного мистецтва, являє собою національну чи іншу стильову єдність і є мінливим. Жанр – більш стійке поняття, яке може зберігати свої характерні риси протягом століть. Сучасна українська естрада – це синтетичний сплав двох напрямів – року та попстилю із вкрапленнями національного мелосу та фольклору.

Література

1. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і сучасність.* 2014. № 2. С. 88–94.

2. Манько С. Б. Полістилічність естрадного вокального мистецтва на початку XXI ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України.* 2017. Вип. 57. С. 232–240.

3. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 175 с.

4. Овсянніков В. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ, 2019. 196 с.

5. Рось З. П. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.) : дис. … канд.

мистецтвозн.: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 322 с.

6. Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики : навч. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2003. Ч. 1. 165 с. Ч. 2. 152 с.

7. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради : автореф. дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2007. 19 с.

8. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореферат дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.

9. Шевченко О. Українська сучасна популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. … канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.

10. Шершова Т. В. Народна пісня як зразок культурної пам'яті в контексті формування національної ідентичності. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* Київ : Міленіум, 2018. №2(11). С. 82–86.

11. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. / за ред. А. Кравченко. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

References

1. Ionov, V. I. (2014). Categories of genre and style in the context of historiographic research of the musical creative process. Culture and Modernity, 2, 88–94 [in Ukrainian].

2. Manko, S. B. (2017). Polystylism of pop vocal art at the beginning of the 21st century (on the example of Ukrainian contemporary artists). Culture of Ukraine, 57, 232–240 [in Ukrainian].

3. Mozghovyi, M. P. (2007). Formation and tendencies of development of the Ukrainian pop song: dis. cand. of Art History: 17.00.01. Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

4. Ovsyannikov, V. G. (2019). Ukrainian pop rock in the context of the development of popular musical culture of the late 20th – early 21st century: Degree of Candidate of Art Studies by specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture». National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].

5. Ros, Z. P. (2016). The development of the jazz-festival movement in the socio-cultural space of Ukraine during the period of independence (1991–2012): thesis. Ph.D. art history: 26.00.01 "Theory and history of culture"; Prikarpattia national University named after V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 322 [in Ukrainian].

6. Sapozhnik, O. V. (2003). Anthology of Ukrainian popular pop music: teaching. manual Kyiv: DAKKKiM, 1, 165; 2, 152 [in Ukrainian].

7. Tormakhova, V. (2007). Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis of pop music: author's ref. dis. Cand. City: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

8. Filatova, O. (2005). Genre genesis of performing dialogue in music (on the material of chamber and vocal works): abstract of the dissertation. … candidate art studies: 17.00.03; Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 16 [in Ukrainian].

9. Shevchenko, O. (2010). Ukrainian contemporary popular music: origins and issues (1920–1990): author's ref. dis. Cand. City: 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].

10. Shershova, T. V. (2018). The folk song as a sample of cultural memory in the context of the formation of national identity. International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology. Kyiv: Millennium, 2(11), 82–86 [in Ukrainian].

11. Ship, S. (1998). Musical form from sound to style: a study guide; under the editorship A. Kravchenko. Kyiv: Zapovit, 368 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2022
Отримано після доопрацювання 08.11.2022
Прийнято до друку 17.11.2022

УДК 792.83:785.161:7.071.2 Іващенко І. Є.
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270343

Цитування:
Шумілова В. В. Мистецький феномен Ігоря Іващенка: новий вимір осмислення. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 101–104.

Shumilova V. (2022). Artistic Phenomenon of Igor Ivashchenko: New Comprehension Dimension. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 101–104 [in Ukrainian].

Шумілова Вікторія Віталіївна,
доцент, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужена артистка України
https://orcid.org/0000-0002-4203-6832
artvikvit@gmail.com

МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН ІГОРЯ ІВАЩЕНКА: НОВИЙ ВИМІР ОСМИСЛЕННЯ

Метою статті є вивчення творчості видатного українського диригента, композитора Ігоря Єфремовича Іващенка (1931–2014), пов'язаної з роботою в Державному ансамблі танцю Української РСР. **Методологія дослідження** містить історичний, аналітичний, біографічний методи, які надають можливість з'ясувати масштаби творчої особистості митця. **Наукова новизна** публікації полягає в тому, що в ній уперше в координатах мистецтвознавчого дискурсу оприлюднено маловідомі сторінки з біографії майстра, встановлено його світоглядні інтенції, проаналізовано й узагальнено мистецькі досягнення І. Іващенка у світлі діяльності Державного ансамблю танцю Української РСР (1955–1980). **Висновки.** 1. Творчість І. Іващенка найяскравіше розкрилася в площині танцювальної музики, де композиторові вдалося розширити стильову палітру, передати оригінальну авторську естетику вже відомим народним пісенним та інструментальним творам. 2. І. Іващенко довів роботу малого симфонічного оркестру Ансамблю танцю УРСР до художньої досконалості, вершин академізму. 3. У творчому тандемі І. Іващенка та П. Вірського створено неперевершені зразки музично-хореографічних вистав, побудованих на українському національно-культурному ґрунті.

Ключові слова: Ігор Іващенко, танцювальна музика, хореографічні картини, Державний ансамбль танцю УРСР.

Shumilova Viktoriia, *Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management*

Artistic Phenomenon of Igor Ivashchenko: New Comprehension Dimension

The purpose of this article is to study artistry of Ihor Yefremovych Ivashchenko (1931–2014), the outstanding Ukrainian conductor and composer, related to his job in the State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR. **The research methodology** includes historical, analytical, and biographical methods that provide an opportunity to find out the extent of the artist's creative personality. **The scientific novelty** includes the fact that, for the first time in the context of the art history discourse, little-known pages from the master's biography are made public in the publication, and his worldview intentions are established. For the first time, I. Ivashchenko's artistic achievements are analysed and summarised in the scope of the activities of the State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR (1955–1980). **Conclusions**. I. Ivashchenko's creativity was most vividly revealed in the area of dance music, where the composer managed to expand the stylistic palette, as well as to convey the original author's aesthetics to already well-known folk songs and instrumental works. Ihor Ivashchenko brought the activity of the small symphony orchestra of the Dance Ensemble of the Ukrainian SSR to artistic perfection and the supremacy of academicism. In the creative tandem of I. Ivashchenko and P. Virskyi, unparalleled examples of musical and choreographic performances built on the Ukrainian national and cultural soil were generated.

Key words: Ihor Ivashchenko, dance music, choreographic paintings, State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR.

Актуальність теми дослідження. 1955 рік ознаменований новою сторінкою у творчій діяльності Державного ансамблю танцю Української РСР. Подією в національному культурно-мистецькому просторі стало призначення на посаду диригента оркестру ансамблю Ігоря Єфремовича Іващенка. Період 1955–1980 років визначається як неповторна віха у творчості відомого колективу, яка пройшла у відблиску яскравого й неповторного таланту видатного українського диригента, неперевершеного знавця оркестру, піаніста, композитора та аранжувальника.

На жаль, ця постать майже забута в просторі сучасного мистецтвознавства. Творчість видатного митця досить рідко потрапляє до кола наукової рефлексії.

Недослідженими залишаються і автобіографічні відомості диригента, феноменальність його художнього підходу в щоденній практиці, синтез його полімистецької діяльності в Державному ансамблі танцю

© Шумілова В. В., 2022

Української РСР (нині Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського). Саме це й зумовлює актуальність обраного нами вектору дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить про те, що спеціальних праць, сконцентрованих на творчості І. Іващенка, дотепер не було. Проте низка дотичних видань, де згадано ім'я видатного митця, створили достатню теоретичну базу для написання статті. Серед них особливо важливими є публікації вітчизняних науковців, зокрема Г. Боримської, М. Загайкевич [2; 5]. Окремі аспекти діяльності І. Іващенка висвітлено лише фрагментарно в праці «Павло Вірський: життєвий і творчий шлях» [8].

Вагомий внесок у поширення інформації про творчі здобутки видатного українського диригента й композитора зробили автори статей в енциклопедичних і довідкових виданнях [4; 9; 10]. Серед останніх імена відомих вчених-мистецтвознавців: В. Туркевич, М. Муха.

Вкрай важливими стають рецензії в тодішніх періодичних виданнях, які формують картину об'єктивного та незаангажованого часовими реаліями розуміння оцінки мистецьких звершень І. Іващенка, у яких відбулася сутнісна ідентифікація видатного митця [1; 3; 6].

Незмінну складову дослідження побудовано на родинній документації, інтерв'ю з дружиною митця Лілією Олександрівною Мельничонок. Цю інформацію включено до системи аналізу теми.

Метою статті є вивчення творчості видатного українського диригента, композитора Ігоря Єфремовича Іващенка (1931–2014), пов'язаної з роботою в Державному ансамблі танцю Української РСР.

Виклад основного матеріалу. Народився Ігор Єфремович Іващенко 17 грудня 1931 року в селі Григорівка Обухівського району Київської області. Батько – Єфим Андрійович Іващенко, біолог за освітою. Мати – Олександра Іванівна Мартиновська, викладачка української мови та літератури.

З раннього віку Ігор відчував любов до музики, що й визначило його майбутню творчу спрямованість. На становлення музиканта вплинула музична атмосфера в родині. Мати добре грала на гітарі, фортепіано, гарно співала. Батько співав у хорі, мав навички диригування.

Знаковою подією стала участь в олімпіаді (1936), де на юного таланта звернули увагу. Преса назвала його дитиною-вундеркіндом. Останній факт став поштовхом до рішення батьків надати хлопчику музичну освіту.

Родина переїхала до Києва (1936), і там майбутнього музиканта прийняли до підготовчої групи музичної школи Печерського району міста, а через рік зарахували до першого класу. Здобувати професійну освіту він продовжив у Київському державному музичному училищі (1947–1951) на диригентсько-хоровому відділенні, за спеціальністю «Диригент-хоровик». По закінченні з відзнакою названого вище закладу найталановитішого учня рекомендували до Київської державної ордена Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського, де І. Іващенко навчався за спеціальністю «Диригування» (1951–1956) й отримав кваліфікацію «Диригент симфонічного оркестру».

У ствердженні світоглядних інтенцій митця значну роль відіграли вчителі. Підвалини його професійного буття формувалися під впливом видатних майстрів музичного мистецтва: професора Є. Слівака (клас фортепіано, навчання в музичній школі); професора, заслуженого діяча Української РСР О. Климова (навчання в консерваторії, клас симфонічного диригування). Не менш потужною за силою естетичного впливу виявилась загальна музично-мистецька атмосфера тих років, яка сприяла становленню творчої особистості.

Отже, як можна судити із зазначених спостережень, і родинне оточення, і ті умови, у яких довелося формуватися музикантові, виявились винятково сприятливими для його професійного та духовного зростання.

Щасливий випадок долі в поєднанні з фаховою музичною освітою дали неабиякий поштовх для формування таланту І. Іващенка. Ще не закінчивши вищого навчального закладу, у віці 24-х років, він був запрошений до Державного ансамблю танцю Української РСР на посаду диригента. А згодом, з 1956 року, обіймав посаду музичного керівника та головного диригента оркестру. Ансамбль став стартовим майданчиком для майбутніх творчих злетів музиканта, розкриттю його полімистецької діяльності.

В особі Ігоря Іващенка керівник ансамблю Павло Вірський знайшов однодумця на шляху реформ народного хореографічного мистецтва. Концептуальне бачення, естетико-художні принципи балетмейстера й композитора були неподільні в загальному творінні.

Діапазон творчих можливостей І. Іващенка яскраво розкрився під час написання музики до танцювальних композицій. Музична тканина, яку створив композитор, диктувала балетмейстерові свої закони відтворення обраної теми, була яскравим засобом виразності, вирішальним компонентом хореографічної драматургії. Співтворчість двох митців дала змогу розширити жанрові кордони народно-сценічного танцювального мистецтва, наблизити їх до стилю вистави.

Характерною рисою композиторського стилю І. Іващенка став новий підхід до фольклорних джерел. Митця здавна приваблювала робота над народною музикою, і він справедливо вважав, що шляхи розвитку й удосконалення цієї музики не в переспіві давно відомих тем, не у формальному пошуку та музичному трюкацтві, а у творчому використанні шедеврів народних мелодій [8, 13].

Унікальність нового підходу полягала в поєднанні фольклору з найскладнішою багатопластовою поліфонією, у сполученні народної інтонації із сучасними оркестровими барвами. Композитор не тільки поєднав народні пісні та мотиви, але й майстерно переінтонував їх у широке симфонічне звучання. Симфонізована народна музика була вирішена з розумінням специфіки обраного жанру.

Варто додати, що композиторське мислення І. Іващенка формувалося на творчості П. Чайковського, який першим створив нову «симфонічну» балетну музику. Генеральний директор, художній керівник Національного академічного українського народного хору імені Г. Г. Верьовки А. Авдієвський (1966–2016) назвав музиканта «сучасним Чайковським України». Головна особливість авторської музики І. Іващенка – це поєднання в ній глибокої змістовності й танцювальності, надання кожному сценічному образу своєї музичної характеристики («Чумацькі радощі», «Подоляночка», «Ой, під вишнею» тощо).

Народженню нової музики композитора передувало копітке вивчення історії України, звернення до фольклору, літературних першоджерел, зокрема до творів українських письменників, у яких віддзеркалилися основні найглибші риси народного світогляду. Так, за мотивами творчості Тараса Шевченка І. Іващенко написав неповторну музику до хореографічних полотен «Катерина» та в співавторстві з А. Мухою – «Про що верба плаче».

Аналізуючи диригентську майстерність, підкреслимо, що Ігор Єфремович виробив єдиний виконавський стиль колективу, абсолютну однодумність, домагався злагодженості груп оркестру, умів передати у своєму диригентському мистецтві найтонші емоційні відтінки пластичної «мови» акторів і зростаючу динаміку танцю. Талановитий диригент наполегливо вів оркестр до усвідомлення логіки музичної думки автора, завжди прискіпливо вивіряючи інтонаційну та ритмічну точність звучання окремих партій [8, 33]. Своїми оркестровими композиціями відтворював найтонші нюанси сценічного дійства [8, 35].

У багатьох випадках динаміку оркестрового акомпанементу диригентові підказував сюжет і персонаж хореографічного твору. Що інтонаційно багатшим був оркестровий супровід, то яскравішим виявлявся хореографічно-пластичний образ. Відповідно до цього головний диригент регулював весь динамічний оркестровий план, зважав на індивідуальні можливості виконавця хореографічної постановки.

Отже, високий професіоналізм, знання і досвід у сфері симфонічної музики дали можливість І. Іващенку довести роботу малого симфонічного оркестру Ансамблю танцю УРСР до художньої досконалості, вершин академізму. Цей факт дав підставу назвати хореографічний колектив під керівництвом Павла Вірського «музичним театром українського танцю».

Говорячи про творче обличчя видатного митця, не можемо оминути і його людські якості. Він був надзвичайно скромною людиною, у розмові намагався відійти у тінь, не сприймав ні цілком слушних компліментів, ні відзнаки високих досягнень у своїй творчості [8, 35].

Музика для Ігоря Іващенка була стилем і способом життя, священним дійством, можливістю осягнути красу й безмежність світу, пізнати людей та зрозуміти себе.

Підтвердженням унікальності Ігоря Єфремовича слугують отримані нагороди від держави: почесне звання «Заслужений діяч Української РСР» (1960); орден Трудового Червоного Прапора (1967); медаль «За доблесну працю» (1970); почесне звання «Народний артист Української РСР» (1974); почесна грамота Президії Верховної Ради УРСР (1979); медаль «За багаторічну плідну працю в галузі культури» (2001) тощо.

Слід відзначити, що І. Іващенко виявився найпліднішим композитором за всю історію

Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського. Широчінь його композиторської спадщини яскраво відображено в мистецькому доробку. Він є автором музики до багатьох хореографічних картин: «Коломийка», «Чумацькі радощі», «Колгоспне весілля», «Колгоспна полька», «На кукурудзяному полі», «Невдахи», «Київські парубки», «Шахтарська святкова», «Козачок», «Сестри», «Катерина», «Казка про любов», тощо. Водночас часто виступав у співавторстві з іншими композиторами, зокрема з А. Філіпенком («Ми з України»), А. Мухою («Про що верба плаче»). Ігор Єфремович є автором численних музичних обробок народних мелодій до танцювальних композицій: «Рукодільниці», «Ляльки», «Новорічна метелиця», «Подоляночка», «Ой, під вишнею» тощо.

Творінням музиканта судилося тривале сценічне життя. Вони витримали випробування часом. І нині на сценах провідних театрів світу Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського презентує театралізовані вистави на музику, яку створив великий майстер. Мистецькі здобутки І. Іващенка стали надбанням усього світу, їх оцінюють як національний внесок у міжнародний культурний процес.

Отже, наукова новизна статті полягає в тому, що вперше в координатах мистецтвознавчого дискурсу оприлюднено маловідомі сторінки біографії майстра, встановлено його світоглядні інтенції, проаналізовано й узагальнено мистецькі досягнення І. Іващенка у світлі діяльності Державного ансамблю танцю УРСР (1955–1980).

Висновки. Підсумовуючи викладений у статті матеріал, зазначимо: 1. Творчість І. Іващенка найяскравіше розкрилася в площині танцювальної музики, де композиторові вдалося розширити стильову палітру, передати оригінальну авторську естетику вже відомим народним пісенним та інструментальним творам. 2. І. Іващенко довів роботу малого симфонічного оркестру Ансамблю танцю УРСР до художньої досконалості, вершин академізму. 3. У творчому тандемі І. Іващенка та П. Вірського було створено неперевершені зразки музично-хореографічних вистав, побудованих на українському національно-культурному ґрунті.

Наголосимо, що плідна багатовекторна творчість видатного українського диригента, композитора яскраво відображає ще не до кінця вивчені сторінки історії уславленого колективу. Подальше вивчення здобутків митця надасть змогу комплексно дослідити діяльність ансамблю крізь призму особистості.

Література

1. Бойчук Б. Балет Вірського в Нью-Йорку. *Сучасність*. Мюнхен, 1962. № 6 (18). С. 121–124.
2. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
3. Волиняк П. Вони з України, але й ми не з Японії… *Нові дні. = Nowi Dni* : універ. ілюстр. місячник. Toronto (Canada), 1962. Ч. 149. С. 4.
4. Енциклопедія сучасної України / ред. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк. Київ, 2011. Т. 11. С. 170.
5. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ, 1969. С. 223–224.
6. Мартін Д. Український танцювальний ансамбль у «Метрополітен-Опері». *Сучасність*. Мюнхен, 1962. № 6 (18). С. 124–125.
7. Мельничонок Л. О. Життєвий шлях Ігоря Іващенка : інтерв'ю взяла В. Шумілова. 18 лютого 2018 року.
8. Павло Вірський: життєвий і творчий шлях / упоряд.: Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с., іл.
9. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобібліогр. довід. Київ, 1999. С. 87.
10. Українська радянська енциклопедія / ред. М. П. Бажан, О. І. Білецький, І. К. Білодід. Київ, 1961. Т. 5. С. 358.

References

1. Boychuk, B. (1962). Virsky Ballet in New York. Suchasnist. Miunchen, 6 (18), 121–124 [in Ukrainian].
2. Borymska, G. (1974). Games of Ukrainian dance. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Volyniak, P. (1962). They are from Ukraine, even though we are not from Japan.... Nowi Dni: univ. illustration month. Toronto (Canada), 149, 4 [in Ukrainian].
4. Diuba, I. M., Zhukovsky, A. I., Zhelezniak, M. G. (ed.). (2011). The Encyclopedia of Modern Ukraine. Kyiv. 11, 170 [in Ukrainian].
5. Zahaikevych, M. (1969). Ukrainian ballet music. Kyiv, 223–224 [in Ukrainian].
6. Martin, D. (1962). Ukrainian Dance Ensemble at the «Metropolitan Opera». Suchasnist. Miunchen, 6 (18), 124–125 [in Ukrainian].
7. Melnychonok, L. O. (2018). The life path of Igor Ivashchenko: interview conducted by V. Shumilova. February 18 [in Ukrainian].
8. Vernyhor, Yu., Dosenko, Ye (comps.). (2012). Pavlo Virsky: life and creative way. Vinnytsia: Nova knyga [in Ukrainian].
9. Turkevich, V. (1999). Choreographic art of Ukraine in personalities: biobibliograph. ref. Kyiv, 87 [in Ukrainian].
10. Bazhan, M. P., Biletskyi, O. I., Bilodid, I. K. (ed.). The Ukrainian Soviet encyclopedia. (1961). Kyiv, 5, 358 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

УДК 078.09
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270345

Цитування:
Єлисєєва К. Ю. Деякі проблеми інтерпретації партити №1 BWV 825 Й. С. Баха у виконанні на фортепіано, клавесині, клавікорді, органі. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 105–110.

Yelysieieva K. (2022). Some Challenges of Partita No. 1 by J. S. Bach Interpretation in Piano, Harpsichord, Clavichord, Organ Performance. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 105–110 [in Ukrainian].

Єлисєєва Катерина Юріївна,
провідна концертмейстерка,
старша викладачка
кафедри академічного і естрадного вокалу
та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7401-1031
katerynaielysieieva@gmail.com

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПАРТИТИ №1 BWV 825 Й. С. БАХА У ВИКОНАННІ НА ФОРТЕПІАНО, КЛАВЕСИНІ, КЛАВІКОРДІ, ОРГАНІ

Метою роботи є розглянути історію створення, наявні видання та редакції, а також виконання на різних клавішних інструментах Партити №1, B-dur, BWV 825, Й. С. Баха; виявити й аргументувати розбіжності у виконавських інтерпретаціях. **Методологія роботи**. За основу взято універсальні – історичний, аналітичний – та спеціальні методи дослідження: системно-етнофонічний метод розглядає взаємодію зв'язків «інструмент – виконавець – музика», особливості конструкцій інструментів та їх акустичні можливості, виконавський комплекс (техніка гри, методи роботи з текстом, виконавські школи) та виконувану музику (манеру виконання); когнітивний та комплексно-апробаційний методи засновані на тому, що авторка, будучи виконавицею-практиком, безпосередньо апробувала досліджуваний матеріал – характер освоєння прийомів гри, орнаментики – у межах виконавчої практики, бесід і майстер-класів з визнаними представниками виконавчої традиції (М. Свириденко, О. Дмитренко, Б. Біллетер, М. Крістева, С. Леві) і традицій інструментобудування (Д. Тітенко). Матеріалом дослідження є записи найвідоміших виконавців. **Наукова новизна**. Вперше порушено питання можливості та художньої виправданості (достовірності) виконання музичного твору бароко на різних клавішних інструментах в умовах сьогодення. За приклад узято клавірну Партиту №1 Й. С. Баха. Проаналізовано та порівняно наявні видання, редакції, музичні виконання на фортепіано, клавесині, клавікорді, органі. **Висновки.** Виявлено такі відмінності у виконавських інтерпретаціях: 1) у темпах виконання, що пов'язано з різною тривалістю звучання взятого звуку на кожному інструменті, хоча й індивідуальний художній задум виконавця також має значення; 2) у динамічному плані побудови композицій: терасна гучність динаміки клавесина й органа протистоїть поступовому переходу від форте до піано й навпаки (висхідно-низхідна динаміка) фортепіано та клавікорда, що також пов'язано з особливостями будови інструментів та їх динамічними можливостями. Водночас спостерігаємо єдність різних інтерпретацій п'єс циклу в артикуляції, агогіці та фразуванні.

Ключові слова: інтерпретація, Бах, партита, клавішні інструменти, фортепіано, клавесин, клавікорд, орган.

Yelysieieva Kateryna, *Leading Accompanist, Senior Lecturer, Department of Academic and Pop Vocals and Sound Engineering, Institute of Modern Art, National Academy of Culture and Art Management*

Some Challenges of Partita No. 1 by J. S. Bach Interpretation in Piano, Harpsichord, Clavichord, Organ Performance

The purpose of the article is to consider the history of creation, existing editions and revisions, as well as performance on various keyboard instruments of Partita No. 1, B-dur, BWV 825, by J.S. Bach, as well as to identify and justify the discrepancies in performance interpretations. **The research methodology.** Universal (historical and analytical) methods and the following special research methods are taken as a basis. The system-ethnophonic method examines the interaction of the "instrument-performer-music" connection: the features of the instruments' constructions and their acoustic capabilities, the performing complex (playing technique, methods of working with the text, performing schools) and the music performance (the manner of performance). Cognitive and complex approbation methods are based on the fact that the author, as a practicing performer, directly tested the researched material, namely the nature of mastering playing techniques, ornamentation, within the framework of performing practice, conversations and master classes with the largest representatives of the performing tradition (M. Svyrydenko, O. Dmytrenko, B. Billeter, M. Kristeva, S. Levi) and traditions of musical instruments making (D. Titenko). The research material is the records of the most famous performers. **Scientific novelty.** For the first time, the problem of the possibility and artistic justification (authenticity) of performing a baroque piece of music on various keyboard instruments in today's conditions is highlighted. As an example, the piano Partita No. 1 by J. S. Bach is taken. Existing editions, revisions, musical performances on piano, harpsichord,

© Єлисєєва К. Ю., 2022

clavichord, organ were analysed and compared. **Conclusions.** The following differences in perfomance interpretations were revealed: in the time of performance (which is related to the different duration of the sound on each instrument, although the individual artistic idea of the performer is also important); in the dynamic plan of building compositions: the terrace volume of the dynamics of the harpsichord and the organ opposes the gradual transition from the forte to the piano and vice versa (ascending-descending dynamics) of the piano and clavichord (which is also related to the peculiarities of the structure of the instruments and their dynamic capabilities). At the same time, we observe the unity in the different interpretations of the articulation, agogics and phrasing.

***Key words*:** interpretation, Bach, partita, keyboard instruments, piano, harpsichord, clavichord, organ.

Актуальність теми дослідження. У сучасній практиці музичного виконавства нарівні з традиційним виконанням клавірної музики бароко на фортепіано цікавим досвідом стала реконструкція музичних творів епохи бароко, тобто їх виконання з максимальною культурно-історичною точністю і достовірністю, що називають автентичним, або «історично поінформованим». Для такого виконання використовують старовинні клавішні інструменти чембало, орган і клавікорд. Різниця в їх будові та технічних можливостях звукотворення спричинює відмінності й у виконавських інтерпретаціях.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання інтерпретації старовинної музики вивчали Н. Арнонкур, Н. Голубовська, В. Ландовська, М. Крістева. Проблему сучасної інтерпретації та традицій виконавства творів Й. С. Баха у своїх дослідженнях аналізували А. Алєксєєв, Е. Бодкі, Й. А. Браудо, Л. Ройзман, І. Розанов, А. Швейцер. Збереглися й трактати К. Ф. Е. Баха, Й. Й. Кванца, Г. Муффата, де Сен Ламбера та ін., що дають змогу зрозуміти, як мала звучати музика за задумом композитора. Ніколаус Арнанкур зазначав: «Існують два абсолютно різні підходи до музики минулого, яким відповідають не менш різні способи відтворення: перший – переносить її в сучасність, другий – намагається показати її через призму епохи, в яку вона виникла. Перший спосіб природний, і його застосовували в усі епохи, що мають справжню живу сучасну музику. Він також є і завжди був єдиним можливим протягом усієї історії західної музики, від початку виникнення поліфонії аж до другої половини XIX століття». Далі традицію було перервано через зміну епох. «Традиції … були повністю забуті, і вже невідомо, як вона виконувалася за життя її автора. Подібне трапилося, на мою думку, з великими композиторами XVII та XVIII ст., чия музика не пов'язана з нами безперервною традицією, оскільки їхні твори не звучали вже протягом століть. Немає нікого, хто міг би переконливо пояснити, як слід трактувати таку музику і підходити до деталей її виконання» [6].

Одним з перших пропагандистів старовинної музики та традицій інструментального виконавства був А. Долмеч – автор дослідження «Інтерпретація музики XVII і XVIII століть, за матеріалами сучасників», який започаткував практичне освоєння старовинної музики. З 1890-х років він влаштовував концерти барокової музики, громадський резонанс викликало його виконання забутих творів для віоли та гамба, а близько 1933 року він записав «Добре темперований клавір» Й. С. Баха на клавікорді.

М. Крістева зазначає: «… останнім часом посилився інтерес піаністів до старовинної інтерпретації, що зруйнували традиційні трактування музики бароко. … Крім того, перш ніж ми дійдемо до інструментальних творів у стилі бароко, було б добре послухати кілька виступів як на фортепіано, так і на клавесині. Більш глибоке розуміння принципів гри на стародавніх інструментах може зробити нашу гру на фортепіано достовірною та переконливою» [7, 28]. Примітно, що піаніст Алексіс Вайссенберг консультувався з клавесиністкою Вандою Ландовською у зв'язку з виконанням «Варіації Гольдберга» та «Хроматична фантазія та фуга» Й. С. Баха; а Глен Гулд надзвичайно цікавився клавесином, про що свідчать його багаторічні творчі пошуки на цьому інструменті.

Мета дослідження – розглянути історію створення, наявні видання та редакції, а також виконання на різних клавішних інструментах, відповідно до звукозаписів Партити №1 B-dur (BWV 825) Й. С. Баха, виявити й аргументувати різницю у виконавських інтерпретаціях. На фортепіано ця партита звучить у виконанні Глена Гульда, Діну Ліпатті, Григорія Соколова; на клавесині – Густава Леонхардта, Карла Ріхтера, Скотта Росса; на органі – у виконанні Кор ван Вагенінгена, Хансйорга Альбрехта.

Виклад основного матеріалу. Ця партита, як і значна частина творів для клавіра Й. С. Баха, була написана за часів проживання в Кьотені, де музикант обіймав посаду керівника придворного оркестру, а також навчав музиці принца Кьотенського. Відсутність органа визначила поле його подальшої діяльності. Так, Бах складав саме оркестрову та клавірну музику. Вважають, що

сюїти й партити композитор створив як інструктивні вправи не тільки для розвитку техніки, але й удосконалення виконавських прийомів і правильного розуміння жанрів та стилів, характерних для часу.

Жанр партити можна вважати одним із різновидів концертної сюїти. Назва «партита» з італійської мови буквально перекладається як поділена на частини. Спочатку ця форма музичних творів була окремим видом варіацій хоральної мелодії для органа, і її використовували тільки в духовній музиці в XVII–XVIII століттях, пізніше її стали застосовувати у світській музиці. У партитах Й. С. Баха танці дедалі більше втрачають зв'язок із традиційними танцювальними образами й стають характерними п'єсами, у яких лише темпоритм нагадує про їхнє походження. Відмінною рисою від сюїти можна назвати збільшення, розростання конструкції. До чотирьох основних творів, що входять до складу класичної сюїти, у партитах також додавалася прелюдія, або вступ, а також контрастні частини. Непорушним каркасом слугують чотири твори – це алеманда, куранта, сарабанда та жига. Для партити характерна вільна послідовність номерів, їхню кількість також визначає автор. Так, Партита №1 (BWV 825) складається з прелюдії, алеманди, куранти, сарабанди, двох менуетів та жиги. Поєднує композиції тональність Сі-бемоль мажор.

Перша збірка партит (Clavier-Ubung I) була опублікована в 1731 році. До неї входять шість партит (BWV 825-830) [1]. Після смерті Баха повне видання його творів вийшло в Лейпцизі. Воно складалося із 46 томів, випущених у видавництві «Брейткопф» в 1851–1899 роках. Третій том цього видання побачив світ 1853 року. Він містив клавірні твори, зокрема й шість партит. Редактором цього видання був Карл Фердінанд Беккер, який повністю передав авторський текст, не змінивши його сучасним фортепіанним трактуванням.

Сучасний вигляд для свого часу має редакція партит Карла Черні, Гріпенкерла та Ройцат. У цій редакції партити були видані в Лейпцизі у видавництві «Петерс» у 1855–1860 роках. Видання містило об'ємний вступ з докладними відомостями про кожен танець у циклі партити, наново відкриваючи шанувальникам музики бахівський музичний світ бароко. Метою цього видання було, можливо, бажання наблизити музику Баха до аудиторії слухачів; і тому докладні редакторські вказівки для виконання на фортепіано здаються тут доречними.

