ISSN 2226-2180

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

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 38

Київ – 2020

УДК 78
ББК 85(4 Укр)
М 65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. 212 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 та студентів гуманітарних навчальних закладів, а також на широкий загал 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, доцент (Україна) – *відповідальний секретар;* ***Андросова Д. В.,*** доктор мистецтвознавства, професор (Україна); ***Гливинський В. В.***, доктор мистецтвознавства, доцент (США); ***Донченко Н. П.,*** засл. діяч мистецтв України, професор (Україна); ***Жуковін О. В.***, к. мистецтвознавства (Україна); ***Карпов В. В.,*** доктор історичних наук (Україна); ***Кафтанджиєв Х.,*** доктор габіліт., професор (Болгарія); ***Клаус Кайл,*** доктор філософії в галузі мистецтвознавства, габілітований (Німеччина); ***Маркова О. М.,*** доктор мистецтвознавства, професор (Україна); ***Погребняк Г. П.***, кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна); ***Прищенко С. В.,*** д. 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

Друкується за рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Протокол вченої ради № 5 від 24 листопада 2020 р.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор
Рецензування здійснюється членами редакційної колегії

Свідоцтво: КВ № 21135-10935ПР
від 08.12.2014 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2020
© Автори, 2020

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК 35.08:17.02.1
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222065

Цитування:
Червінська Л. І. Вибір цільових аудиторій для івент-заходів соціокультурного напрямку. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 3-8.

Chervins′ka L. (2020). Selection of target audiences for events of socio-cultural direction. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 3-8 [in Ukrainian].

Червінська Леся Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент факультету івент-менеджменту
та шоу-бізнесу Київського національного
університету культури і мистецтв
https://orcid.org/ 0000-0002-0930-898X

ВИБІР ЦІЛЬОВИХ АУДИТОРІЙ ДЛЯ ІВЕНТ-ЗАХОДІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО НАПРЯМКУ

Мета роботи. Стаття присвячена охарактеризуванню процесу вибору аудиторій для івент-заходів соціокультурного напрямку. **Методологія дослідження** базується на застосуванні методів групування, моделювання та систематизування інформації. **Наукова новизна** роботи полягає у прояснені процесу вибору аудиторій для івент-заходів соціокультурного напрямку, з метою вивчення властивостей утворення позитивного іміджу України на світовій арені завдяки івентивному менеджменту та міжнародній культурній співпраці. **Висновки.** Українська культура тільки розпочинає активно розвиватися та нині зіштовхується з великою кількістю проблем, в тому числі, через брак єдиної координації діяльності різних культурних центрів, нестачу єдиної державної стратегії. Важливе значення має й розвиток партнерств, культурних мереж інститутами культури, що забезпечує додаткову змогу для фінансування та вдалого втілення проектів, дає змогу налагодити співробітництво з осередками культури. Посеред позитивного українського досвіду в цьому контексті можемо назвати роботу культурно-інформаційних центрів при дипломатичних представництвах України за кордоном (функціонує 17 центрів), що залучають до співпраці представників національних діаспор, в тому числі, організовують заходи з приводу відзначення національних подій, організовують концерти народних колективів та представників сучасної естради, художні виставки, влаштовують презентації літературних творів не тільки класиків, а й сучасних українських авторів. Проте дослідження демонструє, що робота цих культурно-інформаційних центрів – не продуктивна, в основному, це заходи відповідно до протоколу чи з нагоди відзначення ювілеїв та інше.

Ключові слова: цільова аудиторія, заходи, івенти, івент-зхаоди, культура, соціокультурний напрямок.

Chervins'ka Lesya, *Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of Event Management and Show Business, Kyiv National University of Culture and Arts*

Selection of target audiences for events of socio-cultural direction

The purpose of the article. The article is devoted to the characterization of the process of selecting audiences for socio-cultural events. **Methodology.** The research methodology is based on the application of methods of grouping, modeling and systematization of information. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is to clarify the process of selecting audiences for socio-cultural events, in order to study the properties of forming a positive image of Ukraine on the world stage through event management and international cultural cooperation. **Conclusions.** Ukrainian culture is just beginning to develop actively and now faces many problems, including the lack of unified coordination of various cultural centers, the lack of a unified state strategy. The development of partnerships and cultural networks by cultural institutions is also important, which provides additional opportunities for funding and successful implementation of projects, allows to establish cooperation with cultural centers. Among the positive Ukrainian experience in this context we can name the work of cultural and information centers at diplomatic missions of Ukraine abroad (there are 17 centers), involving representatives of national diasporas, including organizing events to celebrate national events, organizing concerts of folk groups. and representatives of modern pop, art exhibitions, arrange presentations of literary works not only classics but also contemporary Ukrainian authors. However, the study shows that the work of these cultural and information centers is not productive, mainly activities in accordance with the protocol or on the occasion of celebrating anniversaries and more.

Key words: target audience, events, event stages, culture, socio-cultural direction.

©Червінська Л. І., 2020

Актуальність теми дослідження. На нинішній стадії розвитку суспільства стрімко збільшується значення непрямих (м'яких) методів впливу на хід політичних, економічних та соціокультурних перебігів у країнах. Поміж м'яких методів впливу, безперечно, головне місце займають інструменти несилових (інформаційних) діянь. На сьогодні у нашій країні дієві засоби, що могли б по-справжньому боротися з інформаційним шумом, перебувають на етапі виникнення. Громадяни у власних діяннях воліють визнання зі сторони інших. Проте для того, щоби продукція знайшла свого купця, послуга – клієнта, а мистецький витвір – своїх шанувальників, вони мають відповідати їх потребам, звичкам, уподобанням, зацікавленням, належати до актуальних для них тем. Особистості неоднакові, різні в людей і уподобання, зацікавлення, вимоги, досвід, через що нерідко не можна запропонувати щось таке, яке сподобається всім. Реально громадяни поділяються на певні групи, які багато в чому мають спільні риси та, відповідно, схожі реакції. Одна з таких груп вибрана для орієнтування під час виготовлення та розповсюдження товару, послуги, задуму та є цільовою аудиторією. Таким чином, товар, послугу або ідею чи навмисно роблять, розраховуючи на конкретну аудиторію, чи подають за допомогою характерного для даної аудиторії засобу. З огляду на це, актуальним завданням є вивчення теоретико-методичних засад вибору цільових аудиторій.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню цієї проблематики свою увагу присвятили такі науковці, як: І. Антоненко [1], В. Кіптенко [2], А. Лященко, М. Стегнієнко [3], І. Пархоменко [4], К. Пічик [5], І. Суханюк [6], О. Ткачук [7], М. Цимбалюк [8] та ін. Однак, наш погляд, проблематика вибору цільових аудиторій для івент-заходів потребує дослідження особливостей його здійснення.

Мета дослідження. Дослідження присвячене охарактеризуванню процесу вибору аудиторій для івент-заходів соціокультурного напрямку.

Виклад основного матеріалу. Проголосивши незалежність, держава Україна одержала значну змогу щодо підтримки розвитку української національної культури, що була та є ключовим фактором творення держави та консолідування української нації. Проте на офіційному рівні шлях культурної політики країни, який зводиться до інтегрування України в світовий культурний плин на засадах мультикультуралізму, не завжди слугує розвитку української національної культури. Дефіцит результативних організаційних, правових, адміністративних процедур, а також відповідної державної фінансової, інформаційної допомоги національної культури спричинив розповсюдження явищ культурної уніфікації, повільне втрачання зв'язку духовних цінностей життя суспільства, сучасної культури з національно-культурними підвалинами й традиціями.

Підтримка соціального, культурного та економічного розвитку країни, поширення відомостей про державу здійснюються завдяки проведенню культурних і мистецьких заходів, діяльності інституцій культури, популяризації мистецтва, культурної спадщини та інше. Культура створює позитивну репутацію країни у світовому просторі, допомагає розвитку та посиленню стосунків між державами. Від того, наскільки результативно провадить діяльність культурна галузь країни, залежить її успішність на міжнародному рівні, захист національних інтересів.

Як зазначають науковці, захід – це вид людської діяльності, що передбачає зустріч і взаємодію різних людей, обмежений за часом і пов'язаний з реалізацією будь-яких спільних цілей. Івент (від англ. Event − подія) – розважальна або рекламна вистава, здійснювана на театральній сцені, кіно – або телеекрані, на спортивній або цирковій арені з використанням різного роду сюжетних ходів, образотворчих прийомів, світлової техніки, комп'ютерної графіки, і т.д. [2]. Говорячи про класифікацію, поділяємо івенти на дві категорії: B2C – всі заходи, які розраховано на масову цільову аудиторію (масового споживача); B2B – заходи, що мають діловий характер (див. рис. 1).

Події, що беруться за основу івент-заходу, мають різний характер [8]:

– діловий (зустрічі на вищому рівні, конференції, конгреси, виставки);

– навчальний (тренінги, семінари);

– спортивний (конкурси, змагання);

– культурно-розважальний (концерти, шоу);

– благодійний (спонсоринг).

Окремі події – це громадські святкування. Ця категорія містить так звані громадські фестивалі, що, переважно, мають свої програми та мету й сприяють злету громадянської позиції та витримки. Решту подій планують, щоб підвищити конкурентоспроможність, розваги, досягти деякої соціальної мети.

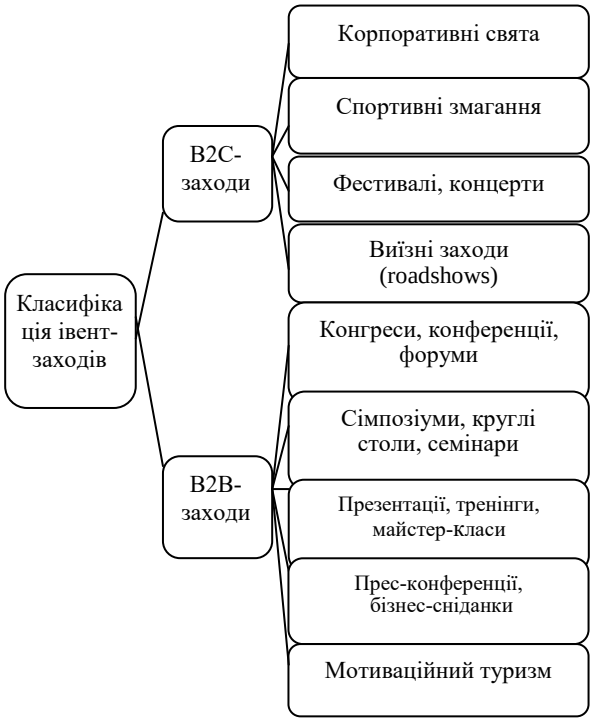


Рис. 1. Класифікація сучасних івент-заходів
Джерело: за матеріалами [5].

У рамках основних подій, своєю чергою, здійснюються промо-акції, які розроблено, враховуючи специфіку цільової аудиторії, зокрема: консультування, презентації, дегустації, тест-драйви. Практичний аспект влаштування події планується, основуючись на цілі, яка повинна неодмінно враховуватися на стадії планування івенту. Ілюстрацією можуть стати корпоративні свята, наприклад, день народження колег, визначні дати, Новий рік та інше, мета котрих – не тільки відпочинок колективу, а ще й налагодження дружніх відносин між співробітниками, що в результаті сприятиме кращій якості виконання завдань у команді, ліпше згуртовуватиме колектив. Однак, за винятком мети, важливо зважати на орієнтацію подачі відомостей щодо вікової категорії цільової аудиторії, соціального статусу, відсоткового співвідношення між різними статями у соціальній групі, на яку робиться ставка. Це сприятиме правильному вибору підходу в процесі організації, зокрема, при виборі музично супроводу, сценарію, ведучих тощо.

Ґрунтуючись на таких відомостях, і розроблятиметься загальна концепція заходу. Event-менеджер має компетенцію пропонувати варіанти організації події, які побудують сценарій заходу. Важливо зважати на місце проведення, програму, а також на те, кого в ній будуть задіювати. Як зазначає О. Ткачук, ці питання вирішуються на етапі організації. Разом з початком заходу для event-менеджера розпочинається контролююча функція, яка включає слідкування за вчасною подачею фонограми звукорежисером, виходом артистів, виступом ведучого та ін.» [7]. Івентивний маркетинг дозволяє ефективно збудувати тісний емоційний зв'язок між споживачем і брендом за відносно короткий термін. Але не варто забувати, що вибір заходу залежить від поставленого завдання, тому з цієї точки зору івентивні заходи умовно можна поділити на декілька груп:

– робочі, де відбувається обмін інформацією (конференції, виставки, конгреси);

– інформативні, націлені на передачу інформації в розважальній формі (прем'єра кінофільму, представлення новинки, корпоративні свята, день народження компанії);

– дозвільні, орієнтовані на проведення вільного часу цільовою аудиторією (змагання, концерти, фестивалі, поїздки) [1].

Зазначені вище івент-заходи мають значний вплив у емоційному плані на цільову аудиторію в основному через те, що завдяки їм людина може «відчути» бренд у прямому розумінні слова, одержати фактичний досвід від контакту з маркою. Та головне те, що даний контакт проходить у ненав'язливому вигляді, внаслідок чого в клієнта залишається відчуття власного вибору, на противагу, приміром, рекламі на телебаченні, що викликає роздратування в значної кількості глядачів.

Сегментування ринку є розподілом аудиторії на категорії, основуючись на різниці в потребах, характеристиках або манері поведінки та розробленні для кожної з категорій певного комплексу маркетингу. Завершальна ціль сегментування цільового ринку – це вибирання сегмента (чи сегментів) споживачів, на задоволення вимог котрого спрямовуватиметься діяльність.

Тож цільова аудиторія – це реальні та потенційні споживачі, які можуть віддати перевагу у виборі на користь певної послуги чи товару під дією маркетингової діяльності. Щоб реклама була показана саме тим користувачам, які є цільовою аудиторією рекламованого товару чи послуги необхідно точно від сегментувати користувачів [6]. На наш погляд, обрати цільову аудиторію для івент-заходів соціокультурної сфери можна за наступними критеріями:

1. Сукупність соціально-демографічних ознак (цільова аудиторія обирається за такими показниками, як стать, вік, освіта, сімейний стан, дохід, посада, місце роботи);

2. Сукупність географічно-територіальних ознак (демонстрація реклами відпо-відно до характеристик певних географічних регіонів або окремої вулиці);

3. Сукупність інтересів аудиторії (демонстрація реклами для тієї цільової аудиторії, яка цікавиться певним набором інтересів);

4. Часова ознака (демонстрація реклами відбувається лише у межах вибраних тижнів, днів, годин, які є необхідними для замовника з метою залучення цільової аудиторії до івент-заходу);

5. Технічні характеристики (демонстрація реклами можна обрати на відповідних технічних засобах та ін.);

6. Частота демонстрації реклами (заздалегідь визначений обсяг демонстрації рекламного повідомлення для однієї аудиторії);

7. Рекламний бюджет (заздалегідь обрахований бюджет на рекламну кампанію, спрямовану на залучення цільової аудиторії до івент-заходу);

8. Соціальні мережі (вибір соціальної мережі для демонстрації реклами з метою залучення цільової аудиторії до івент-заходу).

Якщо захід організований правильно, підібрана цільова аудиторія, що відповідає події, то ефект буде позитивним. За допомогою грамотно проведеного заходу можна не лише підвищити впізнаванність бренду більш ніж на 30%, але і привити аудиторії лояльність до бренду [1]. Проаналізуємо своєрідність утворення попиту цільових аудиторій на культурні івенти, розробниками котрих є заклади культури, в тому числі музеї, з метою їх реалізації як культурні події. Зауважимо, що дані івент-заходи можуть утворюватися закладами культури не лише, коли одержано грантові кошти від численних організацій, а й визначаються як обов'язковий складник їхньої роботи. Таким чином, заклади культури весь час реалізують івент-заходи, щоб здійснити події: виставки, події, презентації, експозиції, вистави, концерти, екскурсії та інше, що забезпечує змогу одержати деякі прибутки. До того ж, проведення івент-заходів – потужний інструмент маркетингу загалом та реклами власне культурної інституції.

Спершу сформулюємо декілька суджень стосовно попиту на культурні події, що здійснюють інституції культури. Необхідно зважати на те, що івент-заходи мають власну своєрідність. Наголошуємо, що такі івенти формуються та здійснюються, не передбачаючи мети першочергового одержання комерційного прибутку. У випадку, коли йдеться про залучення грантового фінансування на виконання культурного івент-проекту, розробник взагалі не може одержати прибуток, оскільки ціль заходів повинна бути корисною для суспільства та не передбачає прибутку на реалізації таких подій. Фактично – це продукування спільного блага. Івент-заходи соціо-культурного спрямування – це дієвий інструмент для просування товарів чи послуг на ринок, однак при використанні івент-заходів потрібно дотримуватись певних правил [3]:

1) Необхідно чітко визначити мету івент-заходу. Більшість заходів в сфері подієвого маркетингу мають на меті підвищити лояльність до компанії, зміцнити ділові зв'язки з клієнтами, позиціонувати бренд. При цьому на другий план відходять підсумкові, так звані командні цілі, які знаходяться в компетенції відділу кадрів, який також проводить корпоративні заходи для співробітників компанії. Основна мета – налагодження міжособистісної комунікації, так як в невимушеній обстановці легше зняти напругу, що виникає в колективі через якийсь проблеми.

2) Правильно визначити цільову аудиторію, так як вона безпосередньо впливає на всі складові елементи проведеного івент-заходу (місце проведення, програма, бюджет заходу). При цьому, якщо проводиться такий захід, як день народження фірми із запрошенням іногородніх гостей, то пред'являються підвищені вимоги до програми заходу та заключного банкету.

3) Створити сценарій для івент-заходу. Це не менш відповідальний етап, що вимагає від упорядника наявності творчого мислення, грамотної мови, відчуття міри і такту, так як сам сценарій спеціального заходу в більшій мірі нагадує театральну п'єсу, яка містить зав'язку, розвиток, кульмінацію і фінал. Єдина відмінність полягає лише в тому, що відсутні репетиції. Тому в день проведення заходу важливий технічний сценарій, в якому щохвилини розписується весь графік проведення всього заходу.

4) Правильний відбір місця проведення івент-заходу. Важливо підібрати вдале місце для проведення івент-заходу, яке повністю відповідає вимогам організаторів заходу. При цьому на вибір впливають такі фактори, як кількість гостей, територіальне розташування і сама концепція заходу. Увага також приділяється наявності місць для парковки.

5) Запрошення артистів і зірок шоу-бізнесу. При цьому необхідно скласти договір на виступ, технічний і побутовий райдер.

6) Відбір найбільш оптимальних варіантів роботи з фотографами і операторами. Вони мають знати сценарій заходу, вони повинні

володіти інформацією про те, що на виході бажає отримати замовник: фотогалерею, репортажну зйомку, хронологію свята для складання в подальшому відеоролика з заходу. При цьому допускається робота виїзного фотоательє, коли фотографії з заходу можна отримати вже в кінці дня.

7) Забезпечити безпеку учасників заходу. Як правило, якщо захід проходить на великих майданчиках, то власники самі надають інформацію про те, куди треба звертатися для підтримки безпеки. Якщо захід має відношення до активних видів спорту з підвищеною ймовірністю травм, то поруч з майданчиком повинна чергувати машина швидкої допомоги або як мінімум лікар з аптечкою.

8) Забезпечити переміщення гостей та учасників заходу, причому трансфер залежить від територіальної віддаленості місця проведення заходу та кількості запрошених гостей. В якості засобів трансферу можуть виступати автобуси, лімузини, човни, вертольоти, кортежі з машин співробітників ДАІ тощо.

Додержання даних правил чи їх адаптування під деякий спеціальний захід дає можливість продукувати неповторний спеціальний захід, котрий вельми позитивно оцінюватиметься відвідувачами та потенційною аудиторією. Це, своєю чергою, підтримуватиме не тільки успішну маркетингову діяльність компанії, а й гарантуватиме позитивне враження у цільової аудиторії та партнерів заходу.

Організація івент-заходу має бути проведена з врахуванням поставлених цілей перед компанією, а також враховувати інформацію про цільову аудиторію, їх кількість, віковий склад, співвідношення чоловіків та жінок. Ця інформація є основою для розробки концепції івент-заходу [3]. По суті, івент-захід соціокультурного спрямування, розроблений культурними інституціями, апелює до певної суспільної тематики. Якщо ця тематика має відгук у суспільстві, то отримує популярність і потік відвідувачів. Однак кожна культурна інституція має певну місію своєї діяльності, яка безперечно стосується формування, просування і зберігання суспільно значущих цінностей світового і національного значення [4]. Зазначена місія закладу культури в соціумі, як правило, висловлена коротко – одним реченням, проте віддзеркалює підвалини буття культурної інституції. Проблематика «популярності» тієї або іншої теми в соціумі має залежність від різних стейкхолдерів, і не лише від тих, що провадять діяльність тільки в галузі культури.

Співробітництво у сфері культури допомагає зміцнити зв'язки між спільнотами та розвивати культурну різноманітність та міжкультурний діалог. При цьому розвиток культурного й креативного секторів, ремісничих малих та середніх виробництв, а також туризму може сприяти прискоренню розвитку економіки. Згідно зі Стратегією Європейського Союзу щодо міжнародних та культурних відносин, ЄС піддержує розвиток динамічного культурного сектора в нашій країні, до котрого залучені як громадяни, так і державні структури та оператори в сфері культури, та котрий допомагає зміцнити громадянське суспільство та посилити економічні можливості.

Висновки. На основі проведеного дослідження можемо зробити висновок, що українська культура тільки розпочинає активно розвиватися та нині зіштовхується з великою кількістю проблем, в тому числі, через брак єдиної координації діяльності різних культурних центрів, нестачу єдиної державної стратегії. Напрацювання консенсусу в суспільстві щодо впровадження політики розвитку культури – чи не основне завдання, оскільки українські культурні починання, що виходять на світову арену, повинні бути внутрішньо погодженими та віддзеркалювати загальносуспільний консенсус. На рівні держави основним інструментарієм є угоди про співпрацю, зокрема двосторонні угоди про роки культури або окремі спільні заходи (форуми, дні культури, фестивалі), що їх результативно застосовують у міжнародних культурних зв'язках. Держава виконує функцію координатора, котрий поєднує вже існуючі культурні ініціативи, забезпечує підґрунтя для розвитку співробітництва. Важливе значення має й розвиток партнерств, культурних мереж інститутами культури, що забезпечує додаткову змогу для фінансування та вдалого втілення проектів, дає змогу налагодити співробітництво з осередками культури. Посеред позитивного українського досвіду в цьому контексті можемо назвати роботу культурно-інформаційних центрів при дипломатичних представництвах України за кордоном (функціонує 17 центрів), що залучають до співпраці представників національних діаспор, в тому числі, організовують заходи з приводу відзначення національних подій, організовують концерти народних колективів та представників сучасної естради, художні виставки, влаштовують презентації літературних творів не тільки класиків, а й сучасних українських авторів. Проте дослідження демонструє, що робота цих культурно-інформаційних центрів – не продуктивна, в основному, це заходи відповідно

до протоколу чи з нагоди відзначення ювілеїв та інше.

З метою наступних наукових досліджень важливе значення має вивчення властивостей утворення позитивного іміджу України на світовій арені завдяки івентивному менеджменту та міжнародній культурній співпраці.

Література

1. Антоненко І. Я. Івентивний маркетинг як інноваційний напрямок комунікаційної стратегії. *Вісник Хмельницького національного університету.* 2011. №2. С. 191-195.

2. Кіптенко В. К. Менеджмент туризму : підручник. Київ : Знання, 2010. 502 с.

3. Лященко А. В., Стегнієнко М. В. Технології формування та втілення event-проекту. *Monografia Pokonferencyjna Science, Research, Development.* 2018. № 5. С. 108-113.

4. Пархоменко І. І. Складові формування попиту на культурні івенти в Україні (на прикладі музеїв). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2019. № 1. С. 134-154.

5. Пічик К. В. Івент-маркетинг як сучасний інструмент впливу на споживача. *Наукові записки НаУКМА.* 2016. Вип. 1. С. 145-148.

6. Суханюк І. С. Сучасні концепції таргетингу на вибір цільової аудиторії. *Соціально-гуманітарний вісник.* 2019. Вип. 25. С. 177-179.

7. Ткачук О. Event – важлива складова сучасного PR. *Маркетинг в Україні.* 2017. № 1. С. 34-39.

8. Цимбалюк М. Особливості івент-маркетингу. *Маркетингові технології підприємств в сучасному науково-технічному середовищі* : матеріали IX регіон. наук.-практ. Інтернет-конф., м. Тернопіль, 9 листоп. 2018 р. Тернопіль, 2018. С. 132-133.

References

1. Antonenko, I.Ja. (2011). Inventive marketing as an innovative direction of communication strategy. Visnyk Khmeljnycjkogho nacionaljnogho universytetu, 2, 191-195 [In Ukrainain].

2. Kiptenko, V.K. (2010). Tourism management. Kyiv: Znannja [In Ukrainain].

3. Ljashhenko, A.V., & Steghnijenko, M.V. (2018). Technologies of formation and implementation of the event project. Monografia Pokonferencyjna Science, Research, Development, 5, 108-113 [In Ukrainain].

4. Parkhomenko, I.I. (2019). Components of the formation of demand for cultural events in Ukraine (on the example of museums). Visnyk Kyjivsjkogho nacionaljnogho universytetu kuljtury i mystectv, 1, 134-154 [In Ukrainain].

5. Pichyk, K.V. (2016). Ivent-marketyngh jak suchasnyj instrument vplyvu na spozhyvacha. Naukovi zapysky NaUKMA. Vol. 1. P. 145-148 [In Ukrainain].

6. Sukhanjuk, I.S. (2019). Event marketing as a modern tool for influencing the consumer. Socialjno-ghumanitarnyj visnyk, 25, 177-179 [In Ukrainain].

7. Tkachuk, O. (2017). Event is an important component of modern PR. Marketyngh v Ukrajini, 1, 34-39 [In Ukrainain].

8. Cymbaljuk, M. (2018). Features of event marketing. Marketing technologies of enterprises in the modern scientific and technical environment: Proceedings of the regional scientific-practical Internet-conference (pp. 132-133). Ternopilj [In Ukrainain].

Стаття надійшла до редакції 17.07.2020
Отримано після доопрацювання 15.09.2020
Прийнято до друку 20.09.2020

УДК [78.7.034] (410.1)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222066

Цитування:
Соколова А.В. Специфіка національних форм соціуму Британії й Київської Русі в їх спиранні на візантійську модель державотворення. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 9-13.

Sokolova A. (2020). The specifics of the national form of society of Britain and Kievan Rus in their reliability on the Byzantine state model. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 9-13 [in Ukrainian].

Соколова Алла Вікторівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теоретичної
та прикладної культурології
Національної музичної академії
імені А. В. Неждановой
https://orcid.org/0000-0002-4841-6342
asmoonlux@gmail.com

СПЕЦИФІКА НАЦІОНАЛЬНИХ ФОРМ СОЦІУМУ БРИТАНІЇ Й КИЇВСЬКОЇ РУСІ В ЇХ СПИРАННІ НА ВІЗАНТІЙСЬКУ МОДЕЛЬ ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ

Мета дослідження полягає в виявленні специфіки національної форми соціуму, а також у визначенні спільних рис в моделі державотворення в Британії і Київській Русі. **Методологія дослідження** передбачає єдність таких методологічних підходів як системно-історичний і порівняльний метод аналізу. Системно-історичний метод дозволів виявити специфіку національних форм соціуму Британії й Русі порівняльний метод допоміг визначити подібності в моделі державотворення гармонії влад Британії й Київської Русі. **Наукова новизна** лежить в спробі знаходження спільних рис і точок дотику щодо моделі державотворення Британії й Київської Русі. **Висновки.** На певному історичному рівні християнство Візантії з його елліністичною філософією відштовхнуло від себе західні церкви і не дозволило прийняти «справжність» християнських засад вчення Православ'я. Виявлено, що схожі риси правлячих республіканських форм владних інститутів Британії-Англії і Русі-України пов'язані із загальними візантійськими традиціями. Визначено, що аристократичний принцип самоідентифікації і культурних основ Візантії широко поширився і став частиною європейських культурно-освітніх, поведінково-етичних, релігійно-педагогічних інститутів. Підкреслено, з часів торжества атеїзму і прогресизму в Європі простежувалося несприйняття візантійських культурних традицій, але в XX столітті саме англійські дослідники-історики, мистецтвознавці та культурологи реанімують тему візантизму.

***Ключові слова*:** Британія, Київська Русь, національні форми соціуму, гармонія влад, спільні риси, модель державотворення.

Sokolova Alla, *PhD, (Candidate of Pedagogical Sciences), Assistant of professor, Department of Department of Cultural, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

The specifics of the national form of society of Britain and Kievan Rus in their reliability on the Byzantine state model

The purpose of the study is to identify the specifics of the national form of society, as well as to identify common features in the state model of Britain and Kievan Rus. **The research methodology** assumes the unity of such methodological approaches as the system-historical and comparative method. The system-historical method made it possible to identify the specifics of the national forms of society in Britain and Kievan Rus. The comparative method helped to identify similarities in the state of Britain and Kievan Rus. **The scientific novelty lies** in the attempt to determine the common features and points of contact in the state model of Britain and Kievan Rus. **Conclusions** At a certain historical level, Byzantine Christianity, with its Hellenistic philosophy, alienated the Western churches and did not allow to accept the "authenticity" of the Christian foundations of Orthodox teaching. It is revealed that similar features of the ruling republican forms of power institutions of Britain-England and Rus-Ukraine are connected with the common Byzantine traditions. It is determined that the aristocratic principle of self-identification and cultural foundations of Byzantium became widespread and became part of European cultural, educational, religious, and pedagogical structures. It is emphasized that since the triumph of atheism and progressivism in Europe there has been a rejection of Byzantine cultural traditions, but in the twentieth century it was English researchers, historians, art critics? and culturologists who revived the theme of Byzantinism.

Keywords: Britain, Rus, national forms of society. harmony of power, general features, model of the state

©Соколова А.В., 2020

Актуальність теми дослідження. У культурознавчих і мистецтвознавчих джерелах утвердилася тенденція порівнювати культурні контакти націй, територіально, державно і релігійно відсторонені один від одного. Слід зазначити, що інтерес до соціальної значущості релігій у світовій культурі з кінця XX століття повернув увагу дослідників до загальних витоків християнського світу в контексті існування принципово різних націй. На цій хвилі релігійного Відродження високо піднялася візантиністка, з'явився ряд значущих досліджень в Англії. На основі цих досліджень з'являються й інші матеріали, що характеризують зв'язки Франції і України від епохи Середньовіччя до XVII століття і зв'язок німецького світу і України цього ж періоду. Поодинокі дослідження проводили паралелі між києворуським культурним ареалом епохи Середньовіччя-Ренесансу і Британії-Ірландії і православно-візантійським аспектом, що збереглися в Європі від епохи Середньовіччя до сучасності. Систематизація відомостей і розгляд культурно-мистецької конкретики в області історичних перетинів не було предметом глибоких досліджень в українській та англомовній літературі.

Аналіз досліджень і публікацій. Для ряду дослідників питання взаємодії з Візантією і впливу її на культуру західних країн стає наріжним каменем досліджуваної проблематики. Так, Е. Гібон [1], С. Манго [2], Н. Хермес [3], Д. Нікол [4], Н. Сигаар [5] та інші активно шукали спільні точки дотику між Візантійською імперією та країнами середньовічної Європи в сфері культури, мистецтва, економіки і політики. І якщо для більшості західних дослідників Нового часу з їх ідеалами виробництва і прогресу Візантія розглядалося як чужий і сторонній об'єкт, що колись існував на окраїні Європи, до якої вона ніколи не належала, то уже в XX столітті в середовищі західних дослідників в геометричній прогресії зростає інтерес до історії Візантійської імперії.

Мета дослідження полягає в виявленні специфіки національної форми соціуму, а також у визначенні спільних рис у моделі державотворення в Британії й Київської Русі.

Виклад основного матеріалу дослідження. У роботі О. Муравської [6] розглядається формула базової моделі націленості Візантії на встановлення Гармонії Влади, Горішньої і Долішньої на православно-патріархальній основі. У цій моделі уявлення про Отця Небесного встановлюється по вертикалі: від батьківсько-отецьких функцій правителів і пастирсько-батьківського піклування священика про свою паству – до батьківського обов'язку і боргу глави сімейства, якому були підпорядковані «чада і домочадці». Давньоруське слово «чадо» має фонічну подобу з англійським словом «child», що символізує генетичні паралелі відповідних мовних ареалів, які історично сформувалися в руслі християнсько-православних основ Візантійської державності. Формування Православної монархії часів легендарного Короля Артура спиралося на візантійський імперський зразок, а лицарське оточення легендарного правителя повністю співвідносилося з патриціанським військовим оточенням, з якого, за певних політичних обставин, вибирався військовий начальник, який міг замінити правлячого монарха. Легенда про Короля Артура невіддільна від уявлень про сакральну святість чаші Ґрааля, наявність якої в центрі Круглого столу незмінно нагадувала про Вищу владу. Цей факт має прямі аналогії з ритуалами Візантійської імперії. Так, один з ритуалів припускав переможний в'їзд імператора в столицю не на коні на чолі воїнів-переможців, а скромно крокуючим поруч з бойовим конем, в сідлі була встановлена ікона Богоматері. Це неминуче призводило до усвідомлення не стільки фатальності і визначеності того, що відбувається, скільки про Волю Божою і залежність людини від Господа. Органічність сприйняття державного порядку при Королі Артурі існувала в наслідуванні візантійської імперської етики і трималася на винятковості унікального історичного факту: чаші з кров'ю Христовою, згодом названої чашею Ґрааля, і списом, яким римський воїн Лонгин пронизав підребер'я Ісуса Христа. За легендою, чаша Ґрааля була вивезена Йосипом Аримафейським з Єрусалиму до Британії, де була заснована перша, поза Єрусалимом, християнська громада. У Британії Йосип Аримафейський згодом проповідував слово Боже [7, 161]. Великобританія стала притулком для вигнанців з Єрусалиму. Для цього були створені умови: в переважної своїй більшості друїди-язичники добровільно і цілковито прийняли християнство, що не мало аналогів в язичницьких громадах дохристиянського світу. Торжество християнства у Візантії зробило устрій імперії над авторитетним для державно-релігійного устрою в Британії, що дозволило проводити паралель правлячих еліт Східної Римської імперії з Британським королівством. Монархічний устрій Великобританії зберігся і по теперішній час, а британський парламент, який сформувався в XIII столітті, значно урізав права монарха. Наведена аналогія структури лицарського оточення Короля Артура і імперського візантійського двору знаходить своє продовження в Київській Русі (одна з версій етимології слова «князь» — від «конязь», тобто вершник, споріднений з конем, така спорідненість простежувалася і в Римі), а також в епоху козацької гетьманщини «золотого

століття». Про військово-аристократичний республіканізм козацтва (козаки – нащадки князівських і боярських родів Київської Русі [8, 7], засновник Запорізької Січі герой Байда – князь Дмитро Вишневецький) існує велика кількість досліджень у вітчизняному науковому сегменті. Козацтво формувалося на тлі «вольностей», які підтримувалися литовськими, а згодом і польськими князями Ягеллонами, під владою яких, з оглядкою на заявлені права православної магнатерії, добровільно виявилися кияни після розгрому Києва Батиєм в 1242 році. На подібних умовах Україна була прийнята і в Московське царство. Гетьманщина була ієрархією воєнного начальництва в складі потужної монархії, тобто транслювала своєрідне відлуння імперсько-монархічного правління Візантії. Гетьман міг бути іншої крові, ніж козаки, що вказує на аналогії з візантійськими імператорами, у яких були кровні стосунки з різними етносами. Гетьмани в Запорізькій Січі сповідували православну віру, але не обов'язково були русинами-українцями по крові: славними гетьманами-героями й мучениками були Іван Лютий і Іван Підкова, козацький кошовий отаман і молдавський господар. Сказане свідчить про живе «світіння» візантійського світопорядку в державному устрої Британії-Англії і Русі-України, а також про спільні корені християнського віросповідання, яке базувалося на основі канонів нерозділеної церкви IV-XIII століть. Історично саме Великобританія (яка ще не знала англів), расово-культурно споріднена з Ірландією-Шотландією і Галлією (територіальна частина Франції), заклала основи християнства як державної, а потім і світової релігії. Така історична місія британців-ірландців спонукала їх на подвиг проповідування, на створення спеціальної лінії в музичному оформленні Богослужіння, якої не було в Візантії – із дзвонним дзвонінням, що згодом було прийнято всім християнським світом. Однак басовиті дзвони стали надбанням виключно Руського Православ'я [9, 140-143]. Багатогранна культурна амальгама дозволила Візантії зіграти домінуючу роль у формуванні європейської цивілізації і мотивувала розвиток специфічних національних форм соціуму в різних націях-країнах. Візантія стимулювала Британію і Росію, територіально і географічно розділених, спертися на візантійську модель держави, в основі якої лежала ідея гармонії інтересів народу і влади та національної ідентичності. Необхідно відзначити, що моноетнічний принцип національної ідеї ніс принципово інші виміри національної ідентифікації і лежав в іншій площині в порівнянні з візантійською національною ідеєю, яка являла собою етнічно різноскладову державу. Вчений і письменник Л. Гумільов обґрунтував етнічне виявлення візантійців-ромеїв як «православних християн» [10]. Концепція, яка була висунута Л. Гумільовим, формально відмежовувала римських громадян від «римлян-ромеїв», що населяли Візантію. З одного боку, британський дослідник С. Рансімен був вражений ідеєю, що ромеї заснували християнство на високій освіченості, елліністичній філософії та національній самобутності. З іншого боку, британські дослідники сумнівалися в «християнській автентичності» візантійського православ'я. На його думку, подібна триєдність (самобутність, православ'я і елліністично-язичницькі традиції) склала принциповий вододіл між освіченістю стародавнього Риму і грецькою культурною спадщиною Візантії, хоча грецьке населення не становило домінуючу частку в етнічному складі імперії. І все ж, візантійці по праву називали себе ромеями-християнами. Візантійці успадковували римсько-імперський поділ співгромадян на аристократів і плебеїв, визнавали патриціїв, для яких уміння і обов'язки в союзі з культом честі, представили блискучу демонстрацію моральних якостей, непорівнянних із вміннями-достоїнствами представників інших верств населення та націй. Ромеї як християни вирізнялися з-поміж інших націй високим рівнем освіченості і аристократизму, військовою доблестю і здатністю до смирення [3]. Поняття «смиренність» являла собою «чуже» для простого раціоналізму християнізованих представників німецьких народів. В їх понятті «смиренність» розглядалося як почуття приниження, в смиренності вони вбачали паралель з біблійним сюжетом, де розбійник, розіп'ятий поруч з Христом, запитував Господа: «Якщо Ти Христос, спаси Себе і нас». Християнським мученикам, згодом канонізованим, було властиво свідомо відмовлятися від привілеїв соціального стану і прирікати себе на соціальне і фізичне знищення [4].

Кельтський світ з готовністю відгукнувся на ідеали християнства. Кельтська Британія, в яку зі священний дарами вирушив святий праведник Йосип Аримафейський, прийняла аристократизм мучеництва, заснований на аскетизмі друїдів і сприйнятий від друїдів. Починаючи з VII століття, Британія опиняється під гнітом обставин, що пов'язані з навалою норманів-скандинавів, які зачищали для себе «життєвий простір». У кінцевому підсумку британці утворювали нестійкі домовленості з автохтонами, що призвело до синтезу монархічних принципів і монархічного парламентаризму, який існує і до сьогодні. Британія як держава-нація сформувалася не тільки з расово різних етносів, але і з різних християнсько-релігійних традицій, по суті своїй, несумісних (православ'я – католицизм —

протестантизм). Англіканська церква була усвідомлена у Вселенському сенсі і об'єднувала расово різних англів і шотландців, а також вихідців з численних колоній, які осіли в Британії. Англіканська церква всіляко підкреслювала «серединність» свого богослужбового чину [4]. Формування давньоруської народності було тривалим, і, в якійсь мірі, болісним процесом. Етнонім «русь» спочатку ідентифікувався з позаслов'янськими представниками. У самосвідомості позаслов'янських представників військово-соціальні чесноти і привілеї були вкрай бажані для кар'єри. Формування давньоруської нації навколо Києва і Новгорода відбувалися шляхом підпорядкування або «втягування» з військово-політичних міркувань слов'янських і неслов'янських племен. Для таких племен поведінковий зразок князя («конязь») і боярина («боярина» як «великої» людини) ставали психолого-поведінковою основою і зразком для наслідування. Органічним продовженням розуміння національної ідентифікації (спочатку за ознаками «русича» – до поведінкового зразка «князя-боярина») стають козаки і їх особистісні якості в Русі-Україні пост-Київської епохи. Козаки – лицарсько-військовий прошарок населення, за аналогією з лицарськими прошарками в середньовічній Європі і шляхти в Польщі (від часів правління династії Ягеллонів українських козаків часто називали «православною шляхтою», що зафіксовано в роботах А. Скальковського ще на початку XIX століття). Для населення Європи військові дії були не тільки принципом виживання, а й принципом буття. Війни охоплювали різні напрямки, у них брало участь до половини населення Європи. Аристократи України успадкували статус «дружини» князів Київської Русі і волею обставин аристократи стають емблемою для нації в цілому, в тій же мірі, як і англійський «денді», який уособлював для європейців Нового часу типову фігуру англійця. Історичне буття нації являє різноманіття тимчасового, просторового, етнічного, соціально-культурного виявлення тих національних ознак, які, за Л. Гумільовим [10], виражаються виключно ідеальною (ментальною) «ритмізацію» розумових операцій. Територіальна і мовна прив'язки в повній мірі не пояснюють феномен «подорожування» націй, чи то циган, євреїв, частково вірмен та ін. Ті нації, які в історичному просторі нової ери виявилися закріпленими за певною територією, в ґенезі могли мати інше географічне походження, що ускладнює визначення історичних дат і місця зародження європейських рас і націй. Реалії етнічно національного розподілу виявляються вкрай непростими. Національна ідентифікація сучасного англійця і українця формально пов'язана з культурно-мовною сферою. Активне державне заохочення представників Західної України як зберігачів національної ідентичності парадоксально акцентує англомовну складову в комунікації, оскільки вихідцями з української діаспори стають переселенці, переважно із Західної України, які усвідомили свою спорідненість не стільки зі слов'янським оточенням, скільки з мовною культурою англомовних країн. Структури націй складалася по-різному, не всі нації ділилися на класи аристократів і плебеїв. Такий поділ по-різному виявлявся як в кількісному, так і в якісному відношенні. Чи не для всіх націй аристократичні верстви ставали символом національного світогляду, як це сталося в Великобританії і в Україні. У XIX столітті яскравим явищем культурного життя Англії і Європи в цілому стає потужний Оксфордський (тракторіанський) рух, спрямований на відновлення розділеної церкви через єднання англіканства з православ'ям [6, 90-93].

У XX ст. відроджуються середньовічно-ренесансні цінності Великобританії, що проявляється і в затвердженій парламентом назві країни — Великобританія. У художньому бутті Великобританії відроджується шекспірівський соціально-політичний театр, що, в першу чергу, було пов'язано з творчістю ірландців-кельтів Оскара Уайльда і Бернарда Шоу. На чолі відродженого оперного та хорового мистецтва постає Б. Бріттен, чиє прізвище-етнонім символізує «британізацію» основ англійської художньої музики.

Повороти історичних подій поставили нації Великобританії і України в свідомо віддалену один від одного позицію. Однак історичні звершення Британії-Англії «шекспірівської епохи» і Русі-України часів запорізького козацтва складають стрижневі культурні основи національного мислення, повертаючи нас до епохи контактів Британії-Англії і Русі-України: обидві країни успадковували традиції візантійської культури.

Висновки. Схожі риси правлячих республіканських форм владних інститутів Британії-Англії і Русі-України пов'язані з загальними візантійськими традиціями. Визначення візантійських православних основ Британії та Русі-України виразилося в потужному Оксфордському русі, направленому на об'єднання Руської Православної та Англіканської церков. Значно виріс інтерес до Візантії і, як наслідок, з'явилися значні роботи вчених-візантиністів в XX – XXI ст. Аристократичний принцип самоідентифікації і культурних основ Візантії широко поширився і став частиною європейських культурно-освітніх, поведінково-етичних, релігійно-педагогічних інститутів, чиєю метою було формування

високоосвіченої особистості, відданої ідеї, орієнтованої на сімейні цінності і позбавленої егоцентричного початку. З часів торжества атеїзму і прогресизму в Європі простежувалося несприйняття візантійських культурних традицій. Такий підхід змінився з моменту відродження цінностей Віри і візантійських національних звичаїв, що наочно доводить англомовна література, в якій від епохи О. Кромвеля до епохи королеви Вікторії панувало негативне ставлення до візантійської спадщини. Однак в XX ст. саме англійські дослідники-історики, мистецтвознавці та культурологи реанімують тему візантинізму. Візантійська модель була визначена не тільки європейськими культурними інститутами, але і Британією-Англією, а також Руссю-Україною, що дало можливість орієнтуватися на стереотипи національного надбання тих країн і націй, де різні етноси та національності детермінували релігійно-гнучкі відносини, заповідані Візантією. На певному історичному рівні християнство Візантії з його елліністичною філософією відштовхнуло від себе західні церкви і не дозволило прийняти «справжність» християнських засад вчення Православ'я.

Література

1. Гиббон Э. Всеобщая история упадка и разрушения Великой Римской империи: Закат и падение Римской империи. Том 7. Москва: Наука, 2006. 422 с.

2. Mango, M. M. Byzantine Trade, 4th–12th Centuries: The Archaeology of Local, Regional and International Exchange. Papers of the Thirty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies. St John's College: University of Oxford Press, 2004. Vol. 14, P. 252-253.

3.Hermes, N. E. The [European] Other in Medieval Arabic Literature and Culture: Ninth–Twelfth Century AD. New York: Palgrave Macmillan. 2012. P. 72–80.

4. Nicol, D. M. Byzantium and England. Journal: Balkan Studies, No. 15, 1974. P. 179–203.

5.Ciggaar K. N. Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations. New York: E.J. Brill, 1996. 396 p.

6. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть. Одеса: Астропринт. 2017. 542 с.

7. Аверинцев С. С. Мифологический словарь / Ред. Е. Мелетинский. Москва: Советская энциклопедия, 1991. 161 с.

8. Кониський О. Вибрані твори. Кн. 1 / під ред. і з переднім сл. С. Єфремова. Київ: Час. 1927. С.7.

9. Перевезенцев С. Тайны Земли Русской. Вече. Москва, 2001. С. 140-143.

10. Гумилев Л. М. Древняя Русь і Великая Степь. Москва: Мысль, 1989. С. 106.

References

1.Gibbon E. (2006). General history of the decline and destruction of the Great Roman Empires: The Rise and Fall of the Roman Empire. Moskva. Vol. 7. [in Russian].

2.Mango, M. M. (2004). Byzantine Trade, 4th–12th Centuries: The Archaeology of Local, Regional and International Exchange. Papers of the Thirty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies. St John's College: University of Oxford Press, Vol. 14, 252-253 [in English].

3.Hermes, N. E. (2012). The [European] Other in Medieval Arabic Literature and Culture: Ninth–Twelfth Century AD. New York: Palgrave Macmillan, 72–80 [in English].

4.Nicol, D. M. (1974). Byzantium and England. Journal: Balkan Studies, 15, 179–203 [in English].

5.Ciggaar K. N. (1996). Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations. New York: E.J. Brill, [in English].

6.Muravs′ka, O. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVIII-XX centuries. Odesa: Astroprynt [in Ukrainian].

7.Averyntsev, S. S. (1991). Mythological dictionary. Moskva: Sovetskaya énтsyklopedyya [in Russian].

8.Konys′kyy, O. (1927). Selected works. Book 1. Kyyiv: Chas [in Ukrainian].

9.Perevezentsev, S. (2001). Secrets of the Russian Land. Veche. Moskva, 140-143 [in Russian].

10. Humil′ov, L. M. (1989). Ancient Russia and the Great Steppe. Moskva: Mysl, [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.09.2020
Отримано після доопрацювання 12.10.2020
Прийнято до друку 25.10.2020

УДК 7.071-055.2
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222067

Цитування:
Андрусишин Т. Б. Індикатори ґендерних стереотипів в мистецькій кар'єрі (аналітичний дискурс). *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 14-19.

Andrusyshyn T. (2020). Indicators of gender stereotypes in a cultural career (analytical discourse). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 14-19 [in Ukrainian].

Андрусишин Тетяна Богданівна,
аспірантка кафедри методики музичного виховання і диригування,
навчально-наукового Інституту музичного мистецтва Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
https://orcid.org/0000-0002-2490-8385
t.andrusyshyn@ukr.net

ІНДИКАТОРИ ҐЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ В МИСТЕЦЬКІЙ КАР'ЄРІ (АНАЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС)

Ґендерні стереотипи мають деяку невідповідність з реаліями сьогодення, тому стають проблемою як для суспільства, так і для окремої особи, оскільки вони порушують актуальні питання формування ґендерної рівності. Для вирішення цих проблем необхідні дослідження індикаторів ґендерних стереотипів. Саме тому, в контексті нашого дослідження, **метою є** визначення індикаторів ґендерних стереотипів в побудові мистецької кар'єри. **Методологія** дослідження обумовлена ґендерним підходом спрямованим на подолання ґендерних стереотипів у соціумі, рівноправністю, партнерством та взаємодією обох статей. Дослідження передбачає використання загальнонаукових методів аналізу, синтезу та узагальнення. Метод компаративного аналізу та аналогії, дозволяє ґрунтовно осмислити ґендерні стереотипи та їх вплив на побудову кар'єри в мистецькій галузі праці. **Наукова новизна** полягає у визначенні індикаторів ґендерних стереотипів, пов'язаних саме із соціальними стереотипами щодо розподілу ролей, в побудові мистецької кар'єри. **Висновки** підсумовують аналіз та визначення індикаторів ґендерних стереотипів в побудові мистецької кар'єри. Осмислено, що ґендерні стереотипи сформовані культурою як узагальнені переконання, а ґендерна роль означає набір очікуваних зразків (норм) поведінки для чоловіків і жінок. Доведено, що розподіл праці, продовжує відтворювати ґендерно-рольові стереотипи. Проаналізовано проблеми соціальних стереотипів, самоідентифікації та вільного мислення з якими жінки стикаються, реалізуючи себе в мистецтві. Констатовано, що усталені погляди стосовно статевої відмінності при працевлаштуванні, пов'язані саме із соціальними стереотипами щодо розподілу ролей. Саме такі стереотипи не дозволяють об'єктивно оцінювати можливості та компетентності жінок при працевлаштуванні чи побудові кар'єрного зросту в мистецьких галузях, відповідно пропозиція працевлаштування для чоловіків і жінок значно різниться в кількісному і якісному ракурсах.

Ключові слова: ґендер, стереотипи, ґендерні ролі, індикатори, кар'єрний зріст, мистецька кар'єра, стать.

Andrusyshyn Tetiana, *Postgraduate Student of the Methods of Music Education and Conducting Department Drohobych State Pedagogical Ivan Franko University*

Indicators of gender stereotypes in a cultural career (analytical discourse)

Purpose of the article. Gender stereotypes have some inconsistency with the realities of today, and therefore become a problem for both society and the individual, as they raise pressing issues of gender equality. Research into indicators of gender stereotypes is needed to address these issues. That is why, in the context of our study, the purpose is to identify indicators of gender stereotypes in building an artistic career. **The methodology** of the study is conditioned by a gender approach aimed at overcoming gender stereotypes in society, equality, partnership, and interaction of both sexes. The study involves the use of common scientific methods of analysis, synthesis, and generalization. The method of comparative analysis and analogy makes it possible to thoroughly comprehend gender stereotypes and their influence on the construction of careers in the artistic field of work. **The scientific novelty** is to identify indicators of gender stereotypes that are related specifically to social stereotypes of role-sharing in building an artistic career. **The conclusions** summarize the analysis and definition of indicators of gender stereotypes in the construction of artistic careers. It is understood that gender stereotypes are shaped by culture as generalized beliefs, and gender role means a set of expected patterns (norms) of behavior for men and women. It is proved that the division of labor continues to reproduce gender-role stereotypes. The problems of social stereotypes, self-identification, and free-thinking that women face in realizing themselves in the art are analyzed. It has been found that gender-based views on gender differences in employment are related to social stereotypes of role-sharing. Such stereotypes do not allow for an objective assessment of women's opportunities and competencies in employment or career development in the arts, and therefore the offer of employment for men and women differs significantly in terms of quantity and quality.

Key words: gender, stereotypes, gender roles, indicators, career growth, artistic career.

©Андрусишин Т. Б., 2020

Актуальність теми дослідження. В умовах сьогодення суспільство є переважно ґендерно-нечутливим, стереотипізованим та нейтральним. Існує тенденція переваги чоловічої статі у побудові кар'єри, працевлаштуванні та інших сферах використання соціальних можливостей. Особливої актуальності набувають питання ґендерної рівності та подолання ґендерних стереотипів, що впливають на вільний вибір та самоідентифікацію. Процес демократизації та гуманізації суспільства сприяє створенню рівних можливостей для кожної людини, незалежно від її соціального становища, національності, віку, статі тощо.

Ґендерний індикатор (показник) може бути визначений як такий, що використовує кількісні та якісні показники для узагальнення ґендерно-значущих змін, що відбуваються в суспільстві протягом певного часу. Сучасній людині необхідні певні світоглядні орієнтири, де вагому роль відіграє система усталених стереотипів.

Аналіз останніх досліджень. Матеріали дослідження апелюють до праць і тверджень: сучасного митця та ідеолога Пол Джексона Поллока, що дало можливість визначити поняття мистецтва в контексті розподілу ґендерних ролей [8]; питання поділу сфер діяльності за чоловічими і жіночими функціями здійснено Талкотом Парсонсом [6], що провадило до визначення механізмів виникнення індикаторів чоловічих і жіночих соціальних функцій; Дослідження питань статі у світі, що змінюється здійснила науковця – Маргарет Мід [7], наведені статистичні дані опираються на результати праці проекту «Ґендер онлайн» експертки ґендерних досліджень – Людмили Костенко [3]; ґендерні дефініції музичного мистецтва обґрунтовано в праці Вікторії Полюги [4].

Проблема усталених стереотипів не дозволяє об'єктивно оцінювати можливості та компетентності жінок в мистецьких галузях, відповідно кар'єрна запитуваність для чоловіків і жінок значно різняться в кількісному і якісному ракурсах. Саме тому метою статті є визначення індикаторів ґендерних стереотипів в побудові мистецької кар'єри.

Виклад основного матеріалу. Індикатори ґендерних стереотипів – це певне реконструювання з метою з'ясування, яким чином вони впливають на ґендерну соціалізацію статі, та як при цьому змінюються потенційні можливості самореалізації (в нашому контексті дослідження побудови кар'єри). Будь-яка суспільна подія чи явище мають ґендерну складову, тобто трактувати їх можна з точки зору прямої чи опосередкованої участі в них жінок і чоловіків. В залежності від ситуації індикатори можуть бути зорієнтовані, приміром, на основі групи ґендерних стереотипів (щодо соціальних ролей жінок та чоловіків, професійної діяльності та змісту праці фемінності / маскулінності, якостей особистості на професійну взаємодію в соціумі та ін.).

Ґендерні стереотипи сформовані культурою узагальнені уявлення (переконання) про те, як поводяться чоловіки і жінки, а ґендерна роль в такому контексті означає набір очікуваних зразків (норм) поведінки для чоловіків і жінок.

Культурні зразки – переважаючі цінності та вірування, що характеризують певну культуру та відрізняють її від інших. Ось чому ми аналізуємо мистецтво. Як зазначає сучасний британський музикознавець Філіп Тагг (1944), «….ідея культурних витворів змінилась з фокусування лише на об'єкті (в минулому) на загальний аналіз соціальних взаємовідносин, що формують умови виробництва і споживання об'єктів, створених митцями» [9]. Відповідно, сучасний американський художник та ідеолог, що вплинув на розвиток мистецтва XX століття – Пол Джексон Поллок (1912 – 1956), подав таке визначення мистецтва як: «Мистецтво – це невід'ємна частина економічного, культурного і соціального життя в якому домінують чоловіки, їх рішення і дії» [8]. За поданим визначенням науковця можна припустити, що культурні зразки, таким чином, є знаковими системами і відтворюють реальність. Вони використовують спеціальні культуральні звичаї для того, щоб презентувати аудиторії певні ідеологічні погляди на реальність, де ґендер відіграє одну з вагомих проблем для осмислення та аналізу мистецтва, людини, сучасної дійсності та соціокультури загалом

«Ґендер – це змодельована суспільством та підтримувана соціальними інститутами система цінностей, норм і характеристик чоловічої й жіночої поведінки, стилю життя та способу мислення, ролей та стосунків жінок і чоловіків, набутих ними як особистостями в процесі соціалізації, що насамперед визначається соціальним, політичним, економічним і культурним контекстами буття і фіксує уявлення про жінку та чоловіка залежно від їхньої статі. Ґендер – це соціальна стать, на відміну від біологічної» [1, 37]. Тому ґендер змінюється залежно від часу, культури, економічного, соціального та політичного контексту

У процесі розвитку ґендерності склалося певне уявлення про ґендер як про системну характеристику соціального порядку. Ґендер властивий індивідові та відтворюється у його свідомості, соціальній взаємодії, особистій діяльності. Звідси ґендер як «усвідомлюваний» та «досяжний» соціальний статус особистості розглядається крізь призму взаємодії чоловічого

і жіночого та втілюється в їх уявленнях, уподобаннях та, безпосередньо, міжособистісних стосунках. В останні десятиліття зацікавленість науковців ґендерними стереотипами посилилася, адже вивчення широкого кола питань, які пов'язуються з різними аспектами ґендерних стереотипів, має, безперечно, не лише теоретичне, а й практичне значення. «Ґендерний стереотип, як і інші види соціальних стереотипів – це невід'ємний атрибут повсякденного мислення, самоусвідомлення та взаємодії індивідів у соціальному просторі» [2, 100]. Так, розподіл статей за різними соціальними ролями, що має тривалу історію й еволюцію, дістає ціннісно-нормативне обґрунтування у вигляді ґендерних стереотипів, де ґендерний стереотип – комплекс стійких уявлень (про чоловіків чи жінок), що сформований історично і детермінований соціокультурою. Ґендерні стереотипи пронизують усі ланки життєдіяльності етносу, окреслюючи властиво чоловічі чи жіночі риси вдачі, сфери і стиль самореалізації, особливості виховання, а також вказують на суспільну ланку статі. Відповідно ґендерні стереотипи є стійкими (сталими) утвореннями, що мало змінюються протягом десятиріч, а то й сторіч. Через це у сьогоденні третього тисячоліття стереотипи все ще відображають погляди і звичаї, що були притаманні патріархальному устрою. Таким чином, ґендерні стереотипи не дають можливості реалізувати у всій повноті людський потенціал і ведуть до сегрегації – порушень прав людини за статевою ознакою. Конституційне право рівності прав і можливостей обох статей не вирішує у повній мірі реальних проблем у сфері ґендерних перетворень. Необхідно також докласти величезних зусиль для подолання ґендерних стереотипів у суспільній свідомості.