Редакції клавірних партит, зроблені у XX столітті, – це редакція Егона Петрі (видавництво «Брейткопф», 1918), редакція Миколи Копчевського (Москва, «Музика», 1968) і редакція Ріхарда Дугласа (Кассель, «Баренрайтер», 1972) Вказівки динаміки, штрихів, аплікатури, цифрові позначення темпів дуже детальні. Схоже, що ці редакції розроблені як методичний матеріал, призначений для учнів [1].

Щодо конкретних проблем виконання клавірних творів звернемо увагу на такі важливі елементи інтерпретації, як динаміка й артикуляція, а також орнаментика та вибір темпу. Варто про них зазначити з погляду технічних можливостей інструментів.

У фортепіанному виконанні можна динамічно збільшувати та зменшувати звучність, багатство тембру при цьому залежить від туші виконавця. Також конструкція фортепіано дає змогу затримувати за допомогою педалі звучання ноти, збагачуючи цим композицію. На чембало, як й органі, динаміку визначають вибір регістру й мануала. Так само виділяються мелодична лінія і бас. М. Крістева зазначає: «Диференційована динаміка – одна з найважливіших складових музичного виконання. Розподіл гучності, здатність виконавця «розфарбувати» своє виконання та його почуття динамічних фарб багато в чому залежить від того, чи буде твір передано слухачеві в його автентичній формі, як це задумав автор» [7, 21–22].

На клавікорді при помірному його звучанні можливе найтонше нюансування. Крім того, як правило, вже в самих творах музики бароко ефекти piano і tutti закладені у фактурі, яких досягали за допомогою її згущення та розрядження [2, 29].

Порівнюючи динамічні засоби фортепіано, клавесина та клавікорда, можемо помітити, що фортепіано не може створювати протиставлення звучностей за допомогою зміни регістрів і клавіатур, не має вібрації клавікорда, але має чутливу й рухливу динаміку, недоступну іншим інструментам. При цьому складністю в інтерпретації старовинної музики є пошук у засобах фортепіано таких прийомів динаміки, які допоможуть достовірніше виконувати клавірну музику.

Щодо динаміки при виконанні п'єс, написаних для клавікорда, потрібно забути про величезний динамічний діапазон фортепіано й грати в межах від ppp до mf, «цілком вільно,

так, ніби ви розмовляєте самі із собою» [3, 27]. Тож твори Баха, написані для клавікорда, потрібно виконувати ніби не для великої аудиторії, а для себе.

Мистецтво артикуляції полягає в зіставленні штрихів у кожному конкретному творі legato, non legato, marcato, staccato та залишене на смак і фантазію виконавця. Щодо педалізації відзначимо, що звук безпедального рояля далекий від багатого обертонами клавесинного звуку. Компенсувати втрату тембральних та регістрових властивостей клавесина має педалізація, але не «романтична» глибока, а така, щоб надасть клавірному твору прозорість і м'якість.

Музикознавці, які вивчають орнаментику, зібрали масу таблиць позначок та їх розшифровок. Особливе значення мають таблиці й трактати І. І. Кванца (1752), К. Ф. Е. Баха (1753), Ф. В. Марпурга (1755). Сам Бах виписав розшифровку прикрас у «Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана» (1720), старшого сина композитора. Розшифрування, які дав Бах, ідентичні із розшифровками сучасних йому французьких композиторів. Щодо фортепіано ці розшифровки так само правильні, як і для інших інструментів. Але значок навіть із розшифровкою – це лише позначення природи прикраси. «Стародавня музика усипана маленькими і чарівними значками – прикрасами. Ноти, з яких вони створюються, – це теж музика, і вони мають бути вкраплені, вмонтовані в тканину так, щоб стати одним цілим із музичним текстом, який вони прикрашають», – пише В. Ландовська [8, 98].

Стосовно стилістики інтерпретацій використання орнаментики вкажемо, що найчастішим прийомом, яким користуються виконавці, особливо піаністи, є варіаційність у використанні прикрас, особливо з урахуванням репризності форм. При цьому труднощі інтерпретації полягають у правильному розшифруванні знаків, переведення їх у необхідну кількість нот та в поєднанні й групуванні цих нот у ритмічне ціле, відповідно до характеру і звучання п'єси. Ритм «визначає природу прикраси», – наполягає Ландовська [8, 94].

Проблему темпів у Баха вивчали багато дослідників його творчості. «Позначення темпів у Баха не можна розуміти буквально, – зазначає А. Швейцер, – його Adagio, Grave і Lento не такі повільні, а Presto не так швидке, як сучасне, найімовірніше, це різні міри помірного темпу Moderato» [9, 101]. Е. Бодкі запропонував виділяти п'ять груп темпів для п'єс відповідно до їх афекту та ритмічної організації: Adagio, Andante, Moderato, Allegro і Presto [3, 155]. Вийшла симетрична темпова шкала із центром Moderato. Метроритмічні відповідності були запропоновані M.M.40, 60, 80, 100 та 120. Звичайно, ці рекомендації є приблизними, адже головне – знайти справжній афект п'єси.

При виконанні Партити №1 Й. С. Баха на різних інструментах важливо розкрити художній образ п'єс циклу технічними засобами конкретного інструмента. Проаналізуємо їх основні принципи з урахуванням вказаних вище записів виконання.

У фортепіанному виконанні партита звучить лірично, порівняно з іншими інструментами, завдяки тихій звучності та прозорій педалізації, що підкреслює легкість фактури. Прелюдія – це вступ до всієї партити, і здавалося б, передбачає урочистий характер звучання, але у фортепіанному виконанні прелюдія звучить, як невелика лірична п'єса, що передує циклу. Алеманда: протягом усієї п'єси зберігається дрібний штрих артикуляції, характерний і для виконання музики бароко. Педаль використовують для більш насиченого звуку мелодії. Гнучка динаміка, крещендування звучності показують у цій п'єсі можливості фортепіано. У куранті прозора фактура підкреслена легкою педаллю, темп жвавий, підкреслений ритм. У сарабанді дуже повільний темп фортепіанного виконання компенсується тембровим багатством звучання, підкресленими педаллю акордовими гармоніями, що надають медитативності виконанню. Менует – єдина п'єса циклу, де репризність частин відзначена контрастною динамікою – forte та piano. В інших п'єсах циклу варіаційність відзначена додатковим використанням мелізмів. Глен Гульд у репризах менуету переносить мелодію на октаву вгору, подібно до звучання 4' або 2' регістру клавесина. Бас у штриху стакато полегшує гармонічну фактуру, мелодія в штриху non legato поєднує лінію голосоведення артикуляційними штрихами. Підкреслений ритм і приховане двоголосся в мелодії визначають граційний, грайливий характер менуету. Жига – яскравий, віртуозний характер фортепіанного трактування п'єси з підкреслено дуже швидким темпом руху тріолей.

Фортепіанна та клавесинні інтерпретації близькі між собою, оскільки навіть провідні піаністи брали приклад із клавесинного трактування виконання. Загальною рисою

трактувань є відсутність, крім менуетів, яскравих динамічних контрастів, використання музичного розмаїття орнаментики й артикуляції. У клавесинній грі підкреслюють бас, який виконують штрихом легато, що ущільнює звучання гармонічної основи фактури. Також відзначимо, що в клавесинному виконанні партита звучить яскравіше: у прелюдії дзвінкість звучання клавесина, динаміка форте та стриманий темп виконання зумовили урочистий характер цієї п'єси. В алеманді арпеджовані акорди мелодії, виконувані ритмічно вільно, створюють елегійний характер п'єси. Сарабанда в помірно повільному темпі при її тридольному метроритмі зберігає танцювальний характер. Так само в менуетах, але у своєму темпі. Жига – швидкий темп, але повільніший, ніж на фортепіано (щоб уникнути звукового «туману», оскільки звук клавесина згасає поступово).

Виконавче трактування на клавікорді близьке до клавесинного, але за рахунок таких можливостей клавікорда, як більш тривале порівняно з клавесином звучання струни й можливість вібрації звуку при певному натисканні клавіші, а також завдяки тихому звучанню інструмента музика звучить камерніше.

Що стосується виконавського трактування, то на своєму майстер-класі відомий швейцарський клавірист й історик музики Бернхард Беллітер рекомендував у прелюдії стежити за рухом голосів у поліфонічній фактурі п'єси з артикуляцією legato, а в алеманді акорди викладати ритмічно вільно, куранту грати legato та, відповідно до фрази, тримати рухливий темп, що зберігає відчуття тридольності й танцювальність у сарабанді.

Для виконання партити на органі використовують лише ручні мануали. Темпи порівняно з органом та клавесином більш стримані, що пов'язано з довгим згасанням звуку органа. Динамічної і тембрової контрастності п'єс циклу досягають за допомогою почергового використання темброві регістрів: позитивних (у прелюдії, куранті) та флейтових (в алеманді, сарабанді, менуетах). В алеманді використовувані флейтові регістри темброво виділяють мелодію. А в куранті яскравого звучання досягають за допомогою тембрового регістру mixture.

Е. Бодкі на основі своїх досліджень і поглядів, викладених у книзі «Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха», припустив, що, обираючи інструмент для виконання першої партити, варто віддати перевагу клавікорду, оскільки, на відміну від інших партит, де фактура викладу, найімовірніше, клавесинна, перша партита була написана (припускаємо) для клавікорда. Щодо виконання її на фортепіано, зазначимо, що твори, написані для клавікорда, знаходяться у більш вигідному становищі, оскільки ноти, якими вони записані, принаймні відповідають тому, що ми очікуємо почути; проте мистецтво туші навіть найвідомішого піаніста-віртуоза не може зрівнятися з тими найтоншими нюансами, які можливі на клавікорді, згадаймо хоча б унікальний і неповторний ефект bebung – вібрато на одному звуку [3, 108].

Наукова новизна. У статті вперше порушено питання виконання на різних клавішних інструментах (фортепіано, клавесині, клавікорді, органі) Партити №1, B-dur, BWV 825 Й. С. Баха, виявлено розбіжності у виконавських інтерпретаціях та проаналізовано їх причини.

Висновки. Вказано відмінності в інтерпретаціях клавірної Партити №1 Й. С. Баха у виконанні на різних клавішних інструментах (фортепіано, клавесині, клавікорді, органі), пов’язані, крім авторської концепції, індивідуального художнього задуму виконавця, з особливостями конструкції інструментів. Вони проявляються так:

1) у темпах виконання, що зумовлено різною тривалістю звучання взятого звуку на кожному інструменті;

2) у динамічній побудові композицій: терасній гучності динаміки клавесина й органа та поступовому переході від форте до піано та навпаки (висхідно-низхідна динаміка) на фортепіано й клавікорді.

Водночас спостерігаємо єдність інтерпретацій в артикуляції та фразуванні п'єс циклу, що пов'язано з бахівською музичною риторикою.

Виконавські трактування відрізняються за характером афектів п'єс, та водночас вони об'єднуються за допомогою агогіки й фразування в той безперервний рух, який створює бахівську музичну мову.

Література

1. Bach Johann Sebastian. Partita in B-flat major, BWV 825. URL: https://imslp.org/wiki/Partita_in_B-flat_major,_BWV_825_(Bach,_Johann_Sebastian) (дата звернення: 10.09.2022).
2. Billeter B. Die Verzierungen bei Johann Sebastiann Bach. *Zürich, Schweizer musikpädagogische Blätter*, 76. Jg., 1987. №1. Pp. 27–33.
3. Bodki E. The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambrige, Massachusetts, Harvard University Press, 1960. 421 p.
4. Dolmetsch A. The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence. London, 1946. 502 p.
5. Engler K. J. S. Bach 6 Partiten, BWV 825–830. Wiener Urtext Edition, Schott/ Universal Edition, 2004. Pp. 3–5.
6. Harnoncourt N. Baroque Music Today: Music As Speech: Ways to a New Understanding of Music. UK, Amadeus Press, 1988. 205 p.
7. Кръстева М. Изпълнителски принципи при старите клавишни инструмент – родство и връзка със съвременния пианизъм. София : Хайни, 2016. 116 с.
8. Landowska W. Landowska on Music. New York : Stein&Day Pub, 1965. 434 p.
9. Schweitzer Albert. J. S. Bach. New York : Dover Publications, 1966. 928 p.

References

1. Bach, Johann Sebastian. Partita in B-flat major, BWV 825. Retrieved from: https://imslp.org/wiki/Partita_in_B-flat_major,_BWV_825_(Bach,_Johann_Sebastian) [in English].
2. Billeter, B. (1987). The ornaments in Johann Sebastian Bach. Zurich, Swiss music education sheets. Zürich, Schweizer musikpädagogische Blätter, 76, (1), 27–33 [in German].
3. Bodki, E. (1960). The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambrige, Massachusetts, Harvard University Press, 421[in English].
4. Dolmetsch, A. (1946). The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence. London, 502 [in English].
5. Engler, K. (2004). J. S. Bach 6 Partites, BWV 825-830. Wiener Urtext Edition, Schott. Universal Edition, 3–5 [in German].
6. Harnoncourt, N. (1988). Baroque Music Today: Music As Speech : Ways to a New Understanding of Music. UK, Amadeus Press, 205 [in English].
7. Krasteva, M. (2016). Performance principles in the old keyboard instruments – kinship and connection with modern pianism. Sofia, Heini.116c. [in Bulgarian].
8. Landowska, W. (1965). Landowska on Music. New York, Stein&Day Pub, 434 [in English].
9. Schweitzer, A. (1966). J. S. Bach. New York: Dover Publications, 928 [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 16.11.2022

УДК 78.071.1(477):7.03(477.8)
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270346

Цитування:
Кузнецова О. О. Рецепції Миколи Лисенка у візуальних артефактах митців Галичини. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 111–117.

Kuznetsova O. (2022). Receptions of Mykola Lysenko in Visual Artefacts by Western Ukrainian Artists. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 111–117 [in Ukrainian].

Кузнецова Ольга Олександрівна,
магістерка, аспірантка
Навчально-наукового інституту
музичного мистецтва
Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка
https://orcid.org/0000-0003-2494-2767
olgaosadcha5@ukr.net

РЕЦЕПЦІЇ МИКОЛИ ЛИСЕНКА У ВІЗУАЛЬНИХ АРТЕФАКТАХ МИТЦІВ ГАЛИЧИНИ

Мета роботи – виявити й розкрити символіку артефактів малярів, скульпторів, різьбярів та інших митців Галичини, присвячених особі й здобуткам Миколи Лисенка. **Методологія дослідження**: історико-ретроспективний метод використано для віднайдення матеріалів і документів про існування артефактів, визначення хронології і мотивації їхньої появи; системно-аналітичний – для їхньої систематизації за видами візуальних мистецтв та аналітичних спостережень; міждисциплінарний – для висвітлення зв'язків між музикою та візуальними мистецтвами через утілення образів композитора їхніми представниками. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що цю тематику розглянуто вперше. Творчість малярів регіону особливо активізувалася до відзначення 35-ліття діяльності Лисенка 1903 року та до 100-літнього ювілею митця в умовах німецької окупації Львова 1942 року. Розглянуто особливості зображень Лисенка І. Трушем, О. Куриласом та ін., їхню стилістику й символіку. Проблематика також торкається інших дарунків у художньо-візуальній формі, що згодом стали експонатами кімнати-музею Лисенка у Львівській консерваторії. **Висновки.** Візуальні артефакти вказують на пієтет до засновника національної композиторської школи, на його духовний вплив, що поширився не лише на музикантів, а й на представників образотворчого мистецтва. Галицькі митці – малярі, різьбарі, скульптори й архітектори, причетні до художньої лисенкіани, інспірувалися його світлим образом і цілеспрямованим служінням українській національній культурі. Більшість з них були уродженцями Галичини (І. Труш, О. Курилас, Я. Пстрак, М. Паращук, Ю. Панькевич), інші (М. Михалевич і С. Литвиненко) – певний час перебували й працювали у Львові. Ці артефакти стали свого роду маніфестаціями ідеалізації Митця-Патріота, його культуротворчої місії.

Ключові слова: композитор, живописець, скульптор, святкування, Галичина, портрет, погруддя.

Kuznetsova Olha, *MSc, Graduate Student, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Institute of Music*

Receptions of Mykola Lysenko in Visual Artefacts by Western Ukrainian Artists

The purpose of the article is to discover and reveal the symbolism of the artefacts by painters, sculptors, carvers, and other artists of Galicia, dedicated to Mykola Lysenko's personality and achievements. **The research methodology.** The historical-retrospective method has been applied to find materials and documents about the existence of artefacts, determine the chronology and motivation for their appearance. The system-analytic method has enabled their systematisation by the types of visual arts and for analytical observations. The interdisciplinary method has been used to highlight the connections between music and visual arts through the embodiment of the composer's images by their representatives. **The scientific novelty** is that the topic is being considered for the first time. The Galician painters' creativity was especially intensified before the celebration of Mykola Lysenko's 35th work anniversary in 1903, and due to the composer's 100th anniversary gala during the German occupation of Lviv in 1942. The peculiarities of the images of Lysenko by Ivan Trush, Osyp Kurylas and others, their stylistics and symbolism are considered. The problem also affects other artistic and visual gifts, which later became exhibits in the Lysenko room-museum at the Lviv Conservatory. **Conclusions.** Visual artefacts indicate piety to the founder of the national school of composers, his spiritual influence, which was spread not only among the musicians, but also the visual arts' representatives. The Galician artists – painters, carvers, sculptors and architects, involved in artistic Lysenko Studies, were inspired by his bright image and purposeful service to the Ukrainian national culture. Most of them originated from Galicia (Ivan Trush, Osyp Kurylas, Yaroslav Pstrak, Mykhailo Parashchuk, Yulian Pankevych), others stayed and worked in Lviv for some time (Mykhailo Mykhalevych and Serhiy Lytvynenko). These artefacts became a kind of manifestation of the Artist-Patriot' idealisation, his culture-creative mission.

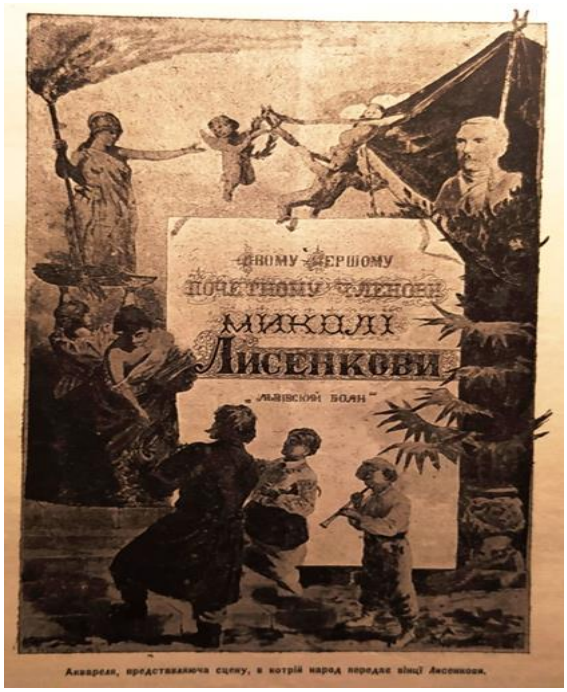
Key words: composer, painter, sculptor, celebration, Galicia, portrait, bust monument.

© Кузнецова О. О., 2022

Актуальність теми дослідження. Постать і життєтворчість Миколи Лисенка стали унікальним явищем не лише в українському культуротворенні, а й у націєтворенні завдяки гідному подиву діапазону його невтомної праці на благо вітчизни, попри всі перешкоди царського режиму. Підтвердженням цього є величні вшанування Лисенка під час ювілейних урочистостей 1903 року в різних містах Наддніпрянщини, Галичини й Буковини, що не лише засвідчили цінування його заслуг, а й стали виявами всенародної любові. Галичани, зокрема, відзначилися також і 1942 року святкуванням його 100-літнього ювілею в обставинах німецької окупації Львова. Цим зумовлена велика тодішня популярність музичних творів композитора в регіоні, їхнє інтенсивне виконання, поширення і видання, що знаходило також резонанс в інших видах мистецтва. У нинішній ювілейний рік митця (180-ліття від дня народження та 110-ї річниці смерті), що припав на воєнний стан у нашій державі, вся його діяльність і творчість актуалізується з огляду на те, що вони були пронизані національною ідеєю.

Аналіз досліджень і публікацій. Згадані Лисенкові урочистості на Галичині неодноразово висвітлювали дослідники. Зокрема, це Д. Білавич [4], М. Бурбан [7] й ін., з останніх – Я. Горак [8] та К. Антонова [1]. Їхні публікації представляють детальний перебіг знаменних заходів, а саме: концертів, зустрічей тощо, найбільше впродовж кількох днів перебування Лисенка у Львові. Святкування 1942 року трохи рідше потрапляло в поле зору науковців. Та віддзеркалення великої поваги до Лисенка показові залученням широкого кола мистецьких сил, зокрема майстрів візуальних мистецтв. Сегмент його увіковічення в цих творах досі не виокремлено й не узагальнено. Тому метою дослідження є виявити й розкрити символіку артефактів малярів, скульпторів, різьбярів та інших митців Галичини, присвячених особі й здобуткам Миколи Лисенка.

Виклад основного матеріалу. Так само, як і галицькі поети (Б. Лепкий, С. Чарнецький, Л. Лопатинський, О. Луцький та ін.), західноукраїнські представники красних мистецтв вносили свою лепту до вшанування М. Лисенка. Ще перед приїздом 1903 року до Львова, на честь 50-ліття композитора 1892 року Василь Шкрібляк[1] (син різьбаря Юрія Шкрібляка[2]) виготовив мистецьку грамоту акварельними фарбами: «Свому Першому Почетному Членові Миколі Лисенкови "Львівський Боян"» (мал. 1). Нагорі,

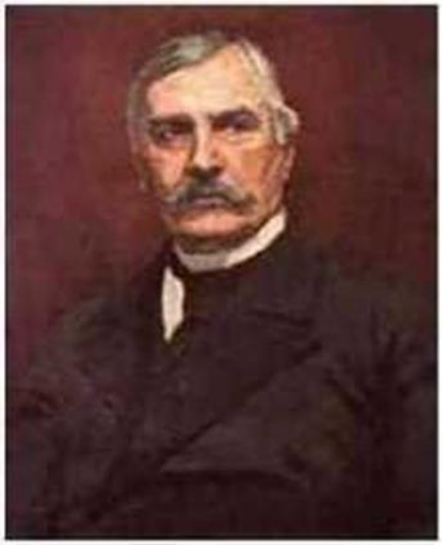


Мал. 1. Мистецька грамота,
яку для М. Лисенка виготовив В. Шкрібляк

з її правого боку, під балдахіном було зображено бюст митця, з лівого боку богиню Мінерву (як богиню штуки). Вона наче вказувала геніям, щоб укрили вінцем голову ювіляра. Мінерві в той час подавала вінці інша богиня, беручи їх від представників народу – мужчини, дівчини й хлопця в національних строях. Прегарний задум дістав справжнє артистичне виготовлення. Обкладинку до грамоти робив професор Жаак[3] [9, 3]. Спочатку виставлена для обсервації у львівського купця п. Бромильського грамота звертала на себе загальну увагу містян. Акварель під назвою «Апофеоз Лисенка» була вміщена в «Зорі» 1893 року. 1903 року у Львові Володимир Шухевич[4] вручив грамоту Лисенкові на ювілейному вечорі товариства «Руська Бесіда», після виголошення своєї промови [2].

Іван Труш[5] малював портрет Лисенка двічі (мал. 2). 1900 року видатний галицький живописець уперше приїхав до Києва. Реалізувати цю подорож допомогло Наукове товариство ім. Шевченка. Перед тим у Львові, за рекомендацією Івана Франка та з підтримкою Михайла Грушевського, НТШ замовило художникові галерею портретів культурно-громадських діячів та засновників Товариства Наддніпрянської України (Дмитра Пільчикова, Олександра Кониського, Михайла Жученка, Єлизавети Милорадович). Цей задум НТШ започаткувало 1898 року напередодні потрійного ювілею: 25-ліття діяльності НТШ, 25 років літературної праці І. Франка та 100-

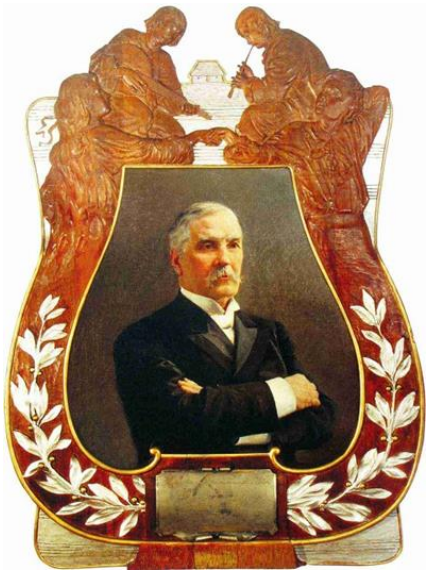
річчя з часу появи друком «Енеїди» І. Котляревського (їхні портрети також створив І. Труш).



Мал. 2. Іван Труш. Портрет Миколи Лисенка. 1920 р.

Налагодивши в Києві тісні контакти з діячами української культури, зокрема письменниками й художниками, він познайомився і з М. Лисенком. Написав низку портретів: Лесі Українки, М. Лисенка, І. Нечуя-Левицького, П. Житецького [15, 30]. Другий портрет, точніше, другий варіант портрета Лисенка з'явився в 1920-х роках. «Порівняно з портретом 1900 року він дає більш художньо завершений образ. На темно-вишневому тлі особливо виразно вимальовується міцно посаджена голова зі сріблясто-сивим волоссям, енергійне натхненне обличчя; колорит портрета оживлений зеленавими тінями» [15, 59]. Можна доповнити характеристику полотна мистецтвознавцем Я. Нановським ще кількома штрихами. Зображення сивочолого композитора на насиченому багряному тлі гармоніює з такого самого кольору краваткою і темно-сірим костюмом. Задумливо-зосереджений погляд спрямований вдалину, вираз обличчя суворий, у ньому відчувається твердість характеру. Це людина, яка пройшла нелегкий шлях, але залишається непохитною у своїх переконаннях. Маляреві вдалося правдиво передати високий етичний дух особи Лисенка, випромінюване ним душевне тепло й водночас його неповторний мистецький шарм.

Засноване І. Трушем «Товариство розвою українського мистецтва» в жовтні 1903 року задекларувало намір подарувати Лисенкові у Львові портрет роботи маляра Осипа Куриласа (мал. 3). На думку автора замітки «Портрет М. Лисенка», дар вельми вдалий та артистично викінчений, «а красу єго підносить оригінальна рама в формі великої ліри, окрашеної срібним, лавровим вінцем» [12, 3]. Дві дитячі постаті в українському одязі, з теорбаном і сопілкою нагорі рами, подають руки молодцю й дівчині внизу «на знак єдности України з австрійською Руссю»; золоте поле з синіми бороздами зображує немов степову перспективу, на межі якої видніє примітивна сільська хатка. На срібній таблиці – присвята від «Товариства розвою рускої штуки» для ювіляра й дата свята 7 / XII 1903. Портрет, виставлений на оглядини у «виставовім вікні торговлі порцеляни К. Левицького при Марийскій площи», справляв величаве враження, притягував «товпи публики» [12, 3]. Рама, теж авторська, склала одне художнє ціле з портретом, інкорпоруючи своєю символікою до патріотичного (кольори українського прапора, архетипи поля-степу й хати) та національно-суспільного (соборницькі народні прагнення) контекстів. Репродукцію цього артефакту – «ювілейне видання, артистично виготовлене», як анонсувала реклама в «Ділі» за березень 1904 року, можна було замовити в «Товаристві для розвою рускої штуки» на площі Ринок, 34 й отримати поштою.



Мал. 3. Осип Курилас. Портрет Миколи Лисенка. 1903 р.

Обрамлення лірою сприймається як утвердження образу композитора в ролі вічного символу національної музичної культури. Маляр увиразнив психологічний уклад персони митця вільним схрещенням рук, вишуканим одягом (зокрема білосніжний комірець і манжети), спокійним та врівноваженим виразом обличчя і проникливих очей. Ці образні риси свідчать про незламність характеру та впевненість у собі, а також не

тільки про родовите походження, а й про внутрішню шляхетність. Знаменно, що портрет роботи Куриласа під час похорону Лисенка 1912 року в Києві вмістили на затягнутих чорною тканиною вікнах фоє другого поверху театру М. Садовського, з вікон якого лунав «Марш Дорошенка». Репродукції цього портрета найчастіше супроводжували численні публікації про Лисенка в галицькій пресі перед його приїздом 1903 року й після нього.

Як відомо, тоді у Львові Лисенко отримав цінні мистецькі подарунки від закордонних поціновувачів: надіслані С. Крушельницькою з Італії бюсти Бетховена й Белліні «пречудної мистецької різьби з карарийского мармору», срібний лавровий вінок з Праги – від професора Пулюя і його родини, срібну посудину з прегарною різьбою великої артистичної вартості від українсько-руської громади в Празі [13, 2].

Крім цього, справжніми «артистичними бісерами» були названі кореспондентом «Руслана» кілька вітальних адрес Лисенкові, які виготовили співвітчизники. Серед них найкращі були виставлені після урочистої Академії 7 грудня на спеціальному, накритому килимом столі: від «Руської Бесіди» в гуцульському стилі, стрийська адреса, «оправлена в зрубне полотно, а в середині стильово виписана старославяньским письмом і прикрасами з акварельним видом Стрия», «буковинська адреса, оправлена в сафіяні, тернопільська в синій плюш, з прегарним окутєм, виконана в робітні Спожарского» та ін. [18, 1]. Адреса від «Снятинського Бояна» (в плюшевій синьо-жовтій обкладинці з монограмою ювіляра на золотій блясі) була доповнена вільним віршем (верлібром) о. Филимона Огоновського, голови товариства [18, 3].

По поверненні до Києва в листі до В. Шухевича, уривок якого було подано в «Ділі», Лисенко висловив подяку всім «дорогим Землякам» і товариствам, які спричинилися до святкувань, а також окремо за принесені «дорогоцінні дари», що будуть представляти «немов народний музей» і пригадувати «милі хвилі, перебуті на дорогій галицькій землі» [14, 2].

Редактор коломийського тижневика «Поступ», літератор і громадський діяч Ярослав Веселовський (1881–1917) під псевдонімом Олег Сатир зазначив про піднесення ювілярові в Коломиї 9 грудня 1903 року фотографії хору із села Балинець, обгорненої адресою кисти коломийського й львівського маляра Ярослава Пстрака[6] й перев'язаної чудовим герданом, та гуцульського «топірця» [17, 1]. Портрет М. Лисенка цього самого автора прикрасив залу, де тоді відбувся бенкет на його честь [17, 2].

До столітнього ювілею М. Лисенка його портрет намалював художник Михайло Михалевич[7], який тоді перебував у Львові й працював в Інституті народної творчості (мал. 4). Робота була виставлена на сцені Оперного театру під час святкувань (кінець липня – початок серпня 1942 року), зокрема упродовж концертних виступів на Краєвому конкурсі хорів.

Мал. 4. М. Михалевич. Портрет Миколи Лисенка. 1942 р.

Не лише художники (професійні й народні) надихалися образом Лисенка у своїх творах, а й архітектори та скульптори. Важливою подією в житті Стрия та його мешканців стало відкриття Народного дому 1 січня 1901 року. Велика заслуга в цьому належала Євгенові Олесницькому – відомому адвокатові й громадському діячеві, послові віденського парламенту. Будівля (творіння львівського архітектора, професора Івана Левинського) була особливою: за словами Олесницького, «на фасаді в спеціальних нішах дому вміщено наших перших героїв духа. Це могуче слово Тараса Шевченка, Івана Котляревського, Маркіяна Шашкевича, Миколи Устияновича, Юрія Федьковича. Це голосна пісня Миколи Лисенка витає над цим домом. Зі словами цих діячів, з їх піснею ми підемо сміло назустріч новому століттю» [6, 52]. Горельєф Лисенка на фронтоні Народного дому – промовистий доказ пошани стриян до композитора-громадянина та до його багатогранної творчої діяльності для культурного поступу українців (мал. 5).