Здебільшого ґендерні стереотипи є суттєвим перебільшенням відмінностей між чоловіками та жінками. Прихильники біологічного детермінізму вважають, що поведінкові відмінності чоловіків і жінок виникли природно, тобто такі відмінності сприяли виживанню і внаслідок природного відбору дедалі частіше траплялися й відтворювалися серед представників певної популяції.

У західній соціальній думці середини XX ст. в роботах представника структурно-функціонального аналізу, соціолога Талкота Парсонса (1902 – 1979) та його колег обґрунтовується диференціація статевих ролей. Цей підхід кілька десятиліть поспіль панував у західній суспільній думці й дістав назву статево-рольового. Суть концепції американського соціолога Т. Парсонса полягає в «необхідності функціонального поділу сфер діяльності або диференціації чоловічих і жіночих соціальних функцій (інструментальної для чоловіків і експресивної для жінок). Інструментальна функція забезпечує відносини системи із зовнішнім світом, забезпечує засоби до існування й вимагає владності та жорсткості. Експресивна функція спрямована на підтримку інтеграції членів системи, встановлення моделей стосунків і регулювання рівня напруженості членів сімейного союзу та передбачає м'якість і вміння погасити конфлікт. Розділ чоловічих і жіночих ролей, згідно Т. Парсонса є, по-перше, механізмом, що забезпечує стабільне функціонування будь-якої соціальної системи, у тому числі й сім'ї» [6].

Антропологічні дослідження першої половини XX ст. також поставили під сумнів біологічну детермінованість розподілу ґендерних ролей. Порівняння очікуваних від чоловіків і жінок ролей у різних суспільствах відкрило велике розмаїття моделей диференціації ґендерних ролей навіть у межах одного типу суспільства. Уперше саме в праці «Male and female a study of the sexes in a changing world» (*переклад*: «Чоловіче і жіноче. Дослідження питань статі у світі що змінюється») американського соціолога та науковця кроскультурних досліджень – Маргарет Мід (1901 – 1978) було наголошено на тому, що «… «природні» надбання і досягнення чоловіків і жінок, по своїй суті навряд чи є такими вже, природними чи універсальними, як це підказує етноцентрична концепція». За її словами, «якщо аж так легко можна такі прояви статі, котрі ми традиційно розглядали як жіночі – як от пасивність, чуйність і готовність доглядати дітей, установити в якомусь одному племені як чоловічу модель, а в іншому – проголосити неприйнятною для більшості як жінок так і чоловіків, тоді ми не матимемо більше жодних підстав пов'язувати подібні стереотипи зі статтю» [7, 302]. Можемо припустити те, що певна асиметрія в культурних поцінуваннях чоловічого й жіночого є універсальною. Так, і М. Мід визнала це, зауваживши, що «хоч якими б були роздумування відносно походження власності чи права на цю власність, і навіть коли ці поверхові й одночасно очевидні роздумування відображені у взаєминах статей, все одно престижні цінності завжди закріплюються за чоловіками» [7, 303].

Наукові пошуки багатьох дослідників у питаннях вивчення ґендерності сконцентровано саме на стереотипах щодо психологічних та поведінкових характеристик чоловіків і жінок та кроскультурних уявленнях їх подібності чи відмінності. Тому разюча кроскультурна подібність ґендерних стереотипів свідчить не про біологічну детермінованість відмінностей

між чоловіками й жінками, а радше є наслідком подібності соціального розподілу праці між статями, що урізноманітнювався в ході історичного розвитку, але більшою чи меншою мірою завжди зберігав за жінками – види праці пов'язані з материнством, а за чоловіками – діяльність матеріального забезпечення сім'ї, а значить побудови кар'єри. Оскільки й нині подібний розподіл праці, хоча й суттєво модифікований, але продовжує зберігатися. Відповідно, до сьогодні традиційно відтворюються ґендерно-рольові стереотипи.

Звернемося до сучасних досліджень та статистичних даних наведених експерткою ґендерних досліджень Людмилою Костенко у проекті «Ґендер онлайн». Авторка зосереджується на ґендерному розподілі праці, а саме на видах діяльності, що їх суспільство приписує чи очікує від представників різної статі суттєво різняться за престижністю, рівнем оплати, обсягом виконання керівних і владних повноважень, та констатує:

«32 % українських жінок стикались з ситуаціями, коли у чоловіків були переваги при прийомі на роботу, розмірі винагороди, кар'єрних перспективах тощо; 62 % жінок та 38 % чоловіків вважають, що «сексуальні домагання це можливість просунутися по кар'єрних східцях…

Переважна більшість державних службовців – жінки (75,4 %). Однак вони мінімально представлені на керівних посадах. Жінки складають 13,8 % керівників 1 категорії та 24,1 % – 2 категорії.

Відповідно до концепції гідної праці у Міжнародній організації праці (МОП) гендерна рівність у цій сфері означає: рівність можливостей у сфері зайнятості; рівна винагорода за працю рівної цінності; рівний доступ до безпечних і здорових умов праці та до соціального забезпечення; рівність прав в об'єднаннях і колективних переговорах; рівні можливості в області цілеспрямованого професіонального розвитку та кар'єрного росту; справедливий як для чоловіків, так і для жінок баланс між роботою та сімейним життям; рівна участь в процесах ухвалення рішень, у тому числі і в основних органах МОП» [3].

Як бачимо, склався такий собі «чоловічий стандарт», у який жінкам складно вписатися. І цей стандарт стосується і мистецької галузі праці. Хоча в сьогоденні з'явилося багато жінок-виконавиць, проте, основний контекст ґендерної стереотипізації звернено до освіти й соціальних установок, до рівних можливостей. Проблеми з якими жінки стикаються, реалізуючи себе в мистецтві, стосуються самоідентифікації та вільного мислення. Брак вільного часу та проблема пошуку нових шляхів теж займають не останнє місце. Та найчастіше жінкам доводиться стикатися з проблемою підтримки в родині. Чоловіки вважають, що жінки мають віддавати час не мистецтву, а виховвнню дітей та домашнім справам. Так, створюються комплекси та стереотипи і, саме тому, жінки зрештою або не полишають мистецтво, або займаються ним лише на аматорському рівні.

Також існує така проблема, як низька плата за творчу діяльність. В більшості випадків митець творить, передуючи часу і не може заробляти достатньо, розраховуючи лише на власні мистецькі витвори, тому жінки повинні займатися ще й іншою, більш прибутковою роботою. Якщо ця робота все-таки пов'язана з творчістю, то можна сказати, що жінці пощастило. Якщо ж ні – вона працює на роботі, а ввечері її чекають хатні турботи і турбота про сім'ю. Як результат – проблема часу. Жінки не мають часу творити через природній поклик материнства і безкінечності домашніх турбот. Існують випадки зміни ролей у сім'ї, коли домашніми клопотами і дітьми займаються чоловіки, проте це лише випадки, а не усталена норма.

Беручи до уваги музичне мистецтво, а саме сучасну популярну музику, то тут становище із побудовою кар'єри значно різниться із становищем жінки-художниці чи письменниці. Поп-музика сьогодення яскраво представлена жінками-виконавцями, які задовольняють запити суспільства. І саме жінки, а точніше, переважна більшість жінок, дівчат, брюнеток-блондинок, різного віку, комплекції задовольняють ці запити. Саме у популярній музиці багато ніш, які заповнюються певними людьми, тому тут некоректно говорити про стереотипи й дискримінацію.

У наш час стереотипи вже менше заважають. Проте, наприклад, жінка вийшла на конкурсну сцену грати. Вона може гарно виконувати музичний твір, але все одно є певні соціальні установки, як саме потрібно це робити. Під ці правила жінка змушена підлаштовуватися. А стандарти все одно залишаються чоловічі. Що мається на увазі під «чоловічими стандартами»? Це різні установки сприйняття статі. Скажімо, чоловік ставить собі за мету 10 концертів і творчо налаштовується на них, не думаючи більше ні про що. Жінка ж не зможе дозволити собі зосередитись лише на творчому налаштуванні виконання твору. Вона, окрім описаних вище сімейно-побутових проблем, повинна думати і про одяг, і про макіяж-зачіску, оскільки так вимагають «чоловічі стандарти», а значить – цього потребує успіх. Чоловік, яким би не вийшов на сцену, навіть якщо він вийде неголеним, кошлатим, у м'ятому одязі, але він гарно грає – йому все інше пробачать. Якщо ж

жінка-піаністка виходить кошлата, неохайна, без підготовленого сценічного одягу, але грає гарно. Які враження залишить її гра? Можемо припуститися думки, що враження від її виконання буде опосередковано зовнішнім виглядом. Навіть при рівному виконанні на жінку перенесуть негативне сприйняття немузичних чинників, наприклад, зовнішнього вигляду, манери поведінки, тощо.

Зазначимо, що можуть діяти і сексистські установки, за якими жінка як виконавець нижчого рівня буде оцінена краще, бо вона підморгнула, у неї сукня відверта, тобто вона апелює до лібідо. Також існує стереотип, коли жінка й гарно грає, і гарно виглядає – тоді її успіх приписують зовнішнім чи іншим, не дотичним до мистецтва, чинникам. У плані кар'єрного зросту і творчої реалізації є ще багато інших чинників, коли від жінки очікують більше, ніж від чоловіка. До жінок більше вимог, які взагалі не стосуються музики. Ці стереотипи впливають на підсвідомому рівні і стосуються самоідентифікації та вільного мислення.

Проте зазначимо, що попри те, що ми вже на шляху до змін, така глобальна проблема не вирішується швидко. У сучасній світовій спільноті відчувається позитивна тенденція, особливо в галузі сучасного мистецтва. Що ж стосується України, то деякі критики, особливо постаті зрілі, що зростали на радянських принципах, формують своє відношення до жінок-митців досить упереджено, вважаючи, що їхнє мистецтво більш аматорське, шаблонне та не несе індивідуальності. Вони вважають, що жінки йдуть протореним «чоловічим» шляхом і не вносять у мистецтво новизни, не створюють нових стилів чи підходів.

До прикладу, жінки є різні, як і чоловіки. Комусь із чоловіків набагато краще вдається опікуватися дітьми, а жінки доволі часто проявляють прагматичність, раціональність і далекоглядність в покращенні матеріального становища родини. Власне, такі стереотипи розподілу ґендерних ролей приводять до ґендерної дискримінації. Тобто, якщо претендент на вакантну посаду жінка, очевидно, вона не зможе відповідно працювати, оскільки думатиме про дітей і родину, вона не зможе виконувати роботу, пов'язану з довгостроковими відрядженнями, їй бракуватиме цілеспрямованості і професійної мотивованості, а тому, відповідно, якщо вона працюватиме, то за меншу заробітну платню. У результаті таких мисленнєвих суспільних стереотипів виникає ґендерна сегрегація праці і розрив в оплаті. Відповідно жінки заробляють на 25% менше в порівнянні з чоловіками, що призводить до розуміння того, що традиційний розподіл ролей в сім'ї зумовлює певний цикл, замкнуте коло. Усвідомлення працедавцем проблеми того, що має рішення у призначенні на посаду не повинно керуватися традиційними ґендерними стереотипами, провадило б до більш раціонального та обґрунтованішого вибору.

Ґендерна сегрегація праці як проблема досить актуальна і очевидна в умовах сьогодення. Сегрегація (лат. *Segregatio* – відділення) – різновид дискримінації, який полягає у фактичному чи юридичному відокремленні в межах одного суспільства тих суспільних груп, які вирізняються за расовими, ґендерними, соціальними, релігійними, мовними чи іншими ознаками, та в подальшому законодавчому обмеженні їхніх прав [5]. Умовно говорячи, це поділ професій на чоловічі та жіночі. Так, в найвищій суспільній органі-заційній ієрархії знаходяться чоловіки (політика, великий бізнес). Середній рівень – рівень фізичної праці також більш насичений пропозиціями для чоловіків. Жінки в основному забезпечують вакансії, пов'язані зі сферою обслуговування та надання адміністративних, консультативних, дорадчих послуг. Зазначимо, що важливим елементом аналізу ґендерної сегрегації є зверненість до освітніх послуг, де переважна більшість педагогічних працівників – жінки. У сфері музичного мистецтва аналогічно, якщо посада концертмейстер передбачає фемінітив чоловічого роду, то переважна більшість концертмейстерів є жінками. Проте, знову ж таки, сегрегація очевидна в тому, що керівні посади в освітніх структурах займають чоловіки.

Пропозиція працевлаштування для чоловіків і жінок значно різниться в кількісному і якісному ракурсі.

Кількість жінок за видами діяльності в Україні найбільша у сфері охорони праці та сфері надання освітніх послуг. Тобто ці сфери діяльності є найбільш фемінізовані і з переліку чисельних різновидів та сфер праці лише ці дві галузі займають пріоритетні позиції для кар'єрного росту та працевлаштування жінки. Чому так відбувається? Знову ж традиційні стереотипи провадять до осмислення схильності жінок до навчання та піклування про здоров'я, але насправді в сучасному світі будь-яка пропозиція на ринку праці, насамперед пов'язана з оплатою праці. Тобто пропозиція зумовлює попит. До прикладу в США лідируючі позиції у сфері охорони праці займають чоловіки, оскільки це престижна і високооплачувана професія. Закономірність пропозиції та оплати праці повинна бути пов'язана, насамперед, не традиційними стереотипами чи біологічними відмінностями, а індивідуальними здібностями претендента, незалежно, чоловік це чи жінка.

Закономірно за таких умов виникають бар'єри на шляху побудови кар'єри. Асоціації

жінок з материнством і прив'язаність до родини значно ускладнюють рух до успішної побудови професійного зросту. Ґендерна дискримінація є неприпустима в сучасному середовищі незалежної, самостійної жінки. Посадові місця та відповідні умови праці в сучасному середовищі не повинні містити елементи ґендерної сегре-гації чи дискримінації, особливо в аспекті оплати праці.

Висновки**.** Тема дослідження ґрунтується на визначенні індикаторів ґендерних стереотипів в побудові мистецької кар'єри, що зумовило виокремлення та осмислення ґендерних стереотипів, які змінюються, по-різному в різних історичні часи. Виокремлено, ґендерні стереотипи, що сформовані культурою як узагальнені переконання, де ґендерна роль означає набір очікуваних зразків (норм) поведінки для чоловіків і жінок. На основі аналізу досліджень Пол Джексона Поллока, Талкота Парсонса, Маргарет Мід, Вікторії Полюги, Людмили Костенко, доведено, що в умовах сьогодення розподіл праці, хоча й суттєво модифікований, але продовжує відтворювати ґендерно-рольові стереотипи щодо психологічних та поведінкових характеристик чоловіків і жінок. Проаналізовано проблеми соціальних стереотипів, самоіден-тифікації та вільного мислення з якими жінки стикаються, реалізуючи себе в мистецтві. Констатовано, що усталені погляди стосовно статевої відмінності при працевлаштуванні, пов'язані саме із соціальними стереотипами щодо розподілу ролей в сім'ї, де мужчина є основним і головним забезпечувальником матеріальної сторони благополучності родини, а роль жінки зосереджена на материнстві та збереженні здорового емоційно-духовного середовища сім'ї. Саме такі стереотипи не дозволяють об'єктивно оцінювати можливості та компетентності жінок при працевлаштуванні чи побудові кар'єрного зросту в мистецьких галузях, відповідно пропозиція працевлашту-вання для чоловіків і жінок значно різниться в кількісному і якісному ракурсах.

Література

1. Ґендерні медійні практики: навчальний посібник із ґендерної рівності та недискримінації [для студентів вищих навчальних закладів]. Київ, 2014. 206 с.

2.Дуля Т. П. Особливості впливу гендерних стереотипів на розвиток особистості підлітка. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка*. Чернігів, 2015. № 128. С. 100-103.

3.Костенко Л. Мінливий ґендер. Проект «Гендер Онлайн» ЧОО ВАЖ «Славія». URL: https://www.slideshare.net/yuliachar1/ss-35863745?next_slideshow=1 (дата доступу: 12.02.2020)

4.Полюга В. Гендерні дефініції музичного мистецтва в освітній системі. *Антропологічні виміри філософських досліджень*. Дніпропетровськ, 2017. Вип. 11. С. 102-110

5.Сегрегація. Вільна енциклопедія Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Сегрегація_(суспільство) (дата доступу: 12.02.2020)

6.Шевченко З. В. Словник ґендерних термінів. Черкаси, 2016. URL: http://a-z-gender.net/ua/teoriya-statevorolovo%D1%97-socializaci%D1%97-osobistosti.html (дата доступу: 12.02.2020)

7.Mead M. Male and female a study of the sexes in a changing world. New York : W. Morrow, 1949. 477 p. URL: https://www.worldcat.org/title/male-and-female-a-study-of-the-sexes-in-a-changing-world/oclc/2666993(дата доступу: 03.02.2020)

8.Pollock, J. 1950's, Interview by William Wright, Summer 1950, p.140. URL: https://ru.citaty.net/avtory/ dzhekson- pollok/?page=2 (дата доступу: 03.02.2020)

9. Tagg, Ph. Address on the State of the Association. 3rd IASPM international conference, Montréal. 1985. p.18. URL: https://www.tagg.org/ articles/montreal.html (дата доступу: 03.02.2020)

References

1. Gender Media Practices: A Handbook on Gender Equality and Non-Discrimination for Higher Education Students (2014). Under general. ed. team of authors Kyiv. (p.206) [in Ukrainian].

2. Dulia, T. P. (2015). Features of the influence of gender stereotypes on the development of adolescent personality. Bulletin of Chernihiv National Pedagogical University by name Shevchenko. Chernihiv. № 128. (P. 100 – 103) [in Ukrainian].

3.Kostenko, L. Variable gender. The Gender Online project is Slavia's CHOO VAO. URL: https://www.slideshare.net/yuliachar1/ss-35863745?next_slideshow=1 [in Ukrainian] (viewed on February 12, 2020)

4. Poliuha, V. (2017). Gendered definitions of musical art in the educational system. Anthropological dimensions of philosophical research. Dnepropetrovsk, Issue, 11. (P. 102-110) [in Ukrainian].

5.Segregation. Free Encyclopedia Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Сегрегація_(суспільство) (viewed on February 12, 2020)

6.Shevchenko, Z.V. (2016). Glossary of Gender Terms. Cherkasy, URL: http://a-z-gender.net/ua/teoriya-statevorolovo%D1%97-socializaci%D1%97-osobistosti.html [in Ukrainian] (viewed on February 12, 2020)

7.Mead, M. (1949). Male and female a study of the sexes in a changing world. New York: W. Morrow, (p. 477) URL: https://www.worldcat.org/title/male-and-female-a-study-of-the-sexes-in-a-changing-world/oclc/2666993 [in English] (viewed on February 03, 2020)

8.Pollock, J. (1950). Interview by William Wright, Summer. (p.140) URL: https://ru.citaty.net/avtory/ dzhekson-pollok/?page=2 [in English] (viewed on February 03, 2020)

9.Tagg, Ph. (1985). Address on the State of the Association. 3rd IASPM international conference, Montréal. (p.18) URL: https://www.tagg.org/articles/montreal.html [in English] (viewed on February 03, 2020)

Стаття надійшла до редакції 17.08.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 25.10.2020

ДИЗАЙН

УДК 7.05:658.512.2:502.131.1]:001.82
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222068

Цитування:
Вергунова Н. С. Sustainable design. Проектні підходи і напрямки розвитку. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 20-24.

Vergunova N. (2020). Sustainable design. Design approaches and directions of development. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 20-24 [in Ukrainian].

Вергунова Наталія Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри дизайну та образотворчого мистецтва Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова
https://orcid.org/0000-0002-8470-7956
n.vergunova@gmail.com

SUSTAINABLE DESIGN. ПРОЕКТНІ ПІДХОДИ І НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ

Мета дослідження полягає у розгляді поняття «Sustainable design», виявленні його проектних підходів і можливих напрямків розвитку. Отримані результати можуть бути використані для уточнення теоретичної бази екологічно усвідомленого проектування і вдосконалення відповідних алгоритмів проектного процесу. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-порівняльного та хронологічного методів, а також методу термінологічного аналізу, що сприяло виявленню термінологічних трактувань щодо ресайклінгу та апсайклінга, як проектних підходів, а також розгляду інших суміжних понять в контексті екологічно усвідомленого проектування. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про комплексний розгляд дизайну на сучасному етапі в контексті теоретико-методологічних концепцій з екологічною складовою, зокрема стосовно екологічно усвідомленого проектування. **Висновки.** Розглянуте в науковій статті поняття «Sustainable design», як екологічно усвідомлене проектування, має достатнє теоретичне опрацювання. Його практичне втілення може бути представлено у вигляді двох основних проектних підходів, що оперують вторинним використанням («re-use») як сировини (recycling), так і самого виробу (upcycling) з метою створення нового об'єкта споживання. Можливі напрямки розвитку Sustainable design охоплюють професійні спільноти дизайнерів, об'єднання підприємств і організацій, державні програми, але найбільш актуальним є екологічно-орієнтовані, освітні програми з підготовки кваліфікованих кадрів в галузі дизайну. Ці фахівці не тільки будуть оперувати оптимальними підходами для розробки об'єктів з екологічною цінністю, але і зможуть їх вдосконалити, виявляючи найбільш доцільні проектні рішення. Проектні результати цих фахівців будуть також сприяти формуванню суспільної свідомості в частині «культури поведінки» з побутовими відходами та раціональним використанням ресурсів.

Ключові слова: дизайн, sustainable design, художньо-образне рішення, формоутворення, recycling, upcycling.

Vergunova Natalia, *Ph.D., Senior teacher, Design and Fine Arts Department, O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv*

Sustainable design. Design approaches and directions of development

The purpose of the article covers the question of «Sustainable design», its design approaches, and possible directions of development. The results can be used to clarify the theoretical basis of environmentally conscious design and improve the corresponding algorithms in the design process. **The methodology** centers on applying f historical-comparative and chronological methods, as well as the method of terminological analysis, which helped to identify and consider terminological interpretations of recycling and upcycling as design approaches, and other terms related to the concept of environmentally conscious design. **The scientific novelty** of the study is to broaden the understanding of complex consideration of design at the present stage in the context of theoretical and methodological concepts with an environmental component, in particular with environmentally conscious design. **Conclusions.** The concept of «Sustainable design», covered in this article, as an environmentally conscious design, has a sufficient theoretical study. The practical significance can be represented in the form of two main design approaches, operating with the secondary use («re-use») of both raw materials (recycling) and the product itself (upcycling) in order to create a new consumer object. Possible directions for the development of Sustainable design cover professional communities of designers, associations of companies and organizations, state programs, but the most relevant are environmentally-oriented, educational programs for the training of qualified people in the field of design. These specialists will operate with optimal approaches for the development of facilities with environmental value, as well as improve them, identifying the most appropriate design solutions. The design results of these specialists will also contribute to the formation of public awareness regarding the «culture of behavior» with household waste and the rational use of resources.

Key words: design, sustainable design, artistic solution, shaping, recycling, upcycling.

©Вергунова Н. С., 2020

Актуальность темы исследования. Исследования, связанные с экологическими проблемами, приобретают все большую актуальность в последнее время. Это обусловлено обострившейся ситуацией с загрязнением окружающей среды, истощением природных ресурсов и другим факторами. С целью решения постоянно возникающих экологических проблем создаются специальные организации, вносятся соответствующие законопроекты, меняющие социально-экономические устои разных стран мира для более осознанного потребления человечеством разных благ цивилизации. Вместе с тем, менее глобальные шаги в данном направлении могут быть предприняты и в контексте отдельных видов человеческой деятельности, в том числе и в дизайне с применением определенных подходов и алгоритмов проектного процесса, тех или иных композиционных принципов и методов формообразования.

Анализ исследований и публикаций. Экологический потенциал дизайна рассмотрен в работах В. Папанека (Victor J. Papanek) [1], Н. Поттера (N. Potter) [5], Д. Пая (D. Pye) [6], Д. Нельсона (G. Nelson) [4] и других, но следует отметить, что в большинстве информационных источников рассмотрены отдельные аспекты экологически осознанного проектирования, но не представлено его комплексное понимание и возможные направления развития.

Цель исследования состоит в рассмотрении понятия «Sustainable design», выявлении его проектных подходов и возможных направлений развития. Полученные результаты могут быть использованы для уточнения теоретической базы экологически осознанного проектирования и совершенствования соответствующих алгоритмов проектного процесса. Для достижения этой цели были поставлены следующие задачи:

– рассмотреть понятия, которые уточняют процесс экологически осознанного проектирования;

– на основе рассмотренных терминологических положений выявить наиболее актуальное направление развития экологически осознанного проектирования.

Изложение основного материала. Экстенсивное использование природных ресурсов человечеством, не предполагающее в своем большинстве комплексных мер последующего восстановления окружающей среды, а также масштабный выброс отходов по всему миру, все больше обостряет ситуацию экологической катастрофы. Данная ситуация активизировала поиски альтернативной концепции развития общества, которая нивелировала бы негативные последствия «общества потребления», сложившегося при постмодернизме. В качестве такой альтернативы была предложена концепция устойчивого развития (Sustainable development), призванная интегрировать экономические, экологические и социальные аспекты.

Экономический аспект этой концепции, принятой в 1992 году на Конференции ООН по окружающей среде и развитию в Рио-де-Жанейро, заключается в оптимальном использовании ограниченных ресурсов и минимизации количества производимых отходов. Социальный аспект направлен на сохранение стабильности социально-культурных систем и обеспечение для беднейших слоев населения минимально приемлемого уровня жизни. Прерогативой экологического аспекта является обеспечение целостности и жизнеспособности природных систем, возможность их самовосстановления и адаптации [3].

С официальным утверждением концепции устойчивого развития и привлечением международного сообщества к решению экологических проблем термин «sustainability» (в экологии от sustain и ability – «устойчивость окружающей среды») постепенно внедрился в разные сферы человеческой деятельности, в том числе и в дизайн. Термин «Sustainable design», который дословно переводится как «экологически устойчивый дизайн», предполагает проектирование предметно-пространственной среды, соответствующей принципам экономической, социальной и экологической устойчивости. При этом среди объектов могут быть как небольшие бытовые изделия для ежедневного использования, так и планирование районов целого города. Учитывая смысловое содержание понятия Sustainable design и очерченную в данной статье тематику, целесообразнее откорректировать дословный перевод и понимать это явление как *экологически осознанное проектирование*, то есть непосредственный процесс создания объектов предметно-пространственной среды с ярко выраженной экологической ценностью.

Для обозначения возможных подходов в рамках Sustainable design уместнее учитывать разновидности дизайна, которые оперируют массово выпускаемой продукцией, например, промышленный дизайн и дизайн интерьеров. Среди других направлений графический дизайн, в ведении которого нередко находится разработка упаковки продукта и если само изделие может использоваться потребителем

годами и даже десятилетиями, то упаковка зачастую имеет краткосрочный жизненный цикл, так или иначе влияющий на окружающую среду.

Объекты дизайна, помимо обязательных опций в виде функциональности, эргономичности и экономической целесообраз-ности, несут в себе и эстетическое начало, они обусловлены, в первую очередь, нуждами потребителей и непосредственно, физически и материально, включены в жизненную канву каждого индивида, таким образом, дизайнер несет ответственность за то, как проектируемые им изделия принимаются на рынке.