Мал. 5. Горельєф М. Лисенка на фронтоні Народного дому в м. Стрий

Подію зустрічі з Лисенком 1903 року в Тернополі увічнено меморіальною дошкою роботи сучасного митця Дмитра Стецька[8] (мал. 6) [5].

Мал. 6. Меморіальна дошка роботи Д. Стецька

Як зазначила З. Штундер, 1913 року до Києва приїхав із Мюнхена скульптор Михайло Паращук[9], щоб зібрати матеріал для погрудь Шевченка й Лисенка, що мали бути поміщені у великому залі Музичного інституту ім. Лисенка у Львові, який тоді будувався [19, 234]. У замітці зі львівського «Нового слова» (за липень 1914 р.) ці артефакти названі артистичними

Мал. 7. Юліан Панькевич. Обкладинка до кантати «Іван Гус»

горельєфами, що прикрашатимуть великий зал – «святиню музики, науки і штуки» [19, 249]. 16 червня 1916 року спеціально споруджений будинок Музичного товариства імені Миколи Лисенка (де розмістився також Вищий музичний інститут) був урочисто відкритий.

Погруддя Лисенка скульптора Сергія Литвиненка[10] було виготовлене у Львові 1941 року й презентоване 1942-го на виставці до 100-ліття композитора в її першому залі. Воно також красувалося на сцені Оперного театру під час урочистої академії і концерту до цієї дати [8, 70]. Сам скульптор став членом «виставкової» секції організаційного комітету святкувань, головою якого був В. Барвінський. Піаністка Галина Левицька зауважила погруддя ювіляра «роботи С. Литвиненка серед повені зелені й квітів в гарному оформленні наших мистців, зокрема молодого Яблонського, декоратора цілої виставки» [11, 51].

В іншому описі виставки також зафіксовані ці візуальні артефакти: «Стіни кімнат прикрашені мистецькими пластичними декораціями роботи арт. Анатоля Яблонського. Ліворуч (у першій кімнаті) на подіюмі, прикрашеній живими квітами, вишиваними рушниками та килимами, видніє великий бюст М. Лисенка, твір різьбара С. Литвиненка. Крім того, на стіні біля входу до другої кімнати – портрет композитора пензля Івана Труша» [3]. К. Антонова констатувала, що експонати тої виставки – «нотні видання творів Лисенка, портрети, присвячені композитору книжкові видання, газетні статті та інше» – зберігалися у Львівській консерваторії, у Кабінеті-музеї Лисенка. Повертаючись після закінчення війни зі Львова до Києва, Остап Миколайович Лисенко забрав із собою всі експонати та 1947 року організував кімнату-музей батька при Київській консерваторії [1, 189].

До малярської лисенкіани галичан можна також віднести виконання визначним галицьким живописцем й ілюстратором Юліаном Панькевичем[11] 1887 року кольорової обкладинки кантати М. Лисенка «Іван Гус» на слова поеми «Єретик» Тараса Шевченка (мал. 7). Відбиток цієї ілюстрації та її характеристику дав фольклорист Олександр Дей [10, 159]. Я. Нановський описав цю композицію як блискуче втілення художнього задуму кантати – передати глибокий зміст діяльності чеського мислителя, який виступав проти інквізиції і феодальної сваволі, за що був страчений. Для цього художник використав, побіч палаючої центральної постаті Яна Гуса, алегоричні жіночі образи освіти й жертовності, а також зображення вужа – символу мудрості

[16, 18]. Як відомо, кантата побачила світ у Львові 1888 року накладом і коштом Костя Паньківського[12], оскільки в Києві її публікація була неможливою.

Висновки. Ювілейні урочистості, відзначені в Галичині в 1903 та 1942 роках, а також пошана до Лисенка, виражена в розмаїтих дарунках до днів народження за його життя демонструють щиру любов українців до композитора і їхнє прагнення до культурного зростання. Галицькі митці – малярі, різьбярі, скульптори й архітектори, причетні до художньої лисенкіани, інспірувалися його світлим образом і цілеспрямованим служінням українській національній культурі. Більшість із них були уродженцями Галичини (І. Труш, О. Курилас, Я. Пстрак, М. Паращук), інші (М. Михалевич і С. Литвиненко) – певний час перебували й працювали у Львові; подарунок від гуцульського різьбяра – заслуга В. Шухевича. Окремим різновидом причетності до увічнення класика української музики стало створення обкладинки малярем Ю. Панькевичем до нотного видання його твору у Львові. Духовний вплив композитора, фольклориста, диригента й громадського діяча позначився на стилістиці й символіці артефактів, у яких передовсім наголошено на шляхетності виразу його достойного обличчя та на національних інтенціях творчості. Ці артефакти стали свого роду маніфестаціями ідеалізації Митця-Патріота, його культуротворчої місії.

Примітки

[1] Василь Шкрібляк (1856–1928) – гуцульський тесля, токар і різьбяр, один із засновників Вижницької школи столярства.

[2] Юрій Шкрібляк (1823–1885) – гуцульський майстер плаского орнаментального різьблення по дереву, родоначальник родини різьбярів.

[3] Тодішній викладач львівської промислової школи.

[4] Володимир Шухевич (1849–1915) – етнограф, громадський і культурний діяч, автор фундаментальної праці «Гуцульщина».

[5] Іван Труш (1869–1941) – видатний український художник-імпресіоніст, портретист і пейзажист.

[6] Ярослав Пстрак (1878–1916) – український живописець і графік, народився на Прикарпатті, помер у Харкові.

[7] Михайло Михалевич (1906–1984) – художник-графік, іконописець, декоратор, громадсько-політичний діяч, член ОУН, родом із Києва. Переслідуваний радянською владою, виїхав до Карпатської України, Галичини; з 1944 року проживав у Німеччині, потім – у США.

[8] Дмитро Стецько (народився в Полонному, зараз Польща, 1943 року; помер 2017 року в Тернополі) – художник, скульптор, графік, автор меморіальних таблиць М. Лисенкові, Р. Купчинському та ін.

[9] Михайло Паращук (1878–1963, народився в Варваринцях на території нинішньої Тернопільської області, помер і похований у Болгарії) – український і болгарський архітектор, скульптор, громадський діяч; брав участь у створенні пам'ятника Адамові Міцкевичу у Львові.

[10] Сергій Литвиненко (1899–1965) родом із Пирятина, після навчання в Кракові та Парижі з 1930 року працював у Львові до еміграції в США.

[11] Юліан Панкевич (1863–1933, народився в Усті-Зеленому, на території нинішньої Тернопільської області, помер у Харкові) – визначний український художник, літератор, громадський діяч.

[12] Кость Паньківський (1855–1915) – український галицький економіст, адвокат, видавець, член НТШ.

Література

1. Антонова К. Відзначення ювілеїв М. Лисенка в Україні в історико-культурологічній ретроспективі: віддзеркалення діяльності Меморіального музею М. Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2015. Вип. 21. Т. 2. С. 187–193.

2. Арсенич П. Етнографічна і культурна діяльність В. Шухевича. URL: https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2004/3/publications/15.pdf (дата звернення: 30.05.2022).

3. БЕН. Вистава Лисенківських памяток у Львові. З приводу 100-ліття уродин великого композитора. *Краківські вісті.* 1942. 1 травня. URL: https://zbruc.eu/node/65478 (дата звернення: 30.05.2022).

4. Білавич Д. Львівська газета «Діло» про 35-річний ювілей творчої діяльності М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*. Київ, 1992. Вип. 27. С. 54–61.

5. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ : історико-краєзнавчі замальовки. Тернопіль : Джура, 2003. 391 с.

6. Бородавка Ю. В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля. Хвилі Стрия / упоряд. і заг. ред. В. Романюка. Стрий : Щедрик, 1995. С. 51–57.

7. Бурбан М. Лисенко і Галичина: Перший Краєвий Конкурс хорів Галичини. Фестиваль Лисенка у Львові : тези доп. наук.-теорет. конф., присв. 150-річчю від дня народж. М. Лисенка (Львів, 02–04 берез. 1992 р.). Львів, 1992. С. 60–61.

8. Горак Я. Василь Барвінський і львівські святкування столітнього ювілею Миколи Лисенка 1942 року. *Молодь і ринок*. 2009. № 3 (50). С. 69–75.

9. Грамота для Миколы Лисенка. *Дѣло*. 1892. 3 (15) грудня. Ч. 273. С. 3.

10. Дей О. Книга і друкарство на Україні. Київ, 1964.

11. Левицька Г. Життя мистця і людини (Лисенківська виставка з 26.04. до 15.05.1942). *Піаністка та педагог Галина Левицька* : матеріали обл. конф. викл. фортеп. відділів муз. учил. та мист. шкіл, присв. пам'яті Г. Левицької / ред.-упоряд.

Т. П. Воробкевич (Львів, 06 жовт. 2004 р.). Львів, 2012. С. 51–52.

12. Лисенкове торжество у Львові: Академія. Концерт. Справозданє нашого фахового рецензента. Дїло. 1903. 25 падолиста (8 груд.). Ч. 266. С. 1–3.

13. Лисенкове торжество у Львові. *Дїло*. 1903. 27 падолиста (10 груд.). Ч. 268. С. 1–3.

14. Микола Лисенко надіслав… *Дїло*. 1903. 8 (21) груд. Ч. 276. С. 2.

15. Нановський Я. Іван Труш. Київ : Мистецтво, 1967. 88 с.

16. Нановський Я. Юліан Панькевич: нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1986. 80 с.

17. Олег Сатир [Весоловський Я.]. Гостина М. Лисенка в столици Покутя. Поступ. Коломия, 1903. 5 (18) груд. Ч. 49. С. 1–3.

18. Сьвято українськоï пісні. Руслан. 1903. 26 падолиста (9 груд). Ч. 267. С. 1–3.

19. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2-х т. Жовква : Місіонер, 2009. Т. 2: (1939–1979). 360 с.

References

1. Antonova, K. (2015). Celebrating the anniversaries of M. Lysenko in Ukraine in a historical and cultural retrospective: reflecting the activities of the M. Lysenko Memorial Museum. Ukrainian culture: past, present, ways of development, 21 (2), 187–193 [in Ukrainian].

2. Arsenych, P. (2022). Ethnographic and cultural activity of V. Shukhevich. Retrieved from: https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2004/3/publications/15.pdf [in Ukrainian].

3. BEN. (1942, May 1). Exhibition of Lysenki monuments in Lviv. On the occasion of the 100th anniversary of the birth of the great composer. Krakow news. Retrieved from: https://zbruc.eu/node/65478 [in Ukrainian].

4. Bilavich, D. (1992). Lviv newspaper "Dilo" about the 35th anniversary of M. V. Lysenko's creative activity. Ukrainian musicology, 27, 54-61 [in Ukrainian].

5. Boitsun, L. (2003). Ternopil over the years: historical and local history sketches. Ternopil: Jura [in Ukrainian].

6. Borodavka, Yu. (1995). V svoii khati, svoia y pravda, i syla, i volia. Khvyli Stryia [In his house, his own truth and strength and will. Waves of Stryi] V. Romaniuk (Ed.). Stryi: Shchedryk [in Ukrainian].

7. Burban, M. (1992). Lysenko and Galicia: First Regional Competition of choirs of Galicia. Lysenko Festival in Lviv: Abstracts of Papers of the Scientific and Theoretical Conference dedicated to the 150th anniversary of the birth of M. Lysenko. Lviv, 60–61 [in Ukrainian].

8. Horak, Y. (2009). Vasyl Barvinskyi and Lviv celebrations of Mykola Lysenko's centenary in 1942. Youth and the market, 3 (50), 69–75 [in Ukrainian].

9. Certificate for Mykola Lysenko. (1892, December 3). Dilo, 273, 3 [in Ukrainian].

10. Day, O. (1964). Book and printing in Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

11. Levytska, G. (2012). The life of an artist and a person (Lysenko exhibition from April 26 to May 15, 1942). T. Vorobkevich (Ed.), Pianist and teacher Halyna Levytska: Proceedings from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka. Lviv, 51–52 [in Ukrainian].

12. Lysenko's celebration in Lviv: Academy. Concert. (1903, November 25). Dilo, 266, 1–3 [in Ukrainian].

13. Lysenko's celebration in Lviv. (1903, November 27). Dilo, 268, 1–3 [in Ukrainian].

14. Mykola Lysenko sent. (1903, December 8). Dilo, 276, 2 [in Ukrainian].

15. Nanovskyi, Ya. (1967). Ivan Trush. Kyiv: Art [in Ukrainian].

16. Nanovskyi, Ya. Yulian Pankevich: essay on life and creativity. (1986). Kyiv: Art [in Ukrainian].

17. Oleg Satyr [Vesolovsky, Ya.]. (1903, December 5). Visitation of M. Lysenko in the capital of Pokuty. Postup. Kolomyia, 49, 1–3 [in Ukrainian].

18. Holiday of Ukrainian song. (1903, November 25). Ruslan, 267, 1–3 [in Ukrainian].

19. Shtunder, Z. (2009). Stanislav Lyudkevych. Life and work. Vol. 2: (1939–1979). Zhovkva: Missioner [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.10.2022
Отримано після доопрацювання 11.11.2022
Прийнято до друку 21.11.2022

УДК 784.3
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270347

Цитування:
Сунь Жуйшан. Синкретизм пісні-арії-гімну в сольних номерах примітивістського мислення К. Орфа. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 118–122.

Sun Zhui Shan (2022). Syncretism of Song-Aria-Hymn in Solo Numbers of K. Orff's Primitivist Thinking. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 118–122 [in Ukrainian].

Сунь Жуйшан,
аспірантка Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
https://orcid.org/0000-0001-9802-0111
252402626@qq.com

СИНКРЕТИЗМ ПІСНІ-АРІЇ-ГІМНУ В СОЛЬНИХ НОМЕРАХ ПРИМІТИВІСТСЬКОГО МИСЛЕННЯ К. ОРФА

Метою роботи є визначити жанрові складові сольних фрагментів співу К. Орфа на матеріалі популярних номерів з кантати «Carmina Burana» та опери «Розумниця», призначені для озвучування сопрано, яке, відповідно до тембрально-регістрового та фактурно-діапазонного показників співу, уточнюємо в специфіці ліричного. **Методологічною основою** роботи є інтонаційний підхід у традиціях школи Б. Асаф'єва в Україні, як-то представлене в працях О. Маркової, О. Муравської, Лю Бінцяна, Ван Мінцзе в Китаї, у яких компаративний стильовий і герменевтично-змістовний аналіз виразності вокального надбання становлять домінуючий чинник методів дослідження. **Наукова новизна** роботи визначається оригінальністю ракурсу вивчення жанрового зрізу творів К. Орфа, а також виявленням тембру-амплуа ліричного сопрано в аналізованих вокальних утвореннях. **Висновки.** Виділені в аналіз вокальні фрагменти з кантати й опери К. Орфа демонструють гімнічну й аріозну основу пісенності, представленої, згідно із самої назви, у «Carmina Burana» («Беуронські пісні»), тоді як номер з партії Розумниці з однойменної опери виходить з аріозного базису, але вміщає ознаки й пісні (колискової), і заклинання з гімнічними виходами. Наявність прихованої поліфонії в мелодиці підкреслює аріозне тло вираження, у якому характер ніжності й сумирності відповідає можливостям тембру-амплуа ліричного сопрано.

Ключові слова: жанровий синкретизм пісні-арії-гімну, жанр у музиці, музичний стиль, примітивізм у мистецтві й музиці, музичне мислення.

***Song Rui Shan**, Graduate Student, Odessa National A. V. Nehzdanova Academy of Music*
Syncretism of Song-Aria-Hymn in Solo Numbers of K. Orff's Primitivist Thinking

The purpose of this article is to determine the genre components of solo fragments of K. Orff's singing based on the material of the arch-popular numbers from "Carmina Burana" cantata and «Die Kluge» («Intelligent woman») opera, intended for soprano, which, based on the timbral-register and texture-range indicators of singing, we specify in the features of the lyric. **The methodological basis** of the research is the intonation approach in the traditions of the school of B. Asafiev in Ukraine, as presented in O. Markova's and O. Muravska's works, Liu Bingqiang, Wang Minjie in China, in which a comparative stylistic and hermeneutic-content analysis of the expressiveness of vocal acquisition constitute the dominant factor of research methods. **The scientific novelty** of the work is determined by the original perspective of the study of the genre section of K. Orff's works, as well as by the identification of the timbre and role of the lyric soprano in the analysed vocal formations. **Conclusions**. The vocal fragments from K. Orff's cantata and opera highlighted in the analysis demonstrate the hymnic and aria basis of the song presented, as the name suggests, in "Carmina Burana" ("Beuron songs"), while the number from the part of the Intelligent Woman from the opera of the same name is based on an aria, but contains signs of both a song (lullaby) and an incantation with hymnal endings. The presence of hidden polyphony in the melody emphasises the ariad background of the expression, in which the tenderness and sobriety correspond to the timbre-function capabilities of the lyric soprano.

Key words: genre syncretism of song-aria-hymn, genre in music, musical style, primitivism in art and music, musical thinking.

Актуальність теми дослідження зумовлена широким визнанням творчості німецького майстра виконавцями та публікою, унаслідок чого й масштабні композиції, й окремі номери з них стають здобутком виконавського вибору та щирим прийняттям у найширших аудиторіях різного рівня стильових переваг. Повсюдно визнаними є заслуги великого німецького композитора XX століття К. Орфа у створенні театральних вистав, в яких

© Сунь Жуйшан, 2022

маскультурна пісенність своєрідно перетинається із оперно-аріозними й одухотворено-гімнічними побудовами, що засвідчують опору музиканта на синкретизм тих типологічних утворень, з яких первісним чинником виступає ритуально-обрядовий *гімнічний* спів.

Аналіз досліджень і публікацій. Численними є роботи, присвячені творчості К. Орфа, зокрема: навчальні та довідкові видання, у яких охоплено різні сторони спадщини композитора; монографія О. Леонтьєвої, де представлено концепцію провідних творів композитора; німецькі довідники, у яких особливе місце займає усвідомлення місця композитора в період перебування при владі нацистів, дослідження в Україні (М. Тіщенко, М. Калашнік), видання, підготовлені в межах Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (дипломна Н. Гарлик-Ярмак, дисертація К. Мірзоян, книга О. Маркової [3; 4]), спрямовані на характеристику авторських стильових зрізів у поданні окремих творів і «Carmina Burana» також. Однак проблема специфіки типологічних індексів синкрези, що відзначають сольні чи хорові, ансамблеві номери кантат й опер К. Орфа, сумарно називані «піснями» («Carmina Burana», «Тріумфи Афродіти») чи «номерами» в сценах опери (див. сцени 6, 7, 9 у «Розумниці», ін.), в тих працях науковців не виділено.

Примітивістська спрямованість творчості композитора вказує на архаїчні джерела витоків виразності його здобутків, у яких прийнята класифікація, народжена цивілізаційним етапом раціонального розділення жанрово-стильових типологій, не має місця в чистоті представлення тих типологічних застав.

Метою роботи є визначити жанрові складові сольних фрагментів співу К. Орфа на матеріалі архіпопулярних номерів з кантати «Carmina Burana» та опери «Розумниця», призначені для озвучування сопрано, яке, відповідно до тембрально-регістрового та фактурно-діапазонного показників співу, зазначаємо в специфіці виявлення ліричного.

Виклад основного матеріалу. Історичним витоком жанрів співу виділився гімн як уславлення Високого й Досконалого, що становить відбиток сакрального початку в людині через *співочу* здатність. Остання не отримує спеціальних характеристик у довідкових виданнях, але, маючи звуково-конструктивну *інтонаційну* спільність з мовленням, відрізняється від останнього зосередженням на інтервально-тонових відносинах, що відтворюють у співвідношенні коливань правильні числові відношення. Ця атрибутивна для людей здатність визначила вживання співу в культових акціях, а також у врочистих і гідних уваги соціуму подіях і церемоніях.

Жанровий сенс гімну викладено лаконічно: «Пісня уславлення, звичайно Бога чи героя» [6, 232]. Із цього видно, що онтологічно базисним виступає жанр пісні, який прийнято в найзначніших музичних довідниках характеризувати за структурними показниками, уникаючи змістовного подання (див. [6, 475]). Але прийнята ідіома «там, де кінчаються слова, починається пісня» втілює вираження в ній високих ідеальних якостей особистості (чи особистостей), які сягають понадбуттєвих цінностей людських стосунків. При цьому атрибутом пісні виступає мелодійна побудова за текстом, який саме через мелодійність наповнюється піднесеною значущістю, чого не досягають суто вербальним звучанням.

Пісня охоплює вкрай широкий обсяг ідей-образів, зокрема це викривально-осміювальні пісні, у яких подання відповідного тексту підсилюється-«укрупнюється» інтервально-тоновим виявленням. Тим самим гімн концентрує пісенну здатність заявити досконалість-високість, у якому етично-моральний стрижень спирається на естетику вираження, тоді як для пісні останнє становить провідну лінію, що спирається на етично-моральний позитив, але не утворює смисл цілого. Тим самим гімн і пісня співвідносяться як одиничне й множинне, що мають народжувати ступені виявлення Досконалості в піснеспіві. Звідси – жанри канту, оди, епіталами і багатьох інших.

Але в цій низці співочих форм-жанрів спеціальне місце посідає *арія* – висока пісня, пісня з риторикою, яка для свого втілення потребує досконалості співу як вокалу, який становить дещо протилежне співу, сполученого з мовленнєвими інтонаційними показниками (див. про це в статті автора [5]).

Вказані розділення на співочі жанри склалося в період виділення класичної художньо-самодостатньої музики. Музика ж XX сторіччя суттєвою складовою має примітивістські лінії, які черпають із первісної культури, що позначена синкретичними показниками протожанрового порядку. К. Орф свідомо дотримувався концепції примітивізму у творчості, вважаючи ті первісні навички

людей вкрай потрібними для гармонізації цивілізаційних негараздів минулого століття.

Кантату «Carmina Burana», написану за віршами XII–XIII століть у 1930-ті роки, у період між двома світовими війнами, що винищували цілі покоління воюючих націй, сучасники сприймали як дещо актуальне й важливе у світоглядному виявленні. Адже тексти XII–XIII віків нагадували про молодіжні рухи типу «дитячого» Хрестового походу, який, будучи організований за гаслами святого Віросповідання, призвів до жахливого кінця тих юних і щирих, що загорілися ідеєю бойового служіння Хресту. Відчуття пограниччя життя і смерті в карнавальному сміховому просторі названої Кантати вибудуване через низку пісень і гімнів, аріозних виступів співців-солістів і хорових масивів.

Серед надзвичайно помітних і гарних номерів композиції – № 17 для сопрано-соло «Stetit puella» («Стояла дівчинка»), що становить третій номер III частини композиції, відміченої назвою «Cour d'amour» («Палац кохання»). Тут зібрані пісні на тексти, присвячені *захопленню* красою і можливістю отримати свій «шматочок любовної радості» в плині минучості і мінливості життєвих дій. Текст пісні – про принадну красу юного створіння, червона сорочка якої світиться на сонці як виклик спокуси для дівча і тих, хто дивляться на неї.

Мелодія розкривається на тлі ритмічно оформленої педалі високорегістрового звучання струнних divisi, згодом флейти-соло в низькому «тьмяному» регістрі (такти 17–24, 43–50). Вертикаль того педального утворення складається з висотностей, які утворюють вихідний мотив мелодії сопрано (хід по квінтах e – h – fis з наступним «відкатом» до h), які утворюють опуклий контур «напівсфери» suspiratio («зітхання»). Цей останній символізує чоловічий початок вселенського сферичного обсягу, даючи ніби захоплений погляд на дівочу красу. Хід по квінтах, які від давнини символізують досконалість, космічну красу, привносить «розкиданість» мелодичної лінії по регістрах, що додають у неї риси прихованої поліфонії як знаки церковності-сакральності.

Звучання цього соло на тлі педальних утворень закладає певну аналогію до староцерковних («ісонних») конструкцій, дивно «обернених» до жіночого єства, не показового в образних позиціях церковно-християнського співу. Одночасно соло сопрано (а їх у Кантаті тільки 2 – в № 17 і 21, обидва в межах III частини цілого) натякає на пасіонну символіку Душі. Адже тричастинність Кантати має аналогії до трифазовості Меси, у центрі якої Credo із картиною жертвопринесення (у варіанті дияволіади «поїдання смаженого білого лебедя» № 12 і проповіді Абата – служителя сатани № 13), яку обрамлюють молитовний відчай і Надія № 1–2, глоріозні світлі весінні картини № 3–10 і quasi-райського «очищення» № 15–23.

Текстуально номери Вступних хорів 1–2 і «глоріозних» № 3–10 спрямовані до очікування жертвопринесення, яке у відверто осміяно-жорстокій формі коїться в II частині («У таверні»), утворюють сюжетну схему пасіона як очікування жертвопринесення і його звершення. Тоді як III частина «Cour d'amour» демонструє як результат катарсису-очищення присутність повсюди любові, правда, зовсім не Христової, але з виглядом «приземленого раю» плотської насолоди. Так в контексті змісту цілого композиції, насиченої церковними асоціаціями, сопрано соло, що сповіщає про красуньку-дівчинку, яка спокусливо висвічується в червоній сорочині, набуває сакральних відтінків уособлення поривань грішних душ, що населяють той «сад насолод» III частини «Carmina Burana».

Двострофічна будова номера та співвідношення заспів-приспів віддзеркалюють його пісенну основу, тонус *оспівування* і сакральні аналогії становлять підходи до ознак гімну. Одночасно широкий діапазон, риси прихованої поліфонії наближають жанрові показники до арії. У результаті маємо певну синкрезу вказаних жанрово-типологічних ознак, що відповідають «серединності» смислу й цього номера, і твору загалом, співіснування рис сакрального та карнавально-сміхового дійства, можливо, навіть «ослиної меси» прокарнавальних дійств Середньовіччя.

Дзвінний характер подання сопрано в № 17 з ефектом «пом'якшеного» лігою стакато на квінтових ходах, зі звучанням ніжних нот у другій октаві із зупинками на перехідних тонах як тих, що виражально «зависають між небом і землею» (див. дисертацію А. Кулієвої [2]), – усе це прекрасно укладається в можливості саме *ліричного* сопрано. А юний вік образу, поданого в тексті, відповідного до «стрибкових напівдитячих» зворотів-мотивів, нагадує амплуа ліричного сопрано героїнь французької ліричної опери, як-то узагальнено в роботі Ван Мінцзе [1].

Сопрано в № 21 має іншу виразну забарвленість, вказуючи на образ «кроку до зрілості» в любовних відносинах, що до амплуа ліричного сопрано не має стосунку.

Як відмічено вище, серед найбільш популярних у публіці творів К. Орфа виділяється «Розумниця», написана за сюжетом зі збірки братів Я. і В. Грімм

за власним текстом композитора. Тихою кульмінацією всієї композиції виступає в опері сцена 9 – одна з двох найбільш музично насичених (№ 3, 9), у якій здійснюється «добре чаклунство» Розумниці, яка здатна стала зупинити дурне свавілля свого все-таки коханого чоловіка-Короля.

Соло Розумниці розгорнуте в монологічному звучанні, яке відкривається речитативом-псалмодією (цифра 150), за яким іде наспів типу колискової (на педалі органв!), а після того (від цифри 156) – «заклинання сну», чудодійного й такого, що гармонізує стосунки між цими персонажами й тонус взаємовідносин неврівноваженого Короля з оточенням.

Відмічений вище речитатив-псалмодія вибудовується за опірними висотностями від d^1, через f^1, a^1, c^2 до d^2, складаючи «матрицю» опірностей у двох наступних фазах монологу. Однак уже перша фраза «колискової» є такою за суттю подій, але алегоричний смисл тексту «відсуває» той жанровий зріз. А в мелодичних мотивних побудовах проступає досить помітно «ламаний» хід, що наближений до контуру Хреста, який стає першоплановою лінією в тактах на цифрі 151 (опірності f^2, d^2, e^2, c^2), що поданий кантиленно та в паралельних секстах (інтервал «Досконалості», за інтервальним обсягом Досконалої теми гімноспівів ut-re-mi-fa-sol-la).

Нагадаємо, що цей мелодичний показник не є безпосередньо християнсько-церковним знаком (Орф узагалі тяжів до атеїзму), символіка його сягає глибоких дохристиянських часів, зазначаючи «перетин світів», вертикалі «світового дерева» й горизонталі земного буття.

Хресний контур стає більш підкресленим в наступному десятитактовому фрагменті на цифрі 152, що підкреслений хроматичною «жорсткістю» ходу f^2-e^2-es^2-d^2 (зазначає «болісний» зворот вираження за типом passus duriscuelus староцерковної музики). А після цифри 153 мелодія набуває ще більш підкресленої наближеності до контуру Хреста – і відзначається прихованою поліфонією дворегістрового співу, набуваючи ознак зв'язку із церковними індексами. Завершується «колискова» проходженнями послідовностей catabasis (від цифри 154) з ознаками фригійського тетрахорду (g^2-f^2-es^2-d^2), а згодом гексахорду (g^2-f^2-es^2-d^2-c^2-b^1), зазначаючи щиру Спокуту як рушійну ідею «чаклунства» Розумниці. Не забуваємо, що весь цей «колисковий» фрагмент поданий на педалі органа, що надає quasi-церковну обстановку дії.

Наступний розділ – саме «тиха кульмінація» і сцени, і твору загалом: наявним є торжество благого втручання Розумниці в плутанину забаганок і шахрайства її оточення – від Короля до Бродяг. Починається цей розділ (від цифри 156) акапельно, пізніше додаються делікатні педалі струнних, переважно, у високому регістрі. Початковий мотив – чітко йде за контуром Хреста. Переходи з регістра в регістр «стрибками» (на терцдециму!) вводять аналогії до прихованої поліфонії старогімнічного співу, а на завершення – відверте псалмодування (перед цифрами 157, 158).

Центральний розділ другої фази монологу (після цифри 158) являє собою псалмуючі фігури з октавним розбігом d^1-d^2. Далі йде скорочена реприза обох розділів другої фази монологу (від цифри 161), причому на завершення всього номера з'являється «натяк» на фригійський ладовий зворот, показовий для завершення першої фази монологу. Кінцевою «точкою» мелодії монологу є g малої октави, що становить надто низький звук і для «досконалого сопрано» XVIII–XIX сторіч. Але, на відміну від техніки «повних сопрано» дороссінівської і россінівської епох, цей низький звук і підхід до нього показаний на *ppp*, тобто вокального «силового» наповнення не потребує, здатний бути озвученим «говірком».

Опис вказаного монологу відповідає передусім аріозним оперним побудовам – за розмахом конструкції речитативно-псалмодійного вступу як такого, що передує аріозноподібній основній структурі з двох фаз-частин строфічної побудови, за діапазоном співу g^2-g, за численними побудовами з прихованою поліфонією, що йде від практики церковного гімноспіву рівня калофонії (згодом слова перекладеного як bel canto чи beau chant). Одночасно в цьому сумарно монолозі є пісенність, хоч би в аналогії до колискової в першій фазі і зі збереженням «інерції колисання» – у другій. З пісенністю споріднює скупість розспівів, переважання взаємовідносин з текстом за принципом склад-звук.

Але також маємо й гімнічні ознаки: за змістом то оспівування сили «благого чаклунства», демонстративні ладові переходи вносять ознаки зв'язку з акламаційним співом (див. зіставлення однойменних акордів g і G в тактах навкруги від цифри 160), хоча все це показано в «напівтонах», «прикрито» пісенно-аріозним «флером».

Що ж до типу сопрано, яке представлене в проаналізованій сцені в обсязі двох октав (а з урахуванням співу в завершальній сцені 12 – в обсязі децими через октаву), то це охоплює межі «повного» сопрано, але, як показано вище, без демонстрації «сильних нижніх нот», які засвідчували силу характеру, «майже чоловічу» здатність вирішувати й діяти для героїнь барокових-класичних і романтичних опер. Оперне втілення «сили характеру» минає героїню

«Розумниці» Орфа; ноти, записані в малій і першій октаві, потрібно озвучувати принципово «приглушено», тоді як у високому регістрі дзвінке звукове подання органічне для цієї ролі.

Устами своєї героїні К. Орф вказує на закінченні опери, наголошує, що любов і розум не сумісні, увесь пафос подання Розумниці в цій комічній опері сконцентрований на уникненні сприйняття її розуму як несумісного з буттєвою хитрістю. Її дії – від доброти й почуття справедливості. А це вже споріднює її з амплуа «інженю», молоденької дівчини-дівчинки, яке так вплинуло на формування змістовності тембру ліричного сопрано в ліричній опері. Тож превалюють ознаки аріозності-монологічності й наближення до пісенності і при цьому помітна аналогія з гімнічністю, подані в певній синкретичній нерозділеності, настроєні на презентацію образу доброзичливої, по-дитячому щирої «заступниці за справедливість», а в музичному вираженні – тої, що розкриває свою душевну суть через аріозноподібний спів із суттєвою опорою на церковну символіку та обрядово-ритуальні співи. Сказане дає змогу долучити того персонажа до класифікації як ліричного сопрано із відповідними акцентуаціями ігрового принципу співу у високому регістрі.

Наукова новизна роботи визначається оригінальністю ракурсу вивчення жанрового зрізу творів К. Орфа, а також виявленням тембру-амплуа ліричного сопрано в аналізованих вокальних утвореннях.

Висновки. Виділені в аналіз вокальні фрагменти з кантати й опери К. Орфа демонструють гімнічну й аріозну основу пісенності, представленої, згідно із назвою, у «Carmina Burana» («Беуронські пісні»), тоді як номер з партії Розумниці з однойменної опери виходить з аріозного базису, але містить ознаки й пісні (колискової), і заклинання з гімнічними виходами. Наявність прихованої поліфонії в мелодиці підкреслює аріозне тло вираження, у якому характер ніжності й сумирності відповідає можливостям тембру-амплуа ліричного сопрано.

Література

1. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні) : дис… канд мист.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020.179 с.

2. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : автореф. дис. … канд. мистецтв.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.

3. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.

4. Мирзоян Е. Искусство хорового и сольного вокала: единство генезиса и эволюционное взаимодействие в творчестве выдающихся композиторов и певцов : дис. … канд. иссk.: 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 174 с.

5. Сун Жуйшань. Духовний виток аріозних і пісенних форм в Європі і в Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2020. № 2. С. 253–259.

6. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

References

1. Van, Ming Cze. (2020). The lyrical semantics of feminine image in operatic creative activity of G. Donicetti, C. Gounod, N. Rimskiy-Korsakov, J. Puccini. Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD): 17.00.03. National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa [in Ukraine].

2. Kulijeva, A. (2001). Vocal national traditions and the problem of transitional tones. Autoref. candid. diss.: 17.00.03, P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukrainian. Kyiv [in Ukrainian].

3. Markova, E. (1990). Intonation type of music art. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Russian].

4. Mirzoyan, E. (2017). The art of choral and solo of vocal: unity of the genesis and evolutionistic interaction in creative activity of prominent composers and singers. Dissertation for the degree of PhD of Arts 17.00.03. Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa [in Russian].

5. Song, Rui Shan. (2020). He spiritual origin of aria and song forms in Europe and in China. Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Art, 23, 253–259 [in Ukrainian].

6. Harvard concise dictionary of music. (1978). Complidet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England [in England].

Стаття надійшла до редакції 07.10.2022
Отримано після доопрацювання 09.11.2022
Прийнято до друку 18.11.2022

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792. 077 (477)
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270348

Цитування:
Ян І. М. Драматургічні новації в українському музично-драматичному театрі на початку ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 123–126.

Yan I. (2022). Dramaturgical Innovations in Ukrainian Music and Drama Theatre in Early XX Century. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 123–126 [in Ukrainian].

Ян Ірина Миколаївна,
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-0416-6625
iniko2004@gmail.com

ДРАМАТУРГІЧНІ НОВАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – дослідити специфіку впровадження національних драматургічних новацій в українському музично-драматичному театрі в соціокультурних умовах Російської імперії на початку ХХ століття. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурного, системного, аналітичного, мистецтвознавчого методів, які надають можливість проаналізувати ідейно-естетичний зміст драматургічної діяльності, дослідити жанрову специфіку її становлення у контексті націотворення. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті специфіки впровадження національних драматургічних новацій та визначенні їх ролі в процесі конституювання національних і художньо-естетичних ознак українського музично-драматичного театру під час колонізації української культури на початку ХХ століття. **Висновки.** Драматургічна діяльність національних митців була спрямована на популяризацію національної культури, історико-культурних традицій української нації серед широкого кола поліетнічної аудиторії. Упровадження драматургічних новацій в українському музично-драматичному театрі в умовах імперської колонізації української культури відіграло важливу етнозберігаючу, етноконсолідуючу роль, справило вагомий вплив на процес конституювання національних і художньо-естетичних ознак українського музично-драматичного театру в соціосфері того часу.

Ключові слова: український музично-драматичний театр, націотворення, драматургічні новації, репертуар.

Yan Iryna, *Doctor of Arts Studies, Associate Professor, Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management*

Dramaturgical Innovations in Ukrainian Music and Drama Theatre in Early XX Century

The purpose of the article is to the study specifics of the introduction of national dramaturgical innovations in the Ukrainian music and drama theatre in the socio-cultural conditions of the Russian empire in eraly XX century. **The research methodology** consists in the application of historical-cultural, analytical, systematic, and art-scientific methods, which allow analysing the ideological and aesthetic content of dramaturgical activity, investigating the genre specifics of its formation in the context of nation-building. **The scientific novelty** of the work consists in revealing the specifics of the introduction of national dramaturgical innovations and determining their role in the process of constituting national and artistic-aesthetic features of the Ukrainian music and drama theatre during the colonisation of Ukrainian culture in early XX century. **Conclusions.** Thus, the dramatic activity of national outstanding artists, was aimed at popularising national culture, historical and cultural traditions of the Ukrainian nation among a wide range of multi-ethnic audiences. The introduction of dramaturgical innovations in the Ukrainian music and drama theatre under the conditions of the imperial colonisation of Ukrainian culture played an important ethno-preserving and ethno-consolidating role, had an important impact on the process of constituting national and artistic-aesthetic features of the Ukrainian music and drama theatre in the sociosphere of the time.

Key words: Ukrainian music and drama theatre, nation-building, dramaturgical innovations, repertoire.

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах націотворення та європейської інтеграції актуального значення набувають питання збереження та популяризації національної театральної спадщини. Дослідження специфіки драматургічних новацій в українському музично-драматичному театрі є однією з важливих передумов осмислення та аналізу здобутків культурно-мистецької еліти попередніх поколінь.

© Ян І. М., 2022

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика висвітлення тенденцій та шляхів розвитку українського театрального мистецтва розкрита в працях Д. Антоновича [1], І. Мар'яненко [7], О. Красильникової [5] та ін. Дослідженню родо-жанрових трансформацій драматургічних жанрів присвячено праці А. Новікова [9], С. Хороба [12], С. Чорнія [13] та ін. Водночас, попри значимість доробку вчених, дослідження особливостей репертуарних новацій на українській сцені під час колонізації української культури на початку XX століття ще потребує мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми статті, метою якої є дослідити специфіку впровадження національних драматургічних новацій в українському музично-драматичному театрі в соціокультурних умовах Російської імперії на початку XX століття.

Виклад основного тексту. На початку XX ст. з поширенням українського національно-визвольного руху за сприянням національних культурних діячів утворилася широка мережа національних, громадських, наукових, культурницьких та освітніх організацій. Патріотичні діячі Наддніпрянщини та Галичини консолідували свої зусилля в єдиному напрямі, скерованому на захист національних прав і свобод українців від імперської культурної колонізації.

Ці нові суспільно-політичні зрушення, як вияв незламності духу української нації, її культурної ідентичності, здійснили безпосередній вплив і на новації в українському музично-драматичному театрі. З демократичною піднесеністю та експериментальним запалом українські драматурги поринули в пошуки жанрово-стильових новацій, нових мистецьких виражальних прийомів та засобів.

Модерністські драматургічні новації виявилися через реципіювання європейських модерністських моделей (неоромантизму, символізму), популяризацію в зазначених суспільно-політичних умовах характерних особливостей українського романтизму з його традиційною тематикою зображення національної та духовної самобутності [12, 11].

Український модернізм від початку став інноваційним ідеологічним орієнтиром відродження української культури, наближення її художнього світогляду до європейських координат, водночас символом збереження національної самобутності та культурної ідентичності. Мистецькі орієнтації вітчизняних драматургів В. Винниченка, М. Вороного, Лесі Українки, О. Олеся, С. Черкасенка й ін. ґрунтувалися на усвідомленні націєтворчих, етноконсолідуючих завдань українського мистецтва, його подальшого європейського розвитку. Українські драматурги мали інноваційний стиль художнього мислення, усвідомлювали етнозахисну, етноконсолідуючу, культуротворчу роль українського театру, що пропагував національні та загальнолюдські цінності [12, 11–12].

Л. Старицька-Черняхівська про час становлення оновленого українського театру зазначала: «Український театр жив і набував слави. … довгий час він був єдиним національним прапором, що маяв над поневоленою нацією. Це розуміли кращі презентанти його: вони боронили свій рідний прапор, як уміли, і незаплямованим донесли його до наших днів» [11, 239].

Новотвори В. Винниченка, Лесі Українки, О. Олеся, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської та ін. формували нову українську драму (філософсько-психологічну, лірико-поетичну) з модерним режисерсько-акторським типом мислення, з філософським узагальненням та поетичною красою, під впливом європейських драматургічних творів Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Стріндберга й ін. [9, 335].

У цей час українська драматургія збагатилася психологічними драмами: «Дисгармонія», «Щаблі життя», «Брехня», «Великий Молох», «Пригвождені», «Пісня Ізраїля» В. Винниченка, «Милість Божая», «Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа», «Сапфо», «Крила» Л. Старицької-Черняхівської, «Камінний господар», «Блакитна троянда», «Кассандра», «Одержима», «На полі крові» Лесі Українки, «На вахті», «Без просвітку», «Петро Кирилюк», «Земля» С. Черкасенка та ін. Також її окрасою стали драматичні сцени «На залізниці» Г. Хоткевича, драматичні нариси «В старім гнізді» С. Черкасенка, «В холодку», «На перші гулі» С. Васильченка, драматичні етюди О. Олеся «Осінь», «Танець життя» та ін. [5, 26]. Відтак упровадження драматургічних новацій на українській сцені було необхідною запорукою подальшого розвитку українського театрального мистецтва в контексті розвитку європейської культури.

У цей час драматургічні новації в репертуарі мали місце в трупах М. Кропивницького (1894–1900): «Блакитна троянда» Лесі Українки, «Степовий гість» Б. Грінченка, а також у Трупі М. Кропивницького під орудою П. Саксаганського

і М. Садовського за участю М. Заньковецької (1900–1903): «Лісова квітка» Л. Яновської [5, 27].

Утілення інноваційного модерністського репертуару на українській сцені відбулось у театрі М. Садовського. В. Василько у своїх спогадах зауважував, що з розвитком українського театрального руху саме на театр М. Садовського, що на той час був єдиним стаціонарним національним театром, українська інтелігенція покладала надії оновлення та європеїзації національного театрального мистецтва.

Слід зауважити, що кожна вистава мала свої жанрово-стильові ознаки, що свідчило про увагу режисера до стильових особливостей музично-драматичного твору, уміння віднайти для кожного жанру своє індивідуальне художньо-образне режисерське рішення.

Постановки в театрі М. Садовського були значними, вистави не були збитковими та мали успіх у глядача. І. Мар'яненко відзначав і прекрасне музичне оформлення вистав: «Річ у тім, що театр мав свій постійний, невеликий, проте з хорошими голосами хор, диригента і хормейстера; танцюристи теж були зі своїх акторів. Невеликий, проте, хороший оркестр поповнювали для опер разовими оркестрантами з інших театрів. Співаки-солісти, часто дуже хороші, комплектувалися з постійного штату театру з невеличкою ставкою українського драматичного актора. Деякі з них були прекрасними драматичними акторами» [7, 165–166].

Постановка інноваційного репертуару вимагала введення нових засобів акторської гри. Драматургічні жанри психологічної драми та комедії, сатири вимагали й перебудови акторської психотехніки. Про творчу роботу над репертуаром колективу В. Василько зазначає: «… після прочитання п'єси і обговорення її переходили до зачитки ролями (режисерські скорочення, виправлення помилок). Далі починався найцікавіший період – про період розводки мізансцен. Тоді відбувались захоплюючі розмови про зміст і стиль п'єси, звичаї, епоху, характери, стосунки, взаємодії персонажів, манеру гри. Саме у цей період робився дійовий аналіз п'єси, визначалися конфлікти ... ідея як висновок з усього складного сплетіння подій» [2, 27].

Утілення інноваційного модерністського репертуару на сцені було можливим також за умови плідної творчої співпраці драматурга з режисером, акторами та художниками-постановниками. Зокрема, для оформлення вистав у театрі М. Садовський запросив художника В. Кричевського. Відтак його майстерними декораційними роботами стали спектаклі «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Степовий гість» Б. Грінченка. В. Кричевський привніс на сцену досвід архітектора, який створив проєкти тогочасних громадських установ, приватних будинків, засвідчивши досконале знання різних архітектурних стилів. Його роботи відзначало синтетичне поєднання української живописної декоративності з традиціями національної архітектури [8, 113].

М. Садовський, режисер-новатор, репрезентував глядачам твори модерної української драматургії: «Камінний господар» Лесі Українки, «Молода кров», «Брехня», «Натусь» В. Винниченка, «Гетьман Дорошенко», «Крила» Л. Старицької-Черняхівської, «Про що тирса шелестіла…», «Земля», «Жарт життя» С. Черкасенка, «Куди вітер віє» С. Васильченка, драматичні етюди О. Олеся та ін. [5, 29].

Постановка п'єси Лесі Українки «Камінний господар» мала велике значення для творчого зростання самого колективу театру. Театрознавець В. Чаговець, сучасник тих подій, стосовно постановки п'єси зазначав: «Тут усе для театру було новим. І пісня Дон Жуана в зовсім новому трактуванні, і структура п'єси, відмінна від звичайного типу класичних традицій, – якась особлива психологічна таємниця, що її лишила нам наймудріша з поетів після шевченківського покоління» [6, 54].

Театральна критика відзначила цю постановку, визнавши її вагомим здобутком і наголосивши на тому, що «… п'єси романтичного напряму, збудовані на історичному тлі, хоч й одмінні своєрідним стилем і манерою авторів, дали багатий матеріал для праці режисера й артиста… У нашім театрі вистави сих п'єс можна вважати симптоматичними в його розвою, у його нормальнім переході від драми української – романтично-побутової й історичної до драми європейської, але збудованої також на історичному тлі і в романтичному напрямові. Тут помічається послідовний процес, що має спадковий зв'язок з попередніми етапами нашої драми» [4, 14].

Стосовно постановок у театрі новотворів В. Винниченка М. Садовський зазначав: «Цього сезону побачила вперше світло театральної рампи Винниченкова п'єса "Брехня". Це була перша з його п'єс, яку я поставив, бо такі п'єси, як "Базар", "Дисгармонія" передусім не дозволяла цензура, а по-друге, я вважаю їх за малосценічні, хоч деякі сцени в них написано живо й характерно» [10, 108].

Утім завдяки наполегливості І. Мар'яненка, який з ентузіазмом та творчою піднесеністю

сприймав модерністський репертуар, старанно працюючи з акторами, віднаходячи нові художні прийоми творчості, у театрі були поставлені п'єси В. Винниченка «Натусь» та «Молода кров» (1913) [8, 114–115].

Наукова новизна роботи полягає в розкритті специфіки впровадження національних драматургічних новацій та визначенні їх ролі в процесі конституювання національних і художньо-естетичних ознак українського музично-драматичного театру під час колонізації української культури на початку ХХ століття.

Висновки. Отже, драматургічна діяльність національних митців була спрямована на популяризацію національної культури, історико-культурних традицій української нації серед широкого кола поліетнічної аудиторії. Впровадження драматургічних новації в українському музично-драматичному театрі в умовах імперської колонізації української культури відіграло важливу етнозберігаючу, етноконсолідуючу роль, справило вагомий вплив на процес конституювання національних і художньо-естетичних ознак українського музично-драматичного театру в соціосфері того часу.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Прага : Укр. громад. видавничий фонд, 1925. 272 с.
2. Василько В. С. Микола Садовський та його театр. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 196 с.
3. Вороний М. Марко Лукич Кропивницький. *Зоря*. 1897. Ч. 1. С. 14.
4. Корифеї українського театру в одеській пресі : бібліогр. покажч. / упоряд. О. Нуньєс ; наук. ред. Р. Пилипчук ; Одес. держ. наук. б-ка ім. М. Горького. Одеса, 2011. 284 с.
5. Красильникова О. Історія українського театру. Київ : Либідь, 1999. 209 с.
6. Кропивницький Марко Лукич : зб. ст., спогадів і матеріалів / уклад.: П. Долина, П. Перепелиця. Київ : Мистецтво, 1953. 529 с.
7. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. Київ, 1953. 184 с.
8. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва; голов. наук. ред., упоряд. М. О. Гринишина. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
9. Новиков А. О. Українська драматургія й театр від найдавніших часів і до початку ХХ ст. : монографія. Харків : Сага, 2011. 408 с.
10. Садовський М. К. Мої театральні згадки: 1881–1917. Харків; Київ : Держ. вид-во України, 1930. 120 с.
11. Старицька-Черняхівська Л. М. Вибрані твори : Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ : Наук. думка, 2000. 842 с.
12. Хороб С. І. Українська драматургія кінця XIX – початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2002. 45 с.
13. Чорній С. Український театр і драматургія. Мюнхен; Нью-Йорк, 1980. 248 с.
14. Шурапов В. Марко Кропивницький та його спадкоємці : історичний нарис. Кіровоград : КОД, 2010. 392 с.

References

1. Antonovych, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619–1919. Prague [in Ukrainian].
2. Vasulko, V. (1962). N. Sadowski and his theatre. Kyiv [in Ukrainian].
3. Voronyi, M. (1897). Marko Lukych Kropyvnytskyi. Lviv: Zorya, 1 [in Ukrainian].
4. Coryphaeus of the Ukrainian theatre in the Odessa press: bibliographer (2011). Odessa: A. M. Gorky State Scientific Library [in Ukrainian].
5. Krasylnykova, O. (1999). History of Ukrainian theatre of the XX century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
6. Kropyvnytsky Marko Lukych: coll. art., memoirs and materials (1953). Kyiv: Art [in Ukrainian].
7. Marianenko, I. O. (1953). The past of the Ukrainian theatre. Meetings, creative work. Kyiv [in Ukrainian].
8. Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the XX century (2006). Kyiv: Intertechnology [in Ukrainian].
9. Novykov, A. (2011). Ukrainian drama and theatre from ancient times to the early XX century. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
10. Sadowski, M. (1980). My memories theatre. Kyiv [in Ukrainian].
11. Starytska-Chernyakhivska, L. (2000). Selected orks: dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs. Kiev: Scientific Thought [in Ukrainian].
12. Khorob, S. (2002). The Ukrainian Drama of the end of the XIX-th – the XX-th beginning of the century in the system of modernistic artistic thought. Extendet abstract of Doctor's thesis. Lviv: National University named alter I. Franko [in Ukrainian].
13. Chornyi, S. (1980). Ukrainian theatre and drama. Munich, New York [in Germany].
14. Shurapov, V. (2010). Marko Kropyvnytsky and his heirs: a historical essay. Kirovohrad: KOD [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.10.2022
Отримано після доопрацювання 09.11.2022
Прийнято до друку 16.11.2022

УДК 7.017+7.038.3](477)
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270349

Цитування:
Никоненко Р. М. Вплив розвитку сценографії на художньо-образне трактування в пластичній режисурі. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 127–132.

Nykonenko R. (2022). Influence of Scenography Development on Artistic Interpretation in Plastic Directing. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 127–132 [in Ukrainian].

Никоненко Руслан Миколайович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/ 0000-0002-8379-7857
ruslanikonenko@gmail.com

ВПЛИВ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЇ НА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ ТРАКТУВАННЯ В ПЛАСТИЧНІЙ РЕЖИСУРІ

Мета дослідження – виявити специфіку розвитку сценографії в пластичній режисурі та його вплив на художньо-образне трактування в контексті особливостей теоретичних розробок та практичного втілення в сценічній практиці провідних театральних режисерів ХХ – початку ХХІ ст. **Методологія статті.** Дослідження ґрунтується на сучасних мистецтвознавчих та філософських концепціях вивчення феномену розвитку унікальних форм і принципів художнього взаємозв'язку режисури та сценографії. Відповідно до міждисциплінарного характеру цього питання, у процесі дослідження та аналізу зображально-пластичного вирішення вистави застосовано культурно-історичний метод (задля визначення поняття «пластика сценічних форм» та «пластичний малюнок акторської гри» в контексті культурологічних, мистецтвознавчих та філософських концепцій); метод порівняльного аналізу (для зіставлення методів і способів репрезентації сценографії в теоретичних працях і практичній діяльності провідних театральних режисерів); типологічний метод (для виявлення чинників формування пластичного вирішення вистави) та ін. **Наукова новизна.** Здійснено мистецтвознавче дослідження наближення сценічного простору до форм людського тіла в контексті специфіки театрального мистецтва; розглянуто процес переходу сценографічного оформлення від відстороненого до динамічного в контексті трансформаційних процесів театрального мистецтва; виявлено та проаналізовано спільні й відмінні ціннісні установки, а також форми репрезентації сценографії в теоретичних працях і практичній діяльності провідних театральних режисерів ХХ – початку ХХІ ст. **Висновки.** Надзвичайне значення в пластичній режисурі відіграє проблематика художнього простору в організації часової складової сценічної постановки, а саме обставини, що зумовили специфіку просторової структури літературного першоджерела або режисерської інтерпретації і, відповідно, здійснюють вплив і на його художньо-образне трактування. В українському театральному мистецтві взаємозв'язок режисури та сценографії виражається як одноосібне керівництво всіма засобами сценічної виразності – пластичної режисури, що спирається на пластичну єдність сценічного твору. Унікальність сценографії постановок провідних українських режисерів кінця ХХ – початку ХХІ ст. проявляється в художньо-образному трактуванні обраного літературного матеріалу та інноваційному виявленні сенсово-змістової насиченості їх формально-пластичного рішення.

Ключові слова: сценографія, сценічна форма, пластика, театральне мистецтво, театральний художник, декорації, сценографічне оформлення.

Nykonenko Ruslan, *Ph.D. in History of Arts, Senior Lecturer, Department of Stage Direction and Mass Festivals, Kyiv National University of Culture and Arts*

Influence of Scenography Development on Artistic Interpretation in Plastic Directing

The purpose of the article is to reveal the specifics of the development of scenography in plastic directing and its influence on artistic interpretation in the context of the peculiarities of theoretical developments and practical implementation in stage practice of leading theatre directors of the 20th – early 21st centuries. **Research methodology.** The research is based on modern art history and philosophical concepts of the study of the phenomenon of development of unique forms and the principles of the artistic relationship between direction and scenography. Taking into account the interdisciplinary nature of the issue, the cultural-historical method has been applied in research and analysis of the pictorial-plastic solution of the performance (to define the concept of "plastic stage forms" and "plastic drawing of acting" in the context of cultural, art history and philosophical concepts). The method of comparative analysis has been applied to combine methods and ways of representing scenography in theoretical works and practical activity of leading theatre directors. The typological method has been used to identify the factors of formation of the performance plastic solution. **Scientific novelty.** An art-historical study of the stage space approximation to the forms of the human body in the context

© Никоненко Р. М., 2022

of the specifics of theatrical art is carried out. The process of the transition of scenographic design from detached to dynamic in the context of transformational processes of theatrical art is considered. Common and different values, as well as forms of scenography representation in the theoretical works and practical activities of leading theatre directors of the 20th – early 21st centuries, are identified and analysed. **Conclusions.** The issue of artistic space in the organisation of the temporal component of the stage production plays an extremely important role in plastic directing, namely the circumstances that determined the specificity of the spatial structure of the literary original source or the director's interpretation and, accordingly, have an impact on its artistic and figurative interpretation. In the Ukrainian theatrical art, the relationship between directing and scenography is expressed as a sole management of all means of scenic expressiveness, namely plastic directing, which is based on the plastic unity of the stage work. The uniqueness of the scenography of the leading Ukrainian directors' productions of the late 20th and early 21st centuries manifests itself in the artistic interpretation of the selected literary material and the innovative detection of the semantic and content saturation of their formal and plastic solution.

***Key words*:** scenography, stage form, plastic, theatre art, theatre artist, scenery, scenographic decoration.

Актуальність теми дослідження. Дослідження пластичної режисури в українському театральному мистецтві кінця XX – початку XXI ст. неможливо всебічно та повноцінно висвітлити без урахування унікальних форм та принципів художнього взаємозв'язку режисури й сценографії. Художній рівень пластичної режисури безпосередньо залежить від ступеня взаємопроникнення та органічного синтезу ідей усіх творців вистави. На сучасному етапі розвитку театрального мистецтва пластична режисура характеризується тенденціями взаємодії художніх мов та перетину їх сенсових вимірів. Зокрема, інноваційні технології мультимедійного мистецтва надають глядачеві можливість перевтілитися на співтворця, який здатен впливати на розвиток та модифікацію сценічної дії.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню феномену розвитку унікальних форм і принципів художнього взаємозв'язку режисури та сценографії присвячено праці таких науковців: О. Островерх («Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією») [4], В. Ткач («Лесь Курбас і Новий Світ») [6], С. Триколенко («Поєднання реалістичних та метафоричних елементів сценографії на прикладах вистав великої сцени») [8], В. Фіалко («Ігрова лексика вистав режисерів-дебютантів українського театру кінця 70-х – 80-х років XX століття») [10] та ін., у яких розглянуто методи й способи репрезентації сценографії в теоретичних працях і практичній діяльності провідних театральних режисерів. Проте специфіка взаємодії режисури та сценографії в контексті розвитку театрального мистецтва кінця XIX – початку XXI ст. лишається недостатньо висвітленою і вимагає детального мистецтвознавчого аналізу.

Мета дослідження – виявити специфіку розвитку сценографії в пластичній режисурі та його вплив на художньо-образне трактування в контексті особливостей теоретичних розробок та практичного втілення в сценічній практиці провідних театральних режисерів XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Сценографія – це вид театрального мистецтва, спрямований на оформлення вистави та створення її зображально-пластичного образу, що існує в сценічному просторі й часі [2, 150]; сукупність просторового рішення вистави, що визначається закономірністю матеріалів мистецтва, зокрема пластики (пластична заглибленість). Як органічна частина складного виду мистецтва – театрального – сценографія поєднує всі прояви просторових видів мистецтва: живопису, скульптури, архітектури та графіки, має спільне з ними коріння, проте не може бути зведена до жодного з них. Взаємопроникнення та взаємовплив матеріалів сценографії і просторових видів мистецтва пояснюється закономірністю прояву їх матеріалу [12, 97].

Л. Клодісон стверджує, що закономірність візуального сприйняття в сценографії визначають три її композиційні рівні:

- рівень взаємовідношення мас у виставі;
- рівень світлової та колористичної насиченості вистави;
- рівень пластичної заглибленості або пластичної розробленості простору вистави – простір має бути пластично розвинутим і відповідати акторській пластиці або пластиці акторського ансамблю [12, 108].

Дослідник наголошує, що композиція пластичного вирішення вистави проявляється через:

- пластику сценічних форм;
- пластичний малюнок акторської гри;
- корелюючу взаємодію (у контексті розвитку театрального твору) пластичного малюнка акторської гри та пластики форм сценічного простору [12, 32–33].

На думку Л. Клодісон, наближення сценічного простору до форм людського тіла відображається в поняттях «пластика сценічних форм» і «пластика акторської гри»: у виставі пластика акторського ансамблю проявляється в побудові та динамічному розвитку мізансценічного малюнка, що підпорядковує акторів і сценічний простір єдиному завданню, спрямованому на розкриття змісту сценічного твору [12, 54]. Відповідно композиційну завершеність пластична розробленість сценічного простору знаходить у категорії «взаємодія акторської пластики з пластикою сценічних форм».

У випадку, коли сценічна конструкція (декорація) несе певне смислове навантаження і не позиціонується лише як архітектурний засіб ілюстрації місця, у якому відбувається розвиток сюжету, коли вона розрахована на сенсову взаємодію з актором, вона надає йому позасюжетні, дієві можливості – пов'язана з внутрішнім, дієвим малюнком ролі героя, декорація спрямована на виявлення внутрішньої логіки його вчинків, візуалізації його внутрішніх рухів.

Сцена та об'ємні декорації, що на ній розміщуються, створюють у сукупності певну «ламану» площинність – планшет сцени, на якому режисер будує мізансцени вистави.

Теоретики і практики сценографії стверджують, що конструктивні та виражальні можливості об'ємних декорацій надзвичайно високі та створюють великий простір для моделювання театральної «квазіреальності».

Театральний простір – це перетворена дійсність, оформлення якої зазнало таких самих змін, як й усі види театрального мистецтва.

На початку XX ст. надзвичайно посилюється відчуття синтетичної природи театрального мистецтва, що зумовило фокусування режисера на візуальному аспекті вистави та її емоційно-пластичній виразності: зображальний ряд набуває рівноцінного значення поруч з іншими складовими театральної постановки.

Водночас пластична режисура А. Апіа, Г. Крега, О. Таірова й ін., передусім через масштабність філософських узагальнень, не відповідала жодній конкретності, вимагаючи інноваційного сценографічного методу – узагальненого місця дії.

Як система оформлення вистав декораційне мистецтво у 1919–1920-х рр. завершило еволюцію принципів сценічного втілення конкретного місця дії, пройшовши крізь натуралізм, імпресіонізм і неоромантизм та оволодівши надзвичайно широким діапазоном засобів та способів зображення його різних типів і видів. Вирішення сценографічного простору перебуває в безумовній залежності від конкретного режисерського методу.

Активна роль театрального художника отримала розвиток у 1920–1930-х рр. у практиці як реалістичного, так й авангардистського театру, принісши в театральне мистецтво поняття про динамічність сценічного простору, цілісність візуального образу вистави та єдність сценографічних побудов з пластикою акторських тіл.

Надзвичайного виявлення сценографічне оформлення набуває в постановках Л. Курбаса в «Молодому театрі» (художники М. Бойчук та А. Петрицький посприяли освоєнню акторами особливостей творчої діяльності в системі символічного театру, осмисленню специфіки умовного середовища та засвоєнню унікальних прийомів «ритмопластичної взаємодії між «живою» та «неживою» сценічними матеріями») [3, 18] і театру «Березіль», яке здійснив художник-авангардист В. Мелер [6, 62]. О. Ковальчук акцентує, що український режисер-реформатор належав до театральних митців, які позиціонували сценічне оформлення як активну частину сценічної дії: «він завжди знав, що хотів отримати в кінцевому рахунку, міг при бажанні намалювати деякі фрагменти свого задуму, точно знав, як ця пластика працюватиме в майбутній виставі, тому його робота з художником над конструкцією або живописним рішенням сценічного простору ніколи не була формальною» [1, 117].