Вместе с тем, к некоторым вопросам касательно производства и выпуска готовых изделий, дизайнер относится опосредованно, например, не занимается разработкой материала, из которого планируется выпускать изделие или не принимает решения относительно производственной технологии, задействованной в процессе его изготовления. А между тем и то и другое, происходящее в реальном времени и в реальном мире, оказывает влияние на состояние окружающей среды.

Предвидев подобные ситуации, американский теоретик и практик дизайна Виктор Папанек в книге «Дизайн для реального мира», впервые выпущенной в США в 1971 году, высказывается за расширение ответственности дизайнера, «…ведь именно дизайнер принимает решение, причем априори: заслуживает ли товар, которым его просят заняться, внимания вообще. Другими словами, окажется ли его дизайн на стороне общественного блага или нет» [1, 88]. Проповедуя максимальную полезность изделия при относительной простоте его конструкции, а также объективность использования материалов и экономию ресурсов при изготовлении, В. Папанек отмечает, что «Дизайнер-разработчик несет долю ответственности практически за всю продукцию, следовательно, практически за все наши ошибки, причинившие ущерб окружающей среде» [1, 89].

Можно сказать, что В. Папанек был одним из первых, кто акцентировал внимание на экологически осознанном проектировании, подкрепляя свои научные исследования практическим опытом. В соавторстве с Джорджем Сиджером (George Seeger) В. Папанек создал радиоприемник для стран третьего мира, используя жестяную банку из-под сока с парафином и фитилем в качестве источника энергии (Рис. 1). Это была не просто техническая новинка, а фундаментальное средство связи для районов мира, население которых неграмотно. Такие приборы создавались местными ремесленниками, в частности жителями индонезийских деревень, где были опробованы первые образцы, а их себестоимость изготовления составляла 9 центов в ценах 1966 года [1, 256]. В данном случае говорить об эстетической составляющей этого объекта не приходится ввиду отсутствия художественно-образного решения как такового. Первостепенным в этом проекте является функциональный аспект, который полностью решает поставленную задачу, обусловленную неблагополучием стран третьего мира.

Таким образом, этот объект может считаться хрестоматийным примером вторичного использования морально устаревшего и ненужного изделия, а именно жестяной банки сока, которая намерениями В. Папанека и Д. Сиджера превратилась в объект с новыми потребительскими качествами и обязательной экологической ценностью. Для обозначения такого подхода в экологически осознанном проектировании применяется термин «Upcycling», что в переводе с английского означает «вторичное использование».

Другой подход, именуемый понятием «Recycling», несколько отличается от предыдущего. Процесс ресайклинга подразумевает переработку отходов и применение вторичного сырья, соответственно, дизайнер, разрабатывая изделие, оперирует перерабо-

Рис. 1. В. Папанек, Д. Сиджер. Радиоприемник для стран третьего мира, 1966

танным сырьем, а не придает новое функциональное и эстетическое значение уже существующему объекту с определенными габаритными размерами. Так, украинские дизайнеры, скульптора и художники, работая со стекольной массой, полученной посредством переработанной стеклотары, создают декоративные объекты для интерьерных пространств, выставляют в специализированных салонах и арт-пространствах [2]. Следует

отметить, что оба этих подхода подпадают под понятие «re-use», то есть вторичного применения чего-либо, как сырья (recycling), так и самого изделия (upcycling) с целью создания нового объекта потребления.

С учетом экологической обстановки в окружающей среде и потребностей современного общества, отражаемых в представлениях о назначении Sustainable design, можно выделить несколько стратегических направлений его развития:– в профессиональных кругах дизайнеров в рамках ежегодных международных выставок и конкурсов демонстрируются объекты дизайна с той или иной экологической ценностью, например, стулья «On&On» (Рис. 2), разработанные дизайн-студией «Barber&Osgerby» для компании «Emeco» и представленные на выставке «Salone del Mobile» в Милане весной 2019 года. Изготовленные из переработанного пластика стулья (что соответствует проектному подходу на основе ресайклинга), могут быть снова

Рис. 2. Дизайн-студия «Barber&Osgerby». Стулья «On&On», 2019

переработаны по мере необходимости, следовательно, процесс их создания/переработки бесконечен. Формообразование стульев отличается плавностью переходов в местах сочленения спинки и сидения, а также сидения и ножек, детализация и нюансировка в виде скруглений с переменными радиусами подчеркивает лаконичность художественно-образного решения. Объемно-пространственная структура стульев обеспечивает компактное хранение один в одном;

– в сфере подготовки квалифицированных кадров все чаще появляются специализированные образовательные программы, ориентированные на экологически осознанное проектирование, например, в странах Европы, США, Азии. Более того, в некоторых университетах функционируют научно-исследовательские лаборатории, направленные на поиск проектных и технологических решений в условиях концепции устойчивого развития, в том числе MIT Sustainable Design Lab при Массачусетском технологическом институте (Massachusetts Institute of Technology/MIT). В ведении этой лаборатории оценивание экологических характеристик зданий и районов города с последующими проектными предложениями в области дизайна городской среды, архитектуры и конструирования [9];

– в специализированных объединениях разных предприятий и организаций, так Международный консорциум «Sustainable Design Alliance» [8], в работе которого участвуют представители разных творческих профессий, осуществляет экологически ориентированные проекты в разных областях дизайна – от создания фирменных стилей компаний до оформления интерьерных и экстерьерных пространств;

– на государственном уровне, в частности, в правительстве США Администрация по вопросам общего обслуживания (General Services Administration) рассматривает Sustainable Design как часть федеральной программы «Design Excellence», следовательно, проекты городской среды в той или иной части страны выполняются в соответствии с основными положениями экологически осознанного проектирования [7].

Наиболее актуальным среди перечисленных направлений развития Sustainable design представляется планирование специализированных образовательных программ в области дизайна. Таким образом, молодые специалисты будут не только ознакомлены с особенностями проектного процесса в части разработки изделий в условиях сложившейся экологической обстановки, но и смогут усовершенствовать существующие подходы, выявить наиболее целесообразные решения с последующим применением полученных результатов в проектной деятельности.

В этой связи определенный опыт был получен в ходе совместного проекта кафедры «ДОМ» ХНУГХ им. А.Н. Бекетова и сообщества «Kharkiv Zero Waste», специализирующегося на внедрении раздельной сортировки отходов и популяризации принципов разумного потребления в Украине. В результате этого проекта на основе апсайклинга студенты кафедры «ДОМ» разработали проектные решения новых изделий, выполненных из неиспользуемых виниловых пластинок, компакт-дисков, пластиковых бутылок, стеклянных банок и винных пробок. (Рис. 3).

Выводы**.** В научной статье приведен и рассмотрен термин «Sustainable design». Выявлено, что этот термин имеет достаточное теоретическое обоснование и может быть

Рис. 3. Презентация экологических проектов студентами кафедры «ДОМ», 2019

представлен в двух основных подходах на основе процессов ресайклинга и апсайклинга. В случае ресайклинга неиспользуемый объект перерабатывается во вторичное сырье, которое и служит материалом для разработки нового изделия проектантом. В процессе апсайклинга неиспользуемый объект подвергается лишь очищению и дезинфекции, и в дальнейшем приобретает новое функциональное и эстетическое значение посредством работы дизайнера.

Среди приведенных стратегических направлений развития Sustainable design наиболее актуальным выступает подготовка квалифи-цированных кадров по специали-зированным, экологическим образовательным программам в области дизайна. Все это может способствовать появлению целесообразных проектных решений, необходимых в условиях сложившейся экологической обстановки, а также будет оказывать положительно влияние на формирование общественного сознания в части «культуры поведения» с бытовыми отходами и рациональным использованием ресурсов.

Дальнейшее исследование может быть направлено на рассмотрение материалов и их технологических возможностей, которые представляют определенный интерес в контексте экологически осознанного проектирования.

Література

1. Папанек В. Дизайн для реального мира. Москва : Издатель Д. Аронов, 2012. 416 с.

2. Art glass store. Something interesting : веб-сайт. URL: https://www.glass-store13.com/ (last accessed: 27.08.2019).

3. Division for Sustainable Development Goals. Sustainable Development : веб-сайт. URL: https:// sustainabledevelopment. un.org/ (last accessed: 29.08.2019).

4. Nelson G. How to See : Visual Adventures in a World God Never Made. London : Phaidon Press Ltd, 2017. 248 p.

5. Potter N. What is a designer. London : Hyphen Press, 2002. 181 p.

6. Pye D. The Nature and Aesthetics of Design. Pittsburgh : Fox Chapel Publishing Company, Incorporated, 1995. 160 p.

7. Sustainable Design. General Services Administration : веб-сайт. URL: https://www.gsa.gov /real-estate/design-construction/design-excellence/sustainability/ sustainable-design (last accessed: 27.08.2019).

8. Sustainable Design Alliance : веб-сайт. URL: http://sustainable designalliance.com/ (last accessed: 29.08.2019).

9. Sustainable Design Lab. Massachusetts Institute of Technology : веб-сайт. URL: http://web.mit.edu/ sustainabledesignlab/ (last accessed: 27.08.2019).

References

1. Papanek, V. (2004). Design for real world. Moskow: Izdatel D.Aronov [in Russian].

2. Art glass store. (2018). Something interesting. Retrieved from: https://www.glass-store13.com/

3. Division for Sustainable Development Goals. (2015). Sustainable Development. Retrieved from: https://sustainabledevelopment.un.org/

4. Nelson, G. (2017). How to See: Visual Adventures in a World God Never Made. London: Phaidon Press Ltd [in English].

5. Potter, N. (2002). What is a designer. London: Hyphen Press [in English].

6. Pye, D. (1995). The Nature and Aesthetics of Design. Pittsburgh: Fox Chapel Publishing Company, Incorporated [in English].

7. Sustainable Design. (2005). General Services Administration. Retrieved from: https://www.gsa.gov /real-estate/design-construction/design-excellence/sustainability/ sustainable-design

8. Brand Strategies. (2017). Sustainable Design Alliance. Retrieved from: https://designalliance.com/ brand-strategies.html

9. Sustainable Design Lab. (2012). Massachusetts Institute of Technology Retrieved from: http://web.mit. edu/ sustainabledesignlab/

Стаття надійшла до редакції 17.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

УДК 72.01
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222072

Цитування:
Демессіе М. К. Реалізація концепції «регіоналізм в архітектурі» в сучасній архітектурно-дизайнерській практиці. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 25-29.

Demessie M. (2020). Realization of the concepts of "regionalism in architecture" in modern architectural and design practice. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 25-29 [in Ukrainian].

Демессіе Мекуріа Келкай,
кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету
demessiemk@gmail.com
https://orcid.org/ 0000-0002-5015-4820

РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ «РЕГІОНАЛІЗМ В АРХІТЕКТУРІ» В СУЧАСНІЙ АРХІТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Мета дослідження. Розкрити особливості формування і розвитку концепції регіоналізму в архітектурі з виділенням концептуальних засад і принципів для практичної реалізації найбільш важливих характеристик об'єктів-прототипів на архітектурно-планувальну організацію сучасних об'єктів. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному використанні загальнонаукових методів дослідження: аналіз літературних та архівних джерел, натурні дослідження і фіксації, аналіз історичних, картографічних і проектних матеріалів. **Наукова новизна**. Полягає в узагальненні та розробці концепції інтегрованого підходу до архітектурно-дизайнерського проектування, що базується на максимально повному врахуванні регіональних особливостей різного роду. Також доведено, що регіональна ідентичність є системо-утворюючим фактором стійкого розвитку архітектури майбутнього. Запропонована необхідність впровадження в нормативні документи норм, які чітко визначають особливості реалізації концепції регіоналізму в сучасній архітектурі. **Висновки.** Сучасне місто, що зберігає риси своєї культурної ідентичності і поєднує їх з передовими технологіями організації простору, має найбільші шанси стати привабливим місцем для життя городян. Тому підходи до створення регіонально-спрямованого об'єкта повинні орієнтуватися на адаптацію глобальних тенденцій, з пріоритетним збереженням історичної та культурної спадщини конкретного регіону. При впровадженні проектно-творчої концепції регіоналізму в сучасній архітектурно-дизайнерської практиці необхідно ґрунтуватися на наступні інтегровані стратегії: повага до історії, традиції та регіональної ідентичності регіонів; адаптація традиційних образів та прототипів до сучасних умов; перевтілення традиційних рішень в сучасну архітектуру; розгляд регіоналізму і глобалізації як складові частини загального процесу, а не як протиборчі течії.

Ключові слова: регіоналізм, глобалізація, концепція, «Міжнародний стиль», інтегровані стратегії.

Demessie Mekuria, *candidate of technical sciences, associate professor, associate professor of the department of Design, Cherkasy state technological university*

Realization of the concepts of "regionalism in architecture" in modern architectural and design practice

The purpose of the article is to reveal the features of the formation and development of the concept of regionalism in architecture with the allocation of conceptual principles and techniques for the practical implementation of the most important characteristics of objects and prototypes in the architectural and planning organization of modern objects. **The research methodology** is based on the complex use of general scientific research methods: analysis of literary and archival sources, field studies and fixations, analysis of historical cartographic and design materials. **The scientific novelty** consists of summarizing and developing the concept of an integrated approach to architectural and design projection, based on the most complete consideration of regional features of various kinds. It is also proved that regional identity is a system-forming factor in the sustainable development of the architecture of the future. The necessity of introducing norms into normative documents that clearly define the features of the implementation of the concept of regionalism in modern architecture is proposed. **Conclusions.** The modern city, retains the features of its cultural identity and combines them with advanced technologies for organizing space, has the greatest chance of becoming an attractive place for the life of citizens. Therefore, approaches to creating a regionally-oriented object should be guided by the adaptation of global trends, with the priority conservation of the historical and cultural heritage of a particular region. Upon implementation of the design and creative concept of regionalism in modern architectural and design practice, it is necessary to rely on the following integrated strategies: respect for the history, tradition, and regional identity of the regions; adaptation of traditional images and prototypes in modern conditions;

©Демессіе М. К., 2020

transforming traditional solutions into modern architecture; to consider regionalism and globalization as components of the overall process, and not as opposing currents.

Key words: regionalism, globalization, concept, "International style", integrated strategies.

Актуальність теми дослідження. Поява сучасного архітектурно-дизайнерського підходу до проектування просторових архітектурних об'єктів із застосуванням сучасних комп'ютеризованих програм, без урахування регіональної специфіки, регіональних природно-кліматичних факторів, географічно-ландшафт-них умов, культурних і релігійних традицій місцевого населення призводить не тільки до копіювання та типізації архітектурно-просто-рових шаблонів, характерних для інших регіонів, але і до зниження сприйняття і соціальної привабливості, а також індивіду-альності архітектурних об'єктів.

Практика показує, що наявні на сьогодні системи проектування, більшою мірою, повторюють архітектурно-дизайнерські шаблони і типові проекти, які не враховують регіональні особливості і тим самим знижують значимість регіоналізму в архітектурно-дизайнерському проектуванні. Крім того, в нормативно-методичних документах у сфері архітектурно-дизайнерського проектування відсутні чіткі вимоги до врахування регіональних особливостей, що на практиці призводить до їх ігнорування або формального виконання.

Незважаючи на значну кількість наукових праць з тематики регіоналізму в архітектурі і дизайні, на сьогоднішній день відсутня науково-обґрунтована концепція і нормативні документи, що регулюють і враховують особливості реалізації концепції регіоналізму в сучасній архітектурі та дизайнерській практиці.

У зв'язку з цим, виникає актуальне питання, націлене на вивчення проблеми регіоналізму та його впровадження в сучасній проектній творчості і в архітектурно-дизайнерській практиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика регіоналізму в сучасному архітектурно-дизайнерському проектуванні привертає увагу дослідників з кінця XX ст. При цьому аналіз архітектурно-дизайнерського процесу в Україні, почався на початку 1990-х років. Загалом праці дослідників Б. Черкеса, С. Айдарова, С. Лінди, Ю. Білоконя, Г. Дружиніної, М. Блінова, А. С. Мартиненко, И. В. Кудряшева та інших [1] зосереджені на проблемі сприйняття українськими архітекторами актуальних світових тенденцій при проектуванні архітектурно-дизайнерських об’єктів. За кордоном, аналіз загальних теорій і концепцій регіоналізму та його адаптації до сучасної архітектури викладені в працях Ч. Дженкса, В. Н. Куршакова, Z. Torabi, К. Фремптону, Ю. С. Янковської, S. Brahman та інших [2; 3].

Велика кількість інформації щодо конкретних проявів і досліджень регіональних особливостей архітектури різних територіально-державних утворень міститься у працях І. М. Агишева, С. С. Айдарова, А. В. Антюфєєва, Т. В. Вавилонської, С. Ф. Дядченко, Т. Н. Вальтеран, М. Б. Глаудінової, В. Г. Залесова, А. Я. Зенкевича, В. І. Іовлева, Н. А. Коновалової, Р. М. Муксінова, З. С. Нагаєвої, Д. Д. Омуралієва, В. В. Піщуліної, В. Л Хайта, Е. В. Пономаренко, С. А. Сергачова, В. С. Федосіхіна, А. А. Старикова, С. О. Хан-Магометова та інших вчених [3; 4].

Вивчення праць різних дослідників в цьому напрямку дозволило розширити і уточнити комплекс, який зумовлює архітектурну регіональну специфіку факторів таких як: етнокультурних традицій спадщини, природно-кліматичних та геоландшафтних умов, місцевих будівельних матеріалів та інших. Однак вивчення матеріалів досліджень з літературних джерел і нормативно-методичних документів показує про відсутність чітких методичних рекомендацій з врахування специфіки регіоналізму при проектуванні нових архітектурно-дизайнерських об'єктів.

Метою дослідження є розкриття особливостей формування і розвитку концепції регіоналізму в архітектурі з виділенням концептуальних засад і прийомів їх архітектурно-планувальної організації для практичної реалізації найбільш важливих характеристик об'єктів-прототипів на архітек-турно-планувальну організацію сучасних об'єктів.

Виклад основного матеріалу. Аналіз сучасної тенденції розвитку регіоналізації актуальний не тільки з наукової точки зору, але і має практичне значення стосовно кожного регіону світу. У сучасній архітектурній практиці світова спільнота все частіше стикається з тенденціями глобалізації та втрати національної та регіональної ідентичності. Це відбувається через появу і широкого поширення типових рішень, які формується багато в чому без урахування природно-кліматичних умов, місцевих традицій, релігійних особливостей і соціальних факторів. Такий підхід до формування штучного оточення викликає обґрунтовані нарікання і з боку городян.

Таким чином, проблеми регіоналізму в проектній практиці змушують звертатися до них знову і знову. Хоча результати деяких наукових досліджень знайшли комплексне застосування в практиці, але, в силу ряду обставин, так і не можуть зробити сучасну регіональну архітектуру повністю унікальною і самобутньою.

Регіоналізм в архітектурі – елемент мистецтва і проектна практика, характерна, коли підхід до архітектурно-дизайнерського рішення надихається ідеями національної винятковості і самобутності певного регіону, місцевими особливостями і традиціями в матеріальній та духовній культурі народу, що надає своєрідність архітектурі саме цього народу.

Глобалізація в архітектурі – процес всесвітньої інтеграції та уніфікації стандартів, будівельних і проектних норм, проектних рішень, а також технологічних і організаційних процесів різних країн. Процес глобалізації приніс людству розвиток технологій, промисловості, зростання міст, широкий спектр можливостей для будівництва, архітектури, дизайну та інші галузі народного господарства. Однак, незважаючи на величезні позитиви, не можна не відзначити про деякі негативні фактори глобалізації. Зокрема, це позначилося на архітектурній практиці, як засобі культурної, національної, релігійної та етнічної виразності. Глобалізація в архітектурі – це процес, пов'язаний з появою в архітектурі і дизайні нового стилю – «Міжнародний стиль», як об'єднуючого всі нації в єдину глобальну проектну систему [5].

Основними ознаками в архітектурі нового стилю – «Міжнародний стиль» є:

− оптимальна простота планів і форм;

− незвичний вид споруд;

− зниження ролі орнаментів на будівлях і спорудах;

− використання інноваційних розробок, технологій та будівельних матеріалів, їх реалізація в архітектурно-дизайнерській практиці;

− імітація дорогих природних матеріалів в будівництві;

− поряд з сучасним інтер'єром – створення гармонійного природного екстер'єру;

− інтегрований розвиток міського середовища;

− більше уваги на функціональність і гармонійність зовнішнього вигляду;

− використання збірно-розбірних об'ємних форм при будівництві будівлі;

− будівництво будівель і споруд, які можуть модифікуватися, видозмінюватися та вільно змінюватися свою функцію;

− тенденція до оптимізації і створення комфортних умов в житлових просторах;

− розширення ефективного управління інженерними системами будинку – створення «розумний дім»;

− застосування системи для відстеження енергоефективності будівлі в реальному часі;

− тенденції в проектуванні, які спрямовані на будівництво вгору;

− прагнення до футуристичної архітектури, що поєднує в собі всі передові напрацювання в архітектурі та дизайні;

− сучасна архітектура стає все більш економічною, екологічною і ергономічною.

Тенденція глобалізації в сучасній архітектурній практиці дуже часто призводить до втрати національної та регіональної ідентичності, тобто в процесі глобалізації відбувається домінування унікальності регіональної архітектури (регіоналізму). Цьому сприяє в основному поява і широке поширення універсальних нових будівельних матеріалів і технологій, типові проектні рішення, запозичення і копіювання образів архітектурних елементів, які застосовуються без урахування природно-кліматичних особливостей, місцевих традицій, релігійних ухилів місцевого населення і соціальних факторів.

Як показує практика, трансформація, яка стрімко відбувається в сучасних містах, демонструє суперечливі тенденції при створенні архітектурно-дизайнерських об'єктів. З одного боку, образ міст продовжує залишатися зберігачем національного художнього та культурного колориту нації, а з іншого боку, саме сучасні швидкозростаючі міста стали основою придушення унікальності національної художньої культури. Втілення в сучасну архітектуру та міський дизайн глобальних мотивів і так званий «Міжнародний стиль» витісняють регіональні і унікальні предметно-просторові атрибути в образі міст. Особливо швидко це відбувається в розвинених країнах, де єдиний стиль життя городян відбивається в типовій архітектурі, де поняття регіональна архітектура (регіоналізм) відходить на другий план. Ігнорування особливості регіоналізму при формуванні рукотворного оточення викликає обґрунтовані засудження і з боку населення, які проживають в даному регіоні [6].

Незважаючи на те, що регіональній проблематиці завжди приділялося значне місце в розвитку архітектурного зодчества, але процес глобалізації на сучасному етапі змушує звертатися до проблематики регіоналізму в проектному творчості і в архітектурно-дизайнерській практиці, в котрий раз.

У зв'язку з цим виникає необхідність в проведенні дослідження і акцентування на проблемі регіоналізму в умовах глобалізації.

Регіоналізм не обмежується сферою архітектури, а й зачіпає ландшафтну архітектуру, дизайн і багато інших областей мистецтва, тому необхідно проводити більш детальний аналіз з цієї проблематики, щоб дати напрямок розвитку регіоналізму в єдності з сучасним зодчеством – «Міжнародним стилем» [7]. Чітке розуміння суті проблеми інтеграції регіоналізму із сучасною архітектурно-дизайнерською культурою допоможе в подальшому сформувати концепцію комплексного регіонального підходу в сучасній архітектурі.

При втіленні ідеї сучасного архітектурно-дизайнерського рішення, необхідно враховувати регіональні фактори і особливості, такі як:

− використання національного колориту, декору, збереження історії та ідентичності певного регіону;

− використання традиційних історичних образів, орнаментів, зображень, характерних для даного регіону;

− адаптація нової архітектури к менталітету місцевого населення;

− збільшення самобутності і унікальності архітектури;

− поєднання технологічного та етнічного мотиву;

− врахування етнографічних, національних, соціальних, політичних, економічних особливостей;

− акцент на використання місцевих матеріалів;

− інтеграція жанру різних видів мистецтва до місцевих національних традицій, історії, епосу;

− використання різних видів і прийомів прикладної графічної техніки регіону;

− включення в сучасну архітектуру етнокультурного компонента;

− проектування в історичному середовищі і специфіці регіону;

− трансформація регіональної архітектури в сучасну з урахуванням всіх факторів.

Таким чином, при реалізації концепції сучасної архітектури в певному регіоні потрібно враховувати комплекс особливостей різного роду: крім традиційних природно-кліматичних, історичних, ще є етнографічні, національні, соціальні, політичні, економічні, релігійні, а також обов'язкову орієнтацію на розвиток і адаптацію глобальних течій – як технологічних, так і соціальних, і економічних. Таке чітке розуміння суті проблеми допоможе в подальшому сформувати концепцію комплексного регіонального підходу в сучасній архітектурі та дизайні в умовах світової глобалізації.

Оскільки архітектура як вид мистецтва може бути прекрасним посередником в міжкультурному та міжнаціональному діалозі, через архітектурні творіння дає можливість представнику однієї культури ближче пізнати традиції іншого народу. І, в свою чергу, історія і унікальність різних національностей нашої планети не залишаться забутими самими представниками тієї чи іншої національності.

Національні традиції в архітектурі актуальні й досі. Кожен народ повинен зберігати пам'ять про свою історію, традиції, культуру, релігію. І архітектура як обличчя часу може стати прекрасним інструментом для цього, посередником в міжкультурному та міжнаціональному спілкуванні, що в процесі глобалізації необхідно враховувати [4].

У ході аналізу сучасних архітектурно-дизайнерських проектних рішень в рамках нашого дослідження було виявлено, що основний акцент робиться на застосуванні сучасних матеріалів, технологій і новаторських ідей, при цьому регіональні особливості та традиції не завжди враховуються.

У зв'язку з цим, пропонується проектно-творча концепція, яка передбачає створення інтегрованих стратегій для об'єднання концепції регіоналізму з сучасною архітектурою в умовах глобалізації.

Концепція інтегрованих стратегій передбачає не якийсь зафіксований стиль, не схильний до змін, а ряд принципів, в рамках яких кожен автор може слідувати своєму підходу по об'єднанню регіоналізму з «Міжнародним стилем». Нова стратегія повинна служити основою для дбайливого ставлення при включенні історичних об'єктів в тіло майбутнього об'єкта.

Висновки. Сучасне місто, що зберігає риси своєї культурної ідентичності і поєднує їх з передовими технологіями організації простору, має найбільші шанси стати привабливим місцем для життя городян. Регіоналізм – архітектурний напрямок, що враховує традиції та культуру народу, і в основі цього напрямку лежать загальні принципи: оцінка місцевих особливостей і вимог різного роду кліматичних, природних, культурних, релігійних, історичних та інших традицій. Тому підходи до створення регіонально-спрямованого об'єкта повинні орієнтуватися на адаптацію глобальних тенденцій, з пріоритетним збереженням історичної та культурної спадщини конкретного регіону. В ході натурного спостереження

побудованих сучасних будівель і аналізу архітектурних проектів, було встановлено, що акцент робиться у великій мірі на застосування сучасних матеріалів, технологій та ідей без урахування культурних і традиційних мотивів регіону будівництва (регіоналізму).

У зв'язку з цим, при впровадженні проектно-творчої концепції регіоналізму в сучасній архітектурно-дизайнерській практиці необхідно орієнтуватися на наступні інтегровані стратегії:

- відтворення історичної спадщини;
- акцент на візуальне сприйняття об'єкта;
- повага до історії та традиції регіону;
- адаптація традиційних образів до сучасних умов;
- перевтілення традиційних рішень в сучасну архітектуру;
- розглядати регіоналізм і глобалізацію як складові частини загального процесу, а не як протиборчі течії.

Література

1. Жоголева А. В. Особенности архитектурной деятельности в условиях постиндустриального пространства. Автореф. Дис. канд. арх. Нижний Новгород, 2009. 17с. URL: www.dissers.info/abstract_390821.html

2. Черкес Б.С. Архітектура сучасності. Остання третина XX – початок XXI століття: навчальний посібник. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2010 – 384с.

3. Гайворонский Е.А. Региональные особенности архитектуры и градостроительства Донбасса в научных исследованиях, в проектной практике, творчестве и подготовке специалистов на архитектурном факультете ДНАСА. Современное промышленное и гражданское строительство. 2016. Том 12, № 1. С. 31-50.

4. Ушаков Г. Н. Формування напрямів в світовій архітектурі на початку XXI ст.сСучасні проблеми архітектури та містобудування. 2010. № 24. С.117-123.

5. Гор А. А., Проблема выявления этнических особенностей в региональной архитектуре. Вестник АлтГТУ. 2010. №1-2. С. 157-159.

6. Черкес Б. С. Ідентичність архітектури як фактор розвитку регіону. Вісн. Нац. ун-ту «Львів. політехніка». 2008. № 632. С. 4-6.

7. Torabi Z. Effective Factors in Shaping the Identity of Architecture. Middle-East Journal of Scientific Research. 2013. №15. P. 106– 113.