У Київському театрі імені Г. Михайличенка режисер М. Терещенко продовжував експериментували з ідеєю «колективно-синтетичної театральної творчості» [5, 230], розкриваючи ідейно-художні сенси та художні образи сценічних композицій засобами ритмопластичного руху акторських мас, виразний колективний жест та пластичну мову тіла. У виставі «Небо горить» мінімізована вербальна складова відповідала пластичній: усі образи режисер асоціативно пов'язав з рухом, залучивши як постановника руху сценографа В. Меллера.

У розумінні В. Меллера, актор – один з елементів вистави, формотворчий засіб, що, як й інші, підпорядковується просторово-пластичній структурі візуального дійства. В. Чечик наголошує, що саме завдяки оперуванню пластикою акторського тіла, його об'ємом, формою, масою, колористичним

сполученням костюмів художникові вдалося створити «виразні просторово-пластичні образи й живописні мізансцени» [11, 75]. Отже, можемо припустити, що в українському театральному мистецтві ХХ ст. В. Меллер одним із перших розробив метод творення вистави відповідно до концепції пластичної режисури.

У практиці В. Меллера в 1920-ті рр. відобразилися сценографічні пошуки О. Шлеммера та В. Кандинського, що полягали в дослідженні простору, кольору, світла, площини, руху та звуку і спроб відтворити театральну постановку засобами пластичного мистецтва [11, 71].

На запрошення Л. Курбаса в 1923 р. художник очолює Макетну майстерню театру «Березіль» й у творчій співпраці з режисером продовжує експерименти, у яких сценічна дія позиціонується як формотворчий процес, що синтезує в органічній взаємодії просторово-пластичні та візуальні елементи сценічного твору. На думку дослідників, у виставах «Жовтневий огляд» і «Мина Мазайло» (1927), «Народний Малахій» (1928) та ін. «створення сценічних епізодів засобами сценографії посіло виняткове місце» [11, 73; 11, 76].

У другій постановці «Макбета» В. Шекспіра в 1924 р. Лесь Курбас у пошуках новаторського висловлення, експериментуючи з формами, застосовує прийом перевтілення актора в «образ» безпосередньо на сцені, створює сценічне дійство з перебільшеними жестами, драматичною подачею слів та авангардною сценографією В. Меллера.

На межі 1950–1960-х рр. як своєрідна антитеза емоційному впливу традиційних художньо-декораційних рішень формується та розвивається «інтелектуальний театр», домінуючим у якому є не стільки переживання, скільки процес поступового вирішення, розкриття способу сценічного мислення, в якому сценографічне оформлення набуває надзвичайної ваги. Чітко визначена, соціально й естетично характерна деталь, що наближається до символу, набуває динамічності та властивості активно взаємодіяти з актором, поступово увиразнюється і стає самостійним сценічним образом.

В українському театральному мистецтві дієва сценографія – історично сформований тип взаємозв'язку режисури та сценографії, при якому остання демонструє унікальний підхід до вирішення сценічного простору, прагнучи створити узагальнену, цілісну емоційно-чуттєву картину, що символізує ідею твору.

На думку В. Фіалко, режисерсько-сценографічна складова інноваційного міжвидового синтезу між режисурою та сценографією істотно вплинула на формування власного художньо-образного бачення. Дослідник наголошує, що в плануванні сценічної обстановки помітною стає тенденція зміщення акцентів із конкретики до узагальнення місця дії, з покартинного оформлення постановки до єдиної установки, що незабаром проявилася у формі єдиного узагальненого середовища [9, 54]. У процесі виведення конфлікту драми в галузь поняття високого рівня узагальненості художники інтегрували в сценографічне оформлення різноманітні засоби виразності, поєднуючи живописні, конструктивні, декоративно-прикладні, об'ємно-пластичні й інші елементи.

Дієва сценографія є засобом виявлення актора, можливістю декорації проявити не сюжетне, а сенсове мізансценування, що в рухах актора та у взаємодії його з елементами оформлення вистави візуалізує глядачеві приховані важелі та причини поведінки героя.

Сценографія 1970-х рр. спирається на художні досягнення театральної практики початку століття, проте найхарактернішим для неї стає принципово нове явище – відносна самостійність театрального художника, що базується на поєднанні функцій режисера як організатора дійства та сценографа як організатора простору. Відповідно художня цілісність постановки визначається взаємозв'язками не лише режисерського та акторського рівнів, але й сценографічного (актор – простір, актор – предметне середовище).

В українському театральному мистецтві 1980-х рр. еволюціонують різні принципи формування художньо-образної системи вистави, що варіювали від використання режисерами певної системи прийомів або акцентування на одному з прийомів пластичної режисури до створення в співпраці зі сценографами візуально-пластичної моделі, що здатна передати цілісне світоглядне бачення засобами побудови художнього образу.

Утім, на думку В. Фіалка, ці принципи більш характерні для старшого та середнього режисерського поколінь, натомість дебютні постановки на сценах українських театрів засвідчують активізацію пошуків зорових образів, коли «пластика вистави створювала світ, який, існуючи за своїми законами, владно обумовлював територію життя героїв вистави» [10, 175].

С. Триколенко на основі аналізу постановок драматичних театрів України 1990–2015-х рр. робить висновок, що в сучасному вітчизняному театральному мистецтві драматичні театри тяжіють до умовно-образної сценографії, а серед напрямів оформлення провідними тенденціями є «бідна сценографія» (дослідниця використовує термінологію Д. Лідера), що реалізується засобами мінімізації декораційного оформлення (зазвичай використовують для постановок пластичних вистав); оформлення «на базі трансформативного ігрового майданчика» [7, 15], у якому поєднано оповідну ілюстративну декорацію та метафоричну декорацію різного ступеня умовності; реалістичну сценографію із залученням метафоризації [8, 11].

Головними тенденціями сценографії сучасного українського театру дослідниця називає: реалістичну, натуралістично-ілюстративну; натуралістично-ілюстративну з елементами метафори та метафоричну, образно-символічну [7, 16].

Нетрадиційні сценічні майданчики (вулиці, природний ландшафт та ін.) позиціонуються як імпульс для народження особливої просторової драматургії, що виникає із синтезу-протидії тіла актора та простору.

Однією з рис сучасного театру є відмова від звичного розподілу сцени та залу: експерименти зі сценою-трансформером та переміщенням глядацьких місць межують з напрямом, відомим як site-specific – перехід за межі сценічної коробки та постановка вистав у непередбачуваних класичним театром просторах (на вулиці, парковках, ангарах, вокзалах, супермаркетах та ін.). В академічному вимірі напрям сайт-специфічних постановок визначається як «задумані, сконструйовані та зумовлені особливостями знайдених просторів, що співіснують із соціальними ситуаціями або місцями – як використаними, так і невикористаними» [13, 113]. М. Пірс наголошує, що постановки такого напряму засновані (у власному задумі та інтерпретації) на складному співіснуванні, накладанні та взаємопроникненні історичних та сучасних наративів і конструкцій, двох основних порядків: того, що йде від простору, його пристроїв та гарнітури, і того, що привнесено в простір вистави та її сценографії, оскільки ці постановки є невіддільними від їх простору – єдиних контекстів, у яких вони можуть бути зрозумілі.

Натомість О. Островерх наголошує на існуванні в українському театральному просторі початку XXI ст. вистав, у яких просторові рішення відповідають традиційному визначенню сценографічного мистецтва, а також постановок, що «заперечують саме слово «оформлення», оскільки просторове рішення, предметні комплекси вистави самі по собі виступають як актанти» [4, 47].

Наукова новизна. Здійснено мистецтвознавче дослідження наближення сценічного простору до форм людського тіла в контексті специфіки театрального мистецтва; розглянуто процес переходу сценографічного оформлення від відстороненого до динамічного в контексті трансформаційних процесів театрального мистецтва; виявлено та проаналізовано спільні й відмінні ціннісні установки, а також форми репрезентації сценографії в теоретичних працях і практичній діяльності провідних театральних режисерів XX – початку XXI ст.

Висновки. Надзвичайне значення в пластичній режисурі відіграє проблематика художнього простору в організації часової складової сценічної постановки, а саме обставини, що зумовили специфіку просторової структури літературного першоджерела або режисерської інтерпретації і, відповідно, здійснюють вплив і на його художньо-образне трактування.

В українському театральному мистецтві взаємозв'язок режисури та сценографії виражається як одноосібне керівництво всіма засобами сценічної виразності – пластичної режисури, що спирається на пластичну єдність сценічного твору.

Унікальність сценографії постановок провідних українських режисерів кінця XX – початку XXI ст. проявляється в художньо-образному трактуванні обраного літературного матеріалу й інноваційному виявленню сенсово-змістової насиченості їх формально-пластичного рішення.

Література

1. Ковальчук О. Художник театру Курбаса: Анатолій Петрицький. Складний шлях становлення. *Курбасівські читання*. 2012. № 7: Лесь Курбас і світова художня культура. С. 107–121.

2. Набоков Р. Г. Сценографія як просторове рішення театру масових видовищ. *Сценограф. Культура України* : зб. наук. пр. / Мін-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 38. С. 149–158.

3. Островерх О. Еволюція просторових систем українського драматичного театру: типи організації, функції, людина (від натуралізму до авангарду) :

автореферат дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.02 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 20 с.

4. Островерх О. Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. *Курбасівські читання* : наук. вісн. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса. 2011. № 6. Ч. 1. С. 45–53.

5. Терещенко М. Театр мистецтва дійства. *Червоний шлях*. Харків, 1923. № 3. С. 227–233.

6. Ткач В. Лесь Курбас і Новий Світ. *Курбасівські читання* : наук. вісн. № 7: Лесь Курбас і світова художня культура / Нац. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. Київ, 2012. С. 59–69.

7. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : автореферат дис. … канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 18 с.

8. Триколенко С. Поєднання реалістичних та метафоричних елементів сценографії на прикладах вистав великої сцени. *Теорія і практика дизайну. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 12. С. 3–12.

9. Фіалко В. О. Оновлення сценічної лексики українського театру 60-х – першої половини 70-х років ХХ століття (частина друга). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 12. С. 51–68.

10. Фіалко В. О. Ігрова лексика вистав режисерів-дебютантів українського театру кінця 70-х – 80-х років ХХ століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. № 25. С. 162–175.

11. Чечик В. В. Сценографія Вадима Меллера в контексті театральних експериментів художників Бавгаузу 1920-х років. *Вісний Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. № 2. С. 71–80.

12. Clodisson L. Formation of the theore of scenography and its role in science about theatre. London : England wordsworth classics, 2011. 282 p.

13. Pearson M., Shanks M. Theatre. Archaeology. London, New York : Routledge, 2001. 215 p.

References

1. Kovalchuk, O. (2012). Artist of the Kurbas Theater: Anatoly Petrytskyi. A difficult way of becoming. Kurbas readings. Les Kurbas and world artistic culture, (7), 107–121 [in Ukrainian].

2. Nabokov, R. G. (2012). Scenography as a spatial solution of the theater of mass spectacles. Culture of Ukraine, (38), 149–158 [in Ukrainian].

3. Ostroverkh, O. (2007). The evolution of the spatial systems of the Ukrainian dramatic theater: types of organization, functions, man (from naturalism to the avant-garde) (author's thesis. ... candidate of art history). Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylskyi. Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].

4. Ostroverkh, O. (2011). Modern theater: between scenography and installation. Kurbasiv readings, (6), 45–53 [in Ukrainian].

5. Tereshchenko, M. (1923). Theater of the art of action. Red way, (3), 227–233 [in Ukrainian].

6. Tkach, V. (2012). Les Kurbas and the New World. Kurbas readings, (7), 59–69 [in Ukrainian].

7. Trikolenko, S. T. (2010). Ukrainian scenography of the end of the 20th – beginning of the 21st century: main development trends and author's positions (author's thesis, candidate of ... art studies). Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylskyi. Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].

8. Trikolenko, S. (2017). The combination of realistic and metaphorical elements of scenography on the examples of performances on the big stage. Theory and practice of design. Art history, (12), 3–12 [in Ukrainian].

9. Fialko, V. O. (2013). Update of the stage vocabulary of the Ukrainian theater of the 60s – the first half of the 70s of the 20th century (part two). Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary, (12), 51–68 [in Ukrainian].

10. Fialko, V. O. (2014). Game vocabulary of performances by debutant directors of the Ukrainian theater of the late 1970s and 1980s of the 20th century. Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary, (25), 162–175 [in Ukrainian].

11. Chechyk, V. V. (2016). Scenography by Vadym Meller in the context of theatrical experiments by Bauhaus artists of the 1920s. Spring of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, (2), 71–80 [in Ukrainian].

12. Clodisson, L. (2011). Formation of the theore of scenography and its role in science about theatre. London. England wordsworth classics [in English].

13. Pearson, M., Shanks, M. (2001). Theatre. Archaeology. London, New York: Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 15.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022

УДК 792. 57 (73+477)
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270350

Цитування:
Белименко Л. І. Жанрова та естетична специфіка сучасного дитячого мюзиклу. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 133–137.

Belymenko L. (2022). Genre and Aesthetic Specificity of Modern Children's Musical. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 133–137 [in Ukrainian].

Белименко Ліляна Іванівна,
викладачка Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7323-9528
lilyana.belimenko@gmail.com

ЖАНРОВА ТА ЕСТЕТИЧНА СПЕЦИФІКА СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО МЮЗИКЛУ

Мета статті – виявити специфіку дитячого мюзиклу в системі музично-театральних жанрів на прикладі творів українських авторів; встановити цілісний комплекс жанрових та естетичних рис сучасного дитячого мюзиклу. **Методологія дослідження.** Застосовано метод системного та жанрово-стилістичного аналізу, завдяки чому розглянуто дитячий мюзикл як самостійний жанр музично-театрального мистецтва, виявлено жанрові та стилістичні особливості, а також художньо-естетичну специфіку; метод порівняльного аналізу, який посприяв виявленню спільних і відмінних рис класичного мюзиклу та дитячого мюзиклу. **Наукова новизна.** Досліджено жанрову й естетичну специфіку дитячого мюзиклу перших десятиліть XXI ст.; проаналізовано феномен синтезу мистецтв як естетичної основи дитячого мюзиклу; розглянуто естетичну близькість дитячого мюзиклу та мюзиклу для дорослих, характерне для них звернення до популярних літературних творів, рівнозначність музичних, драматургічних, пластичних і сценічних виражальних засобів. **Висновки.** Становлення мюзиклу для дітей як жанру – динамічний процес, який триває і на сучасному етапі. Його ґенеза поєднана з домінантною роллю синтезуючих процесів – на рівні драматичного першоджерела, музично-театральних та міжжанрових діалогів, симбіозу та взаємопроникнення різноманітних стилів і стилістичних елементів, а також законів і тенденцій індустрії розваг. Сучасний мюзикл для дітей є унікальним комплексним музично-театральним проєктом, у якому переважає сценарна драматургія та пластично-танцювальна видовищність, які є підґрунтям для формотворчих закономірностей його танцювальної складової. Дитячий мюзикл – це унікальний жанр-свято, на відміну від класичних мюзиклів, серед яких трапляються твори з дуже серйозним, ліричним, а іноді й сумним змістом; мюзикл для дітей на рівні змісту й форми сюжету, подачі матеріалу, його градуса, енергетики, динаміки перебуває на хвилі святкового шоу, яке створює радісний стан душі і піднесений настрій.

Ключові слова: дитячий мюзикл, стилістична специфіка, жанрові риси, естетичні особливості.

Belymenko Liliiana, *Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts*

Genre and Aesthetic Specificity of Modern Children's Musical

The purpose of the article is to reveal the specifics of children's musicals in the system of musical and theatre genres using the example of Ukrainian authors' works; to establish a complete set of genre and aesthetic features of a modern children's musical. **Research methodology.** The method of systemic and genre-stylistic analysis was applied, thanks to which the children's musical was considered as an independent genre of musical and theatrical art, genre and stylistic features, as well as artistic and aesthetic specificity were revealed; the method of comparative analysis, which contributed to the identification of common and distinctive features of a classical musical and a children's musical. **Scientific novelty.** The genre and aesthetic specifics of children's musicals of the first decades of the 21st century have been studied. The phenomenon of the synthesis of arts as the aesthetic basis of a children's musical has been analysed. The aesthetic proximity of children's musicals and musicals for adults, their characteristic appeal to popular literary works, the equivalence of musical, dramaturgical, plastic, and stage means of expression have been considered. **Conclusions.** The development of musicals for children as a genre is a dynamic process that continues even at the present stage. Its genesis is combined with the dominant role of synthesising processes, at the level of the dramatic primary source, music-theatrical and cross-genre dialogues, symbiosis and interpenetration of various styles and stylistic elements, as well as the laws and trends of the entertainment industry. A modern musical for children is a unique complex music-theatre project, in which scenario dramaturgy and plastic-dance spectacle prevail, which are the basis of the formative regularities of its dance component. A children's musical, a unique holiday genre, unlike classical musicals, among which there are works with a very serious, lyrical, and sometimes sad content, is a musical for children at the level of content and form, namely the plot, presentation of the material, its degree, energy, dynamics, is on the wave of a festive show, which creates a joyful state of mind and an uplifted mood.

***Key words*:** children's musical, stylistic specificity, genre features, aesthetic features.

© Белименко Л. І., 2022

Актуальність теми дослідження. На початку третього десятиліття XXI ст. музично-театральне мистецтво переживає період прискореного розвитку, що зумовлено світовими тенденціями соціокультурного простору, а його традиційні жанри оновлюються за рахунок використання різноманітних стилістичних прийомів.

Дитячий мюзикл став невід'ємною частиною сучасної культури, сформувавши простір для реалізації унікальних жанрово-стилістичних і художньо-естетичних особливостей у контексті специфіки розвитку сучасного сценічного мистецтва.

Спираючись на тотожні з класичним мюзиклом принципи драматургії та формотворення, дитячий мюзикл передбачає особливий естетико-семантичний тип музичного мислення, особливий тип змісту та форми, репрезентації сценічного твору та ін.

Актуальність статті зумовлена необхідністю проведення мистецтвознавчого дослідження жанрових та естетичних особливостей сучасного дитячого мюзиклу з метою розширити теоретичну базу.

Аналіз досліджень і публікацій. Розвиток та професіоналізація мюзиклу для дітей в Україні як нового театрального напряму, орієнтованого на запити нинішнього покоління, привернули увагу дослідників до творів, написаних на дитячі сюжети, але призначені для дорослих виконавців. Наприклад, Х. Новосад-Лесюк у публікації «Становлення жанру мюзиклу на Львівській сцені (1986–1990)» [8] розглядає історію створення і постановки перших дитячих мюзиклів на українській сцені; М. Харченко та М. Крипчук у статті «Режисерські технології при створенні сучасних дитячих мюзиклів» [9] виявили особливості використання інноваційних технологій режисерського мистецтва в постановці сучасних дитячих мюзиклів; О. Шевельова в розвідці «Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту» [10] розглядає специфіку постановки сучасного дитячого мюзиклу відповідно до інтересів та запитів аудиторії.

У фундаментальному вітчизняному мистецтвознавстві визначення жанрової та естетичної специфіки мюзиклу для дітей, як правило, не входило до пріоритетних завдань. Подібні твори розглядали зазвичай у межах феномену мюзиклу, зокрема, такі вчені: С. Кудрич («Жанр мюзиклу від джерел до сучасності») [4], С. Манько («Жанрова модель мюзиклу») [6], І. Зайцева («Мюзикл та рок-опера як поліфункціональні жанри мистецтва») [2], Д. Кравченко («Театральний мюзикл як практика видовищної культури») [3], К. Новіков («Специфіка мюзиклу як жанру сучасного театрального мистецтва») [4] та ін.

На основі дослідження названих вище публікацій сучасних науковців певною мірою можна сформувати уявлення про особливості твору цього жанрового різновиду: тематику та зміст сюжетів, елементарні засоби музичної драматургії, комунікативної ситуації, пов'язаної з виконанням та сприйняттям вистави. Проте загальна картина лишається не до кінця розкритою передусім у зв'язку з питаннями типологічного характеру. Так, зокрема, не визначений статус дитячого мюзиклу в системі музично-театральних жанрів, не встановлені взаємозв'язки з висхідним прототипом, не виявлені можливі принципи та критерії класифікації мюзиклів, орієнтованих на дитячу аудиторію.

Виклад основного матеріалу. Мюзикл для дітей є жанровим різновидом класичного мюзиклу, відповідно, логічним та доцільним є розгляд цього феномену в контексті висхідного жанрового прототипу.

На основі аналізу наукових праць провідних вітчизняних і закордонних мистецтвознавців та музикознавців можемо визначити найважливіші, базові принципи, що забезпечують жанрову спадковість мюзиклу для дітей. Передусім до них належить синтез чотирьох компонентів: драми, музики, хореографії та сценічної дії [11, 43].

Як відомо, твори й вистави такого музично-сценічного жанру поєднують у собі ще й деякі особливості оперного мистецтва. Проте, незважаючи на спорідненість, мюзикл має власні характерні особливості. Однією з відмінних рис мюзиклу є впровадження великої кількості хорових номерів, важливе значення відіграють сцени, у яких чергуються солісти й хор.

Сучасний мюзикл для дітей здебільшого постає у вигляді двоактної вистави, у якій поєднано різноманітні стилі: комічну оперу, водевіль та естрадну музику. Поруч із поєднанням діалогів, пісень та шоу в мюзиклі надзвичайно важливе місце посідає хореографія, відмінна від балетної хореографії і танців в оперетах.

У сучасних наукових публікаціях про мюзикл незмінно підкреслюють найважливіший композиційно-естетичний принцип цього жанру – синтез слова, музики та руху, а також легкість переходу від однієї

форми виразності до іншої. При цьому однією з пріоритетних рис класичного мюзиклу є наявність наскрізної пластичної драматургії, що містить у собі не лише сольні епізоди, але й вокально-хореографічні ансамблі [1, 7]. Саме в цьому полягає принципова відмінність мюзиклу від оперети, рок-опери, музичної комедії та інших широковідомих різновидів музичного театру.

Такий підхід до пластично-танцювальної організації музично-сценічного простору повною мірою характерний дитячому мюзиклу, Першою та основною вимогою успіху якого є наявність в основі розвитку сюжету хореографічної побудови. Алгоритм дитячого мюзиклу – це фабула (як основна ідея сценарної основи), вирішена хореографічно-пластичною побудовою сценічного простору, музичні номери, на яких будується розвиток дії, і, зрештою, текст, за допомогою якого спілкуються персонажі.

Мистецтвознавчий аналіз сучасних мюзиклів для дітей, представлених у репертуарі українських театрів засвідчує використання практично всіх різновидів сценічного та соціального танцю, які відомі у світовому хореографічному мистецтві, за винятком стилістики постмодерну (вона не відповідає демократичним принципам жанру). Завдяки ретельній роботі над пластичною виразністю в танці чітко відшліфовується характер персонажа, виражений у його жестах, міміці, рухах та пересуваннях – характерні особливості ролі, втілені в пластиці персонажа.

Важливе значення в мюзиклі для дітей відіграють розгорнуті хореографічні сцени: постановники звертаються і до класичного, і до фізкультурно-спортивного танцю, і до характерного; використовують етнографічні мотиви, модні стилі. Хореографічну дію в мюзиклі для дітей використовують як для розвитку дії, так і для побутової характеристики сцен, її умовно-театральних парафразів та пародіювання.

У мюзиклах пісенні музичні розділи різноманітні за формою, події відбуваються динамічніше, а кожен образ має власний індивідуальний музичний характер.

Важливим аспектом мюзиклу для дітей є переважання в сценічній постановці світлого, оптимістичного настрою.

Сюжетна основа мюзиклу для дітей є тим фундаментом, на якому будується вся конструкція художнього цілого. На відміну від інших жанрів музичного театру, у мюзиклі важливі всі компоненти, які в унікальному естетичному симбіозі створюють органічне ціле. Функції хореографії та сценічної дії різнопланові. Ці елементи зазвичай розглядають лише як засоби реалізації музично-драматичного задуму твору, проте в деяких сучасних мюзиклах для дітей композитори в процесі роботи над твором надають найважливіші організуючі значення. Тобто особливості мюзиклів з домінуванням «зовнішньої», суто ігрової дії активно проявляють себе в концепціях творів для дітей.

Основними рисами драматичної компоненти мюзиклу для дітей є:

- невеликі часові масштаби,
- порівняно невелика кількість дійових осіб,
- максимальна концентрація дії, зокрема спирання на подієві елементи,
- яскраві, «плакатні» характеристики персонажів,
- відсутність внутрішньої багатоаспектності та суперечливості образів, динаміки їх внутрішнього розвитку.

Характерними є переважання однієї сюжетної лінії, одноплановість інтриги, значна роль дидактичних і виховних ідей. При цьому єдність сюжетної композиції створюється за допомогою низки прийомів, деякі з яких зумовлені часовою природою музичного й театрального видів мистецтва – прагненням до організації матеріалу в драматично зумовленій послідовності етапів дії, інші – більш специфічні для мюзиклу для дітей, до них, наприклад, належать використання епізодів з яскраво вираженою послідовністю (коментарі оповідачів, поява ведучих), повторність окремих сюжетних мотивів. Серед першоджерел мюзиклу для дітей переважають класичні казкові сюжети світової та української літератури: «Стійкий олов'яний солдатик» (за однойменною казкою Г.-Х. Андерсена, композитор С. Баневич); «Пригоди Буратіно» (композитор О. Білаш, лібрето: О. Білаш, Є. Дущенко, Л. Татаренко); «Як козаки змія приборкували» (за мотивами казки О. Вратарьова «Зміючка-Несміючка», композитор І. Поклад); «Пригоди Гекльберрі Фінна» (за мотивами однойменного твору М. Твена; режисер-постановник В. Пальчиков, композитори: Ж. Колодуб, Л. Колодуб, лібрето: Д. Кісін, В. Пальчикова, Театр опери і балету для дітей та юнацтва); а також фольклорні сюжети: «Одного разу на Купала», (Театр-студія мюзиклу «ОКей») – та авторські: «Жив собі пес» (композитор В. Назаров, лібрето П. Мага, Дніпровський національний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка) [5, 33].

Творчий підхід, орієнтований на створення мюзиклу для виконання дитячим

колективом з урахуванням виконавського рівня того чи іншого творчого колективу, стає надзвичайно актуальним на сучасному етапі й значною мірою визначає саму жанрову специфіку мюзиклу для дітей.

Дидактична спрямованість творів вказаного жанрового різновиду проявляється в характері сюжетів, специфіці музичної мови, особливої ролі у виставі ігрового аспекту.

Реалії перших десятиліть XXI ст., які зумовили зміну ціннісних орієнтирів молодого покоління, потребують створення мюзиклів, передусім, цікавих дитині, з можливістю їх варіантного «прокату» в різних сценічних умовах.

Дитячий мюзикл – не консервативний жанр, у якому можуть поєднуватися музика, драма й театрально-технічні ефекти. На сучасному етапі він відрізняється різноплановістю тематики, широтою задіяних інтонаційних засобів, спиранням як на джазову, так і на популярну та фольклорну музику.

Наукова новизна. Досліджено жанрову й естетичну специфіку дитячого мюзиклу перших десятиліть XXI ст.; проаналізовано феномен синтезу мистецтв як естетичної основи дитячого мюзиклу; розглянуто естетичну близькість дитячого мюзиклу та мюзиклу для дорослих, характерне для них звернення до популярних літературних творів, рівнозначність музичних, драматургічних, пластичних та сценічних виражальних засобів.

Висновки. Становлення мюзиклу для дітей як жанру – динамічний процес, що триває і на сучасному етапі. Його ґенеза поєднана з домінантною роллю синтезуючих процесів – на рівні драматичного першоджерела, музично-театральних та міжжанрових діалогів, симбіозу та взаємопроникнення різноманітних стилів і стилістичних елементів, а також законів і тенденцій індустрії розваг.

Сучасний мюзикл для дітей є унікальним комплексним музично-театральним проєктом, у якому переважає сценарна драматургія та пластично-танцювальна видовищність, які є підґрунтям для формотворчих закономірностей його танцювальної складової. Мюзикл для дітей – це унікальний жанр-свято, на відміну від класичних мюзиклів, серед яких трапляються твори з дуже серйозним, ліричним, а іноді й сумним змістом; мюзикл для дітей на рівні змісту й форми сюжету, подачі матеріалу, його градуса, енергетики, динаміки перебуває на хвилі святкового шоу, яке створює радісний стан душі і піднесений настрій.

Література

1. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини XX–XXI століття : автореферат дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2013. 16 с.
2. Зайцева І. Є. Мюзикл та рок-опера як поліфункціональні жанри мистецтва. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 543–548.
3. Кравченко Д. Театральний мюзикл як практика видовищної культури. *Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства.* 2015. С. 242–245.
4. Кудрич С. Б. Жанр мюзикла от истоков до современности. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.*: матер. Всеукр. наук. конф. молодих учених / Харків. держ. акад.. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. (Харків, 24–25 квітня 2007 р.). Харків, 2007. С. 133–134.
5. Малюкова Н. Жанр мюзиклу в київських театрах. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри: науково-методичний аспект* : матер. XI наук.-практ. конф. / редкол. О. Яковлев, Г. Овчаренко та ін. (Київ, 15–16 квітня 2021 р.). Київ : КМАЕЦМ, 2021. С. 31–33.
6. Манько С. Б. Жанрова модель мюзиклу. Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матер. Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка та ін. (Харків, 24–25 квіт. 2014 р.). Харків, 2014. С. 124–125.
7. Новіков К. І. Специфіка мюзиклу як жанру сучасного театрального мистецтва. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матер. Всеукр. наук.- теорет. конф. молодих учених / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. (Харків, 23–24 квітня 2020 р.). Харків : ХДАК, 2020. С. 148–149.
8. Новосад-Лесюк Х. Становлення жанру мюзиклу на Львівській сцені (1986–1990). *Грааль науки*. 2022. № 11. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/18026 (дата звернення: 12.09.2022).
9. Харченко М. В., Крипчук М. В. Режисерські технології при створенні сучасних дитячих мюзиклів. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція :* матер. Всеукр. наук. конф. наук.-педаг. прац., доктор., аспір., здобув., магістр. та студ. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 80–84.
10. Шевельова О. В. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2021. № 3–4 (52–53). С. 262–276.
11. McMillin S. The Musical as Drama. New Jersey : Princeton University Press, 2006.

References

1. Verkhovenko, O. A. (2013). The dance component of the musical of the second half of the 20th – 21st centuries. Abstract of the PhD. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukraine].

2. Zaitseva, I. E. (2017). Musical and rock opera as poly-functional genres of art. A young scientist, 11 (51), 543–548 [in Ukraine].

3. Kravchenko, D. (2015). Theatrical musical as a practice of spectacular culture. Cultural practices as a factor of socio-cultural modernization of modern Ukrainian society, 242–245 [in Ukraine].

4. Kudrych, S. B. (2007). The genre of the musical from its origins to the present. Culture and information society of the XXI century: all-Ukrainian materials of science conf. of young scientists, April 24–25, 2007. Kharkiv: Kharkiv. state Acad. of Culture, 133–134 [in Ukraine].

5. Malyukova, N. (2021). The musical genre in Kyiv theaters. Stage and musical art: circus and variety genres. scientific-methodical aspect: materials of the 11th scientific-practical conf. (Kyiv, April 15–16, 2021). Kyiv: KMAECM, 31–33 [in Ukraine].

6. Manko, S. B. (2014). Genre model of the musical. Culture and information society of the XXI century: all-Ukrainian materials science and theory conf. of young scientists (April 24–25, 2014). Kharkiv: Kharkiv. state Acad. Cultures, 124–125 [in Ukraine].

7. Novikov, K. I. (2020). Specificity of the musical as a genre of modern theatrical art. Culture and information society of the 21st century: materials of the All-Ukrainian. science – theory conf. of young scientists (April 23–24, 2020). Kharkiv: KhDAK, 148–149 [in Ukraine].

8. Novosad-Lesyuk, H. (2022). Formation of the musical genre on the Lviv stage (1986–1990). The grail of science, 11. Retrieved from: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/18026 [in Ukraine].