References

1. Zhogoleva A. V. (2009). Features of architectural activity in the conditions of the post-industrial space. Extended abstract of the candidate's thesis, A. V. Zhogoleva – Nizhny Novgorod [in Russian].

2. Cherkes B. S. (2010). Modern architecture. Last third of XX - the beginning of XXI century: textbook, B.S. Cherkes, S.M. Linda. L'viv: Publisher of Lviv Polytechnic [in Ukrainian].

3. Gayvoronsky E. A. (2016). Regional features of architecture and urban development of Donbas in scientific research, in design practice, creativity, and training of specialists at the Faculty of Architecture of the DNABA. E.A. Gayvoronsky. Modern industrial and civil construction, 12, 1, 31–50 [in Russian].

4. Ushakov G. N. (2010). Formation of directions in world architecture at the beginning of the XXI century, G.N. Ushakov. Modern problems of architecture and urban planning, 24, 117–123 [in Russian].

5. Gor A. A. (2010). The problem of identifying ethnic characteristics in regional architecture. A. A. Gor, V. A. Sidorov. Vestnik AltGTU, 1-2, 157–159 [in Russian].

6. Cherkes B.S. (2008). Identity of architecture as a factor of regional development, B. S. Cherkes. Vis. Nat. Univ. "Lviv, polytechnics», 632, 4–6 [in Ukrainian].

7. Torabi Z. (2013). Effective Factors in Shaping the Identity of Architecture. Z. Torabi, S. Brahman. Middle-East Journal of Scientific Research, 15, 106– 113 [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.08.2020
Отримано після доопрацювання 06.11.2020
Прийнято до друку 11.11.2020

УДК 687.01-043.86(447)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222073

Цитування:
Дерман Л. М. Становлення та розвиток індустрії моди в Україні. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 30-34.

Derman L. (2020). Formation and development of the fashion industry in Ukraine. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 30-34 [in Ukrainian].

Дерман Ліля Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри дизайну та реклами
факультету філософії та суспільствознавства
Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова
https://orcid.org/0000-0001-7408-7645
liliya.derman@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ІНДУСТРІЇ МОДИ В УКРАЇНІ

Мета роботи. На підставі критичного опрацювання матеріалу та аналізу зародження та становлення fashion-індустрії в Україні визначити її складові та охарактеризувати принципи їх роботи. **Методологія.** Специфіка дослідження логічно відбилася на його методологічних засадах. Відповідно до цього, були використані такі методи як: аналіз, синтез, аналогія, а також порівняльно-історичний та системний підходи. Така методологічна база дозволила зіставити формування та розвиток модної індустрії в Україні та за її межами в історико-культурному та модному дискурсах. **Наукова новизна роботи** полягає у визначенні складових fashion-індустрії України та її розвитку та ролі в розвитку національної культури та збереженні національної ідентичності країни. **Висновок.** На теренах України, починаючи з 1990-х років, відбулось зародження fashion-індустрії. В Україні ведення бізнесу ключових гравців на ринку fashion-індустрії, тобто тих, хто фактично виконує функцію дизайнерів одягу, відрізняється від світових традиційних форм. Можна зробити висновок про те, що в Україні можна розрізняти компанії, які позиціонують себе як торговельну марку, а також компанії, які виступають як дизайнерські бренди, що часто працюють за толінговими схемами.

***Ключові слова*:** fashion-індустрія, підприємства, дизайнерські бренди, толінгові контракти.

Derman Lilya, *Ph.D. (philosophy science), Associate Professor, Head of the Department of Design and Advertising, The National Pedagogical Dragomanov University*

Formation and development of the fashion industry in Ukraine

Purpose of the article. Based on a critical analysis of the material and analysis of the origin and formation of the fashion industry in Ukraine to determine its components and characterize the principles of their work. **Methodology.** The specifics of the study logically affected its methodological principles. Accordingly, methods such as analysis, synthesis, analogy, as well as comparative-historical and systemic approaches were used. Such a methodological basis allowed us to compare the formation and development of the fashion industry in Ukraine and abroad in historical, cultural, and fashion discourses. **The scientific novelty** of the work is to determine the components of the fashion industry of Ukraine, its development, and its role in the development of national culture and preservation of national identity. **Conclusions.** The birth of the fashion industry has taken place in Ukraine since the 1990s. In Ukraine, doing business with key players in the market of the fashion industry, those who actually perform the function of fashion designers differ from the world's traditional forms. It can be concluded that in Ukraine it is possible to distinguish between companies that position themselves as a trademark, as well as companies that act as design brands that often work on tolling schemes.

Key words: fashion industry, enterprises, design brands, tolling contract.

©Дерман Л. М., 2020

Актуальність теми дослідження. Зародження та еволюція індустрії моди в Україні завжди викликала інтерес як серед середовища фахівців, так і небайдужих споживачів продуктів модної індустрії. Більшість професіоналів говорять про те, що як такої індустрії моди в Україні не існує. Саме це стало поштовхом до подальшого опрацювання цієї теми та здійснення комплексного аналізу принципів роботи індустрії моди в Україні та механізмів взаємодії ключових її підприємств.

Аналіз досліджень і публікацій. Розробкою цього питання займалося надзвичайно мало науковців. Переважна їх більшість вивчала український традиційний костюм, моду на теренах України від 1920-1980-х років. Тобто дослідження носять епізодичний характер. Практично недослідженим є початок 90-х і до сьогодення. Серед науковців, що розглядали дотичну тему: Ю. Легенький, З.Тканко, Т. Козлова, К. Матейко. Про сучасний стан української індустрії моди пишуть переважно провідні фахові та ділові журнали чи консалтингові агентства, що досліджують бізнес моделі підприємств, що так чи інакше пов'язані модою. Останнім цікавим дослідженням є книга З. Звиняцьківської, що окреслює моду в період з 1990-х – і до 2019 року.

Мета дослідження. На підставі критичного опрацювання матеріалу та аналізу зародження та становлення fashion-індустрії в Україні визначити її складові та охарактеризувати принципи їх роботи. Охарактеризувати ключові засади, які вплинули на її розвиток та проаналізувати як і коли сформувалось конкурентне середовище ключових гравців на ринку та їх основна сучасна взаємодія.

Виклад основного матеріалу. Економічна, політична та соціальна ситуація в Україні вплинула на становлення та подальший розвиток модної індустрії в Україні. Кризовий період, який був пов'язаний із складним економічним та політичним положенням, що безумовно віддзеркалився на усіх процесах, пов'язаних із зародженням та еволюцією моди в Україні. На початку 90-х в Україні модної індустрії не існувало. Через високий рівень інфляції, товар у магазинах був дефіцитним. Монополія держави на виробництво одягу, загальне планування в цій сфері зникло, і як наслідок утворився «вільний ринок», де продавці самостійно встановлювали ціни на той чи інший товар і збували його на так званих стихійних ринках.

Однією з передумов становлення української fashion-індустрії стала професійна база швейних підприємств, що залишилися у спадок від СССР. Такі фабрики мали недостатньо товарів власного виробництва, адже більшість підприємств зіштовхувалися із проблемою сировини, яку складно було знайти і придбати. Саме це й стимулювало розвиток «речових ринків», на яких покупцю пропонувався не надто якісний одяг з приблизно однаковим виглядом. В той час, як споживач прагнув увиразнити свій образ і зробити його відмінним від тисяч аналогічних. Так майстрині почали займатися шиттям, в'язанням та іншим оздобленням одягу. Заможніші споживачі у 90-ті роки почали одягалися у ательє і «будинках моделей», де вбрання робилося на замовлення за досить високими на той час цінами [13].

У 1997 році сформувалася команда, яка неодноразово робила спроби організувати модний показ національного масштабу. Однодумці Ірина Данилевська, Володимир Нечипорук, Сергій Бизов, Лілія Пустовіт та Соня Забуга звернулися з офіційним листом до Палати моди Франції з проханням надати положення щодо проведення Тижня моди. Так, концептуально першим кроком до формування української fashion-індустрії стало заснування у 1997 році «Ukrainian fashion week» – Тижня моди, який було визнано першою професійною українською платформою. На початку вона мала назву «Сезони моди», а у 2006 році захід перейменували на Ukrainian Fashion Week. Модні покази перших українських дизайнерів, кількох локальних ательє і фірм виробників одягу проводили в сегменті прет-а-порте. Українські дизайнери не працювали в рамках пострадянської естетики, для них був характерний авангард. Першими українськими дизайнерами, які сформували вектор розвитку української моди були: Олексій Залевський, Ірина Дратва і Олеся Савенко, Лілія Пустовіт та Сергій Бизов, Олена Ворожбит з Тетяною Земськовою та Анжела Лисиця з Іриною Куцюк тощо. Примітним є і те, що більшість цих дизайнерів не мали спеціальної освіти, проте пропонували радикально новий підхід і бачення моди руйнуючи стереотипи радянського періоду [12, 13].

Зокрема, UFW велику увагу приділяють проектам, що стосуються розвитку та просуванню дизайнерів-початківців. Серед них і конкурс молодих дизайнерів «Погляд у майбутнє», що проходить з 2000 року. А також міжнародний конкурс молодих дизайнерів (International Young Designers Contest), що пройшов у 2018 році, ініціатором якого стала Ukrainian Fashion Week.

У 2005 році було створено Міжнародну громадську організацію «Громадська Українська

Рада моди», що сприяє розвитку професійної діяльності у сфері fashion-індустрії як в Україні так і за її межами. Головним завданням цієї організації є налагодження зв'язків, формування ініціатив для вирішення пріоритетних завдань галузі між дизайнерами, державними установами, виробниками, рітейлерами та іншими резидентами fashion-спільноти [10].

У період з 2007 і до сьогодні проводяться покази круїзних колекцій на Odessa Holiday Fashion Week У 2003 і 2006 рр. були засновані проекти New Names та Fresh Fashion, які у 2014 році злилися в єдиний проект New Generation Day, які сформували окремий день в рамках UFW, де свої колекції мають можливість презентувати «молоді» українські дизайнери.

З 2008 року до розвитку fashion-індустрії долучилося і місто Львів, де почали проводити Lviv Fashion Week.

За сприяння UFW проводиться Національна премія в галузі моди «BEST FASHION AWARDS», започаткована у 2010 році. Цей захід, дає можливість об'єктивно визначати діячів та лідерів української fashion-індустрії, що роблять свій внесок у її розбудову [12].

У 2020 UFW – це національний проєкт, який поступово виходить на міжнародні ринки fashion-індустрії і достойно конкурує з іншими країнами. Як приклад, в Нью-Йорку New York Fashion Week і в Токіо під час Amazon Tokyo Fashion Week – Fashion Experiment 01 у 2018 році. В рамках цих заходів було представлено роботи резидентів UFW з колекціями SS19 – Bobkova, Dzhus, Frolov, Ruslan Baginskiy, the COAT by Katya Silchenko, Valery Kovalska, Yelizavetta Volosovska [4, 12].

Стан fashion-індустрії в Україні у процесі становлення. Розвивається помірними темпами, З'являється багато національних конкурентоспроможних fashion-підприємств, які виходять на міжнародні ринки [8, 7].

Наступним етапом та поштовхом до розвитку української індустрії моди став проект, започаткований Д. Шаповаловою і Н. Васадзе у 2010 році, що отримав назву Kiev Days Fashion. Проект отримав міжнародний статус і назву Mercedes-Benz Kiev Fashion Days. В рамках MBKFD проходили не тільки модні покази, а й різноманітні перформанси, інсталяції, відбувалися вечірки та освітні заходи, де лекції читали найкращі фахівці індустрії моди. Цей тиждень моди практично став конкурентом Українського тижня моди. Проте провівши 15 сезонів (у 2017 році) Mercedes-Benz Kiev Fashion Days завершили свою діяльність.

Черговим поштовхом, що сприяв розвиту української індустрії моди та популяризації її на міжнародній арені, була Революція Гідності, що відбулася у 2013-2014 роках. Усі ті потрясіння підсилили патріотичні настрої дизайнерів, які згуртувалися і продуктивно працювали.

Українські бренди дизайнери почали пропонувати колекції одягу з мотивами української культури. Ці колекції демонстрували та знайомили з українськими традиціями, історією тощо. Ця тенденція припала до вподоби, зокрема, і закордонним селебретіс, що одягали вбрання з українською вишивкою. Мотиви підхопили й відомі світові будинки моди, що інтерпретували українські традиційні орнаменти в своїх колекціях.

З 2015 року українські дизайнери почали активно експортувати й, разом із тим, завойовувати смаки відомих лідерів думок. У вбранні від українських брендів зустрічали Беллу Хадід, Емілі Ратаковскі, Кім Кардаш'ян та інших. Це такі бренди, як: Ienki Ienki, Vita Kin, Руслан Багінський, Ksenia Schnaider, Frolov та інші.

Революція Гідності та численні зусилля наших дизайнерів змінили ставлення соціуму до українського продукту. Надпис на етикетці «Made in Ukraine» перестав прирівнюватися до надпису «Made in China», а, навпаки, почав завойовувати своїх прихильників.

Деякі українські дизайнери відмовилися від участі в українських тижнях моди і тепер презентують свої колекції в Парижі, Нью-Йорку, серед них: Світлана Бевза, Artem Klimchuk, Elena Burenina, Lake Studio, Poustovit, Syndicate, Ksenia Schnaider, Nadya Dzyak та Litkovskaya та інші. Серед брендів, які експортуються, наприклад, Rito. Частини українських дизайнерів продаються у закордонних рітейлерів, зокрема, наприклад, у Selfridges. Barneys New York або 10 Corso Como тощо.

Відчувши наслідки кризи, українські дизайнери намагаються використовувати дану ситуацію на свою користь. Патріотичні настрої й висока ціна на зарубіжні бренди підштовхнули споживачів переосмислити та переглянути свої уподобання на користь національних компаній.

Від початку 90-х і орієнтовно до 2013 року українські дизайнери діяли переважно самостійно, часто в тому чи іншому сенсі копіюючи один одного, прийдешнє молоде покоління дизайнерів змінило ситуацію. Конкуренція стала очевидною, тому наразі дизайнери намагаються вирізнятися і усі шукають свою нішу, створюють різноманітні колаборації тощо. Колаборація для дизайнерів – це завжди можливість знайти нові шляхи розвитку, привернути до себе увагу тощо. Такі тимчасові союзи створюються між

косметичними та брендами одягу, для прикладу, показ колекції Mary Kay та Dastish fantastish. Колаборація відбулася між ювелірним домом SOVA і брендом Litkovskaya.

В умовах сучасного розвитку індустрії моди створюються національні і регіональні галузеві бізнес-об'єднання, креативні кластери серед них: Ukrainian Fashion Week, Асоціація «Укрлегпром», Kharkiv Fashion Cluster, Donbass Fashion Cluster, Кластер легкої промисловості м. Києва, Західноукраїнський кластер моди, Ку-ку Бюро (об'єднання дизайнерів), ГО «New Fashion Zone», ГС «Спілка малих і середніх експортерів» тощо.

Як відзначають в асоціації «Укрлегпром», наразі українська швейна промисловість працює в основному на замовлення іноземних фірм, на умовах давальницької сировини (толінгові схеми), в англомовних країнах «International Subcontracting» (міжнародний субпідряд) або «Offshore Assembly/Production» (переробка/виробництво у іншій країні)). За даними асоціації «Укрлегпром», частка такої продукції в швейній галузі становить 80-90%. На українських швейних фабриках виготовляють свою продукцію відомі зарубіжні компанії, зокрема, і бренди fast fashion [9; 18].

Робота компаній за толінговими контрактами має свої плюси. Наприклад, фірми-замовники часто вкладають інвестиції в модернізацію підприємств, які сьогодні у своїй більшості відповідають усім сучасним вимогам. До того ж, робота фахівців таких підприємств часто менш оплачувана аніж у Китаї. [8; 7].

Проте, незважаючи на позитивні сторони роботи за толінговими схемами, більшість українських швейних підприємств все ж намагаються переорієнтуватися на внутрішній ринок. На думку дизайнерки, голови Національного галузевого партнерства в легкій промисловості Fashion Globus Ukraine Голди Виноградської, щоби бути успішним підприємством потрібно просувати власний продукт, а не дешеву робочу силу, вартість якої завжди можна демпінгувати. Серед швейних виробництв, які переорієнтовуються на роботу внутрішнього ринку та виходять на Європейський ринок зі своїм товаром, можна назвати Arber Fashion Group, Торговий дім "Жива", VD One та багато інших. [17].

Отже, можна зробити висновок про те, що в Україні можна розрізняти компанії, які позиціонують себе як торговельну марку, а також компанії, які виступають як дизайнерські бренди. Відповідно до цього розподілу й відбувається формування цінової політики. Дизайнерські бренди мають цінову категорію від найвищої до середньої, а торгові марки мають нижчу цінову політику.

Дизайнерські студії, що займаються розробкою одягу, взуття чи то аксесуарів, які на сьогодні є лідерами fashion-індустрії, фактично зареєстровані як підприємства, які ведуть діяльність за напрямками які не відповідають КВЕДу 74 – Дизайн (креативні індустрії), а, незважаючи на юридичні оформлення, працюють за КВЕДами 13, 14, 15.

Наукова новизна. Конкретизація наукової новизни знайшла відображення у осмисленні сутності fashion-індустрії в Україні та її можливий вплив на розв'язання соціокультурних проблем. Окреслено значення подальшого розвитку fashion-індустрії України в умовах сучасних суспільних трансформацій.

Висновки. Отже, зародження та становлення fashion-індустрії в Україні бере свій початок у 90-х роках. На формування та подальшу еволюцію розвитку fashion-індустрії вплинули політичні та соціо-економічні показники. Наразі Україна залишається привабливою з точки зору виробничих потужностей. Багато українських виробників відомі якісною роботою товару. І навіть в умовах кризової ситуації, що прийшла до нас разом із пандемією, український виробник може стати ще більш цікавим для європейських брендів, зокрема і тих, які працюють з нашою країною за толінговими схемами. Адже вигідне географічне положення, хороша якість продукції та ціни на виробництво одягу, можуть ще більше привернути увагу закордонних замовників. Головним стратегічним завданням для України повинен стати перехід від Made in Ukraine до Design in Ukraine. Зокрема, в Україні в найближчі роки індустрії моди потрібно сповільнитися й сфокусуватися на ідеї спільноти.

Література

1. Ермилова Д. Ю. История домов моды. Москва: Академия, 2004. 288 с.

2. Звиняцьківська З. In progress. Fashion of Ukraine since 1991. К.: ArtHuss, 2019. 336 с.

3. Каминская Н. М. История костюма: учеб. пособ. для средн. спец. учеб. заведений швейной пром-сти. Москва: Легкая индустрия, 1977. 128 с.

4. Легенький Ю.Г. Философия моды XX столетия. Киев: КНУКиМ, 2003. 300 с.

5. Линч А. Изменения в моде. Причины и следствия / пер. с англ. А. Гольдина. Минск: Гревцов Паблишер, 2009. 280 с.

6. Тканко З. Мода в Україні XX ст.: монографія. Львів: АРТОС, 2015. 236 с.

7. Конец эпохи fashion: что ждёт рынок одежды в Украине. 24.04.2020. URL: https://pro-consulting.ua/pressroom/konec-epohi-fashion-chto-

zhdyot-rynok-odezhdy-v-ukraine?fbclid=IwAR2e6iM3t_s2RU6ua7115zXOP5NGvI_4YEaX3TPiRixNAqjU7cKi_-WR3Os. (дата звернення: 15.09.2020)

8. Ukraine's Quiet Fashion Entrepreneurship Boom. 15.02.2019. URL: https://www.businessoffashion.com/articles/global-currents/ukraine-fashion-entrepreneurship-emerging-market-ienki-ienki-ksenia-schnaider-vita-kin?fbclid=IwAR2-TdK1AXrfdOrHp4zQ35sFNCqhA4y2iNA-qZ7njf2t2QfpZlIWbfCufFg. (дата звернення 1.09.2020)

9. Статистика виробництва легкої промисловості за січень-лютий 2020. 20.04.2020. URL: https://ukrlegprom.org/ua/news/statystyka-vyrobnycztva-legkoyi-promyslovosti-za-sichen-lyutyj-2020/?fbclid=IwAR2btO5pd8khabCy8v3vn_F2BT54BJoiNoL3zDTwbrnepbR1XCjwR9oMhdE. (дата звернення 28.08.2020)

10. Как развивается и сколько денег экономике приносит дизайн-индустрия в Украине – исследование. 07.11.2020. URL: https://vctr.media/dizayn-issledovanie-2019-31169/?fbclid=IwAR2vniyUwe5w38n4P9G9h2YuHfDhX2IG8am5OGRIa1_I_iG35mYf6eo5Qec. (дата звернення 08.09.2020)

11. Статут міжнародної громадської організації «Українська рада моди» URL: http://fashioncouncil.org.ua/info?fbclid=IwAR0GtkW7nQDoKTmUW-XIePtn2M3J-ZpHkThVJq8VjtXzr6dvHpSKMDFWPSc). (дата звернення 12.09.2020)

12. Про нас URL:http://fashionweek.ua/. (дата звернення: 15.07.2020)

13. IN PROGRESS: история украинской моды. 23.06.2017. URL: https://chernozem.info/journal/istoriya-ukrainskoy-mody-v-mysteckom-arsenale/.

14. Как одевалась Украина: история украинской моды за 28 лет независимости. 24.08.2019. URL: https://bykvu.com/ua/mysli/125405-kak-odevalas-ukraina-istoriya-ukrainskoj-mody-za-28-let-nezavisimosti/. (дата звернення 10.07.2020)

15. Кведы URL: https://online.minjust.gov.ua/edr-search/ (дата звернення 15.09.2020)

16. Кведы URL: https://kved.com.ua/. (дата звернення 15.09.2020)

17. Легка промисловість України: Шлях у ЄС, боротьба з «секонд-хендом» та китайським шматтям. 03.10.2016. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/2064256-legka-promislovist-ukraini-slah-u-es-borotba-z-sekondhendom-ta-kitajskim-smattam.html. (дата звернення 09.08.2020)

18. Про проблеми та перспективи розвитку легкої промисловості. 01.03.2019. URL: https://ukrlegprom. org/ua/news/interviu-tetiany-izovit-na-telekanali-kyiv/. (дата звернення 12.06.2020)

References

1. Ermilova D. Yu. (2004). History of fashion houses. Moscow: Academy. [in Russian].

2. Zvinyatskivska Z. (2019). In progress. Fashion of Ukraine since 1991. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

3. Kaminskaya N.M. (1977). History of costume: textbook. Moscow: Light Industry [in Russian].

4. Lehen′kyy Yu.H. (2003). Philosophy of fashion of the XX century. Kiev: KNUKiM [in Ukrainian].

5. Lynch A. (2009). Changes in fashion. Causes and consequences. Minsk: Grevtsov Publisher [in Russian].

6. Tkanko Z. (2015). Fashion in Ukraine in the twentieth century: monograph. Lviv: ARTOS [in Ukrainian].

7. The end of the fashion era: what awaits the clothing market in Ukraine. 24.04.2020. URL: https://pro-consulting.ua/pressroom/konec-epohi-fashion-chto-zhdyot-rynok-odezhdy-v-ukraine?fbclid=IwAR2e6iM3t_s2RU6ua7115zXOP5NGvI_4YEaX3TPiRixNAqjU7cKi_-WR3Os.

8. Ukraine″s Quiet Fashion Entrepreneurship Boom. 15.02.2019. URL:https://www.businessoffashion.com/articles/global-currents/ukraine-fashion-entrepreneurship-emerging-market-ienki-ienki-ksenia-schnaider-vita-kin?fbclid=IwAR2-TdK1AXrfdOrHp4zQ35sFNCqhA4y2iNA-qZ7njf2t2QfpZlIWbfCufFg.

9. Statistics of light industry production for January-February 2020. 20.04.2020. URL:https://ukrlegprom.org/ua/news/statystyka-vyrobnycztva-legkoyi-promyslovosti-za-sichen-lyutyj-2020/?fbclid=IwAR2btO5pd8khabCy8v3vn_F2BT54BJoiNoL3zDTwbrnepbR1XCjwR9oMhdE.

10. How is the design industry in Ukraine developing and how much money does it bring to the economy? 11.07.2020. URL: https://vctr.media/dizayn-issledovanie-2019-31169/?fbclid=IwAR2vniyUwe5w38n4P9G9h2YuHfDhX2IG8am5OGRIa1_I_iG35mYf6eo5Qec.

11. Charter of the international public organization «Ukrainian Fashion Council» URL:http://fashioncouncil.org.ua/info?fbclid=IwAR0GtkW7nQDoKTmUW-XIePtn2M3J-ZpHkThVJq8VjtXzr6dvHpSKMDFWPSc).

12. About us URL: http://fashionweek.ua/.

13. IN PROGRESS: the history of Ukrainian fashion. 06.23.2017. URL:https://chernozem.info/journal/istoriya-ukrainskoy-mody-v-mysteckom-arsenale/.

14. How Ukraine dressed: the history of Ukrainian fashion for 28 years of independence. 08.24.2019. URL:https://bykvu.com/ua/mysli/125405-kak-odevalas-ukraina-istoriya-ukrainskoj-mody-za-28-let-nezavisimosti/.

15. Quedi URL:https://online.minjust.gov.ua/edr-search/

16. Quedi URL:https://kved.com.ua/.

17. Ukraine's light industry: The way to the EU, the fight against «second-hand» and Chinese rags. 03.10.2016. URL:https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/2064256-legka-promislovist-ukraini-slah-u-es-borotba-z-sekondhendom-ta-kitajskim-smattam.html.

18. On the problems and prospects of light industry. 03.01.2019. URL: https://ukrlegprom.org/ua/news/interviu-tetiany-izovit-na-telekanali-kyiv/.

Стаття надійшла до редакції 23.08.2020
Отримано після доопрацювання 22.11.2020
Прийнято до друку 27.11.2020

УДК 74.002.2
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222077

Цитування:
Кузьмінець М. П., Тишкевич К. І.. Вплив сучасного мистецтва на архітектоніку друкованих рекламних видань. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 35-39.

Kuzminets M., Tyshkevych K. (2020). The influence of contemporary art on the architectonics of printed advertising edition. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 35-39 [in Ukrainian].

Кузьмінець Микола Петрович,
доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну Національного транспортного університету, академік Транспортної академії України та Академії будівництва України
https://orcid.org/0000-0002-9636-919X
kuzminecmp@ukr.ne

Тишкевич Катерина Іванівна,
заступник завідувача відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності, здобувач Національної академії керівних кардів культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-0273-4887
ktyshkevych@dakkkim.edu.ua

ВПЛИВ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НА АРХІТЕКТОНІКУ ДРУКОВАНИХ РЕКЛАМНИХ ВИДАНЬ

Мета роботи. Проаналізувати вплив сучасного мистецтва на архітектоніку друкованих рекламних видань як фактору розвитку візуальних повідомлень з культуротворчими засадами сприйняття світу. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосування комплексу інструментів: аксіологічний підхід дозволив встановити закономірності формування, прояву та розвитку друкованих рекламних видань, з'ясування змістовного та ціннісного статусу дизайну в сучасному мистецтві, історичний метод використано для встановлення хронологічної послідовності виникнення, формування та розвитку архітектоніки дизайну рекламних видань. **Наукова новизна.** Полягає у розкритті сутності архітектоніки друкованих рекламних видань та вплив сучасного мистецтва на формування візуального повідомлення. **Висновок.** Отже, зважаючи на комунікативність як основну рису сучасного суспільства, питання впливу сучасного мистецтва на архітектоніку друкованих видань є надзвичайно актуальною. Сьогодні візуальні повідомлення (будь-який продукт графічного дизайну, тобто друковане рекламне видання) програмують не лише наше відношення до світу і до себе самих, вони формують стереотипи поведінки в різних сферах життя. Твори дизайну, так само як і архітектурні, близькі формам модерністського мистецтва, незважаючи на те, що дизайн, що відноситься до архітектонічну увазі художньої діяльності, відділений від архітектури і не тотожний мистецтву. Щоб теоретично обґрунтувати це припущення, можна порівняти мистецтво і дизайн на рівні їх творчих методів. Крім того, мистецтвознавство має бути навантажене специфічним українським матеріалом, починаючи від особливостей національного візуально-пластичного мовлення до особливостей інтеграції України у світову спільноту, узгоджену з українською ментальністю.

Ключові слова: мистецтво, архітектоніка, друковані рекламні видання, візуальні повідомлення

Kuzminets Mykola, *D.Sc. in Technical Sciences, Professor, Head of the Department of Computer, Engineering Graphics and Design of the National Transport University, Academician of the Transport Academy of Ukraine and the Academy of Civil Engineering of Ukraine;* ***Tyshkevych Kateryna****, Deputy Head of the Scientific Department and Editorial and Publishing Activities, PhD-student of the National Academy of Culture and Arts Management*

The Contemporary Art Influence on the Architectonics of Printed Advertising Editions

Purpose of Research. The purpose of the research is to analyse the influence of contemporary art on the architecture of printed advertising publications as a factor in the development of visual messages with cultural principles of the world perception. **Methodology.** The methodology of the research is based on the use of a set of tools: axiological approach has allowed to establish patterns of formation, manifestation and development of printed advertising publications, elucidation of the content and value status of design in contemporary art, historical method has been used to establish chronological sequence of formation, formation and development of advertising design architecture. **Scientific Novelty. The scientific novelty** is to highlight the essence of the architecture of print

©Кузьмінець М. П., 2020
©Тишкевич К. І., 2020

advertising and the influence of contemporary art on the formation of visual communication. **Conclusion**. Thus, the authors have defined the communicativeness as the main feature of modern society, the issue of the influence of modern art on the architecture of printed publications. Today, visual messages (any product of graphic design, printed advertising) form stereotypes of behavior in various spheres of life. Works of design, as well as architectural, are close to the forms of modernist art, despite the fact that the design, related to the architectural sense of artistic activity, is separated from architecture and not identical to art. To theoretically substantiate this assumption, we can compare art and design at the level of their creative methods. In addition, art history should be reviewed with specific Ukrainian material, ranging from the peculiarities of the national visual and plastic speech to the peculiarities of Ukraine's integration into the world community in accordance with the Ukrainian mentality.

Key words: art, architectonics, printed advertising editions, visual messages

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю пошуку у вітчизняній науці особливого впливу сучасного мистецтва на архітектоніку друкованих графічних видань, яка не лише засвідчує зміни художніх парадигм, а й актуалізує візуально-пластичне мислення, проявляє нові форми національного та індивідуального духовно-творчого буття. Зазначена тема стосується не тільки класичного мистецтвознавства, поєднуючи в собі філософські, етнографічні, психологічні та семіотичні засоби аналізу візуальних повідомлень [1] з новими філософсько-культурологічними засадами сприйняття світу.

Аналіз досліджень та публікацій. Оформленню видань присвячено праці таких науковців: Б. Валуєнка «Способи композиційного зв’язку», В. Іванов «Техніка оформлення періодичної преси», В. Шевченко «Режисура та архітектоніка видання». Питання теорії композиції висвітлено у роботах: В. Ляхова, А. Сидорова, В. Фаворського,

Мета роботи. Проаналізувати вплив сучасного мистецтва на архітектоніку друкованих рекламних видань як фактору розвитку візуальних повідомлень з культуротворчими засадами сприйняття світу.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво є оригінальною, незалежною, самодостатньою діяльністю, чого не можна сказати про дизайн, що своєрідно поєднує в собі як художню, так і науково-технічну творчість. З цього випливає, що художній метод є частиною методу дизайнерської діяльності. Оскільки дизайн по своїй суті та походження є похідним від мистецтва, остільки очевидна первинність творчого методу мистецтва і того знання, яке він виробляє стосовно творчого методу дизайнерської діяльності та її продуктів.

Художнє знання, зафіксоване в образах мистецтва, так само, як і знання наукове виконує інструментальну роль стосовно практичної дизайнерської діяльності. Діалектична взаємодія мети і засобів дозволяє теоретично і практично пов'язувати різні види діяльності: «Те, що було метою в одній системі діяльності, стає засобом в іншій системі» [2, 28]

Образи мистецтва ХХ ст. стають в дизайні засобом, що формує спроможності предметних форм висловлювати і абстрактно або предметно зображати певні ціннісні і смислові значення. В особливо це помітно там, де майстру-творцеві необхідно домогтися естетично разючих рішень, що призводять до виникненню емоцій у споживача рекламної продукції [3].

Сучасне мистецтво – мистецтво, що відображає погляди і проблеми сучасного суспільства та особистості. Сучасне мистецтво може об'єднувати в одному творі кілька базових елементів, наприклад, зображення, об'ємну форму, звук, світло, колір, слово.

Тому метод дизайнерської діяльності, маючи відносно самостійні чотири установки (пізнавальну, оціночну, творчу, знакову). Принципи творчого методу дизайну визначають свідомий, спрямований характер дизайнерської діяльності. Вони змінюють своє значення залежно від системи цінностей дизайнера і від кінцевих вимог з боку споживача. Дизайнери, які вважають себе творцями, кожен по своєму, по-різному пізнають, оцінюють і перетворюють дійсність.

Образи мистецтва, проникаючи в дизайн, дозволяють гармонізувати предметно про просторове середовище. При цьому твори дизайну так само, як і твори мистецтва, виступають не тільки частиною дійсності, а й продуктом уявлення про людину і людському, про соціально значущих ідеях і цінностях. З давніх часів людина відіграє провідну роль в матеріальному світі. Предметні форми, що містять яскраво виражений художній образ, враховують нестільки фізичні, психофізіологічні особливості людини, скільки відображають духовні, чуттєві, соціокультурні потреби.

У дизайні друкованих видань на сьогодні присутня мода на мінімалізм та плоскі форми, складні візерунки та елементи оформлення все більше втрачають свою популярність. Однак, не можна говорити про їх недоречності зовсім, так як витончений, раціонально підібраний орнамент додає виданню шарму і чарівність. Орнамент в даний час використовується практично у всіх видах мистецтва: живописі, скульптурі, графіці,

архітектурі, дизайні та декоративно-прикладному мистецтві. Його можна спостерігати в таких напрямках і течіях сучасного мистецтва, як поп-арт, оп-арт, інсталяція, боді-арт, ленд-арт, стріт-арт тощо. Також орнамент застосовується в дизайні інтер'єрів, одягу, ландшафтному, архітектурному, книжковому, графічному і веб-дизайні. Постійно художники створюють нові візерунки, проте, деякі, відомі орнаменти, не втрачають своєї популярності і в наші дні. Найбільш активно використовуються геометричний і рослинний орнаменти.

Засоби художньо-композиційної гармонізації дизайну, пластика, світло, зображальні елементи, фактура утворюють у сукупності специфічну знакову систему, мову архітектоніки, що спирається на певні стереотипні асоціації.

За визначенням В. Шевченко [4, 72], мова архітектоніки – це сукупність різноманітних засобів, прийомів і елементів виразності форми видання. Мова архітектоніки друкованого видання, як будь-яка знакова система, має свою лексику, граматику та фонетику. Використання лексики із дотриманням правил граматики дозволяє скласти модель конкретного видання, а фонетичні прийоми додають емоційного забарвлення.

Інші науковці А. Кисельов, В. Бакшин, Л. Кудрявцева [5, 45], наголошують на тому, що мова архітектоніки – це елементи виразності, інформативності форми видання, що виконують інформаційно-естетичну, архітектонічну функцію, що дозволяє відобразити характер видання та викликати певні емоції й естетичне враження, допомагають сприймати інформацію.

Палітра архітектоніки містить у собі групу найважливіших засобів цілеспрямованого художнього виразу суті предмета і взаємозв'язку внутрішнього змісту і зовнішнього образу/ До того ж архітектоніка охоплює структуру і композицію, поєднує структурний та зображальний аспекти видання через змістові та конструктивні зв’язки, визначає найважливіші риси видання (загальний вигляд, формат, пропорції тощо).

Система тристороннього архітектонічного аналізу, розроблена на прикладах творів мистецтва, у друкованому виданні розглядається за такими спрямуваннями [6]:

- образно-змістовна, яка визначає направленість друкованого видання, тобто враховується категорія споживачів;

- просторово-пластичної, що визначає зображальну структуру видання, ритмічність, склад зображальних елементів, ця позиція дає можливість проаналізувати композиційні елементи (лінійні, об`ємні, кольорові, силуетні тощо);

- фактурно-декоративної, надають можливість сконцентруватися на представленій сторінці видання, на фактурних елементах, на лінійних формах, чорно-білих або кольорових зображеннях.

Під час взаємодії трьох композиційних елементах створюється "цілісна картина", яку можна розглядати як загальну, систематичну композицію видання, як архітектоніку просторово-образного ансамблю, яка створює "просторове існування слову" та взаємодію композиції тексту, композиції архітектонічної, що на основі конструктивної організації видання, та зображальної композиції переходить у закінчене друковане видання[6].

До вирішення проблеми візуалізації інформації через упорядкування мовних систем сучасних візуальних комунікацій та до культивації гармонійного світосприйняття спонукає до формування нової інформаційної цивілізації. Стрімкий розвиток науки техніки, супроводжений зміною суспільства на інформаційне, безпосереднім чином вплинув на основні тенденції та розвиток дизайну як на територію існування, завдяки інтернету, так і на технічні виражальні можливості, завдяки комп’ютеру, фотокамері, засобам друку.

Теорія композиції стосовно друкованого видання вивчає елементи, методи, способи та закономірності розташування складових елементів (симетрія-асиметрія, метр-ритм, контраст-нюанс, пропорції, масштаб, колір, світло), також відокремлює специфічні категорії художніх засобів (об`ємно-перспективна структура та тектоніка, як найспецифічніша категорія, що фіксує взаємозв`язок форми з конструктивною основою). Таким чином, на основі системи композиційного аналізу під час підготовки видання слід враховувати такі елементи:

1. Складові елементів;
2. Збалансованість елементів;
3. Композиція;
4. Лінійна композиція;
5. Кольорова композиція;
6. Композиція перспективи.

Будь-яке видання насамперед, об`єднує ідея щодо функціональної організації. Залежно від запропонованої тієї чи іншої ідеї відрізняють композицію змістовну та незмістовну. До того ж композиція створює у читача образ видання – це змістовна композиція, і вона має змістовну та структурну частини. Теоретичні розробки композиційних побудов різних видів мистецтва відображені в оформленні друкованого рекламного видання. Починається конструювання

видання з композиційної ідеї та змісту, у відтворенні образів та сюжетів спирається на досвід та закони зображальних та просторових мистецтв. Принципи архітектоніки сприяють організації різних елементів художньої форми, розташовує та підпорядковує їх, створює єдність та цілісність усіх елементів. Створення композиції видання – це така організація (образно-змістовна, просторово-пластична, матеріально-функціональна та декоративна), в результаті якої споживач сприймає видання як цілісний – змістовно-художній продукт.

Художні форми друкованого видання, відмінні від живопису та архітектури, аналіз видів та типів композиції і на основі аналізу їх властивостей та психофізіологічних обґрунтувань дозволяє встановити "постійні зв`язки між елементами композиції та їх ознаками, які, перш за все, повинні відображатися у будь-якій композиції, а також охоплювати усі її елементи" [4].

Слід наголосити, що композиційна система, гармонійність сприйняття друкованого видання досягається через зв`язки, які ще називають властивостями (принципами):

1. Повторення ідеї видання у його частинах як основна ознака, що стверджує цілісність композиції: пропорції полоси набору повторюють пропорції сторінки, одна якась ознака, наприклад, колонцифра, або колонтитул повторюється на кожному розвороті, до того ж неможливість включення деяких елементів, що порушують цілісність.

2. Підпорядкованість або впорядкованість усіх елементів, рубрик/підрубрик відповідно до значення, виділення основного елементу, досягнення рівноваги, визначення послідовності сприйняття композиції.

3. Розмірність або відповідність, як єдиної системи цілісності видання, ознак елементів або їх груп у композиції для розуміння єдиної закономірності частин та цілого: кількість полос набору, пропорціональність, організація макета на основі модульної сітки.

4. Рівновага – врівноваженість частин та цілого відносно просторових вісей: симетрія сторінок та розворотів.

5. Єдність або цілісність композиції, як інтегрована ознака або принцип.

Кожна частина композиції повинна мати право на своє місце серед існуючих частин, а усі частини повинні відповідати одна одній та підлягати головній ідеї видання, сприяти її пріоритетному значенню.

До того ж композиція будь-якого видання це не тільки організація різнорідних елементів художньої форми, вона повинна, підкреслювати найважливіші моменти, визначати зв`язки та акценти, підказувати емоційний настрій.

Поняття "архітектоніка" розкриває взаємовідношення елементів у логічно-змістовних зв`язках, а поняття "конструкція" відображає функціонально- утилітарні зв`язки, а композиція немов би керує процесом сприйняття матеріалу, підпорядковуючи частини стає в основі ієрархічного ряду елементів оформлення, створює архітектонічний ряд. Основні залежності архітектоніки виражені у чотирьох основних її характеристиках:

- змісту,
- форми,
- взаємозв`язку форми та змісту,
- естетичності форми.

Архітектоніка – сукупність засобів, прийомів, елементів виражальності, інформативності форми твору. Найвиразнішими методами архітектоніки слід назвати візуально-емоційне перебільшення та акцентування, тобто вид-ілення, естетична розробка у поданні головного; узагальнення багатьох елементів у візуальну цілісність; нівелювання, пом’якшення несуттєвих елементів [4].

Для втілення конструктивного завдання в архітектоніці використовують композиційно-художні засоби. Вони може бути досить простими, коли не ускладнено оформленням та зображеннями, або, навпаки, складною, з великою кількістю різнопланових ілюстрацій, різних за обсягом текстових матеріалів з оформленням, доповнена функціональними, конструктивними, композиційно-просторовими рішеннями. Неправильна архітектоніка видання порушує композицію і вона втрачає цілісність, співвідношення частин відносно найголовнішої.

Отже, архітектоніка видання та її графічне втілення потребують значної уваги, незалежно від типу видання. В. Пахомов писав: “Це завдання безперечно цікаве, його рішення вливається в оформлення в цілому та надає йому особливої своєрідності”. Художник повинен вивчити загальні та незмінні властивості, які мають друковані видання, незалежно від їх розмаїття, у тому числі композицію (“побудова твору, що не розкритий у рубриках або розкритий лише частково, однобічно, зовнішньо”) та архітектоніку (“побудова його за допомогою рубрик шляхом розділення на частини, розділи…”) [6].

Наукова новизна. Полягає у розкритті сутності архітектоніки друкованих рекламних видань та вплив сучасного мистецтва на формування візуального повідомлення. Висновок. Отже, зважаючи на комунікативність як основну рису сучасного суспільства, питання впливу сучасного мистецтва на архітектоніку друкованих

видань є надзвичайно актуальною. Сьогодні візуальні повідомлення (будь-який продукт графічного дизайну, тобто друковане рекламне видання) програмують не лише наше відношення до світу і до себе самих, вони формують стереотипи поведінки в різних сферах життя. Твори дизайну, так само як і архітектурні, близькі формам модерністського мистецтва, незважаючи на те, що дизайн, що відноситься до архітектонічну увазі художньої діяльності, відділений від архітектури і не тотожний мистецтву. Щоб теоретично обґрунтувати це припущення, можна порівняти мистецтво і дизайн на рівні їх творчих методів. Крім того, мистецтвознавство має бути навантажене специфічним українським матеріалом, починаючи від особливостей національного візуально-пластичного мовлення до особливостей інтеграції України у світову спільноту, узгоджену з українською ментальністю.

Література

1. Гладун О. До проблеми візуальної мови графічного дизайну України. URL: http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=12553&chapter=1 (дата звернення: 10.10.2020).

2. Шутемова Е.А. Роль художественного метода в искусстве и дизайне. *Вестник ОГУ.* № 1 (107). Январь.2010. С.28-34

3. Быстрова Т. Ю. Jewellery: искусство или дизайн?. URL: http://taby27.ru/tvorcheskie_raboty/50/design_statji/yewellery_definition1.htm (дата звернення: 03.10.2020).

4. Шевченко В. Е. Режисура та архітектоніка видання: навч.-метод. комплекс для студентів Інституту журналістики / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Ін-т журналістики, 2004. 72 с.

5. Киселев А. П., Бакшин В. В., Кудрявцева Л. Н. Оформление периодических изданий: учеб. пособ; Под ред. А. П. Киселева. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1988. 160 с.: ил., фото.

6. Шевченко В. Е. Композиція та архітектоніка друкованого видання. *Вісник Київського національного університету*. Серія: журналістика: Вип.8. Київ: РВЦ "Київський університет", 2000. С. 70-75.

References

1. Gladun O. To the problem of visual language of graphic design of Ukraine. URL: http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=12553&chapter=1 (access date: 10.10.2020. [in Ukrainian].

2. Shutemova E. A. (2010). The role of the artistic method in art and design. OSU newspaper. 1 (107),.28-34 [in Russian].

3. Bystrova T. Yu. Jewelery: art or design?. URL: http://taby27.ru/tvorcheskie_raboty/50/design_statji/yewellery_definition1.htm (access date: 03.10.2020) [in Russian].

4. Shevchenko V. E. (2004). Directing and architecture of the publication: teaching method. complex for students of the Institute of Journalism. Kyiv: Institute of Journalism [in Ukrainian].

5. Kiselev A. P. , Bakshin V. V., Kudryavtseva L. N. (1988). Design of periodicals: textbook. aid;. Moscow: Moscow Publishing House. University [in Russian].

6. Shevchenko V. E. (2000). Composition and architecture of the printed edition. Visnyk Kyyivs′koho natsional′noho universytetu. Seriya: zhurnalistyka: Vol.8. Kyiv: RVTS "Kyyivs′kyy universytet", 70-75 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 23.11.2020

.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.036(477)«19»
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222078

Цитування:
Роготченко О. О. Ідеологія виразності в українській скульптурі повоєнного часу. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 40-45.

Rohotchenko O. (2020). Ideology of Expressiveness in the Post-War Ukrainian Sculpture. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 40-45 [in Ukrainian].

Роготченко Олексій Олексійович,
доктор мистецтвознавства,
головний науковий співробітник Інституту
проблем сучасного мистецтва
https://orcid.org/0000-0003-4631-8260
rogotchenko2007@ukr.net

ІДЕОЛОГІЯ ВИРАЗНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ СКУЛЬПТУРІ ПОВОЄННОГО ЧАСУ

Мета роботи. Дослідження розкриває нові факти втручання ідеології соціалістичного суспільства у творчий процес українських скульпторів повоєнної доби. У повоєнний час у провідних видах образотворчого мистецтва – скульптурі, живопису, графіці запанував стиль, що увійде у історію мистецтва як соціалістичний реалізм. Одним з завдань дослідження є показ насильницького втручання ідеології у творчість українських митців зазначеного періоду на конкретних прикладах. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-логічного методу, компаративного, методу інтерв'ювання. Робота з раніше засекреченими архівами дозволила розкрити мало відомі факти і піддати аналізу моделі поведінки митців у не вільному соціуму. **Наукова новизна** полягає у більш широкому розумінні процесів, що відбувалися у колі українських пластиків 1940-1960-х років. Стаття відповідає на питання стосовно реальної картини мистецького і соціального аспектів життя представників скульптурного цеху республіки. **Висновки.** Партійна настанова була вище художньої ради. Єдиним і головним у творчості скульпторів був і залишався радянський герой. Зважаючи на те, що такий самий герой був змальований у інших видах і жанрах образотворчого мистецтва, літератури, музики, кіно і театру, українська скульптура впевнено крокувала радянським ідеологічним шляхом. Запропонований ідеологами міф про головну роль партійної політики не залишав скульпторам інших можливостей у передачі образу. Єдиним вірним і, що головне, підтримуваним соціумом стилем був соціалістичний реалізм.

Ключові слова: скульптура, соціалістичний реалізм, образотворче мистецтво, погруддя, композиція.

Rohotchenko Oleksii, *Doctor of Arts, leading researcher, Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine*

Ideology of Expressiveness in the Post-War Ukrainian Sculpture

Aim. The study reveals the new facts about intervention of the ideology of socialist society into the creative process of Ukrainian sculptors during the post-war era. During this period, the style, later became known in the art history as the socialist realism, came to dominate in the main areas of art—sculpture, fine art, and graphics. One the objectives of the research was illustrating the forcible intervention of ideology in the creativity of Ukrainian artists of the period. **Methodology** of the study employs historical-logical, comparative methods, and interviewing. The sources in the previously classified archives allowed to discover little-known facts and to analyze the modes of behavior of the artists in non-free society. **Scientific novelty** of the research is providing a better understanding of the processes taking place in the circle of Ukrainian plastic artists during the 1940s to the 1960s. The article presents the real picture of artistic and social aspects of life of the sculptors in the Ukrainian SSR. **Conclusions.** The style labeled as socialist realism, which the sculptors ought to follow, was in fact almost photographic naturalism with the tendency for literary descriptiveness and theatricality. The teachers at the departments of sculpture expected students to create large-scale works, thus directing the young generation towards monumental sculpture. Such large, sometimes enormously large works later on would be commissioned for big and small cities. Ideological control played the main role in creating sculptural images. There were many multi-figured sculptural compositions produced, however, their number still did not match the number of multi-figured paintings. The party line prevailed over the artistic quality. The main and only figure for sculptors to depict was a Soviet hero. And since such hero was also depicted in the other fields and genres

©Роготченко О. О., 2020

of art (fine art, literature, music, cinema and theatre), it could be safely said that Ukrainian sculpture of the period pursued the Soviet ideological path. The myth about the leading role of the party policy, forcibly introduced by the party ideologists, did not leave sculptors space and opportunities to create some other images. Socialist realism was considered to be the one and only style, supported by the society.

Keywords: sculpture, socialist realism, fine art, bust, composition

Актуальність теми дослідження полягає у вивченні та розкритті нових фактів щодо втручання ідеології у творчий процес українських скульпторів повоєнної доби. Насильницькій вплив ідеології на митців сприяв видозміні мислення суспільства

Метою дослідження. є оприлюднення мало відомих фактів з вітчизняної історії мистецтва, що проливають світло на дії художників-пластиків повоєнного періоду. Також дослідження ставить завдання аналізувати творчі та тиражні роботи скульптурного цеху, що, у свою чергу, допомагає зрозуміти етимологію вчинків та дій митців періоду, що вивчається.

Наукова новизна полягає у принципово новому трактуванні загально відомих фактів з урахуванням розуміння соціокультурних та політичних чинників, які раніше не були досліджені вітчизняним мистецтвознавством та культурологією достатньою мірою.

Аналіз досліджень і публікацій**.** Про скульптуру повоєнного періоду в українському мистецтвознавстві написано набагато менше, ніж про живопис, графіку, декоративне мистецтво та архітектуру. Провідними дослідниками періоду, які писали про скульптуру були: Євген Афанасьєв, Василь Афанасьєв, Платон Білецький, Юрій Белічко, Леонід Владич, Петро Говдя, Фаїна Петрякова, Людмила Міляєва, Олександр Роботягов, Володимир Овсійчук, Григорій Островський, Володимир Цельтнер, Лідія Попова, Людмила Сак, Юрій Лащук, Олексій Роготченко, Віталій Ханко, Адам Жук. Найбільше досліджень про пластичне мистецтво періоду оприлюднили Людмила Лисенко, Марина Протас, Дмитро Янко, Орест Голубець. Сучасне вітчизняне мистецтвознавство активно використовує джерельну базу, напрацьовану цими вченими.

Виклад основного матеріалу**.** Загальний рівень політичних утисків в українській культурі повоєнного часу взагалі і в образотворчому мистецтві зокрема був потужним, але дивним чином скульптурна школа українських пластиків зростала у професійній майстерності. Рівень скульптурних робіт від студентських до творчих сягав високого художнього рівня. Війна внесла неочікувані корективи. Достатньо багато митців змушені були залишитися у окупації. Багато скульпторів пройшли горнилами війни. На фронтах вітчизняної війни воювали К. Діденко, О. Олійник, В. Бородай, А. Білостоцький, І. Гончар, І. Макогон, Г. Пивоваров. «Частина українських скульпторів також працювали в евакуації. У Самарканді опинилися кілька українських мистецьких вузів, які були об'єднані у одну групу, ставши відділенням Московського державного художнього інституту, про що ми писали раніше. В Узбекистані під час війни комфортно працювали О. Ковальов, М. Гельман, А. Матвеєв, В. Агібалов. Інша група українських скульпторів опинилася в Красноярську. До Уфи потрапили Є. Фрідман, Б. Яковлєв, а до Алма Ати – М. Лисенко, Л. Муравін, Й. Рик»[4 с. 485].

Одразу після визволення України почалося активне будівництво нових цехів художніх комбінатів та скульптурних майстерень. У закладах середньої спеціальної та вищої художньої освіти багато уваги приділялося саме скульптрорам. Ідеологічна українська радянська скульптура була вкрай важливою для пропаганди у суспільстві.

«Довкола ситуації з творчістю митців, які працювали в окупації, упродовж усіх повоєнних років, а практично до закінчення століття не було оприлюднено офіційного державного ставлення і державної концепції. Практичної заборони працювати у скульптурному жанрі митцям не надавалося, але разом з тим і великих державних замовлень такі художники не отримували. Виключенням були пластики, які плідно співпрацювали з державними структурами і особливо з Комітетом державної безпеки. Власне, така ситуація стосувалася не лише скульптурного цеху» [6, 184-197]. Скульптурні твори, особливо погруддя вождів, вимагали багатотисячного тиражування. Це був один з напрямків розвитку скульптурної складової вітчизняного образотворчого мистецтва. «У статтях та доповідях, переважно московських мистецтвознавців, постійно нав'язується думка, що розвиток монументальної скульптури є продовженням геніального ленінського плану монументальної пропаганди на сучасному етапі, і, що дякуючи саме такому рішенню партії і уряду, вулична скульптура досягає великої життєвої

правди та історичної конкретики образу з внутрішньою характеристикою у реалістичній формі вираження» [2, 27]. Паралельно з утіленням у бронзу, граніт, гіпс патологічно великої кількості вождів, мужніла і інша гілка розвитку пластики. Художні ради закликали митців зображувати радянських людей-патріотів і особливо військових. Тема переможної війни була переважною, але не головною. Друга – втілення у пластичних мистецтвах образу радянського патріота, що відстояв у жорстоких боях незалежність своєї Батьківщини. Московські критики пильно слідкували за розвитком мистецьких подій в Україні. На засіданні оргкомітету московської спілки художників одна з керівників організації Н. Яворська у звітній доповіді двічі згадувала українську скульптуру. Йшлося про скульптурну композиційну групу М. Лисенка «Партизанський рейд» (1945-1947). Цікава робота в оцінці столичного критика стала спірною за вирішенням композиційної групи, в якій перебільшена динаміка форми, що в свою чергу розбиває цілісність пластичного образу. Монумент Миколі Щорсу, роботи М. Лисенка за участю М. Суходолова та В. Бородая, був споруджений у Києві 1954 року і дістав схвальні відгуки за пластичну ясність мови і чіткий силует. Пам'ятник Щорсу одразу був окреслений, як вагомий внесок у радянську монументальну скульптуру. Скульптор Ю. Фридман портретує академіка Булаковського. І. Шаповал ліпить образ М. Стражеско – Героя соціалістичної праці, академіка. Портрет динамічний, безумовно, вдалий, мистецьким критикам він не сподобався, але і різкої критики не здобув. Аналогічна історія відбулася і з портретом академіка Б. Патона роботи Л. Муравіна [3, 354].

Московські критики охарактеризували портрет як мало виразний, в якому бажання автора досягти психологічної виразності не трапилося, а перебільшена увага до індивідуальних рис портретованого не допомогла творцю. Портрет академіка В. Волгіна (1947) сподобався більше. Цей твір критики неодноразово згадували як переконливий. Насправді, боротися з творами, на яких були зображені перші особи держави, навіть у московської критики не вистачило сили. Творчість О. Ковальова радо сприймалася виставковими комітетами. Митець вмів правильно обрати об'єкт, а манера виконання, запозичена з російської скульптурної школи XIX століття влаштовувала усіх. Тому портрет Героя Соціалістичної праці О. Хобти (1948) не лише сподобався, а й здобув похвалу. Малося на увазі те, що типовий позитив радянського героя поєднувався в образі з індивідуальними рисами портретованого [9, 118].