9. Kharchenko, M. V., Krypchuk, M. V. (2021). Directing technologies in the creation of modern children's musicals. Current discourses of stage art: traditions and European integration: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, post-graduate students, candidates, master's students and students. Kyiv: Ed. KNUKiM center, 80–84 [in Ukraine].

10. Shevelyova, O. V. (2021). Modern children's musical "Masha the Frog" by O. Spilioti in the context of the director's modeling of a creative art project. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 3–4 (52–53), 262–276 [in Ukraine].

11. McMillin, S. (2006). The Musical as Drama. New Jersey: Princeton University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2022
Отримано після доопрацювання 04.11.2022
Прийнято до друку 14.11.2022

УДК 808.55:792.02:811.111
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270352

Цитування:
Гринчак Г. С. Сценічна мова під час роботи над постановкою п'єси в перекладі з англомовного оригіналу. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 138–144.

Hrynchak H. (2022). Stage Speech Training in Producing English Plays in Ukraine. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 138–144 [in Ukrainian].

Гринчак Ганна Сергіївна,
старша викладачка кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
https://orcid.org/0000-0002-8607-0274
anna_grinchak@ukr.net

СЦЕНІЧНА МОВА ПІД ЧАС РОБОТИ НАД ПОСТАНОВКОЮ П'ЄСИ В ПЕРЕКЛАДІ З АНГЛОМОВНОГО ОРИГІНАЛУ

Мета роботи – схарактеризувати та визначити перспективні особливості розвитку техніки сценічного мовлення в сучасному акторському мистецтві. **Методологія роботи:** хронологічний метод – для дослідження етапів; компаративний – для здійснення порівняльного аналізу; типологічний – на виявлення чинників та особливостей цього процесу; теоретичного узагальнення – для висновків і рекомендацій дослідження. **Наукова новизна.** Теоретично обґрунтовано та логічно завершено розгляд сценічного мовлення в сучасному вітчизняному театрі під час постановки п'єс у перекладі з англомовного оригіналу та запропоновані рекомендації і корекції. **Висновки.** У статті розглянуто особливості сценічної мови в професійній акторській сфері, що мають відповідати інноваційному характеру науки XXI ст. Простежено шляхи створення нових комунікативних методик застосування тренінгів сценічної мови на базі інтернет-ресурсів, аудіо- та відеоматеріалів, електронних текстів та їх перекладів, зокрема з використанням творів британської драматургії, а саме п'єси Саймона Стівенса (Simon Stphens) за однойменним романом Марка Хеддона (Mark Haddon) «Загадкове нічне вбивство собаки» (The Curious Incident of the Dog in the Night-Time). Вказано особливості процесу сценічного мовлення під час роботи над постановкою п'єси в перекладі з англомовного оригіналу. Зазначено специфіку деяких завдань постановки для українського глядача. Запропоновано в роботі над сценічним мовленням застосовувати спеціальні англомовні вправи. Рекомендовано співпрацювати з фахівцями в галузі фонових знань під час роботи над перекладеними англомовними оригіналами з метою виявлення особливостей роботи саме для вітчизняного глядача.

Ключові слова: тренінги сценічної мови, голос, тіло, дихання, дикція, ритм, молодіжна лексика, переклад, український глядач.

Hrynchak Hanna, *Senior Lecturer, Department of Stage Speech, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University*

Stage Speech Training in Producing English Plays in Ukraine

The purpose of the article. The article is devoted to the study of stage speech, in the professional field of acting that has to correspond to the innovative nature of science in the XXI century. The ways of creating new communicative means of applying stage speech trainings on the basis of Internet resources, audio and video materials, original scripts and their translations, namely Simon Stephens's play after Mark Haddon's novel The Curious Incident of the Dog in the Night-Time, are observed and analysed. **The research methodology is based on** the application of chronological method to research different stages of stage speech training, comparative method to conduct the comparative analysis, typological method to reveal the factors and determine the features of this process, as well as theoretical method to draw conclusions and develop further recommendations. **Scientific novelty.** The theoretical background and practical examining of the original theatrical literature is considered the main source of the latest information of a special nature. **Conclusions.** Problems of stage speech technique in modern acting in general, including Ukraine, need further consideration, understanding, and thorough research. The conditions for the functioning of language in the theatre are to be relevant to the requirements of stage practice that it is worth talking about a kind of separate stage style of speech. Actors use their voice to project external emotions, combining it with body movements to interpret the text and to present the story. Therefore, the voice cannot be seen as an isolated skill, but as a skill that requires coordination of the whole body. The Artistic director of the Lesya Ukrayinka theatre M. Reznikovych and K. Kashlikov, Director of the play, say that it is a great responsibility, and, most importantly, the opportunity to find the equivalent that could interest the Ukrainian audience. It seems that getting acquainted, as well as the use of exercises in the language of the original, can bring actors closer to understanding the author's idea, and the director to bring the atmosphere of the original and to adapt the original to the Ukrainian audience. The given examples of complexity of translation testify that actors are faced a multitasking work of reproduction of the idea on

© Гринчак Г. С., 2022

the scene. Each character represents the character in the stage language for more than two hours on a scene. Without stage speech training, this is almost impossible. Some of the best exercises for stage speech training were presented.

***Key words*:** stage speech trainings, voice, body, breathing, diction, rhythm, youth vocabulary, translation, Ukrainian audience.

Актуальність теми дослідження. Роботу присвячено авторським методикам тренінгів зі сценічної мови під час постановки п'єси Саймона Стівенса за однойменним романом Марка Хеддона «Загадкове нічне вбивство собаки» на сцені Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки. Сценічна мова, сучасна «лінгва франка», як засіб театрального спілкування є важливою передумовою акторської кар'єри. Отже, методики викладання сценічної мови, зокрема в професійній сфері, на сучасному етапі відповідно до розвитку інформаційного глобального поля повинні розвиватися, оновлюватися, удосконалюватися, адаптуючись до потреб нашого часу, для задоволення конкретних культурних глядацьких і професійних потреб. Процеси розробки нових методик, їхнє обговорення на міжнародних конференціях та в Україні, подальше впровадження відбуваються на сучасному етапі, зокрема, українською та англійською мовою. Тому серед малодосліджених та актуальних питань сучасної роботи над сценічною мовою на базі оригіналу є обмін новітнім досвідом в Україні в галузі театру.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблему формування сценічної мови в процесі роботи акторів, її теоретико-методологічні, методичні та практичні аспекти вивчали українські та закордонні вчені, актори, режисери й театральні педагоги, зокрема: Є. Вахтангов, Є. Гротовський, Н. Жинкін, М. Заньковецька, І. Карпенко-Карий, М. Кнебель, М. Кропивницький, Лесь Курбас, В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, Л. Страсбург, М. Чехов, М. Щепкін, Е. Хепгуд, В. Яхонтов та ін. Науково-методичну базу українського сценічного мовлення на сучасному етапі становлять праці М. Барнича, А. Гладишевої, М. Ігнатюк, М. Сулятицького, М. Карасьова, Т. Нечаєнко, Р. Черкашина й ін. Актуальність дослідження зумовлена комплексом екстра- та інтрасценічних чинників у соціомовленнєвому аспекті загалом і в галузі театру зокрема; потребою театральної справи в розробці й упровадженні інтерактивних методів; розширенням міжнародних зв'язків України з іншими країнами на культурному рівні, суспільною потребою у кваліфікованих спеціалістах у мистецькій сфері, що володіють сценічною мовою; необхідністю комунікувати не лише спеціалістів у сфері театрального мистецтва, але й професіоналів (режисерів, акторів, драматургів) і непрофесіоналів (глядачів).

Читання оригінальної театральної літератури розглядаємо як основне джерело отримання новітньої інформації спеціального характеру. Учасники процесу швидко засвоюють термінологію, орієнтуються в науковій літературі, водночас їм не вистачає навичок безпосереднього спілкування під час процесу роботи над п'єсою з режисером, тренером сценічної мови, критиками, глядачами й ін. Наявні недоліки мовної підготовки випускників театральних вишів – дефіцит часу для вивчення, низький рівень компетенції вступників, відсутність ефективного навчального курсу.

Актуальність дослідження зумовлена важливістю ґрунтовного вивчення проблематики розвитку техніки сценічного мовлення в сучасному акторському мистецтві, виявлення рівня розробки питання; визначення нагальних проблем сценічного мовлення в сучасному вітчизняному театрі й окреслення перспективних шляхів їх вирішення.

Мета статті – схарактеризувати та визначити перспективні особливості розвитку техніки сценічного мовлення в сучасному акторському мистецтві.

Виклад основного матеріалу. «Сценічне мовлення – це не спонтанне, а, навпаки, підготовлене мовлення. Живим словом актор створює мовну характеристику персонажа, передає його почуття, внутрішній стан. Різні сценічні обставини, темпоритм ролі, вистави тощо зумовлюють й акторську вимову. На сцені природно співіснують різні функціональні стилі усної мови: діловий, художній і розмовний. Умови функціонування мови в театрі настільки підпорядковані вимогам сценічної практики, що варто говорити про своєрідний, окремий сценічний стиль мовлення», – визначає А. Гладишева [2, 2].

На думку Ю. Васильєва, здатність виражати стилістику вистави й особливий почерк режисера вимагає від актора особливої голосомовної готовності та пластичності, що передбачає доцільність проведення відповідного тренінгу не тільки під час конкретного етапу навчання, а й кожного етапу підготовки актора до виходу

на сценічний майданчик. Такий тренінг пов'язаний зі сценічним існуванням у конкретній виставі або з утіленням конкретного художнього тексту [5, 214].

Варто зауважити, що створення вистави в сучасному театрі диктує нові підходи в галузі сценічного мовлення, потребує перегляду класичних принципів. Нові тенденції, пов'язані з поверненням на пріоритетні позиції слова, породжують пошук технік і прийомів виразності, пов'язаних з голосомовними можливостями актора. Система навчання майстерності сценічної мови вимагає, на думку Ш. Сороки й Т. Голуб [5, 219] (із чим цілком погоджуємося) удосконалених і новаторських методик.

Отже, «зміни подій, прагнень, рішень героїв мають розкриватися через внутрішню філігранну трансформацію мовлення актора-оповідача. Основа цього образу – чітко визначені завдання акторської та виконавської концепцій», – вказує професор А. Гладишева [1, 13].

У статті проаналізовано та проілюстровано засоби вдосконалення роботи над сценічним мовленням як сукупністю вмінь та навичок, а саме: диханням, голосом, дикцією, орфоепією, логікою мови – під час постановки п'єси Саймона Стівенса (Simon Stphens) за однойменним романом Марка Хеддона (Mark Haddon) «Загадкове нічне вбивство собаки» (The Curious Incident of the Dog in the Night-Time) на сцені Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки (керівник проєкту М. Резнікович; режисер К. Кашліков).

Загальновідомо, що основою усного мовлення є дихання. Від правильного дихання залежить чистота, правильність, краса голосу та його зміна. Перед тим як розпочати говорити, треба зробити вдих, під час вдихання легені наповнюються повітрям, грудна клітина розширюється, ребра підіймаються, а діафрагма опускається. Голосом виконавці передають характер героїв. Дихання, фонація, резонанс та артикуляція є основою вокальної постановки й техніки. Висота, темп, пауза, тон, якість артикуляції, фізична, вокальна, розумова та емоційна робота – аспекти, що потребують підготовки. Актори використовують свій голос, щоб проєктувати зовнішні емоції, поєднують його з рухами тіла, щоб інтерпретувати текст і представляти історію. Через це голос не можна розглядати як ізольовану складову: голос потребує координації всього тіла.

Низькі тони та помірна гучність допомагають привернути увагу до певного моменту. Висота звуку демонструє ступінь емоційного напруження. Наприклад, коли людина збуджена або нервує, висота може підвищитися. Якщо людина намагається контролювати емоції або висловлює щось серйозне чи конфіденційне, вона може використовувати низький голос.

Акторська майстерність – це фізична, вокальна, розумова та емоційна робота, яка вимагає підготовки, щоб бути на висоті. Тіло й розум актора повинні бути розігріті, щоб показати глядачам найкраще [6].

Деякі аспекти було розглянуто під час роботи над п'єсою «Загадкове нічне вбивство собаки». Художній керівник Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки М. Резнікович висловив думку, що взяти у свій репертуар такий матеріал – велика відповідальність, а головне, можливість в іншій мірі умовності знайти той еквівалент, що міг би зацікавити українського глядача [8]. Режисер К. Кашліков прочитав роман за кілька років до постановки й одразу вирішив, що працюватиме з ним. Саму постановку він подивився в Королівському національному театрі Лондона. К. Кашліков думав про те, що «українці можуть і мусять зробити не гірше суто по-людськи та навіть професіонально: вистава, та, що в Лондоні, – блискуча, тонка, відчайдушно зроблена, проте вона не про нас. Там існує за замовчуванням деяка домовленість: ми наче розповідаємо вам історію, проте до вас у душу не ліземо, і глядач це розуміє. Наша вистава не те, що інша, вона зовсім інша», – підкреслив постановник [8]. Режисера та всю команду привабила моральна проблема, що існує в суспільстві, духовні зв'язки людей [11]. «Ця історія, вона прекрасна, вона проста. … Більшість глядачів побачить щось зі свого життя» [8].

Через те, що досліджувана постановка вперше була представлена на світовій сцені саме оригінальною англійською мовою, це викликало цікавість, як саме англомовні актори опікуються сценічною мовою в процесі підготовки.

Отже, голосні або неголосні моделі тренування потребують певного звикання, й існує достатньо варіантів вправ для розігрівання цих звуків, раундів – по 3–5 кожного. Артисти можуть починати повільно й нарощувати темп.

Наприклад, неозвучені візерунки англійською мовою: *Pa Ta Ka Pa Ta Ka Pa Ta Ka Pah Pa Ta Ka Pa Ta Ka Pa Ta Ka Paw Pa Ta Ka Pa Ta Ka Pa Ta Ka Poo Pa Ta Ka Pa Ta Ka Pa Ta Ka Pee Pa Ta Ka Pa Ta Ka Pa Ta Ka Pay.*

Озвучені: *Ba Da Ga Ba Da Ga Ba Da Ga Bah Ba Da Ga Ba Da Ga Ba Da Ga Baw Ba Da Ga Ba Da Ga Ba Da Ga Boo Ba Da Ga Ba Da Ga Ba Da Ga Bee Ba Da Ga Ba Da Ga Ba Da Ga Bay* [8].

Вважаємо, що застосування вправ саме мовою оригіналу може артистам допомогти зрозуміти задум автора, а режисеру – наблизити атмосферу оригіналу й адаптувати його до українського глядача. Виявилося, що є офіційний сценарій, отже, й офіційний переклад. Як вказано вище, сценічна мова передбачає також орфоепію, логіку мови під час постановки п'єси, отже, вирішено було порівняти оригінальний і перекладений текст. Тому була зроблена спроба проаналізувати деякі аспекти перекладу п'єси з англійської з метою подальшого кращого вибору тренувань сценічної мови під час підготовки постановки.

Підмічено, що не всі вирази англійською мовою можуть бути перекладені дослівно, і це пов'язано з граматичною будовою або з відмінностями культури неспоріднених мов. Отже, українському глядачеві вираз *monkey business,* дослівно *мавпячий бізнес,* нічого не додасть до розуміння англійських реалій. Насправді колоніальна колись держава, що включала Індію, була знайома з екзотичними тваринами, рослинами, явищами, що перейшло в загальну англомовну культуру, створило багато виразів зі словом *мавпа*, не типових для українців. Для українського глядача описово було передано зміст цього виразу *ще щось викинеш.* Отже, було запроваджено перекладацьку стратегію доместикації, одомашнення, цілком припустиму в цьому випадку.

У перекладі образливе слово *you little shit* дослівно *маленьке лайно* перекладено описово як *засранець,* що не зовсім відповідає змісту. Поліціянт зважував на неповнолітність хлопця *little малий*, а слово *shit* перекладено грубіше, і, можна сказати, старомодно, так само, як у наступному прикладі перекладено *bloody dog* як *грьобаний собака. Засранець* та *грьобаний* часто траплялися за радянських часів російською в перекладах з англійської, як деякий відтінок форенізації, очуження тексту, наче щоб було схоже на щось іноземне. В наш час це може здаватися штампом. Тим більше, що той самий собака *a bloody dog* перекладено *клятого собаки,* що більш доцільно для сучасного лексикону. Далі наводимо приклади з тексту [12].

I strongly advise you to get into the back of the police car because if you try any of that monkey business again you little shit I am going to seriously lose my rag. Is that understood?;

Я затримую тебе за напад на поліціянта і раджу тобі сісти в машину, бо якщо ти, засранець, щось іще викинеш, я за себе не відповідаю. Це зрозуміло? [13];

It's a bloody dog Christopher, a bloody dog [12];

Це всього лише собака, Крістофере! Грьобаний чужий собака! («Загадкове нічне вбивство собаки». Переклад).

You are not to go asking Mrs Shears who killed that bloody dog. You are not to go aslcing anyone who killed that bloody dog. You are not to go trespassing on other people's gardens. You are to stop this ridiculous bloody detective game right now [12];

Ти більше не будеш питати місіс Ширз, хто вбив її клятого собаку. Ти не будеш нікого питати, хто вбив цього клятого собаку. І ти припиниш цю ідіотську гру в детектива зараз же! («Загадкове нічне вбивство собаки». Переклад).

До речі, повтори, що створювали ритм і напругу розмови батька та сина, відтворені не були. Так, переклади, особливо для сцени, не можуть бути довшими за оригінал; скорочення відбуваються, наприклад, шляхом опущення деяких слів і речень.

Описовим перекладом відтворено три коротких слова *even fetch a stick.* Навіть *принести палку* (метафора для характеристики нерозумного) описано виразом з антонімічним перетворенням.

А щодо команди «апорт» – він точнісінько не виконає [13];

Зворушливий вигляд має переклад *I'll maile her a get-well card* [12];

Я намалюю для неї листівку, ти віднесеш завтра? [13];

Проте варто знати, що в Англії, зокрема, існують спеціальні поштові листівки для передачі пацієнтам у лікарню з побажанням одужання, і малювати таку картку не потрібно.

Наведені приклади складності перекладу для створення характеристик героїв, манери їх мовлення свідчать про те, що перед артистами постає багатовекторна робота з відтворення задуму на сцені. Отже, сценічне мовлення вимагає повсякденної аналітичної роботи та тренувань.

Як зазначено, варто ознайомлювати наших виконавців зі зразками роботи над голосом англійською мовою, це допоможе зрозуміти специфіку підготовки вистави англомовними артистами. Наведемо декілька прикладів для тренувань англійською мовою для вимови голосних і приголосних.

A big black bug bit a big black bear and the big black bear bled blue black blood. Peter Piper picked a peck of pickled peppers; a peck of pickled

peppers Peter Piper picked. Lesser leather never weathered lesser wetter weather. My Mummy makes me munch my M&M's on a Monday morning. Betty Botter bought some butter. But she said the butter's bitter If I put it in my batter, it will make my batter bitter. But a bit of better butter will make my batter better So 'twas better Betty Botter bought a bit of better butter. How much wood would a woodchuck chuck if a woodchuck could chuck wood?

Вправи зі сценічної мови обов'язково потрібно виконувати під час підготовки. Адже кожен персонаж представляє своєю сценічною мовою характер героя протягом понад двох годин на сцені. Так, мова Крістофера Буна, мова талановитого підлітка-аутиста, відрізняється від мовлення звичайних героїв: батька, матері, поліціянта, сусідів, перехожих. Увесь вечір на сцені знаходиться вихователька-психолог Буна. Молода жінка читає не текст автора або ведучого, а книгу саме підлітка, яку він вирішив написати як детектив про випадок із собакою. Це книга-в-п'єсі, спеціальне завдання для актриси.

Герої весь час рухаються сценою, падають, підіймаються, обнімаються, слухають музику та майже весь час говорять. Без тренувань сценічної мови це практично неможливо.

Щоб виконати складний текст, дуже важливо підготуватися, аби аудиторія могла його зрозуміти. Вище були представлені деякі з ефективних вправ на артикуляцію, які допоможуть розігріти тіло, голос і покращити дикцію. Добре мати в арсеналі кілька вправ і комбінувати їх.

Рекомендуємо починати з активного струшування: розслабити щоки й губи, дати обличчю розслабитися та енергійно потрясти головою.

Варто залучати свої руки. Помасажувати м'язи щік, губи. Утримування та розгинання язика також може бути чудовим способом його розігріти. Під язиком є ще одне напружене місце.

Жувати уявну гумку. Наче покласти шматочок у рот і жувати так швидко, як можна, обертаючи шматочок так, щоб жувати вгору і вниз, за годинниковою стрілкою і проти годинникової стрілки. Зрештою, додавати все більше й більше «жуйки», поки в роті не буде відчуття, ніби він пережовує цемент, що сохне.

Наступна вправа: кінчиком язика намалювати кола в кожній щоці. Постаратися зробити кола максимально досконалими. Після 10 в одному напрямку намалювати ще 10 кіл у протилежному напрямку, те саме для іншої щоки. Можна змінювати кількість кіл на кожній щоці, однак намагатися дотримуватися кількості на кожній стороні. Додатковим елементом до цієї вправи є спроба написати своє ім'я на внутрішній стороні кожної щоки.

Відкрити рот якомога ширше: відчути гарне розтягування навколо губ, щелепи, навіть на шиї. Далі стиснути рот якомога дрібніше і щільніше. Чергувати ці два стани. (Ця вправа іноді відома як «Лев'яча паща»). Будь-яка комбінація перерахованих вище вправ буде корисною.

Ремесло навчання голосу залежить від детального розуміння того, як голос працює анатомічно. Голос виникає в тілі. Але його спричинюють імпульси в мозку. Мистецтво тренування голосу передбачає не лише фізичну природу голосу, а й психічну. Голос кожної людини формують емоції, що виникають у неї спочатку як у немовляти, а потім – більш зрілої особистості. Емоції, дихання і голос – це матеріал для мистецтва вокального спілкування.

Кожен володіє голосом, який здатен виражати через природний діапазон від двох до чотирьох октав будь-яку гаму емоцій, почуттів. Голос – це вміння, над яким треба працювати. Відокремлювати тренування голосу й тіла від акторського процесу щонайменше неефективно, а в гіршому випадку – руйнівно. Актор повинен мати голос, який може передавати тонкощі внутрішньої психологічної драматичної правди. Голос повинен бути як тісно пов'язаний з емоційною правдивістю, так і мати екстравертну силу. Тренування для актора означає звільнити голос, мовлення від гальмівних звичок.

Варто зазначити, що голосом можна передавати інформацію без слів. Він передає тональність, відтінок, інтенсивність, емоційність словесного спілкування. Мовлення надає конкретну інформацію, яка пояснює потребу в спілкуванні. Тож тренування голосу та мовлення поглиблюють інтерфейс надзвичайно складної діяльності. Множина мимовільних дій викликає вдих через безліч узгоджених м'язів діафрагми, гомілки та міжребер'я, одночасно активуючи набір крихітних м'язів гортані, які стягують голосові складки разом. Дихання зустрічає опір голосових складок, а вібраційна реакція відбивається в кісткових порожнинах і на резонуючих поверхнях тіла. Мовленнєва підготовка включає складові частини слів – голосні та приголосні, самі слова, граматику, синтаксис, текст і думку. Тренування голосу та

мовлення також повинні розвивати умовний підхід до тексту, який зливається з діями п'єси. Зазначимо, що фразовий наголос в англійській мові падає на значущі частини мови (іменники, дієслова, ін.). Саме логічний наголос виділяє групу слів у реченні. Уявіть собі нотний стан, де в одному такті одна нота під логічним наголосом, а в наступних – чотири, далі – вісім, шістнадцять в кожному такті другорядних. І тон не опускається, ритм не сповільнюється. Для тренування можна промовляти фразу з одночасним плесканням у долоні або стуканням рукою чи ногою. Кожна група слів відокремлюється паузою. Виходить «рубана вимова». Задаючи плесканням ритм, ви наче відрізаєте кожне слово. Ця вправа відмінна для тренування техніки.

Наукова новизна. У статті проаналізовано особливості процесу сценічного мовлення під час роботи над постановкою п'єси в перекладі з англомовного оригіналу. Зазначено відмінності деяких завдань постановки для українського глядача. Запропоновано в процесі роботи над сценічним мовленням враховувати спеціальні англомовні вправи. Описано авторські вправи для сценічного мовлення.

Рекомендуємо під час роботи над перекладеними англомовними оригіналами співпрацювати з фахівцями в галузі фонових знань з метою виявлення особливостей роботи саме для вітчизняного глядача. Це тривалий і постійний процес, що відповідає потребам фаху і має перспективи для розвитку. Сучасний аспект у методиці викладання англійської мови студентам-театралам, запропонований у статті, може бути використаний як складова у нових методиках викладання англійської мови для спеціальних цілей.

Висновки. Насамперед маємо усвідомлювати, що опис реальної життєвої ситуації (на сцені зокрема) однією мовою відрізняється від опису такої самої ситуації іншою. І це зумовлено неспорідненістю мов. Наголос, ритм та інтонації (такі важливі в сценічному мовленні) в англійській мові відрізняються від української мови – мелодійної, рівної. Рекомендуємо ретельно працювати над голосом і тоном під час тренувань і репетицій.

Перспективи подальших розвідок вбачаємо в розширенні та оновленні матеріально-технічної бази для використання нових технологій у навчанні та роботі, збільшенні списку творів та екранізацій з молодіжною тематикою, у постійному вдосконаленні методики сценічної мови.

Література

1. Гладишева А. Сценічна мова. Монологи. Композиції. Моноп'єси : навч. посібник-хрестоматія. Біла Церква : Білоцерківська книжкова ф-ка, 2013. 367 с.

2. Гладишева А. Слово в театрі. URL: http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf (дата звернення: грудень 2021).

3. Кобзар Т. В. Сценічна мова. Техніка мовлення. Черкаси : вид-во Ю. Чабаненко, 2013. 404 с.

4. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.

5. Сорока І., Голуб К. Специфіка техніки сценічного мовлення в акторському мистецтві початку XXI століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво.* 2020. № 3(2). С. 210–220.

6. An Actor's Warm-Up. Voice. Things to Do. National Theatre at Home. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CFXqyl4C1J4 (дата звернення: грудень 2021).

7. Articulation Exercises for Actors. How to Improve Articulation & Diction. URL: ttps://www.youtube.com/watch?v=8sQoYa8TptI (дата звернення: листопад 2021).

8. Benedict Cumberbatch Performs "I'm a Little Teapot". URL: https://www.youtube.com/watch?v=1kEoS9WwpmA (дата звернення: грудень 2021).

9. Laura Barnett. How to act: stage stars share their acting tips. URL: https://www.theguardian.com/stage/2012/nov/28/how-to-act-acting-tips (дата звернення: листопад 2021).

10. What is the term used when an actor speaks a line to the audience, that the characters on stage are unaware of? URL: https://www.quora.com/What-is-the-term-used-when-an-actor-speaks-a-line-to-the-audience-that-the-characters-on-stage-are-unaware-of (дата звернення: грудень 2021).

11. Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки URL: https://www.rusdram.com.ua/ukr/plays/the_curious_incident_of_the_dog_in_the_night-time (дата звернення: листопад 2021).

12. Haddon M. The Curious Incident of the Dog in the Night-Time, adapted by Simon Stephens. URL: http://www.farmersalleytheatre.com/sites/default/files/audition-cuts/CIDN%20Full%20Script.pdf (дата звернення: листопад 2021).

References

1. Ghladysheva, A. (2013) Scenichna mova. Monologhy. Kompozyciji. Monop'jesy. Bila Cerkva: Bilocerkivsjka knyzhkova f-ka [in Ukrainian].

2. Ghladysheva, A. (2009). Slovo v teatri. Retrieved from: http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf [in Ukrainian].

3. Kobzar, T. V. (2013). Scenichna mova. Tekhnika movlennja. Cherkasy: vyd-vo Ju. Chabanenko [in Ukrainian]

4. Kurbas, L. (2001). Filosofija teatru. Kyjiv: Osnovy [in Ukrainian].

5. Soroka, I., Gholub, K. (2020) Specifics of stage speech technique in the acting art of the beginning of XXI century. Visnyk Kyjivsjkogho nacionaljnogho universytetu kuljtury i mystectv. Scenichne mystectvo, 3 (2), 210–220 [in Ukrainian].

6. An Actor's Warm-Up. Voice. (2017) Things to Do. National Theatre at Home. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=CFXqyl4C1J4 [in English].

7. Articulation Exercises for Actors. (2020). How to Improve Articulation & Diction. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=8sQoYa8TptI [in English].

8. Cumberbatch, B. (2018). Performs "I'm a Little Teapot", Omaze. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=1kEoS9WwpmA [in English].

9. Barnett, L. (2012). How to act: stage stars share their acting tips. Retrieved from: https://www.theguardian.com/stage/2012/nov/28/how-to-act-acting-tips [in English].

10. What is the term used when an actor speaks a line to the audience, that the characters on stage are unaware of? N.d. Retrieved from: https://www.quora.com/What-is-the-term-used-when-an-actor-speaks-a-line-to-the-audience-that-the-characters-on-stage-are-unaware-of [in English].

11. Nacionaljnyj akademichnyj dramatychnyj teatr imeni Lesi Ukrajinky. (2018) Retrieved from: https://www.rusdram.com.ua/ukr/plays/the_curious_incident_of_the_dog_in_the_night-time [in Ukrainian].

12. Haddon, M. The Curious Incident of the Dog in the Night-Time, adapted by Simon Stephens. Retrieved from: http://www.farmersalleytheatre.com/sites/default/files/audition-cuts/CIDN%20Full%20Script.pdf [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 15.11.2022

УДК 85.333(477)
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.270353

Цитування:
Соколенко Н. В. Культурно-історичні передумови створення нового українського театру (кінець XIX – початок XX століття). *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 145–150.

Sokolenko N. (2022). Cultural-Historical Background of New Ukrainian Theater Creation (End of XIX – Beginning of XX Century). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 145–150 [in Ukrainian].

Соколенко Наталія Володимирівна,
аспірантка Київського національного університету культури та мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-5978-2807
Quitrack23@gmail.com

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ НОВОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ)

Мета роботи – узагальнити основні чинники впливу на розвиток нового українського театру на межі XIX–XX століть. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні таких методів: порівняльно-аналітичного, культурологічного, джерелознавчого. **Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному дослідженні та узагальненні основних культурно-історичних передумов створення нового українського театру у визначений історичний період. **Висновки**. Культурно-історичні передумови створення нового українського театру здебільшого пов'язані із суспільно-політичною ситуацією, у якій перебувала українська нація в період боротьби за незалежність кінця XIX – початку XX століть. На основі аналізу досліджень українських театрознавців зроблено висновок, що передумовами для створення нового українського театру були зміни політичного становища щодо тогочасних українських територій наприкінці XIX століття, а саме політика реформ 1860–1870 років: скасування кріпосного права, судова реформа, реформи освітня, земська та міська, репресії українського народу, зокрема щодо української культури. Утиски української мови й культури не могли стримати розвиток загальнотеатрального процесу, що зумовило створення перших україномовних театральних труп, як-от: трупа Г. Ашкаренка, М. Кропивницького, М. Садовського та М. Старицького, які стали фундаментом для формування нового українського театру.

Ключові слова: театр, театральне мистецтво, історія, культурно-історичні передумови кінця XIX – початку XX століття, новий український театр.