До знакових портретів пори слід віднести «Портрет партизанки» (1951) роботи скульптора О. Супрун. Жіночих героїчних образів, як в українській, так і в російській та німецькій скульптурі, було виконано не багато. Тому образ партизанки і глядачеві, і критикам сподобався. Робота була вдалою, а образ жінки, що стала на захист вітчизни, був індивідуальний, а не як переважна більшість пропонованих скульптур і скульптурних груп на військову тематику [5, 226-225]. Критика п'ятдесятих років наполегливо розмежовувала портрет-бюст і портрет-статую. З негативної точки зору розглядався портрет Лесі Українки (1947) роботи Л. Муравіна. Автору закидали суб'єктивне ставлення до зображення поетеси, а насправді, критикам не сподобалося інше. Образ дореволюційної, декадентської персони був не на часі. Наступного 1948 року Л. Муравін намагався виправдатися, зліпивши портрет академіка Б. Патона. Це стовідсотково «правильний» з точки зору політичної зрілості образ. Але мистецьким критикам твір не сподобався. Як і портрет Героя соціалістичної праці І. Дубковецького роботи І. Шаповала (1948). Скульпторові закинули пасивну передачу образу, щоправда, було відмічено портретну схожість. Насправді, портрет був оригінальний, новаторський. Митця врятував персонаж зображуваного. Здіймати галас навколо Героя мистецькі критики побоялися. Такої ж долі, і такої ж оцінки набув портрет-бюст Т. Шевченка (1945) та статуя (1947) роботи М. Лисенка. Обидві роботи вдалі, професійно виконані, але обидві зроблені не у дусі часу. Монументальний довоєнний бум уже пройшов, а твори до святкування 150-річного ювілею ще не настали. часи була сильно підлакована і одержала чіткі роз'яснення для виконання. Твір І. Гончара 1950-го року відповідав усім нормам і потребам. В портреті критика одразу побачила образ поета-бунтаря, а у суворому обличчі-непохитність. Дослідник радянської скульптури кандидат мистецтвознавства Людмила Лисенко напрочуд вдало охарактеризувала видозміни в українському портреті доби, що досліджується: «…серед жорстких нормативів заідеологізованої творчості митці знаходили «пом'якшені» варіанти, як у випадку з використанням досвіду т. з. «домашнього портрета» XIX ст., більш розкутого в засобах вираження авторської думки

порівняно з офіційним мистецтвом. Такими є психологічні портрети, які доводять, що дійсну глибину образів спроможні втілити лише найбільш обдаровані пластики – І. Севера «І. Франко» (1947), «Портрет В. Стефаника» (1949), М. Лисенко, «Портрет народного художника СРСР В. І. Касіяна» (1958), «Іван Франко»; (1959), Л. Муравін, «Леся Українка» (1947); П. Мовчун, «В. Г. Белінський» (1951), І. Зноба «Т. Шевченко на засланні» (1959), І. Воропай, «М. П. Мусоргський» (1957). Подібна тенденція проглядає і в творі Є. Дзиндри «Портрет композитора М. Леонтовича» (1960), в експресивних психологічних портретах О. Архипенка тощо) [3, 384]. А ні радянський пафос, а ні радянська обов'язкова до виконання героїка не перетворили український портрет 1940-1960 –х на ідейну копію виступів комуністичних лідерів і очільників Спілки художників. Протягом другої половини 1950-х з'явилися цікаві академічні портрети. Це портрети Івана Франка роботи скульптора І. Севери, І. Плещинського та М. Заньковецької роботи М. Гельмана, Я. Галана роботи Я. Чайки, львівської робітниці М. Когут, метробудівця В. Грищенка скульптора Є. Жовнірського, передовика виробництва Є. Клищенка, скульптора П. Бондара, лікаря О. Яхонтової, скульптора Г. Масальського. Навіть «…псевдо-міфологічний образ втілювався не лише узагальненим моделюванням, як у творчій манері Я. Чайки, але також реалістичним і натуралістичним формотворенням – І. Зноби «В. І. Ленін», О. Олійник, «Ходак у В. І. Леніна» (1951), Г. Петрашевич «Погруддя Й. В. Сталіна у молоді роки», і «Сталін у підпіллі» (1949); М. Лисенко, «Сталін – стратег» (1949); П. Вінярський, «Й. В. Сталін», В. Савченко, «Бюст Й. В. Сталіна» та інші».[3, 385].

Молоді скульптори правильно зрозуміли політику партії. Їх героями протягом наступних років ставали Чернишевський (скульптор Г. Гутман, 1951), Лев Толстой (Г. Новокрещенова, 1950 І. Андрійчук, 1955). Молоді львівські скульптори Н. Рябінін та В. Сколоздра попри офіційні пропозиції зображувати російських героїв, створили цікаву композицію «Довбуш» – статую у людський зріст. Критика одразу підмітила спорідненість з творами О. Кульчицької. Хоча така оцінка залишається недоказовою. Після співавторства з корифеєм української пластики М. Лисенком потужно заявив про себе талановитий скульптор В. Бородай. Він пройшов фронт, горів у танку і мав своє бачення стосовно багатьох життєвих і творчих питань. 1957 року він виконав дві композиції – «Вирушали комсомольці» і «Земле моя». У наступні 1960-ті роки творчість В. Бородая стала ще більш самостійною, але вірність академічним традиціям завжди залишалася першочерговою.[8]. Скульптор Василь Захарович Бородай.

В історичному портреті працював І. Зноба. 1948 року він виконав скульптуру «В. І. Ленін в кріслі». Такий твір не міг не сподобатися владі. Скульптора хвалили за демократичність образу, виконаного з теплотою і задушевністю. Преса навіть відзначала правдивість образів молодого скульптора, щоправда, підкреслюючи те, що важко працювати над образом портретованого, якщо не збереглося будь яких історичних матеріалів про нього. Цим пояснювалося невдале узагальнення у образі Вересая. Але художник не винен, оскільки порівнювати ні з ким. Єдине джерело – усна народна творчість, яку можна трактувати по різному.

У 1954 році образотворче мистецтво радянської України, зрозуміло, готувалося до національного свята (300-ліття Переяславської Ради) новими творами. Скульптори також долучилися до державної програми, але, на відміну від живописців, напрочуд не активно. Увага була прикута до образу Богдана Хмельницького. Над його портретом одночасно почали працювати А. Білостоцький, О. Ковальов, О. Супрун, І. Якунін і багато інших пластиків України. Попри державне замовлення, схвальних відгуків жоден з портретів не отримав. Мистецька критика хотіла бачити в образі Хмельницького державного лідера, сміливого та енергійного полководця, а в образах вітчизняних пластиків такого портрету не було. Найближчою до запропонованої теми стала скульптурна група «Перед боєм» роботи А. Білостоцького та О. Супрун (1954). Зображені три вершника на конях – Богдан Хмельницький, Максим Кривоніс та Іван Богун. Кожна фігура виліплена добротно і достатньо правдиво. Реалістично виліплені коні. Три вершники створюють композиційне коло, яке читається з усіх точок. Але цей твір залишився без уваги. Зате інша скульптурна композиція «Дружба народів» (1954) роботи О. Супрун привернула увагу і мала достатньо широкий розголос у пресі. Того ж 1954-го року І. Кавалерідзе до ювілейної виставки підготував скульптуру «Богдан Хмельницький посилає кобзарів до сіл». Багатофігурна композиція була професійно вдало закомпонована.

1954 рік був урожайний на мистецькі події. Крім помпезної виставки до 300-річчя «Воз'єднання України з Росією» у вересні

проходить XII Всеукраїнська виставка, де скульптурний відділ був представлений широко. На цьому форумі дебютував В. Селібер. Талановитий молодий скульптор уже привернув увагу до своєї творчості дипломною роботою «Колгоспниця» (1953). Схожа за темою і скульптура Г. Миронової «Дівчинка з голубами» (1953) та жанрова композиція А. Білостоцького «Родина» (1952-1953). Твір з такою ж назвою зробить скульптор Е.Кунцевич (1955). На скульптурному небосхилі з'явилася нова фігура – скульптор із Закарпаття, що переважно створював свої роботи у дереві – В. Свида. Головний герой творів закарпатця – гуцульський народ і партизанський рух. Друга тема була провідною упродовж життя скульптора і принесла йому чимало користі.

1957 року молода художниця-пластик Галина Кальченко дебютувала своїм твором «Жіночий портрет». Вона була ученицею М. Лисенка, їй судилося згодом стати очільницею Спілки художників України. «Вихована на кращих традиціях реалістичного мистецтва, Кальченко у своїй творчості послідовно додержується його основних принципів» – писав мистецтвознавець І. Верба у книзі про Г. Кальченко, що побачила світ у видавництві «Мистецтво» 1969 року і доповнила серію «Художники радянської України» [1, 6].

1950-ті роки в роботах вітчизняних пластиків характеризувалися більшою увагою до сюжетної скульптури. Сюжетна скульптура надавала можливостей більш широко відобразити навколишню дійсність і, звичайно, розширювала рамки гонорару. Можливо, першим твором сюжетної української скульптури стала композиція М. Гельмана «Червонодонці» (1945). Це зображення тематичної групи, яка мала символізувати подвиги героїв у війні. Другий варіант був зроблений у 1947 році [7, 77]. Сьогодні важко дати правильну характеристику твору і прослідкувати бажання автора. Обидві групи були виліплені професійно, але бажаного результату окрім театральної постановки не вийшло. Практично така ж доля спіткала і тематичну групу «Молодогвардійці» (1951), виконану В. Мухіним, В. Агібаловим, В. Федченко. Тут також присутня театральна дія, але вже більш вдало, професійно запозичена. Багатофігурна скульптура пластична і грамотно закомпонована. Щоправда, обличчя зображених трактовані практично однаково. Але це може бути плюсом в оцінюванні твору, адже художники намагалися досягти у творі єдності народної. Певно, що досягли. Обличчя сприймаються монолітом і цілком можливо, що наявність індивідуальних рис заперечили б авторському задуму.

Вісімнадцятий з'їзд КП(б) України присвятив три сторінки резолюції питанням літератури та образотворчого мистецтва. Дороговказом звучали фрази, що митець повинен яскраво висвітлювати позитивні явища будівництва соціалістичного суспільства і нещадно воювати з ворожими проявами, що гальмували накреслений партією шлях. Реакцією на такий потужний пресинг став відхід переважної частини пластиків від тотальних тем. Критики одразу такий рятівний метод охарактеризували терміном «дрібнотем'я», хоча насправді звернення до сцен з навколишнього життя врятувало тоді не одну голову. Крім згадуваних вище, слід додати композиції М. Баринової «Заноза», «Накупався», «Напустував» (1954-55), В. Шатуха «Доброго ранку» (1957), П. Василенка «Буквар», (1964), «Студентка Галя» (1961), Е. Миська « Ліда» (1956), «Студентка» (1957), В. Бородая «Мовчання» (1961-1964), В. Вінайкіна «Юнь» (1957), В. Клокова «Ланкова» (1957), «Перед стартом», В. Полоник «У забої» (1956), В. Селібера «Телятниця», (1959).

Висновки. Середина і кінець 1950-х років в українській скульптурі характеризуються доволі міцним тиском на образотворче мистецтво взагалі і скульптуру зокрема. До скульптури прикута увага «правильних» мистецьких критиків, адже монумент залишається напрочуд важливою ланкою соціалістичної агітації. Щорічні постанови ЦК партії кожного разу нагадували про необхідність підвищувати ідейний та професійний рівень пластичного мистецтва, вивчати традиції російського класичного мистецтва Х1Х сторіччя.

Численні погрудні портрети героїв, фігури спортсменів, піонерів, робітників, сталеварів, доярок були відлиті у гіпсі і розтиражовані тисячними екземплярами. Такі безіменні скульптури оздоблювали піонерські табори, парки великих міст і маленьких містечок та сіл держави. Скульптурний бум продовжувався протягом наступних 1960-х років. Відбувалася безумовна маніпуляція свідомістю пересічної людини. Образи гіпсових «героїв» супроводжували людину від будинку до садочку, школи, інституту, роботи. Вони продовжували зомбувати громадянина на відпочинку, уздовж узбіччя доріг, на автостанціях, вокзалах, пляжах та на фасадах новобудов. Заідеологізованість

скульптурного цеху межувала з психічною хворобою. Але переважна частина скульпторів це сприймала схвально, адже гонорари по відношенню до заробітків навколо були астрономічними.

Література

1.Галина Кальченко : [альбом] / упоряд. І. І. Верба. Київ : Мистецтво, 1969. 50 с. (Художники радянської України).

2.Добренко Е. Соцреализм в поисках «исторического прошлого. *Вопросы литературы*. 1997. № 1. С. 26-57.

3.Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво XX століття / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2007. 1048 с. : іл.

4.Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття : у 2 кн / ред.-упоряд. О.О. Авраменко. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 544 с.

5.Нариси з історії українського мистецтва / за заг. ред. В.Г. Заболотного. Київ : Мистецтво, 1966. 669 с.

6.Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940 - 1960-х. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія :* зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 184-197.

7.Сак Л. М. Макс Гельман . К. : Мистецтво, 1975. 80 с. : іл.

8.Скульптор Василь Захарович Бородай : URL: http://borodai.kiev.ua/biografiya (дата звернення 18.10.2020)

9.Янко Д. Г. Творець краси (до 90-річчя від дня народження скульптора Олександра Ковальова. *Дніпро*. 2005. № 11/12. С. 117-123.

References

1. Halyna Kalchenko (1969).Album. I.I. Verba (Ed) Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].

2. Dobrenko Ye.(1997). Socialist realism in search of a "historical past. Voprosy literatury, 1, 26-57. [in Ukrainian].

3. History of Ukrainian art (2007). 5 vol. Vol. 5. Art of the XX century. H. Skrypnyk; T. Kara-Vasylieva (Eds); NAN Ukrainy ; IMFE im. M.T. Rylskoho. Kyiv [in Ukrainian].

4. Essays on the history of fine arts of Ukraine in the XX century (2006). 2 part. IPSM AMU; O. O. Avramenko (Ed), part. 1. Kyiv : Intertekhnolohiia, [in Ukrainian].

5. Essays on the history of Ukrainian art (1966). V. H. Zabolotnoho(Ed). Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].

6. Rohotchenko O. (2015). Methods of struggle of the official state apparatus with representatives of the creative Ukrainian intellectuals of the 1940s - 1960s MIST : Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia : zb. nauk. prats. In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy, 11, 184-197. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

7. Sak L. M. (1975). Maks Helman. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

8. Skulptor Vasyl Zakharovych Borodai. URL: http://borodai.kiev.ua/biografiya [in Ukrainian].

9. Yanko D. H. (2005). Creator of beauty (to the 90th anniversary of the birth of sculptor Alexander Kovalev)/ Dnipro, 11-12, 117-123 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.09.2020
Отримано після доопрацювання 22.10.2020
Прийнято до друку 27.10.2020

УДК 75.053.072.3(091)(045)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222079

Цитування:
Полтавець-Гуйда О. В. Історико-героїчна тематика Київської Русі і Гетьманщини у творчості В. Полтавця в контексті розвитку українського мистецтва. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 46-51.

Poltavets-Guida O. (2020). Historical and heroic themes of Kyivan Rus and the Hetmanate in the works of V. Poltavets in the context of development of Ukrainian fine arts. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 46-51 [in Ukrainian].

Полтавець-Гуйда Оксана Вікторівна,
доцент кафедри живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
https://orcid.org/0000-0003-2828-0801
pani.oksana.art@gmail.com

ІСТОРИКО-ГЕРОЇЧНА ТЕМАТИКА КИЇВСЬКОЇ РУСІ І ГЕТЬМАНЩИНИ У ТВОРЧОСТІ В. ПОЛТАВЦЯ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мета дослідження – розглянути твори В. Полтавця на історико-героїчну тематику Київської Русі і Гетьманщини в контексті розвитку історичного жанру в Україні. **Методологія** статті ґрунтується на науковому методі історичного дослідження, часового і галузевого співставлення споріднених творів мистецтва, логіко-хронологічному методі аналізу періодів і стилів в мистецтві. **Наукова новизна** роботи полягає в проведеній систематизації і порівняльному аналізі творів історичного жанру в різних галузях мистецтва в значному часовому просторі, виявленні взаємозв'язку між цими галузями, означенні цього напрямку мистецтва як важливого складника української культури, дослідженні значущості особистого вкладу митця в її розвиток. **Висновки.** Здійснений аналіз засвідчує високий рівень розвитку мистецтва на історико-героїчну тематику в Україні, утверджує важливість праці художника і представників інших творчих професій, виявляє необхідність подальшого опрацювання піднятої теми зважаючи на її актуальність для держави, ставить проблему недостатнього наукового дослідження теми і її популяризації.

Ключові слова: національна історія, героїчна боротьба, княжа доба, козацтво, живопис, графічне зображення.

Poltavets-Guida Oksana, *Associate Professor of the Department of Painting, Michailo Boychuk State Academy of Decorative-Applied Arts and Design*

Historical and heroic themes of Kyivan Rus and the Hetmanate in the works of V. Poltavets in the context of development of Ukrainian fine arts

The purpose of the study is to consider the works of V. Poltavets on the historical and heroic themes of Kyivan Rus and the Hetmanate in the context of the development of the historical genre in Ukraine. **The methodology of the article** is based on the scientific method of historical research, the chronological and department comparison of related works of art, the temporal and logical method of analyzing periods and styles in art. **The scientific novelty** of the work lies in the systematization and comparative analysis of works of the historical genre in different branches of art for a significant period of time, identifying the relationship between these branches, defining this direction of art as an important component of Ukrainian culture, researching the significance of the personal contribution of the creator to its development. **Conclusion.** The analysis shows a high level of development of the historical genre of art in Ukraine, confirms the importance of the artist's work and other creative professions, shows the need for further development of the raised topic in view of its relevance for the young state, raises the problem of insufficient scientific research of the topic and the need for its popularization.

Key words: national history, heroic struggle, princely period**,** Cossacks**,** painting, graphic representation.

©Полтавець-Гуйда О. В., 2020

Актуальність теми дослідження. Історико-героїчна тематика завжди була притаманна Україні, зважаючи на її драматичну історію, довгі століття бездержавності, попри цю обставину

збереженні в народній пам'яті цілого ряду знакових для нації подій і героїчних постатей. Тема є важливою для розвитку науки, для нових поколінь митців, для виховання патріотизму і відчуття гордості за власну державу, а також для сприяння обізнаності у великих досягненнях національної культури і її популяризації.

Аналіз досліджень і публікацій. Означена тема недостатньо висвітлена в українському мистецтвознавстві, загалом ще не проведена ретельна систематизація творів мистецтва цього напрямку, деякі значні роботи пройшли повз увагу науковців. Аналітичні і практичні проблеми історичного жанру піднімали М. Костомаров, І. Огієнко, О. Апанович, П. Білецький, П. Жолтовський, А. Макаров, Р. Михайлова, у європейському сучасному мистецтвознавстві тему історичного живопису опрацьовують В. Томас, У. Флекнер.

Мета статті – розглянути твори В. Полтавця на історико-героїчну тематику Київської Русі і Гетьманщини як вагомий доробок мистецтва України. Дослідження здійснено в контексті розвитку історичного жанру мистецтва в Україні XVII – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Український народ має багату, наповнену драматичними, почасти трагічними подіями історію, яка завжди надихала художників, письменників, поетів, композиторів на написання мистецьких творів. Славні герої, справжні лицарі України, що віддали життя за свободу на рідній землі, мають бути увічнені в пам'яті народу і слугувати майбутнім поколінням взірцем благородства, честі, відваги, стійкості і незламності духу.

Два яскраво окреслених періоди історичного розвитку України становлять особливий інтерес для істориків і митців – доба Київської Русі і доба Гетьманщини, тобто Козачої держави [7, 271-279], що дали Україні найбільшу кількість визначних постатей і отримали найбільш повне відображення в мистецтві. Основою культури будь-якої нації є народна творчість, яка є надзвичайно багатою в Україні. До наших днів вирізняється в кераміці і вишивці знакова стилістика дохристиянської епохи, згодом доповнена християнськими символами, літописи Київської Русі залишаються взірцем високої літературної творчості, дивують красою і своєрідним стилем розписи давніх храмів і церков, народний живопис з жанрово-історичними сценами і невмирущим козаком Мамаєм є знаковим явищем в мистецтві нашого народу [5, 15-16]. Особливе місце в народній творчості посідають думи і пісні, найбагатший матеріал для їх вивчення дають часи козацтва [1].

Починаючи з другої половини XIX ст., українська історія постійно опрацьовується, переосмислюється, відповідно, культура наповнюється новими непересічними творами. Своє вагоме слово сказали, передусім, літератори. П. Куліш пише перший український історичний роман «Чорна рада», Т. Шевченко дивує світ історичними поемами «Гайдамаки», «Причинна», «Сліпий», М. Гоголь створює образ безсмертного Тараса Бульби, І. Франко прославляє героїзм давніх українців в «Захарі Беркуті». «Культура наша давня, велика, оригінальна, самостійна і серед слов'янських народів займає почесне місце, бере одне із перших місць», – писав Іван Огієнко [8, 129]. Література і поезія завжди були пов'язані з образотворчим мистецтвом, художники ілюструють видання, пишуть живописні твори, надихаючись історичним і літературним словом.

У XVII-XVIII ст. в Україні виокремився оригінальний вид станкового живопису – парадний «парсунний» портрет доби українського бароко, який в більшості своїй представляв замовників козацької старшини [2, 120-123]. У цей сприятливий для розвитку культури період монументальне мистецтво України також збагатилося роботами світового рівня. «Тематично живопис залишається релігійним, однак основним змістом його стають гуманістичні ідеї. Поступово переважає світське начало, що надавало творам монументального живопису великої внутрішньої сили та суспільної вагомості. Дедалі частіше до канонічних композицій вводяться постаті видатних історичних осіб» [3, 160]. А з другої половини XIX ст. починається активний розвиток історичного станкового живопису. До історичних тем зверталися видатні митці, які, здобуваючи в більшості своїй освіту в Петербурзькій академії мистецтв, єдиному мистецькому вищому навчальному закладі царської Росії, залишалися по своїй суті українськими художниками [7]. Такі твори писали І. Рєпін («Запорозький старшина», 1880, «Запорожці пишуть листа турецькому султану» 1878-1899, «Козак в степу», 1890), С.Васильківський («Сторожа запорозьких вольностей», 1890, «Портрет гетьмана Петра Дорошенка», 1890, «Бій запорожців з татарами», 1892), К. Маковський («Запорозький козак», 1884), Ю. Брандт («Повернення козаків з

перемогою», кінець XIX ст., «Пісня перемоги», 1870), О. Сластьон («Проводи на Січ», «Запорожець», кінець XIX ст., «Козак на коні», 1899), Ю. Коссак («Облога Смоленська», середина XIX ст., «Козак зі здобиччю», 1884, «Зустріч Богдана Хмельницького з Тугай-Беєм», 1885), Г. Крушевський («Тривога», 1899). У першій половині XX ст. коло таких художників розширилось. Історичні картини продовжують писати І. Рєпін («Чорноморська вольниця» 1908), М. Івасюк («Богун під Берестечком», 1919, «В'їзд гетьмана Богдана Хмельницького в Київ», 1912), О. Мурашко («Похорони кошового», 1900), М.Пимоненко («У похід», 1902), М. Самокиш («Похід запорожців у Крим», 1930, «Бій Івана Богуна під Монастирищем», 1934), А.Манастирський («Запорожець», 1932, «У погоні за татарином» 1955). У графіці необхідно відмітити А. Ждаху з його оригінальними листівками на козацьку тематику («Ой, у полі могила», «Ой, не знав козак, ой, та й не знав Супрун», 1911-1914), Г. Нарбута («Еней з військом», 1919), В. Касіяна (ілюстрація до вірша Т. Шевченка «Хустина», 1944, «Ярема Галайда», 1964).

У другій половині XX ст. – на початку XXI ст. розширюється коло літераторів, які присвячують свою творчість історичному жанру, і відомі художники створюють виразні роботи у графіці: М. Дерегус («Козак Ганжа Адибер», 1947, ілюстрації до українських дум «Пісня про Марусю Богуславку», «Дума про трьох братів Азовських», 1947, ілюстрації до «Тараса Бульби» М. Гоголя, 1952, «Дума про козака Голоту», 1960), О. Данченко («Після бою під Корсуном», 1953-1954, «Семен Палій», 1962, «Максим Кривоніс», 1982, «Розгром польського війська під Пилявою», 1953-1954, «Іван Богун», 1962), А.Базилевич (ілюстрував «Гомін, гомін по діброві» В. Голубицького, 1963, «Енеїду» І. Котляревського, 1968), Г. Якутович (ілюстрації до «Козака Голоти» Марії Пригари, 1966), В.Лопата (ілюстрації до «Побратимів» В.Шевчука, 1972, «Самійло Кішка», 1993), О.Штанко («Над Кодацьким порогом», збірник, 1992, ілюстрації до «Першої Конституції України Пилипа Орлика», 1994), С. Якутович (ілюстрації до «Тараса Бульби» М. Гоголя, «Молитва за гетьмана І. Мазепу», 2000, серія станкових композицій на козацьку тематику, 2000-2006), О.Івахненко («Калинова сльоза», 2006, «Гетьман», 2007).

Козацька тематика присутня у живописних творах М. Дерегуса («Тарас Бульба на чолі війська», 1955, «Тривожний вечір», 1978, «Козака несуть», 1978), Ф. Гуменюка («Посвячення в гетьмани», 1988), П. Андрусіва («Зустріч Івана Мазепи з Костем Гордієнком», 1968, «Бій під Конотопом», 1977), С. Чайки («Напад козаків на турецький флот», 1996, «Взяття козаками Трапезунда», 2004), М. Гуйди («Коліївщина», 1988, «Гайдамаки», 1987, «Зустріч І. Мазепи з Карлом XII», 2005, «До перемоги!», 2014), що свідчить про наявність сильної національної мистецької школи і послідовної культурної політики держави.

Серед талановитої когорти українських художників історичного жанру своє вагоме слово сказав Віктор Полтавець (1925-2003), автор відомих живописних і графічних творів. Художник народився в с. Пологи Запорізької обл. (нині м. Пологи), є нащадком козацького роду писаря Війська запорозького (по-вуличному родина мала прізвисько «Писарі»). Походження прізвища юному Полтавцю пояснив сам Д.Яворницький під час зустрічі з учнями запорізького художнього училища: «Це Полтавський курінь знявся з місця після розгону Січі Катериною та й осів у запорізьких степах» (записано зі слів художника).

В. Полтавець воював у Другу Світову війну, був демобілізований із фронту після важких поранень. 1944 р. став студентом Харківського художнього інституту, закінчив майстерню батального живопису М. Дерегуса, у якій панував дух української свободи і обізнаності в правдивій історії, студентські постановки на живописі ставилися в національному і козацькому вбраннях, писали ескізи відповідної тематики.

Одразу після закінчення інституту митець звернувся до історико-героїчної тематики давньої історії України. 1950 р. він проілюстрував роман Н. Рибака «Переяславська Рада», а 1953 р. побачила світ книга «Наливайко» І. Ле з ілюстраціями митця. 1954 р. до твору цього письменника «Побратими» художник створив майстерні чорно-білі композиції в техніці акварелі, заставку і кінцівку у техніці туш-перо, обкладинку і фронтиспіс – кольорові. З історичною точністю були відтворені образи української старшини і російських бояр, простих козаків, підкреслені відмінності культур, костюмів, ментальності українців і росіян. У середині 1950-х років графічна техніка художника суттєво збагачується, формується власний оригінальний творчий стиль.

1960 р. В. Полтавець завершив роботу над подарунковим виданням повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря». В. Полтавець тонко відчув силу і красу слова великого Нечуя, письменник і художник стилістично поєдналися. Нині оригінали ілюстрацій зберігаються в

Корсунь-Шевченківському художньому музеї. Майстер згодом ілюстрував і інші твори І. Нечуя-Левицького, зокрема «Кайдашеву сім'ю», і вважається кращим ілюстратором цього письменника в Україні. Музей-садиба письменника в Стеблеві Черкаської області оформлена багатьма роботами В. Полтавця.

Настала так звана «хрущовська відлига», у мистецтві з'явилися художники і літератори авангардистських на той час течій, які згодом отримали назву «шістдесятники» [10]. Класична реалістична лінія теж продовжувала своє існування, хоча і зазнавала впливу новітніх течій. Про це свідчить лапідарний стиль цих років. У цей час В. Полтавець створює ілюстрації до «Малого кобзаря» Т. Шевченка, оригінали якого зараз зберігаються в художньому музеї м.Торонто, Канада. Особливий інтерес, зважаючи на тему статті, становлять ілюстрації до поем «Гайдамаки», «Сліпий», «Причинна». У виданні 1961 р. 12 кольорових композицій у техніці гуаш і також кольоровий портрет Т. Шевченка, зображеного на дніпровій кручі на тлі Славути. Видання є подарунковим, обкладинка з друком і золоченим тисненням видана під триколірну суперобкладинку. Ілюстрації виконані у характерній для художника переконливій реалістичній манері, яка робить слово великого Тараса близьким і зрозумілим читачеві.

1964 р. В. Полтавець пише велике полотно «Коліївщина» (Луганський художній музей), де показує народних повстанців Визвольної війни 1648-1657 р. Сотні тисяч селян, озброєних вилами, косами і саморобною зброєю, вливалися у військо гетьмана Богдана Хмельницького, сповнені рішучості померти, але визволити рідну землю від польських поневолювачів [4, 524]. Звільнення України вимагало величезних зусиль і жертв, воно виявило героїв і талановитих полководців. Але безіменні герої були в більшості, народ монолітом встав за свою свободу. Картина широко і майстерно написана, вона справляє велике враження на глядачів – спекотний день, гаряча кров пульсує в молодих тілах простих селян, майбутніх воїнів, зосереджені обличчя, суворі, невблаганні, небагатьом з них судилося вернутися з війни додому.

Наступна картина художника «Бій під Берестечком» (1967) присвячена другому періоду національно-визвольної війни. Кровопролитна битва відбулася 1651 р., їй судилося стати найбільшою у цій війні і найчисельнішою в історії України аж до XIX ст. [4, 522]. Перед глядачем розгортається самий початок битви, полотно цікаво розглядати із-за трагічної краси самого видовища, а також виразного протиставлення козацьких строїв і обладунків поляків.