Sokolenko Nataliia, *Graduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Cultural-Historical Background of New Ukrainian Theater Creation (End of XIX – Beginning of XX Century)

The purpose of the work is to generalise the main factors influencing the development of the new Ukrainian theatre at the turn of the 19th-20th centuries. **The research methodology** is based on the use of the following methods: comparative-analytical, cultural, and source studies. **The scientific novelty** of the study consists in a comprehensive study and generalisation of the main cultural and historical prerequisites for the creation of a new Ukrainian theatre in a certain historical period. **Conclusions**. The cultural and historical prerequisites for the creation of a new Ukrainian theatre are mainly related to the social and political situation in which the Ukrainian nation was during the struggle for independence in the late 19th and early 20th centuries. Based on the research of Ukrainian theatre experts, it has been concluded that the prerequisites for the creation of a new Ukrainian theatre were changes in the political situation in the Ukrainian territories at the end of the 19th century, namely the reform policy of the 1860s and 1870s, the abolition of serfdom, judicial reform, educational reform, land and city reforms, and repression of the Ukrainian people, in particular regarding Ukrainian culture. Oppression of the Ukrainian language and culture could not restrain the development of the general theatre process, which led to the creation of the first Ukrainian-language theatre companies, such as the company of H. Ashkarenko, M. Kropyvnytskyi, M. Sadovskyi, and M. Starytskyi, which became the foundation for the formation of a new Ukrainian theatre

***Key words*:** theatre, theatre art, history, cultural and historical prerequisites of the late 19th and early 20th centuries, new Ukrainian theatre.

Актуальність теми дослідження. Щоб розуміти стан і перспективи розвитку сучасного театрального мистецтва, потрібно усвідомлювати чинники, що вплинули на появу нового українського театру на межі XIX–XX століть. Наприкінці XIX – на початку XX століть у культурному житті на теренах тогочасних українських земель відбувалася ціла низка історично-політичних змін. Цей період позначений процесами переосмислення

© Соколенко Н. В., 2022

та апробації нових форм не лише театрального мистецтва, а й освіти, музики, літератури. Історичні документи, праці культурологів та мистецтвознавців формують наочне уявлення про культурно-історичні передумови створення нового українського театру, що дає підстави вважати науково-теоретичне дослідження цих культурно-історичних передумов своєчасним та актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідники українського театру ставили перед собою завдання узагальнити театротворчі процеси на теренах України. Заслуговує на увагу праця Р. Пилипчука «Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)», в якій автор розкриває історію українського драматичного театру означеного періоду. Український історик мистецтва й театру Д. Антонович у роботі «Український театр. Конспективний історичний нарис» коротко та структуровано описав історичні етапи формування українського театру. Наголосив на недостатньому вивченні історії українського театру П. Рулін у статті «Студії з історії українського театру (1917–1924)». Історико-культурний і соціокультурний аналіз викладено в монографіях О. Кашуби-Вольвач «Українська академія мистецтв», М. Гринишиної «Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс». Проблеми розвитку театрального мистецтва України висвітлено в «Історії українського театру» (у 3 т., НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського). Утім праці, які б були безпосередньо присвячені культурно-історичним передумовам створення нового українського театру, відсутні, що об'єктивує потребу аналізу цієї теми.

Мета роботи – узагальнити основні чинники впливу на розвиток нового українського театру на межі XIX–XX століть.

Виклад основного матеріалу. Розвиток українського театру здебільшого пов'язаний із суспільно-політичною ситуацією, у якій перебувала українська нація в період боротьби за незалежність кінця XIX – початку XX століть. Спираючись на дослідження українських театрознавців, таких як І. Франко, В. Перетц, М. Возняк, Д. Антонович, О. Кисіль, П. Рулін, Г. Веселовська, Р. Пилипчук та багатьох інших, можемо окреслити, що передумовами для створення нового українського театру були зміни політичного становища щодо Україні наприкінці XIX століття. Як зазначає М. Гринишина, «суспільне життя в імперській частині України останньої третини XIX ст. розвивається за принципами, подібними до великоруських, – це швидке зростання в тогочасному соціумі масової частки інтелігенції та пожвавлення політичного життя. Лібералізація освіти сприяла активному поповненню рядів українського студентства та інтелігенції» [3, 97].

Незважаючи на політику реформ 1860–1870 років, а саме: скасування кріпосного права, судова, освітня, земська та міська реформи, репресії щодо українського народу, зокрема української культури посилювались. Про це свідчить відомий Валуєвський циркуляр 1863 р., який створив умови для сповільнення розвитку української культури. Він був направлений на припинення видання значної частини книг, написаних, як вони називали, «малоросійською», тобто українською мовою. Згідно із цим указом заборонялось публікувати українською мовою релігійні, навчальні та освітні книги, однак можна було друкувати художню літературу. Та продовженням цих шовіністичних настроїв щодо української культури був Емський указ російського імператора Олександра II, який став великою стримувальною силою для становлення українського театру. 18 травня 1876 року він був підписаний і був спрямований на витіснення української мови з культурного середовища українців. Цей указ забороняв використання української мови в таких сферах, як: церква, музика, книгодрукування і, звісно, театр.

Це викликало хвилю невдоволення українського народу, який всю свою історію виборював незалежність, особливо активно від російського гніту, і саме це дало поштовх українському національному руху почати кампанію спротиву. Р. Пилипчук так описав цей період: «Жорстокість, яку виявила царська влада в Російській імперії щодо вживання української мови, фактично заборонивши її в усіх сферах життя, за винятком домашнього вжитку в сільському та спролетаризованому середовищах, призвела до того, що українські національно-демократичні сили, які групувалися в нелегальних структурах, так званих "Громадах", у великих містах на території підросійської України, дістали додатковий козир для справедливого звинувачення політики російського уряду щодо України. Оскільки Емський акт вважався таємним, влада на місцях, яка мала його виконувати, в очах громадськості мала вигляд узурпатора, що чинила свавілля, вживаючи заходів, не регламентованих найвищою владою

імперії. Маючи клопіт з підпільним народницьким рухом, яскраво позначеним рисами тероризму, російський царизм створив собі опозицію і в "українофільських" "Громадах", що стало особливо відчутним на грані 70–80-х рр.» [7, 267].

Цей спротив українського творчого суспільства відобразився в частковій підтримці партії «Народна воля», яка влаштувала вибух у Зимовому палаці в Санкт-Петербурзі 4 лютого 1880 р. Декілька з провідних членів організації були українці, зокрема: А. Желябов, М. Кибальчич та ін. Ця партія пропагувала примус уряду до демократичних реформ, після яких можна було б боротися за соціальне перетворення суспільства. Й у 1880-х рр. представники українського мистецького середовища В. Мальований, М. Коцюбинський та І. Карпенко-Карий мали певні контакти з народовольцями й допомагали групам «Народної Волі». І все це політичне підґрунтя все ж таки мало хоч і невеликий, але позитивний вплив на розвиток українізації театру [2].

Посилаючись на роботу «Спомини про першу українську трупу» українського актора, антрепренера та драматурга Григорія Ашкаренка, Р. Пилипчук зазначає: «У серпні 1881 р. було скликано "Особливу нараду" в такому складі, який не обіцяв нічого доброго для української справи: обговорювали лише ті пункти Емського акта, які стосувалися цензури. Про третій пункт, у якому йшлося про театральні вистави і вокальні твори з українськими текстами, було зазначено: "Пункт третій роз'яснити в тому сенсі, що драматичні п'єси, сцени і куплети малоруським наріччям, які дозволені до вистав за попередніх часів драматичною цензурою і які можуть бути знову дозволеними Головним управлінням у справах друку, можуть виконуватись на сцені, однак з особливого на те кожного разу дозволу генерал-губернаторів, а в місцевостях, не підпорядкованих генерал-губернаторам, – з дозволу губернаторів, і що дозвіл на друкування малоруським наріччям текстів до музичних нот, за умови загально прийняття того російського правопису, надається Головному управлінню в справах друку". Окремо застерігалося: "Зовсім улаштування спеціально малоросійського театру і формування труп для виконання п'єс і сцен виключно на малоруському наріччі"» [7, 272–273]. Відповідно П. Рулін розділив становище українського театру кінця XIX століття на два періоди: «В цьому театрі позначити можна власне два періоди: 1) театр "дилетантський" – кріпацький, аматорський, та той професійний, в якому були українські вистави більш-менш поодинокими винятками; 2) театр професійний з 1881 року, коли дозволено було вистави українською мовою» [8, 220–221].

Утиски української мови й культури не могли стримати загальнотеатральний процес, який був викарбуваний у підсвідомості української інтелігенції, що призвело до створення перших українськомовних театральних труп, таких як: трупа Г. Ашкаренка, М. Кропивницького, М. Садовського та М. Старицького, які, незважаючи на всі перепони, продовжували формувати український театр. Д. Антонович зазначав: «Дозвіл заснувати українську трупу безпосередньо спричинився до того, що з початком 80-х років Кропивницький міг заснувати самостійний український театр, провід якого в короткім часі перебрав, Старицький, видатний режисер старої школи, з великим мальовничим хистом у своїх постановках» [1, 8–9]. Їхнім прагненням було відновлення української культури, її автентичності, багатогранності, фольклору та цілісної структури народного світогляду. Почалось формування театральних структур, покази вистав українських драматургів та загальноукраїнське відродження театрального мистецтва. На початку театр мав досить провінційну організацію та після об'єднання зусиль таких визначних діячів українського театру, як М. Кропивницький, М. Садовський, М. Старицький, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий та М. Садовська, вектор розвитку українського театру змінився і набув нову назву – театр корифеїв. Як зазначають дослідники українського театру, художньою вершиною в Наддніпрянській Україні початку XX ст. стала творча робота останньої об'єднаної трупи корифеїв, утвореної 1900 р., що отримала назву «Малоруська трупа Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського і Опанаса Карповича Саксаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької» [5, 21].

Українці сприймали постановки цієї трупи із шаленим ентузіазмом. Цей факт ґрунтується на цілому комплексі причин, що стосуються всіх видів художнього голоду країни, який виник на підставі заборони всього українського. Він народив небачений інтерес суспільства до театру, необхідність на новому рівні осмислити фольклорні традиції свого народу. Новітня українська драма мала ефект проникнення в цілісну структуру народного

світогляду, етичних та естетичних понять, спроби повторити сам механізм появи фольклорних художніх форм в українському театрі. Тому глядачів вражали наснажені ідеєю українського патріотизму вистави. Трупа мала шалений попит у Києві, Житомирі, Одесі, Єлисаветграді та багатьох інших українських містах.

Сплеск театральної української популяризації був пов'язаний з тим, що російські театри не відповідали потребам українських глядачів сповна. Люди прагнули бачити відображення свого життя, світосприйняття та бачення, а не російського. І попри всі пострадянські та імперські постулати про «один народ», навіть у театральному віддзеркаленні можна було прослідкувати прагнення людей до відокремлення від тоталітарного режиму Російської імперії.

Д. Антонович писав: «Дореволюційна сторінка формування українського театру була надзвичайно різнобарвною. По підрахунку деяких артистичних бюро, кількість театральних українських труп доходила до 74» [1, 9]. Аналізуючи діяльність дореволюційного театру, можемо простежити закономірність розвитку таких театральних колективів, як трупа «Руської Бесіди» в Галичині, а найбільш відомими перед війною на теренах тогочасної України були трупи Садовського, Саксаганського, Старицького, Кропивницького, Гайдамаки, Сабініна, Деркача, Василенка, Суслова, Суходольського, Колесниченка, Сагатовського й багатьох інших, діяльність яких успішно продовжувалась і не зупинялась навіть після смерті таких визначних діячів української сцени, як: Старицький, Кропивницький, Карпенко-Карий, Загорський, Позняченко. Не викликала кризи в театральній справі і незначна кількість творів української драми. Корифеї українського театру взяли на себе місію наповнити театри вітчизняними драматичними творами. На українських сценах почали з'являтись постановки «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик», «Щира любов» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кум-мірошник» Д. Дмитренка, «Гаркуша» О. Стороженка, «Дай серцеві волю, заведе у неволю», «Невольник» М. Кропивницького, «За Немань іду», «Не ходи, Грицю, на вечорниці» В. Александрова та ін.

Постановка українськомовних сучасних п'єс була нагальною проблемою, адже зголоднілі глядачі жадали бачити на сцені постановки саме «малоросійською» мовою, на що вказують спогади тогочасних театральних діячів. М. Кропивницький згадував: «Що коїлося в Кременчуку, коли наліпили афішу "Наталка Полтавка" і "Кум-мірошник", трудно переказать. Не фаетони, не карети загальмували під'їзд, а фургони та ковані повозки козаків полтавських. Пішли биткові збори. Поліцмейстер Филонов, стоячи біля театру, застеріг: "Если такое столпотворение будет долго продолжаться, придется донести губернатору!.. " – "Навіщо? " – спитав я. Він нічого не відповів» [6,117]. «Перша вистава була цілковитий, загальний тріумф, – писав у своїх спогадах М. Садовський. – Я вже не кажу про Марка, якого зустріла публіка бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться, але кожний номер пісні треба було співати по кілька разів. В кінці спектаклю після танцю Петра й Наталки вітання перейшли в овацію [...] Хустки в ложах маяли, гомін стояв невимовний, танець довелось повторювати тричі [...]. Так програла трупа місяць в Кременчуці, і слава про її успіх почала ширитися не тільки по всій Полтавщині, але навіть вітром перенеслась до Харківщини, до Київщини [...]» [9, 6].

Відома українська письменниця і публіцист, критик, донька М. Старицького Л. Старицька-Черняхівська була очевидицею цих вистав, й у своїй книзі «Двадцять п'ять років українського театру (Спогади і думки)» так писала про ті вистави: «Це був перший промінь сонця після довгої ночі; перший подих весни по безнадійній зимі. Мрії, надії, все збудив він, рідний театр. Громадяни, письменники, артисти – всі згуртувалися коло нього. Публіка заливала залу, стояла хмарою коло каси, а в театрі панував той захват, якого вже не зазнати теперішнім артистам повік! То був захват першої весни...» [10, 281]. Ці спогади дають чітке пояснення, чому український театр наприкінці XIX століття набув такого розмаху. Але постановка саме українських драматургів була також вигідна з матеріального погляду для театральних труп. Українські глядачі холодно сприймали російськомовні постановки. За згадками М. Кропивницького, театральна трупа Г. Ашкаренка мала «злиденні заробітки на московському репертуарі» і просила надати дозвіл для постановки саме українського репертуару. У проханні йшлося: «Дозволити зіграти хоч скількись українських спектаклів, щоб зарятуватись від неминучого голодування» [5, 117]. Таку саму проблему мали й інші трупи: харківський антрепренер П. Медведєв, трупа російського антрепренера С. Іваненка,

мандрівні трупи братів О. Василенка та М. Василенка й ін. Вони акумулювали свої сили, і десятки вимушено російських труп з новим піднесенням розпочали роботу над постановкою українського репертуару. Український театр став на шлях відродження та українізації.

Популярність українського театру тих років була настільки великою, що дійшла до царського двору. Під час гастролей трупи М. Кропивницького в Санкт-Петербурзі вистави театру відвідав сам Олександр III і навіть у перерві запросив провідних акторів до царської ложі. Успіх вистав був неймовірним, і вперше в Маріїнському театрі українська провінційна трупа дала виставу для царя і його родини. І хоча російська імперіалістична влада не дала жодних привілеїв «малоруському» театру (адже страх, що Україна буде мати незалежність, переслідувала російських можновладців весь час поневолення українського народу), натомість російська культурна еліта дуже позитивно та навіть схвально сприйняла постановки української трупи. Відслідковуючи рецензії, статті та тогочасні газети, можемо знайти багато позитивних, схвальних і фахових оцінок роботи трупи М. Кропивницького. Та все ж деякі відгуки свідчать, що ставлення російського народу до українського не далеко відійшло від сьогоднішніх російських наративів. Багато театральних критиків ставились до такого явища, як «український театр» зверхньо й досить неоднозначно. Прикладом можуть бути стаття 1886 року під назвою «Хохлацкий театр» театрального критика К. Кандіда [6] та ціла збірка рецензій на вистави відомого російського публіциста й театрального критика О. Суворіна під назвою «Хохлы и хохлушки» [11].

Все це підштовхувало український театр до самостійності, незалежності від царського гніту. Описати настрої української театральної спільноти початку XX століття можна спогадом М. Садовського: «Живе ще слово українське, що не задавили його ні Петрові батоги, коли він благородними кістками козацтва позасипав болота, на яких збудував свою столицю, ні Катерина на ретязі, якими вона повила волю України, ні навіть благородний, високо-гуманний закон 1876 року царя-освободителя не задавив святого слова 40-мільйонного народу: воно знову оживає і сміється знову» [9, 18].

Новий виток розвитку українського театру настав разом із революцією 1917 року, яка призвела до повалення монархічної влади та розвалу Російської імперії. Ця революція пробудила всі народи, які багато років перебували під російським гнітом. Цей період став фундаментальним для українського національного руху та відкрив нові можливості для його діяльності.

Висновки. Культурно-історичні передумови створення нового українського театру здебільшого пов'язані із суспільно-політичною ситуацією, в якій перебувала українська нація в період боротьби за незалежність кінця XIX – початку XX століть. Відповідно до досліджень українських театрознавців, зроблено висновок, що передумовами створення нового українського театру були зміни політичного становища щодо Україні наприкінці XIX століття, а саме політика реформ 1860–1870 років: скасування кріпосного права, судова, реформа, земська та міська реформи, репресії щодо українського народу, зокрема щодо української культури. Утиски української мови й культури не могли стримати розвиток загальнотеатрального процесу, що зумовило створення перших україномовних театральних труп, як-от: трупа Г. Ашкаренка, М. Кропивницького, М. Садовського та М. Старицького, які стали фундаментом для формування нового українського театру.

Література

1. Антонович Д. Український театр : конспективний історичний нарис. Прага; Берлін : Нова Україна; *1923*. 14 с.

2. Український театр. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Український_театр (дата звернення: 30.09.2021).

3. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс. Київ : Фенікс, 2013. 346 с.

4. Історія українського театру : у 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Г. А. Скрипник (гол. ред.) та ін. Київ, 2017. Т. 1: Від витоків до XX століття / редкол. тому: І. Юдкін (відп. ред.), 2017. 668 с.

5. Кропивницький М. Твори : в 6 т. (вступ. ст. І. Пільгук). Київ : Держлітвидав УРСР, 1958–1960. Т. 1. Київ, 1958. Т. 6. 573 с., іл.

6. Новости и биржевая газета / ред. О. К. Нотович. Санкт-Петербург, 1886. № 101, 16 ноября.

7. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.) / О. Клековкін (передмова) ; НВП «Видавництво» «Наукова думка» НАН України» ; Львівський національний університет ім. І. Франка, кафедра театрознавства та акторської майстерності. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. 356 с., 32 с., іл.

8. Рулін П. Студії з історії українського театру (1917–1924). Київ : ЗІФВ УАН. Т. IV, 1925. 22 с.

9. Садовський М. Мої театральні згадки, 1881–1917. Харків *:* Держ. вид-во України, 1930. 120 с.

10. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п’ять років українського театру (спогади і думки). *Україна*. 1907. Ч. 11–12. 281 с.

11. Суворин А. Хохлы и хохлушки. Санкт-Петербург : Типография А. С. Суворина. Эртелевъ, 1907. 125 с.

References

1. Antonovych, D. (1923). Ukrainian theater: a concise historical essay. Prague; Berlin: New Ukraine, 14 [in Ukrainian].

2. Relations with the Ukrainian national movement. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/ [in Ukrainian].

3. Hrynyshyn, M. O. (2013). Theatrical culture of the turn of the 19th–20th centuries: Realism. Discourse. Kyiv: Phoenix, 346 [in Ukrainian].

4. Skrypnyk G. A. and others (ed.). (2017). History of Ukrainian theater: in 3 vol. / NAS of Ukraine, IMFE named after M. T. Rylskyi. Kyiv, 1: From the origins to the 20th century / editor. vol.: I. Yudkin (rep. ed.), 668 [in Ukrainian].

5. Kropyvnytskyi, M. (1958–1960). Works: in 6 vol. (introductory article by I. Pilguk). Kyiv. Derzhlitvydag of the Ukrainian SSR. Vol. 1. Kyiv, 1958. Vol. 6, 573 [in Ukrainian].

6. Notovych, O. K. (ed.). (1886). News and exchange newspaper. St. Petersburg, 101, November 16 [in Russian].

7. Pylypchuk, R. (2019). History of the Ukrainian theater (from its origins to the end of the 19th century) by R. Pylypchuk; O. Klekovkin (foreword); NPP "Publishing" "Scientific thought" NAS of Ukraine"; Ivan Franko National University of Lviv, Department of Theater Studies and Acting. Lviv: LNU Publishing House named after Ivan Franko, 356 [in Ukrainian].

8. Rulin, P. (1925). Studies on the history of Ukrainian theater (1917–1924). Kyiv, ZIFV UAN, IV, 22 [in Ukrainian].

9. Sadovskyi, M. (1930). My theater memories, 1881–1917. Kharkiv: State edition of Ukraine, 120 [in Ukrainian].

10. Starytska-Chernyakhivska, L. (1907). Twenty-five years of Ukrainian theater (Memories and thoughts). Ukraine, 11–12, 281 [in Ukrainian].

11. Suvorin, A. (1907). Khokhly and Khokhlushki. St. Petersburg: Printing house A. S. Severity Ertelev, 125 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022

УДК 791.221/228(477):791.65.079(100)](045)
DOI 10.32461/2226-2180.42.2022.272315

Цитування:
Погребняк Г. П. Цирк як середовище екранної дії у творчості сучасних режисерів. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 151–158.

Pogrebniak G. (2022). Circus as Environment of Screen Action in Modern Directors' Creative Work. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr., 42, 151–158 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
https://orcid.org/ 0000-0002-8846-4939
galina.pogrebniak@gmail.com

ЦИРК ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ЕКРАННОЇ ДІЇ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ РЕЖИСЕРІВ

Мета статті полягає в розширенні наукових уявлень про місце й роль циркової та екранної режисури в системі гуманітарного знання. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми застосовано міждисциплінарний підхід, що базується на використанні низки загальнонаукових методів, зокрема: система теоретичних методів (індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез), що дала можливість опрацювати фактологічну базу реалізації циркових постановок на арені та екрані. Методи систематизації та узагальнення стали в пригоді задля аргументації самобутності режисури цирку в контексті екранних мистецтв. Типологічний метод дозволив розглянути спільні художні принципи у творчих пошуках майстрів екранного та циркового мистецтва. Крім того, застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні режисерського фаху як універсального різновиду художньо-естетичної і творчо-виробничої діяльності; виявленні оригінальних принципів побудови фільмів, базованих на цирковій творчості; в уточненні взаємовпливу та взаємозбагачення циркового й аудіовізуального мистецтв у розвитку режисерської майстерності. **Висновки.** Обґрунтовано, що творчість кінорежисерів розвиває та розширює знання про циркове мистецтво, дає поштовх для розвитку творчості циркових постановників і виконавців в екранній площині; визначено специфіку діяльності кінорежисера в процесі екранної презентації циркової творчості, що вперше постало предметом спеціального дослідження.

Ключові слова: цирк, аудіовізуальне мистецтво, режисура, циркова творчість, трюк, екранні засоби, виконавська майстерність.

Pogrebniak Galyna, *Doctor of Arts Studies, Associate Professor, Professor of the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Circus as Environment of Screen Action in Modern Directors' Creative Work

The purpose of the article is to expand scientific ideas about the place and role of circus and screen directing in the system of humanitarian knowledge. **Research methodology**. An interdisciplinary approach based on the use of a number of general scientific methods; in particular, a system of theoretical methods (induction, deduction, identification, complex artistic analysis, and synthesis) has been used in the study of the topic, which made it possible to study the factual basis of the implementation of circus productions in the arena and on the screen. The methods of systematisation and generalisation came in handy for arguing the originality of circus directing in the context of screen arts. The typological method enabled consideration of common artistic principles in the creative pursuits of masters of screen and circus art. In addition, analytical and systematic methods have been applied in their unity, which is necessary for the study of the art history aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study consists in defining the directing profession as a universal type of artistic-aesthetic and creative-production activity; revealing the original principles of making films based on circus creativity; in the clarification of mutual influence and mutual enrichment of circus and audiovisual arts in the development of directing skills. **Conclusions.** It is substantiated that the film directors' creativity develops and expands knowledge about circus art, gives impetus to the development of creativity of circus directors and performers on the screen plane. The specifics of the film director's activity in the process of the screen presentation of circus work were determined, which became the subject of a special study for the first time.

Key words: circus, audiovisual art, directing, circus creativity, trick, screen means, performing skill.

Актуальність теми дослідження. З перших ще не сміливих кроків існування як ярмаркового видовища наприкінці XIX ст. і впродовж багатьох десятиліть поспіль кінематограф уможливив сміливі спроби майстрів багатьох країн світу в різних видах та екранних жанрах створити десятки кіно- й телевізійних робіт, присвячених розмаїтій діяльності цирку як унікального культурно-мистецького осередку, творчості циркових виконавців тощо.

© Погребняк Г. П., 2022

Показово, що доволі круті сходинки розвитку аудіовізуального мистецтва (що увібрало в себе художні засоби чи не всіх видів мистецтв), зазвичай, були тісно й водночас органічно пов'язані із цирковою культурою. Донині спостерігається процес взаємовпливу та взаємозбагачення аудіовізуального й циркового мистецтва, тоді як актуальною залишається проблема пошуку самобутніх режисерських засобів адаптації естетики циркової творчості в екранному просторі.

Аналіз досліджень і публікацій. Аудіовізуальне та циркове мистецтво переважно окремо потрапляли в поле наукових пошуків вчених, тоді як «на перших етапах свого існування цирк важко завойовував собі естетичний авторитет, адже в ієрархії витончених мистецтв йому традиційно відводили найнижчу сходинку» [6, 196], переконана К. Станіславська. Більше того, вважали, що мистецтво циркової дії – явище тимчасове, оскільки виникає лише в певні моменти людського життя, а отже, не варто ставитись до нього як до професійного напряму мистецтва. У монографії «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» мистецтвознавиця вказує, що «така другосортність циркового мистецтва тривалий час залишала наукову думку нечуттєвою до його проблематики», однак, розвиваючи свої міркування, авторка монографії стверджує, що «XX століття реабілітувало естетичний статус мистецтва цирку і багато науковців почало вивчати його різноманітні аспекти» [6, 196]. Своєю чергою О. Поспєлов у роботі «Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до Амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності» стверджує, що «на цирк в усі часи впливали розвиток наукової думки, еволюційні зміни в суспільному світогляді і ставлення до цінності життя людини» [3]. В іншій статті «Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII – XIX ст.)» названий вище автор, стверджує, що нині «наукове обґрунтування і суспільне розуміння поняття «циркове мистецтво» фактично ставить виступи акробатів, жонглерів, повітряних гімнастів, репризи клоунів на один щабель з класичними музичними творами, театральними виставами, балетом, оперою, живописом» [4]. Цікаво, що П. Адріан у наукових розвідках «Цирк у кіно. Кіно у цирку» розглядає феномен синтезу та взаємозбагачення кінематографу й циркового мистецтва, виокремлює та порівнює принципові відмінності в засобах та методах творення художнього образу, акцентуючи дослідницьку увагу на впливові кінообразів на системне оновлення циркової тематики, а також на особливому перехресному враженні, що справляють на глядача обидва видовищні види мистецтва [13,16]. Водночас Т. Ганнінг, аналізуючи атракціонну природу кіно й цирку в статті «Кіно атракціонів: раннє кіно, його глядач і авангард» доводить, що «атракціон, маючи доволі потужний вплив на глядача, здатен викликати миттєву реакцію страху, співчуття, сміху публіки і, будучи характерним для раннього кіно, і донині покликаний дивувати публіку» [10].

Аналіз публікацій із заявленої проблеми дає нам підстави стверджувати, що дослідження, котрі би всебічно й глибоко висвітлювали взаємовплив і взаємозбагачення кіно- та циркового мистецтва через призму екранної режисури фактично відсутні в системі мистецтвознавчого пошуку, ми ж спробуємо заповнити таку прогалину нашими науковими студіями.

Мета статті – розширити наукові уявлення про специфіку взаємовпливу та взаємозбагачення циркової і екранної режисури, визначити їх місце та роль у системі гуманітарного знання.

Виклад основного матеріалу. Видовищні види мистецтва й, зокрема, цирк (що «завжди являв собою найдемократичніший вид мистецтва, адже користувався величезною популярністю майже в усіх вікових і соціальних категорій глядачів» [6, 196]), презентуючи різноманітні виражальні засоби, сюжетику, манеру, стилі, методи творення постановниками художнього образу, активно й поступово сприяли формуванню унікальної естетики кінематографу. Екранні мистецтва й донині не квапляться відокремлюватися від циркового коріння, не вимагають від глядача (як і цирк) певних усталених соціальних навичок перегляду мистецького продукту, дотримуються доступних (за ціною та методом доставки) способів показу й дистрибуції в соціумі. І це при тому, що на переконання І. Зубавіної, «саме через опосередкування численних екранів (телевізорів, комп'ютерів, телефонів, різноманітних гаджетів) ми пізнаємо світ». Дослідниця додає, що «важко заперечувати: екран впевнено займає домінантне місце в житті сучасної людини» [1, 48]. Водночас важливо врахувати думку К. Станіславської про те, що «цирк, будучи культурологічним продуктом, що реалізував власне смислове поле, впродовж всієї історії існування будував стосунки з іншими мистецтвами в характері обміну» [6, 212].

Можемо констатувати, що, починаючи вже з ранніх фільмів дозвукового кіномистецтва, у котрих фіксувалися циркові клоунські антре, витіюваті трюки, тема *цирку як специфічного середовища екранної дії* і до сьогодні наявна в кіно- та телевізійному просторі, викликаючи непідробний інтерес глядачів. Тоді як О. Поспєлов переконаний, що «цирк сьогодні не є лідером індустрії розваг і видовищ, і його популярність значно поступається цирку у XIX столітті» [4], тож, можливо, саме тому все частіше циркове мистецтво постає на екрані, зокрема, у фільмах: «Води слонам», «Шоу Містико», «Найвеличніший ноумен».

У стрічці Френсіса Лоуренса «Води слонам» (за однойменним романом-бестселером Сари Ґруен) літературний і кіноавтор оповідає сумну та водночас величну історію молодого лікаря Джейкоба Дженковскі (Роберт Паттінсон), котрий через трагічні обставини потрапляє в злиденний цирк-шапіто (що в пошуках глядачів стрімко переїздить залізницею з міста до міста) і, зустрівши своє кохання, – красуню-дресирувальницю Марлену (Різ Уізерспун), назавжди пов'язує із цирковим мистецтвом свою непросту долю. При цьому зазначимо, що саме наявність циркової атрибутики до певної міри рятує таку собі нехитру історію любовного трикутника – «він, вона та її чоловік-деспот», роблячи її займавою (цікавою) і романтично обставленою, чим, на жаль, не завжди користуються автори названої стрічки.

Проблематику фільму, базованого на специфічний автентиці періоду Великої депресії в США, вважаємо актуальною та дотичною до сучасних реалій функціонування циркового мистецтва, оскільки, на переконання О. Мигашко, «сьогодні українські цирки-шапіто й досі живуть у кочовому режимі багаторічної давнини. Насичений графік переїздів часто змушує згортати циркове містечко вже через кілька годин після вистави». Авторка стверджує, що маленький «театр на колесах» набуває сьогодні унікального значення, зберігаючи добре знайомі, навіть наївно-дитячі умовності сцени». При цьому дослідниця додає, що «при виборі місця, як і за давніх часів, орієнтуються на те, щоб людина могла потрапити до цирку, «ледве вийшовши з дому». Адже балаган, на відміну від стаціонарних сцен, сам приходить зі святом до свого глядача» [2].

Адаптуючи в названій вище історичній мелодрамі циркову естетику до екранних умов, Ф. Лоуренс (знаний на той час як доволі затребуваний постановник відеокліпів всесвітньовідомих виконавців та володар «Латинської Греммі» за кліп Шакіри Whenever Whatever, що лише 2005 року дебютував у повнометражному ігровому кіно як режисер фільму «Костянтин: Володар темряви», за мотивами книги коміксів Hellblazer з Кіану Рівзом і Рейчел Вайс у головних ролях, а також виступив автором однойменної екранізації роману «Я – легенда» роману Річарда Метсона, де ключову роль виконав Вілл Сміт [7]), сміливо та вправно заявляє про своє прагнення і спроможність до нетривіального екранного прочитання літературних творів, зокрема, у тісній співпраці зі сценаристом і продюсером Річардом ЛаГравенесом.

Презентуючи кінокартину, що на перший погляд (передовсім за лінійно-послідовним, сказати б, традиційним розгортанням сюжету) навмисне нагадує пересічні телефільми, котрі переважно демонструють у буденному денному ефірі (поважного віку колишній співробітник цирку Джейкоб Дженковскі (Гел Голбрук) на великому плані збляклих очей із сумом розпочинає розповідь про журливу й водночас світлу життєву пригоду, що трапилась із ним далекої молодості; після чого екранні кольори стають яскравішими, а далі монтажною врізкою, миттєво-тимчасово перериваючи послідовність оповіді, слідує зблиск флешбеку – і з глибини кадру поступово спливають, розгортаючись і ширячись, події з минулого героя), майстер переслідує й успішно реалізує авторську мету знаходження синтезу у взаємодії кіно- та циркового мистецтв в єдиному гармонійному аудіовізуальному просторі, що однозначно розширює аудиторію шанувальників цирку, адже на екрані постає стрічка, сповнена дивовижної магії цирку й водночас густо просочена високим трагізмом, обманом, жорстокістю, брутальним насильством у житті циркових виконавців періоду Великої депресії, і, звичайно ж, глядацьких овацій, а ще спалахом піднесеного почуття таємного кохання.

Досліджуючи циркову режисуру як синтетичний вид художньо-естетичної діяльності, що включає багатозначну й багатоступеневу творчу систему, у котрій акумулюються і вступають в активні взаємини різні види мистецтва (література, образотворче, сценічне, музичне, хореографічне мистецтво) і в якій, як в інших галузях постановчої роботи, ключовими є вміння розкрити ідейний зміст сценарію через систему художніх образів та спродукувати цілісний, єдиний за задумом та художнім рішенням твір, слушним вважаємо проєктування таких складових і на екранну

режисуру життєствердного (попри драматизм подій) фільму «Води слонам», що відзначається, зокрема, певною вправністю Френсіса Лоуренса у творенні акторського ансамблю (при цьому нагадаємо, що, за висловленням А. Пучкова, «всякояка «робота з людьми вимагає натягання на себе тих чи тих масок» [5, 490]), який склали, зокрема, Роберт Паттінсон, Різ Уізерспун, Крістоф Вальц, Пол Шнайдер, Кен Фор, Сем Андерсон та ін. Однак, попри очікування глядачів на, сказати б, «глибоке» перевтілення Р. Паттінсона (виконавця ключової ролі циркового лікаря-ветеринара) і його доволі кволі «намагання» вийти за межі недолугого за своєю психоемоційною тривіальністю образу Едварда з культової фентезійної саги «Сутінки» (у режисурі Кетрін Хардвік) – екранного дива не сталось, оскільки мало не патологічна стриманість виконавця в демонстрації принад акторської техніки не найкращим чином позначилась на творенні естетично привабливого, проте непереконливого за своїм внутрішнім драматизмом художнього образу. Спроба актора надягнути іншу маску (а такий прийом є захисним, запозиченим «з античного театру, де маска була природним посилювачем звуку акторського голосу й константним виразом обличчя персонажів» [5, 490]), надто чужої його природі, не увінчалась виконавським успіхом, але, імовірно, стала підґрунтям для так званої «роботи над помилками». Не особливо пощастило й оскароносній Р. Уізерспун у доволі кволих спробах наситити образ красуні Марлени широкою палітрою виконавських барв. Надто гламурна, як для злиденного цирку-шапіто, наїзниця займавішою здається в демонстрації вишуканих костюмів за коктейлем, аніж у сценах, котрі мали бути сповненими (здається, що саме так задумував їх режисер) високого драматизму (загибель улюбленого коня, знущання з кмітливої слонихи, катування та вбивства циркових виконавців тощо) або ж такими, що презентують її вправність у володінні цирковим фахом – дресурою. Тож навіть фрагменти циркових номерів чи то виїзди героїні Різ Уізерспун (із, здається, щонайменшим використанням послуг дублерів) на конях чи то слоні зняті Родріґо Прієто настільки скупо та без, сказати б, операторської витівки, що виникає враження такого собі «економного» застосування творцями фільму чи то привабливого ракурсу, чи можливостей хоча би «дивини» рапіду, чи переваг ритмічного монтажу задля творення і водночас своєрідного втягування глядача в атмосферу передовсім магії циркового дійства, середовища, а не побуту.

Чи не найяскравішим у фільмі «Води слонам» виявився образ Августа Розенблютома у виконанні Крістофа Вальца, володаря численних престижних нагород, серед яких і премія Британської академії BAFTA в номінації «Найкраща чоловіча роль другого плану», і приз Голлівудської асоціації іноземної преси «Золотий глобус» у номінації «Найкраща чоловіча роль другого плану», і відзнака Американської академії кінематографічних мистецтв і наук «Оскар» у номінації «Найкраща чоловіча роль другого плану» та, звісно ж, Золота пальмова гілка Каннського МКФ у номінації «Краща чоловіча роль». Прикметно, що вказану роль продюсери спершу пропонували Шону Пену, проте саме австрійському акторові та режисеру К. Вальцу (персонаж котрого автори створили як своєрідний мікс відразу з двох героїв роману Сари Ґруен: чоловіка Марлени нестримного дресирувальника Августа та жорстокого власника цирку дядечка Елла) вдалось вибороти право вкотре майстерно підтверджувати свою екранну репутацію «чарівного лиходія» і «людини, яку приємно ненавидіти», тоді як широку популярність «злого генія» виконавець здобув завдяки блискуче зіграй ролі штандартенфюрера СС Ганса Ланди в картині К. Тарантіно «Безславні виродки». Прикметно, що, попри захоплення щедрим талантом Крістофа Вальца, і публіка, і кінокритики невтомно лають харизматичного виконавця за повтори та експлуатацію одного образу, однак фіксують парадоксальну здатність блискучого майстра бути різноманітним навіть у своїх повторах. Імовірно, саме чарівність, багатогранність та неоднозначність, навіть божевілля тирана Августа-Вальца триматиме до самого фіналу досить хитку конструкцію стрічки, де автори з певних причин втратили можливість розігрувати численні ситуації в цирку, котрі раз у раз напрошувалися самі собою та сприяли би розбурхуванню романтики та пригодницького духу, а не відштовхували від циркового середовища екранної дії. Проте, на жаль, за винятком однієї сцени з натягуванням циркових наметів у безкрайньому полі, романтика циркового втаємниченого свята так і не народжується.

У соціальній драмі сценариста й режисера Карлуса Дієгіса «Шоу Містико» (прем'єра котрої в межах позаконкурсного показу відбулась на Каннському кінофестивалі 2018 року [9] і яку обрала Бразильська

кіноакадемія під головуванням продюсера Люсі Баррето для представлення країни в номінації на премію «Оскар» 2019 року як найкращий іноземний фільм [12]) цирк також виступає *середовищем екранної дії*, щоправда, містичної. При цьому, якщо аналізований вище фільм базувався на романі-бестселері, то підґрунтям для цієї кінороботи послугувала поема Хорхе де Ліми O Grande Circo Mistico, у якій ішлося про сумну історію великого кохання між аристократом і повітряною гімнасткою та сумні пригоди циркової сім'ї. Задля екранної адаптації названого поетичного тексту (а його автора сам режисер вважає чи не кращим з письменників, що пише португальською) і реалізації одного зі своїх виплеканих найамбіційніших проєктів патріарху бразильського кінематографу К. Дієгісу знадобилося майже десятиліття, щоби у фільмі (котрий є неприхованою алегорією на те, яким був світ у XX столітті та постає на початку XXI) розповісти ліричко-фантастичну історію заможного молодого чоловіка Фреда (Рафаель Лозано), який до нестями закохується в артистку вар'єте Белатріс (Бруна Лінцмеєр) і, відмовившись від кар'єри лікаря, на доказ своєї любові купує цирк-шапіто та дарує коханій можливість будувати успішну циркову кар'єру. Церемоніймейстерові, на прізвисько Селаві (Хезуїта Барбоза), що за авторським задумом не змінюється зовні впродовж багатьох років (як своєрідне уособлення безсмертного духу циркової вольниці), постановник доручає роль оповідача дивакуватої історії циркової династії і трупи (герої котрої навмисне виписані без напівтонів) протягом більш ніж сотні літ, що своєрідним пунктиром проходить через 1910, 1930, 1960, 1980 та навіть 2000-ні роки. Сам режисер-легенда, один найяскравіших представників нового бразильського кіно 1960-х років, в одному з інтерв'ю зізнавався, що, вдаючись до циркової тематики, намагався розповісти про те, які важливі події відбувалися у світі минулого століття, як поводився світ колись і який він нині. І хоча глядачеві запропоновано на перший погляд не «феміністський» фільм, історія, розказана в ньому таким чином, що саме жінки виступають головними героїнями, їхня поведінка завжди домінує [9].

Презентуючи оповідь про трагічну долю циркової династії в доволі яскравій «обгортці» екранних засобів виразності (від розмаїтих прийомів зйомки, витонченої кольорової й світлотіньової гами до вишуканих прийомів монтажу), патріарх бразильського кіно, здається, намагався пірнути у світ не стільки циркових, скільки суто особистих мрій, якщо не, сказати б, марень, сміливо доповнюючи світову кіноколекцію (у яку чималий внесок здійснили визначні режисери-автори – Ф. Фелліні та І. Бергман) всіх мислимих і немислимих вульгарностей, пов'язаних із цирковим середовищем та його мешканцями. Роблячи передовсім ставку на циркову екранну естетику, Карлус Дієгіс (вже в пролозі артикулюючи меседж, що в циркових виконавцях його цікавлять насамперед не трепетні душі, а треновані та виплекані кінокамерою тіла), усе ж пропонує численні непередбачувані сюжетні ходи, насичуючи їх зворушливими оповідями й сценами: і про комету Галлею, що проноситься над Землею на початку й у фіналі стрічки (безумовно, щось символізуючи, щоправда, незрозуміло, що саме); і про позашлюбного сина нікому не відомої імператриці у вигнанні; і відчуттям видимого світові сміху циркових через невидимі публіці сльози (коли просто на арені вмирають і приймають пологи одночасно); і, звісно, чутливими епізодами гіркого закулісного побуту, про який за будь-яку ціну не повинні «здогадуватися» глядачі; і художньо досконалими кадрами з дресированими тваринами, і з'яви самотнього трубача, що грає перед порожньою залою у зворушливому колі світла, а також блискучими номерами повітряних гімнастів під куполом, метафоричне освідчення в коханні котрих обертається акробатичними вбивствами, а сам цирк несподівано перекваліфікується на бордель. При цьому, як переконаний сценарист кінокартини Джордж Моура, незважаючи на загалом грайливу атмосферу, сюжет фільму не ухиляється від того, щоби час від часу порушувати гострі теми, такі як наркоманія, зґвалтування і навіть інцест та виступає своєрідною алегорією бажання як до життя, так і до смерті [9].

Імовірно, Карлус Дієгіс, відчуваючи себе одночасно й учасником циркового дійства, і його фанатично відданим глядачем, а ще усвідомлюючи той факт, що екран став «своєрідним порталом переходу в інші віртуальні реальності, рівнозначні та взаємозамінні, де панує вічне «тепер» [1, 47], свідомо пропонує розглядати в «Шоу Містико» фіксований аудіовізуальними засобами цирк як метафору на суспільну модель, що органічно співіснує з іншими метафорами-моделями: «вар'єте», «театром», «телебаченням», проводячи героїв потаємними стежками (що пов'язують «кіно» – «театр» – «цирк»), синтезуючи їх ознаки і, сказати б, втягуючи

глядача в неповторну атмосферу циркового середовища – загадкового, магічного й водночас такого, що лякає, відштовхує.

Байопік «Найвеличніший шоумен», у якому йдеться про життя і доволі специфічну творчість американського антрепренера Фінеаса Тейлора Барнума, організатора одного із найпопулярніших мандрівних цирків XIX століття, став дебютом для австралійського режисера й спеціаліста з візуальних ефектів Майкла Грейсі. Оповідаючи в запаморочливому вихорі яскравих барв історію легендарного шоумена (а його складну роль після багаторічного очікування доручили акторові, співакові й продюсерові Х'ю Майклу Джекману), який «створив цирк із трьома аренами та полюбляв обдурювати довірливу публіку» [11], режисер презентував веселий і водночас драматичний, у чомусь наївний і сентиментальний мюзикл-феєрію, що передовсім вразив публіку завдяки прекрасним музичним композиціям та хореографії (з численними витонченими танцювальними номерами, сповненими циркової акробатики, повітряної гімнастики, зокрема у виконанні Зендаї Коулман та Зака Ефрона. Вони мають завдячувати своєю популярністю саме мюзиклам. Щоправда, їх вокально-акробатичний танець-номер закоханих міг би стати любовною симфонією в повітрі, якби ми не бачили подібну сцену, виконану, дійсно, на еталонному рівні в картині Cirque du Soleil («Казковий світ»), і, попри полярні думки кінокритиків, таки виборов перемогу в одній із трьох номінацій («Краща пісня» – This Is Me) на премію «Золотий глобус» [14]. Своєю чергою музика до фільму (котру, нагадаємо, створив відомий композиторський дует у складі Бенджа Пасека та Джастіна Пола, володарів премій «Золотий глобус» та «Оскар» за найкращу оригінальну пісню за пісню City of Stars у мюзиклі «Ла-Ла Ленд» [8]) стала дієвим інструментом, який з успіхом використовував режисер для розвитку сюжету та розкриття образів персонажів.

Звісно, образ Барнума (котрий уже в дитинстві зрозумів, що має дивовижний талант захоплювати людей своїми шаленими ідеями, яскравими мріями та нестандартними прагненнями), створений у фільмі, далекий від свого реального прототипа (окрім випадкових збігів), котрий насправді досить вправно користувався людською неосвіченістю, наївністю та цікавістю і був доволі злісним шахраєм та авантюристом, а не таким собі «добрим дядечком», жалісливим рятівником «знедолених і пригноблених», людиною, яка конструювала світ, спираючись на фанатичні бажання глядачів. Натомість екранний герой у пошуках заробітку випробовує безліч підприємств і, зупинившись на закинутому нью-йоркському музеї, будує цирк (який називає власним ім'ям), закликаючи й приваблюючи під купол чарівного шатра акробатів і силачів, товстунів та альбіносів, бородату жінку та сіамських близнюків, фриків, коротунів, відкриваючи людям-аутсайдерам, яких раніше цуралося суспільство, вікно у світ. Однак, за сюжетом, гонитва за популярністю та успіхом ледь не закінчується для амбіційного антрепренера катастрофою, адже в якийсь момент Барнум забуває про тих, хто підтримував його у важкі хвилини і для кого він будував свою циркову імперію. Тож можемо лише захоплюватись блискучою фантазією сценаристів стрічки «Найвеличніший шоумен» Дженні Бікса та Білла Кондона (лауреата премії «Оскар» 1999 року за найкращий адаптований сценарій до картини «Боги та монстри), котрим вдалося створити повчальну, хоч і дещо прямолінійну, казкову історію про мрію, кохання, свободу та рівність, поклавши в її основу доволі сумнівну біографію пройдисвіта й махінатора Фінеаса Барнума, що неодноразово обманював не лише партнерів, а й державу, наживаючись на сенсаційності своїх підопічних.

Без сумніву, фільм «Найвеличніший шоумен» є ошатним бенефісом Х'ю Джекмана. Здається, що такий проєкт узагалі не відбувся би, якби режисера-дебютанта Майкла Грейсі не підтримав актор-зірка такої величини й таких розмаїтих талантів. Проте вважаємо непривабливим той факт, що виконавець головної ролі (немов народжений із посмішкою та врослий у концертний костюм), котрий, попри поважний вік, хвацько танцює та співає, сміливо веде за собою такого собі покірного режисера, залишаючи на периферії решту екранно-циркових образів кінокартини. Тож загалом констатуємо, що жодному персонажеві так і не вдалося показати своє обдарування (що, власне, можна розцінювати і як прогалину в драматургії стрічки), крім хіба що бородатої жінки (Кіла Сеттл), чий талант полягає в умінні дивно співати при доволі суворій зовнішності.

Знятий у запальному ритмі цифрового формату 4K камерами Alexa і в надточному поєднанні з 4K цифровим проміжним матеріалом «Найвеличніший шоумен», презентуючи водночас *займаве й відштовхувальне циркове середовище* екранної дії (з блискучою сценографією чи не ідеальними костюмами, бездоганним, як для

класичного американського мюзиклу, музично-хореографічним начинням, видовищними кадрами акробатики, фаєр-шоу, клоунади, дресури, ілюзіонізму, жонглювання, еквілібристики тощо) є приголомшливо точним демонстраційним і довідковим матеріалом від початку й до самого фіналу, відзначаючи свій аудіовізуальний вплив шаленою динамікою знімальних апаратів, вражаючими яскравими кольорами, ритмічним монтажем, що підкреслюють найкраще у, безперечно, візуально розкішній мистецькій палітрі, яку може надати сучасне фільмове виробництво, пропонуючи потужну емоційну підзарядку та своєрідний новий погляд на цирк, як іноді на таке місце суспільного єднання та боротьби всіх тих, хто відрізняється і з кого глузують.

Наукова новизна статті. Уперше в українському мистецтвознавстві цирк проаналізовано як середовище екранної дії в контексті міждисциплінарного підходу. Крім того, визначено специфіку діяльності кінорежисера в процесі екранної презентації циркової творчості, що вперше постало предметом спеціального дослідження, та схарактеризовано процес взаємовпливу й взаємозбагачення аудіовізуального й циркового мистецтва.

Висновки. Підсумовуючи наші розмисли щодо оригінальності режисерських засобів в адаптації та презентації циркового середовища в екранному просторі, вкажемо, що аналіз фільмів «Води слонам» Френсіса Лоуренса, «Шоу Містико» Карлуса Дієгіса, «Найвеличніший шоумен» Майкла Грейсі показав: без певних достатньо відчутних втрат автентично переносити на екран середовище цирку (що зачаровує та відштовхує водночас), його художні образи неможливо та й не потрібно, адже закони формування циркового обширу й аудіовізуального продукту не надто застосовні один до одного. Доведено, що тому є кілька вагомих причини, домінуючою з яких є наявність у кінематографі суб'єктивного авторського бачення та відтворення на екрані циркового образу, дійства. До того ж, першопричиною є порушення відчуття публікою, що, скажімо, знаходиться в кінотеатрі, винятковості манежного простору в реальній специфіці сприйняття хронотопу; відсутність живої активної комунікації виконавців із глядачами, що зазвичай стають свідками й учасниками творення циркового номера «тут і тепер»; відмінність традицій та принципів режисерського продукування художнього образу в кіномистецтві й цирку та впливові на глядацтво. Ми впевнені, що важливим для екранної інтерпретації циркового середовища є чи не обов'язкове передбачення режисером неминучої трансформації циркових образів, характерів, оскільки вони переломлюються в індивідуальному баченні художника та набувають умовного, суб'єктивного, авторського характеру.

Література

1. Зубавіна І. Б. Онтологія віртуального простору: екранознавчі зшитки / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Одеса : Гельветика, 2021. 376 с.

2. Мигашко О. Локальне середньовіччя: як живе цирк-шапіто у Києві. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2177176-lokalne-serednovicca-ak-zive-cirksapito-u-kievi.html (дата звернення: 16.09. 2022).

3. Поспєлов О. Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до Амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності. URL: https:// www.researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mistectvo_u_prostori_ta_casi_vid_kolizeu_do_amfiteatru_estli_vid_skomorohiv_do_sucasnosti (дата звернення: 06.09.2022).

4. Поспєлов О. Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII–XIX ст.). URL: https://www.researchgate.Net/publication/ 334664979_CIRKOVE_MISTECTVO_U_NAUKOVOMU_DISKURSI_KINEC_XVIII_-_HIH_ST (дата звернення: 26.09.2022).

5. Пучков Андрій. Тривкий тролінґ трикстера: метадраматургія Олександра Корнійчука. Київ : Дух і Літера, 2021. 608 с.

6. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с., іл.

7. Френсис Лоуренс. URL: https://www.vokrug.tv/person/show/francis_lawrence/ (дата звернення: 16.09.2022).

8. Benj Pasek and Justin Paul Win Best Original Song Oscar for City of Stars from La La Land. URL: https://www.ascap.com/news-events/articles/2017/02/oscar-for-best-original-song (дата звернення: 26.09.2022).

9. Em Cannes, Caca Diegues revisita seculo 20 em longa sobre familia circense. URL: https: //entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/13/em-cannes-caca-diegues-revisita-seculo-20-em-longa-sobre-familia-circense.htm (дата звернення: 23.09.2022).

10. Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde // Columbia University in the city of New York. 2014. Pp. 382–286. URL: https://www.coursehero.com/file/38361339/Tom-Gunning-The-Cinema-of-Attractions-Early-Film-Its-Spectator-and-the-Avant-Gardepdf/ (дата звернення: 06.09.2022).

11. Michael Gracey to Direct «The Greatest Showman on Earth». URL: https://www.hollywood reporter.com/news/general-news/michael-gracey-direct-greatest-showman-earth-224459/ (дата звернення: 26.09.2022).

12. "O Grande Circo Mistico" é escolhido para representar o Brasil na corrida ao Oscar. URL: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/09/11/brasil-escolhe-seu-representante-ao-oscar-de-melhor-filme-estrangeiro.htm (дата звернення: 26.09.2022).

13. Paul Adrian. Cirque au cinema. Cinema au cirque. Paris. 1984. 220 p.

14. Rubin Rebecca. Golden Globe Nominations. URL: https://variety.com/2017/film/news/golden-globe-nominations-2018-nominees-full-list-120 2634435/ (дата звернення: 26.09.2022).

References

1. Zubavina, I. B. (2021). Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytky / In-t problem suchas. mystets NAM Ukrainy. Odesa: Vydavnychyi dim «Helvetyka», 376 [in Ukrainian].

2. Myhashko, O. Lokalne serednovichchia: yak zhyve tsyrk-shapito u Kyievi. Retrieved from: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/ 2177176-lokalne-serednovicca-ak-zive-cirksapito-u-kievi.html [in Ukrainian].

3. Pospielov, O. Tsyrkove mystetstvo u prostori ta chasi: vid Kolizeiu do Amfiteatru Estli; vid skomorokhiv do suchasnosti. URL: https://www. researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mistectvo _u_prostori _ta_casi _vid_kolizeu _do_ amfiteatru _estli _ vid_skomorohiv_do_sucasnosti [in Ukrainian].

4. Pospielov, O. Tsyrkove mystetstvo u naukovomu dyskursi (kinets XVIII–XIX st.). Retrieved from: https://www.researchgate.Net/publication/ 334664979_CIRKOVE_MISTECTVO_U_NAUKOVOMU_DISKURSI_KINEC_XVIII_-_HIH_ST [in Ukrainian].

5. Puchkov, Andrii (2021). Tryvkyi troling trykstera: Metadramaturhiia Oleksandra Korniichuka. Kyiv, 608 [in Ukrainian].

6. Stanislavska, K. I. (2016). Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury: monohrafiia; vyd. druhe, pererob. i dop. Kyiv: NAKKKiM, 352 [in Ukrainian].

7. Frensys Lourens. Retrieved from: https://www. vokrug.tv/person/show/francis_lawrence/ [in Russian].

8. Benj Pasek and Justin Paul Win Best Original Song Oscar for City of Stars from La La Land. Retrieved from: https://www.ascap.com/news-events/articles/ 2017/ 02/oscar-for-best-original-song [in English].

9. Em Cannes, Caca Diegues revisita seculo 20 em longa sobre familia circense. Retrieved from: https://entretenimento.uol.com.r/noticias/redacao/2018/ 05/13/em-cannes-caca-diegues-revisita-seculo-20-em-longa-sobre-familia-circense.htm [in Frantsiia].

10. Gunning, T. The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde. Columbia University in the city of New York. 2014, 382–286. Retrieved from: https://www.coursehero.com/file/ 38361339/Tom-Gunning-The-Cinema-of-Attractions-Early-Film-Its-Spectator-and-the-Avant-Gardepdf / [in English].

11. Michael Gracey to Direct "The Greatest Showman on Earth". Retrieved from: https://www. hollywoodreporter.com/news/general-news/michael-gracey-direct-greatest-showman-earth-224459/ [in English].

12. "O Grande Circo Mistico" é escolhido para representar o Brasil na corrida ao Oscar. Retrieved from: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/ 2018/09/11/brasil-escolhe-seu-representante-ao-oscar-de-melhor-filme-estrangeiro.htm [in Portuhaliia].

13. Paul, Adrian. Cirque au cinema. Cinema au cirque. Paris. 1984,220p. [in Frantsiia].

14. Rubin, Rebecca. Golden Globe Nominations. Retrieved from: https:/variety.com/2017/film/news/ golden-globe-nominations-2018-nominees-full-list-120 263 44 35/ [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022

ЗМІСТ

ДИЗАЙН

Легенький Ю. Г. Етномистецькі традиції в моді та музиці
Ареф'єва Є. Ю. як фактор формування національної ідентичності митця 3

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Чумаченко О. П. Перфомансність як засіб створення артоб'єктів у творчості сучасних українських художників 10

ХОРЕОГРАФІЯ

Рой Є. Є., Динаміка формування української народно-сценічної хореографії
Рой В. Є., та її прояв у творчості Павла Вірського (на прикладі Державного ансамблю танцю України 1950–1960-х рр.) 16

Щур Л. Б. Збереження народної хореографічної культури Західного Поділля (на матеріалі діяльності танцювального ансамблю «Веснянка» Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка) 23

Перова Г. О., Твори Лесі Українки
Хоцяновська Л. Ф. на вітчизняній балетній сцені 29

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Антоненко О. М., Духовна музика православної традиції в системі фестивалів
Антоненко М. М. академічної музики України на зламі XX–XXI століть 35

Дубровний Т. М. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть 41

Єрьоменко А. Ю. Циклічні форми у творчості Анатолія Гайденка: жанрово-стильові особливості 47

Журба В. В., Особливості функціональності гармонічного звороту II–V ступенів
Журба Я. О. як основного елемента музичної лексики джазу 54

Кулиняк М. А. «Мадонна Україна» в естрадній пісні Івана Карабиця: погляд крізь призму національного колективного мислення 60

Микуланинець Л. М. Біографія митця: від особистісно-творчого досвіду до соціокультурної пам'яті 66

Степурко В. І. Синтез філософсько-естетичних і психологічних наративів у творчості сучасних українських композиторів 71

Ужинський М. Ю., Історичні етапи розвитку музичного мистецтва в контексті
Ковалик Б. В. науково-технічного прогресу 79

Хунвей Чжоу Ретроспектива розвитку українського музичного мистецтва в період із XVIII до XXI ст 84

Мальцева О. В. Особливості викладання джазової імпровізації для естрадних вокалістів музичних коледжів 90

Овсяннікова Н. Ю. Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків.....96

Шумілова В. В. Мистецький феномен Ігоря Іващенка: новий вимір осмислення 101

Єлисєєва К. Ю. Деякі проблеми інтерпретації партити №1 BWV 825 Й. С. Баха у виконанні на фортепіано, клавесині, клавікорді, органі.....105

Кузнецова О. О. Рецепції Миколи Лисенка у візуальних артефактах митців Галичини.....111

Сунь Жуйшан Синкретизм пісні-арії-гімну в сольних номерах примітивістського мислення К. Орфа 118

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ян І. М. Драматургічні новації в українському музично-драматичному театрі на початку XX століття.....123

Никоненко Р. М. Вплив розвитку сценографії на художньо-образне трактування в пластичній режисурі.....127

Белименко Л. І. Жанрова та естетична специфіка сучасного дитячого мюзиклу 133

Гринчак Г. С. Сценічна мова під час роботи над постановкою п’єси в перекладі з англомовного оригіналу 138

Соколенко Н. В. Культурно-історичні передумови створення нового українського театру (кінець XIX – початок XX століття).....145

Погребняк Г. П. Цирк як середовище екранної дії у творчості сучасних режисерів.....151

CONTENTS

DESIGN

Lehenkyi Yu. ***Arefieva Ye***. Ethno Art Traditions in Fashion and Musicas Factor of the Artist's National Identity Formation 3

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Chumachenko O. Performanceas Means of Creating Art Object in Creativity of Contemporary Ukrainian Artists 10

CHOREOGRAPHY

Roy E., ***Roy V.*** Dynamics of Ukrainian Folk and Stage Folk Choreography Formation and its Manifestation in Pavlo Virskyi's Work (the Case Study of the State Dance Ensemble of Ukraine 1950s–1960s).....16

Shchur L. Preservation of Folk Choreographic Culture of Western Podillia (Case Study of «Vesnianka» Dance Ensemble of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).....23

Perova H., ***Khotsianovska L.*** Lesia Ukrainka's Works on the Domestic Ballet Scene.....29

MUSICAL ART

Antonenko O., ***Antonenko M.*** Orthodox Church Music at Ukrainian Academic Music Festival sat the Turn of XX–XXI Centuries 35

Dubrovnyi T. Grassroots as an Artistic Category of Ukrainian Culture of the XVII–XIX Centuries.....41

Yeremenko A. Cyclic Formsin Anatolii Haidenko's Creativity: Genre-Style Features.....47

Zhurba V., ***Zhurba Ya.*** Features of the Functionality of the Harmonic Progression II–V as a Main Element of the Musical Jazz Vocabulary 54

Kulyniak M. «MadonnaUkraine» in Ivan Karabyts's PopSong: View through the Prism of National Collective Thinking 60

Mykulanynets L. Artist's Biography: from Individual and Creative Experience to Sociocultural Memory.....66

Stepurko V. Synthesis of Philosophical-Aesthetic and Psychological Narratives in Modern Ukrainian Composers' Creative Work.....71

Uzhynskyi M., ***Kovalyk B.*** Historical Stages of Musical Art Development in the Context of Scientific and Technical Progress.....79

Hongwei Zhou Ukrainian Music in the 18th – 21st Centuries: a Retrospective Study 84

Maltseva O. Peculiarities of Teaching Jazz Improvisation for Pop Singers of Music Colleges.....90

Ovsiannikova N. Genre and Style Innovations in Creative Works of Ukrainian Pop Singers 96

Shumilova V. Artistic Phenomenon of Igor Ivashchenko: New Comprehension Dimension 101

Yelysieieva K. Some Challenges of Partita No. 1 by J. S. Bach Interpretation in Piano, Harpsichord, Clavichord, Organ Performance 105

Kuznetsova O. Receptions of Mykola Lysenko in Visual Artefacts by Western Ukrainian Artists 111

Sun Zhui Shan Syncretism of Song-Aria-Hymn in Solo Numbers of K. Orff's Primitivist Thinking 118

STAGE ART

Yan I. Dramaturgical Innovations in Ukrainian Music and Drama Theatre in Early XX Century 123

Nykonenko R. Influence of Scenography Development on Artistic Interpretation in Plastic Directing 127

Belymenko L. Genre and Aesthetic Specificity of Modern Children's Musical 133

Hrynchak H. Stage Speech Training in Producing English Plays in Ukraine 138

Sokolenko N. Cultural-Historical Background of New Ukrainian Theater Creation (End of XIX – Beginning of XX Century) 145

Pogrebniak G. Circus as Environment of Screen Action in Modern Directors' Creative Work 151

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 42

Редагування ***О. І. Бугайова***

Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації ***О. Б. Рубчак***

Комп'ютерна верстка: ***О. І. Бугайова, Л. М. Міненко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 210
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/requirements.pdf

Здано до набору 01.12.2022. Підп. до друку 08.12.2022.
Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетн. № 1. Друк офсетний.
Умов. арк. 18,95. Облік.-вид. арк. 17,13. Наклад 300 прим.