1980 р. на замовлення Національного музею історії України В. Полтавець пише триптих «Куликовська битва» [4, 128-129]. Композиція, присвячена легендарному бою за визволення слов'ян від монголо-татарського гніту між військами князя Димитрія Донського і темника Золотої Орди Мамая, складається із трьох частин – лівої «Заклик князя», правої – «Ополчення», і центральної – «Битва». Триптих вдало закомпонований, емоційно напружений, художник створює образ князя і його союзників, героїв народного ополчення і майстерно пише саму битву. В. Полтавець передав героїку події, прагнення до свободи, благородну рішимість до перемоги ціною життя.

У 80-х роках XX ст. в Україні відбувався підйом національної гідності, посилилася віра у створення власної незалежної держави. Такі настрої потребували підтримки нагадуванням про героїчну боротьбу пращурів, про славу великих національних героїв минулого. У 1982 році В. Полтавець пише велику картину «Святослав» (нині зберігається у Красноградському краєзнавчому музеї).

В. Полтавець. «Святослав». 1980. Полотно, олія.

На ній художник зобразив величну постать вершника, князя київського Святослава на чолі війська. Незважаючи на короткі роки життя, князь Святослав Ігоревич зумів розширити територію Руської держави, перемігши численних ворогів-нападників із Хазарського каганату, волзьких булгар, аланів, радимичів, в'ятичів, які постійно дошкуляли слов'янам своїми набігами. Князь молодим загинув у засідці, влаштованій печенігами. В. Полтавець зобразив давньоруського князя правдиво: мужній лицар з голеною головою і козацьким оселедцем, із сережкою у вусі, характерною для пізнішої доби козаччини, образ, зовсім не подібний на нав'язуваний тоді стереотип давньоруських князів російського кшталту – світловолосих, із вусами і бородою, із

довгим волоссям до плечей, у шоломах або князівських головних уборах. На той час це було досить зухвало, але художник діставав давні історичні книги, вивчав археологічні описи і зобразив князя, виокремивши його давньоукраїнську сутність. На сьогодні ні в кого вже не викликає сумнівів цей образ саме у такому пракозацькому правдивому його трактуванні.

Із проголошенням незалежності в Україні, нарешті, стало можливим відкривати і оприлюднювати невідомі, викривлені або засекречені сторінки історії, писати своєрідний історичний літопис у живописних образах. В. Полтавець задумує цілу серію, присвячену історичному минулому України. В цій серії є роботи, присвячені скіфам, нашим давнім пращурам, показана підступна смерть першого київського князя – християнина Аскольда від рук дружинників майбутнього князя Олега, зображені звитяжні підліткові роки юного князя Святослава і написана ціла низка творів на козацьку тематику. Вони неначе доповнюють твори, написані ще за радянських часів, коли віталося лише зображення Богдана Хмельницького. Така картина була написана В. Полтавцем у 1974 році «Полководець Богдан Хмельницький».

В. Полтавець. «Полководець Богдан Хмельницький». 1974. Полотно, олія.

Картина, на якій гетьмана-переможця змальовано у червоному жупані на білому коні, захоплює уяву глядачів красою історичної сцени на тлі широкого пейзажу.

У 1990-ті В. Полтавець створює галерею портретів героїв-козаків і історичних композицій цієї тематики: «Северин Наливайко» (1998), «Яцько Остряниця» (1999), «Іван Сірко» (1997), «Данило Нечай» (1997), «Скіфи» (1997), «Кий» (1997), «Аскольд» (1998), «Богдан Хмельницький, Максим Кривоніс та Іван Богун» (1997), «Козача застава» (1998), «За тобою, Морозенко, вся Вкраїна плаче» (1998), «Князь Данило Галицький, на бій з Бату-ханом» (1998), «Святослав – іду на Ви!» (1999). У цих невеликих за розміром, але дуже виразних композиціях, художник з умінням великого майстра і гордістю за національних героїв змальовує визначних ватажків, заповнює лакуни нашого візуального уявлення про ту епоху. Пише, як завжди, правдиво, реалістично, милуючись благородними обличчями, ставними постатями, вірними козачими друзями – кіньми, красою українських строїв, кінською збруєю і козацькою зброєю. У цих роботах завжди є відчуття рідної землі і неба над нею. Картини, не присвячені якійсь одній особі, такі як «Козача застава» або «На поєдинок», захоплюють красою уявлення і бачення художника, майстерністю і різноманітністю композиційних рішень.

Одна з останніх значних за розмірами картин художника «Петро І і Павло Полуботок» (2003) залишилася недописаною, але через точність задуму і історичних, образних характеристик її героїв справляє велике враження і сприймається завершеною.

В. Полтавець. «Петро І і Павло Полуботок». 2003. Полотно, олія.

Перед нами – сцена в казематі Петропавлівської фортеці в Санкт-Петербурзі, де Петро І відвідує підступно ув'язненого ним наказного козацького гетьмана. Цар розлючений непокорою 64-літнього Полуботка, який, попри майже рік тортур, тримається гідно, мужньо, твердо. Козацький жупан вигідно підкреслює природність українця – Петро одягнений у європейський камзол. Глядач немов чує голос героїчного гетьмана, слова, сказані ним царю перед смертю: «Я скоро помру, але і тебе, Іроде, із собою невдовзі заберу!» [9, 284-286]. Ці слова виявилися пророчими – 53-літній Петро помер всього лише через два місяці після Павла,

несподівано застудившись під час повені на Неві. Картина написана рукою майстра наче в єдиному пориві, вражає і торкає душу живість точно окреслених постатей в контрастному протиставленні, суворий інтер'єр каземату, вдало дібраний перспективний зріз картини. Цей твір В. Полтавця є особливо актуальним зараз, під час російсько-української «гібридної» війни, і буде зрозумілим завжди, адже в ньому – знаковий образ протистояння двох ментальностей, двох ідеологій – монархічної, авторитарної, завойовницької ідеології московитів і волелюбної, демократичної, козацько-гетьманської ментальності українців, нації, яка була творцем першої демократичної конституції сучасного світу.

Висновки**.** В. Полтавець суттєво збагатив своїми творами героїко-історичну тематику живопису і графіки України, створив ряд робіт, які увічнюють духовну красу і мужність волелюбного українського народу. Історичний жанр в цілому потребує подальшого наукового дослідження в Україні, цю тему продовжують опрацьовувати і сучасні вчені в Європі [11].

Література

1. Апанович О.М. Збройні сили України першої половини XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1969. 222 с.

2. Білецький П.О. Український портретний живопис XVII-XVIII століття. Проблеми становлення і розвитку. Київ : Мистецтво, 1969. 319 с.

3. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1988. 160 с.

4. Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей. Москва : Эксмо, 2006. 1022 с.

5. Михайлова Р.Д. Народна картина «Козак Мамай» у сучасних дослідженнях. Другі Платонівські читання. Тези доповідей всеукраїнської наукової конференції. Київ : LAT & K, 2015 . С.15-16.

6. Михайлова Р.Д. Історичний та батальний живопис Мистецтво середини XVII – середини XVIII ст. Історія українського мистецтва у 5-ти тт. Т. 3. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. С.637-654.

7. Михайлова Р.Д. Особливості образо-творення в історичному жанрі XVI-XVIII ст. (на прикладі українського мистецтва). Наукові записки КНУКіМ. Культура і мистецтво в сучасному світі. Вип. 13. Київ : КНУКіМ, 2012. С.271-279

8. Михайлова Р.Д. Історичний жанр у доробку українських митців – вихованців імператорської Академії мистецтв. Вісник КНУКіМ. Зб. наукових праць. Вип. 28. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2013. С. 121-128.

9. Огієнко І. Українська культура. Київ : Радянська Україна, 1991. 272 с.

10. Чухліб Т. Гетьмани України-Русі. Київ : БАО, 2015. 302 с.

11. Искусство украинских шестидесятников. Редакторы-составители О.Балашова, Л.Герман. Киев : Основы, 2015. 382 с.

12. Thomas, W. und Fleckner, Uwe. Historienmalerei, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019. URL: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.445

References

1. Apanovich O. (1969). Armed forces of Ukraine in the first half of XVIII century. Kyiv: Naukova Dumka, [in Ukrainian].

2. Biletsky P.O. (1969). Ukrainian portrait painting of the century. Problems of formation and development. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

3. Zholtovsky P.M. (1988). Monumental painting in Ukraine in XVII-XVIII centures. Kiev: Naukova Dumka [in Ukrainian].

4. Kostomarov N.I. (2006). Russian history in the biographies of its main figures. Moskow: EKSMO [in Russian].

5. Mikhailova R.D. (2015). Folk painting "Kozak Mamai" In modern research. Abstracts of reports at the all-Ukrainian scientific conference. Kyiv: LAT & K [in Ukrainian].

6. Mikhailova R.D. (2011). Historical and battle painting of the mid-17th-mid-18th century. History of Ukrainian Art in 5 Volumes. Vol. 3 Kyiv: IMFE NANU [in Ukrainian].

7. Mikhailova R.D. (2012). Features of image-creation in the historical genre of the XVI-XVIII centuries (on the example of Ukrainian art.) Scientific notes. Culture and Art in the Modern World, KNUKiM, Issue 13. Kyiv [in Ukrainian].

8. Mikhailova R.D. (2013). Historical genre in the work of Ukrainian artists – students of the Imperial Academy of Arts. Collection of scientific works. Visnik KNUKiM, 28. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

9. Ohienko I. (1991). Ukrainian culture. Kyiv: Radianska Ukraina [in Ukrainian].

10. Chukhlib T. (2015). Hetmans of Ukraine-Rus. Kyiv: BAO [in Ukrainian].

11. Art of the Ukrainian Sixties (2015). Editors-compilers O. Balashova, L. Herman. Kyiv, Osnovi [in Ukrainian].

12. Thomas W. und Fleckner, Uwe. Historienmalerei, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019. URL: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.445 [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.08.2020
Отримано після доопрацювання 22.11.2020
Прийнято до друку 27.11.2020

УДК 7.091.4(477.86):172.4:7.091.8-028.22 ”20”
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222081

Цитування:
Домнич Х. З. Сучасне візуальне мистецтво в контексті міжнародного мультикультурного фестивалю Porto Franko. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 52-56.

Domnych K. (2020). Contemporary visual art in the context of the international multicultural festival Porto Franko. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 52-56 [in Ukrainian].

Домнич Христина Зіновіївна,
аспірантка навчально-наукового
Інституту мистецтв ДВНЗ Прикарпатський
Національний Університет ім. В Стефаника
https://orcid.org/0000-0002-4563-239X
rymarenkohrust@gmail.com

СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНОГО МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО ФЕСТИВАЛЮ PORTO FRANKO

Мета роботи. Дослідити одну з гілок культурно-мистецького життя міста Івано-Франківська в сучасності – мультикультурний фестиваль Porto Franko. Проаналізувати інноваційні особливості формату проведення події, адже було об’єднано та синтезовано різні види мистецтва та різні стильові напрямки, жодних жанрових та стилістичних обмежень. Висвітити візуальну складову серед мистецьких перформансів. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, когнітивного та інформаційного методів. Вони дозволяють розкрити та піддати аналізу візуальну складову мультикультурного фестивалю. **Наукова новизна** роботи полягає в ознайомленні з новими методами синтезу видів та жанрів мистецтва, відкритістю, доступністю мистецтва в різних площинах. **Висновок.** У статті досліджено основну мету фестивалю – зближення мистецтва з пересічними людьми, а також висвітлено тему сучасного візуального мистецтва. Розкрито хронологічну послідовність серії міських «open-air» проектів Porto Franko та описано основні їх відмінності між собою.

Ключові слова: мультикультурний фестиваль, Porto Franko, мистецтво, перформанс, мистецький проект, виставка, візуальне мистецтво.

Domnych Khrystyna, *Graduate student of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Contemporary visual art in the context of the international multicultural festival Porto Franko

The purpose of the article is to explore one of the branches of the cultural and artistic life of Ivano-Frankivsk today – the multicultural festival Porto Franko. Analyze the innovative features of the format of the event, as different types of art and different styles were combined and synthesized, with no genre or stylistic restrictions. Highlight the visual component among art performances. The methodology is to use analytical, cognitive, and informational methods. They allow us to reveal and analyze the visual component of a multicultural festival. The scientific novelty of the work is to get acquainted with new methods of synthesis of types and genres of art, openness, accessibility of art in different areas. Conclusion. The article explores the main purpose of the festival - the rapprochement of art with ordinary people, as well as highlights the theme of contemporary visual art. The chronological sequence of the series of urban "open-air" projects of Porto Franko is revealed and their main differences are described.

Key words: multicultural festival, Porto Franko, art, performance, art project, exhibition, visual art.

©Домнич Х. З., 2020

Актуальність теми дослідження. Культурно-мистецькі акції стали звичним явище на території сучасної України і їхня кількість неупинно зростає. Фестивалі представляють як українських митців, так іноді залучають й іноземних з метою культурного обміну, розширення рамок свого світосприйняття. Зазвичай, фестивалі сьогодення відкриті для усіх напрямків і жанрів мистецтва, окремих митців чи колективів. Метою проведення постає сприяння розвитку академічного, традиційного народного та сучасного мистецтв, популяризації сучасних культурних традицій, їхній синтез з представленим чи, навпаки, абстрагування з метою ідентифікації.

На території Західної України протягом останніх років набув популярності міжкультурний фестиваль Porto Franko, що проводився в місті Івано-Франківську. Основна його концепція – відкритість і доступність, основна ідея – Україна на тлі інших країн [1]. Сучасне візуальне мистецтво в даному проекті зайняло вагому нішу. Фестиваль такого формату став одним із перших у країні. На сьогодні не існує комплексного дослідження цієї проблематики, що є вагомим аргументом до здійснення наукової розвідки.

Мета роботи. Дослідити одну з гілок культурно-мистецького життя міста Івано-Франківська в сучасності – мультикультурний фестиваль Porto Franko. Проаналізувати інноваційні особливості формату проведення події, адже було об'єднано та синтезовано різні види мистецтва та різні стильові напрямки, жодних жанрових та стилістичних обмежень. Висвітити візуальну складову серед мистецьких перформансів.

Виклад основного матеріалу. Porto Franko – інноваційна та резонансна культурна подія, що відбувалася в невеликому місті Івано-Франківську, яке є вільною мистецькою територією в центрі Європи, із своєрідною камерною архітектурою. У місті, де на початку 1990-х відбулося народження і становлення «Станіславського феномену». Назва заходу обрана не випадково, адже є історично обґрунтованою і має своє семантичне значення. Вільний порт, порто-франко (італ. porto franco – порто-франко) – порт, що користується правом безмитного ввезення і вивозу товарів або має сприятливі митні правила [2]. У контексті фестивалю Porto Franko – це вільний мистецький порт, територія, де співіснують, мікшуються і набувають нових форм та якостей вияви культур різних часів, країн та народів.

Цільовою аудиторією є мешканці міста Івано-Франківська та області (всі вікові та соціальні групи), туристи з різних регіонів України та країн Європи (Польща, Німеччина, Австрія, Чехія, Росія, тощо), представники українських та міжнародних бізнес-структур, творчо орієнтована молодь, студенти вищих навчальних закладів, прихильники екологічного та культурно-історичного туризму, меломани, прихильники різних стильових музичних напрямів (класики, джазу, року, фольклору, авангардної музики).

Фестиваль Porto Franko не містить в собі жанрових та стилістичних обмежень, поєднує різні види мистецтва (музика, кіно, театр, візуальне мистецтво, література, синтетичні та медіа-жанри) та різні стильові напрями (від автентичних та класичних до експериментальних). Це перший в історії України міський «open-air» проект, що охоплює та синтезує усі види і жанри сучасного мистецтва. Глобальна та надпотужна суспільно-просвітницька акція. Це музичні та поетичні виступи, літературні дискусії, кінопокази, художні виставки та арт-перформанси на вулицях, у парках, на площах, у дворах міста, які перетворюють його архітектурну площину на грандіозну багаторівневу сцену, стираючи межі між митцем та глядачем, мистецтвом та публікою, грою та життям. Мета проекту – відкрити мистецтво, зробити загальнодоступними сучасну музику, літературу, кіно, театральне та образотворче мистецтво. Зацікавити та залучити публіку до творчого процесу в мобільному інтерактивному форматі. Глядачем, слухачем, учасником Porto Franko може бути кожен бажаючий. Поєднання класичного та сучасного, музики та літератури, архітектури та арт-перформансу, західних та східних національних мистецьких шкіл і, як результат, набуття мистецтвом нової естетичної якості. Постмодернізм Porto Franko – це еклектична свобода у співіснуванні старого та нового, світського та сакрального, звуків та ліній, об'ємів та слів. Porto Franko – це гімн архітектурі, яка використовується для анімації міського середовища та естетизації побутового простору. Сценами, декораціями, галереями та кінозалами стали площі та парки, провулки та внутрішні дворики, дахи та балкони «вільного мистецького порту».

Вперше такий міжнародний мульти-культурний мистецький рух відбувся 17-24 серпня 2010 року під назвою PORTO FRANKO 2010. Фестиваль мав вигляд восьмиденної постмодерної опери, наповненої унікальним художньо-естетичним змістом. Наскрізна ідея усіх акцій фесту – «Україна та …». Діалог відомих іноземних та українських митців відбувався у багатьох формах. Зокрема, як діалог

композиторів та виконавців, музикантів та відеоартистів, письменників та музикантів, художників та майстрів арт-перформансу. Кожен день PORTO FRANKO 2010 був присвячений культурі однієї з країн (Польща, Китай, Німеччина, Росія, Іран, Франція)та її діалогу з Україною. До мистецького проекту були запрошені відомі виконавці з Парижа та Польщі, шеф-кухарі з Німеччини, фотомитці з Ірану. Серед українських учасників – письменники, музиканти, художники з Івано-Франківська, які нині відомі в Україні та за її межами. Візуальне мистецтво демонстрували польський артистичний плакат, фотовиставки китайських, іранських, французьких фотохудожників, експозиція сучасного абстрактного живопису [1].

У 2016 році відбувся міжнародний мультидисциплінарний фестиваль сучасного мистецтва «PORTO FRANKO ГОГОЛЬFEST». Фестиваль, як і попередній, був платформою для співпраці митців різних жанрів і країн. Проект поєднав «Порт Франківськ» (столицю української постмодерної літератури, місто з унікальним музичним та візуально-архітектурним обличчям) із фестивалем фестивалів, ГОГОЛЬFEST, що протягом останнього десятиліття є унікальною лабораторією та платформою для створення мистецьких проектів, які презентують Україну далеко за її межами як прогресивну висококультурну європейську країну. Фестиваль мав півтора десятка напрямів, серед яких: програма візуального мистецтва, театральна, музична (класична академічна музика і альтернативна) програми, екологія і туризм, кіно і література, програма перформансів, балет, хореографія, а також синтетичні жанри.

Завдяки PORTO FRANKO ГОГОЛЬFEST Івано-Франківськ та область стали культурно-туристичним центром України. Фестиваль об'єднав ініціативи у всіх видах мистецтв з Івано-Франківська та області, залучив найактуальніші арт-проекти з усієї України, створив міжнародні колабораційні проекти з іноземними митцями. Стратегія фестивалю передбачала ревіталізацію міських та обласних просторів. Історичні, знакові, оригінальні локації, які були малоактивні або занедбані, почали розвиватися та перетворюватися на центри культурної активності. Завдяки міжнародному партнерству Івано-Франківськ став рупором донесення українських смислів у світ, залучив міжнародні інвестиції, привабив значну кількість активних туристів. Одною із основних складових «PORTO FRANKO ГОГОЛЬFEST» стала освіта. Під час підготовки та проведення фестивалю було проведено ряд майстер-класів, воркшопів, лекцій із залученням провідних українських та іноземних майстрів. Події фестивалю передбачали сімейне відвідування. Особливим акцентом була дитяча програма, у яку входили мистецькі та освітні проекти для молодшої аудиторії, а також майстер-класи та лекції для людей, які працюють з дітьми. До участі у фестивалі було запрошено французького художника П'єра Ротто та харківського художника Романа Мініна, які створили декілька авторських муралів в Івано-Франківську [3]. У колишній друкарні діяла виставка LITORALIS. Її назва позначає частину морського дна, що стає сухою під час відпливу. Тема моря як у візуальному мистецтві, так і в фестивалі загалом, проявлялася по-різному: була й інсталяція з кольоровими кораблями, і фотопроект про втрачене кримське узбережжя [4]. Мистецтво вийшло за межі звичних просторів – фотовиставка на ринку, аудіовізуальне шоу в будівлі церкви, виступ соліста президентського оркестру у маршрутці, арії просто на вокзалі.

Очікуваним резонансом стало: реалізація глобальних просвітницьких цілей — знайомство широкого аудиторного кола з різноманітними мистецькими явищами, представленими в рамках проекту, формування нової, зацікавленої, культурологічно відкритої аудиторії; розвиток сучасного мистецтва – співпраця митців, що належать до різних національних та естетичних шкіл, синтез різних видів мистецтв, утворення нової естетичної якості культурних явищ, налагодження нових міжнародних та міжкультурних шляхів співробітництва в галузі культури та мистецтва.

«Вільним портом для мистецьких пароплавів та вітрильників із усього світу» [5] за словами організаторів дійства, став Івано-Франківськ протягом 14-18 червня 2017 року, часу проходження міжнародного міжкультурного відкритого мистецького фестивалю Porto Franko, занурюючи гостей у свій неповторний урбаністичний міф. «Івано-Франківськ — порт, який приймає те добре, що є в світі, в Україні, в Європі, акумулює та як портал передає в космос, — каже він. — А вже звідти до нас повертається» – так описує цю подію Генеральний директор фестивалю Ростислав Держипільський, який очолює також обласний драматичний театр ім. І. Франка. Місто, у якому проводять фестиваль, немає нічого спільного з морем, це таке перебільшення, алегорія і порівняння з морським портом має символічне значення [5]. Організаторами Порто Франко, окрім згаданого Ростислава Держипільського, є Президент – Роман Григорів, виконавчий директор – Володимир Гайдар.

Анатолій Звіжинський — куратор візуальної програми фестивалю, описуючи атмосферу у колишньому шпиталі (Палац Потоцьких), який став чи не основною локацією фестивалю, вказує на те, що будівля частково відтворює корабельну: майже така сама тіснява та гостра економія простору.

На карті міста Івано-Франківська в рамках фестивалю було визначено одинадцять локацій фестивалю, які або мали самостійне значення, або представляли ряд мистецьких заходів та подій.

Відкривався фестиваль на даху облмуздрамтеатру звучанням частин з опер «HAMLET», «IYOV», «Непрості» та фрагментів з опери-цирку «BABYLON». Роман Григорів (композитор, диригент, автор камерних, вокальних, симфонічних творів, а також опер та музики до вистав, перформер формації NOVA OPERA) та Ілля Разумейко (композитор, автор опер, електронної та вокальної музики, арт-менеджер, перформер формації NOVA OPERA, студент віденської консерваторії) – саме ці митці добре відомі як засновники та організатори сучасного мистецького фестивалю PORTO FRANKO [6]. На фестивалі було представлено сім основних мистецьких напрямів: візуал, кіно, лекторій, музика, поезофонія, танець, театр. Загалом у всіх напрямах проведено 73 різноманітні заходи. У категорії «візуал» протягом трьох днів проведено вісім різнопланових події, серед яких виставки: міжнародна та інтерактивна; арт-інтервенція; інтерактивна інсталяція. У них взяли участь як вітчизняні, так і закордонні митці. Брав участь талановитий фотохудожника родом з Харкова Борис Михайлов, який представляв Україну на Венеційському бієнале 2017 року. У приміщеннях колишнього шпиталю створили так звані «кімнати мрій», де кожен міг проявити власні творчі здібності. У Центрі сучасного мистецтва Івано-Франківська (приміщення галереї «Маргінеси») відкрилася виставка робіт відомих українських авторів різних поколінь – Олега Тістола, Марини Скугарєвої, Віктора Сидоренка, Володимира Гулича робота «Любов», Нати Трандафір «Чи є життя на Марсі?», Ярослава Присяжнюка, Тараса Ковача, групи Synchrodogs. Всі роботи для виставки були надані галереєю Zenko Gallery [7].

13-17 червня 2018 року в Івано-Франківську відбувся останній на сьогодні Porto Franko – це міжнародний фестиваль актуального мистецтва, мета якого – створення та репрезентація унікальних перформансів, що вступають у діалог із місцевою публікою та унікальними архітектурними локаціями [8]. «Замість чотирьох гелікоптерів, що літають з музикантами за складною партитурою, – чотири напіврозкладених скелети військових радянських повітряних машин. Замість динамічної поліфонії струнного квартету та шуму гвинтів – фрагменти препарованого (modified) голосу самого Штокгаузена. Замість високотехнологічності – поетика смерті та повільного руйнування» [8], – повідомляють організатори фестивалю. Таким чином, друга неофіційна назва фестивалю була Aero Porto Franko. У центральній частині міста були мультижанрові перформанси із використанням гелікоптерів. Виступи та дійства були дуже неоднозначними, епатажними та провокативними. Мистецтво цьогорічного фестивалю було вже не настільки сімейним та близьким до простого люду, багато акцій мили вікові обмеження 18+. Цей фестиваль був значною мірою орієнтований на літературне, театральне та музичне мистецтво, які між собою мікшували та синтезували. У місті були організовані відеоінсталяції, у Палаці Потоцьких відбулася медіа-виставка учасників фестивалю «Preiew», майстер-класи з ліплення автопортрету, виставка скульптур, інсталяцій Юрія Боринця. У Центрі Сучасного Мистецтва була виставка «Afterparty» київського фотографа Саші Курмаза, де митець зосереджується на фіксації та аналізі суспільних відносин молодого покоління: друзів, однолітків, часом випадкових людей, що волею долі опинились поруч [9]. Були також представлені роботи дев'яти художників з трьох країн. Серед них – тотальна медіа-інсталяція Аліни Клейтман (Київ), скульптурна робота в публічному просторі Жанни Кадирової (Київ), перформанс Володимира Топія (Львів), медіа-інсталяція Сергія Петлюка (Львів), поєднання реді-мейд і живопису Юрія Боринці (Івано-Франківськ), інтервенція в публічний простір Володимира Кузнєцова (Київ), інсталяція художника ОХ (Париж) і поєднання різних медіа в роботі художника Brian Fernandes-Halloran (Нью-Йорк).

Висновок**.** Місто Івано-Франківськ стало справжнім футуристичним центром сучасного мистецтва, де відбувався масштабний міжнародний проект PORTO FRANKO. Кілька років поспіль він розбурхував буденність кожного франківця та гостя міста. Фестиваль став першим масштабним проектом, що мав на меті максимально зблизити звичайних людей із мистецтвом, стерши будь-які межі і навіть сцену. Саме тому основною локацією мистецьких інсталяцій та перформансів стало ціле місто, його площі, двори, закинуті історичні пам’ятки та визначні місця. Особливістю проекту було злиття, мікшування, синтезування різних видів та

жанрів мистецтв. Сучасне візуальне мистецтво проявилося по різному: у виставках, арт-інсталяціях, муралах, фотопроетках, відео- та аудіоперформансах. Участь брали як українські, так і закордонні митці, щоб поділитися та обмінятися досвідом. Це сприяло розвитку мистецтва у Івано-Франківську і приверненню уваги мешканців та гостей міста до різних видів сучасного мистецтва в цілому, а також візуального мистецтва зокрема.

Література

1. Добош Г., 23.08.2010. «PortoFranko»: п’ять днів «вільного порту» в Івано-Франківську. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/2135642.html (дата звернення: 15.05.2020)

2. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org /wiki/Порто-франко (дата звернення: 22.08.2020)

3. Міністерство культури України: офіційний сайт, 07.06.2016. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/ control/uk/publish/article?art_id=245103834&cat_id=244 913751 (дата звернення: 28.08.2020)

4. Мізіна К., Городівська О., 05.07.2016. Фестиваль Porto Franko Gogol Fest: порт семи мистецтв. URL: https://hromadske.ua/posts/festyval-porto-franko-gogol-fest-port-semy-mystetstv (дата звернення: 18.06.2020)

5. Квітнева О., 28.04.2017. Porto Franko 2017 закинув якір: чого очікувати від найбільшого франківського фестивалю. URL: https://report.if.ua/ kultura/porto-franko-2017-zakynuv-yakir-chogo-ochikuvaty-vid-najbilshogo-frankivskogo-festyvalyu (дата звернення: 23.06.2020)

6. Фіртка – агенція новин: офіційний сайт, 30.09.2017. URL: https://firtka.if.ua/blog/view/tedx-ivanofrankivsk-tvorci-festivalu-porto-franko-rozpovili-pro-jogo-stvorenna-i-cinnist-fotovideo139238 (дата звернення: 23.06.2020)

7. Zenko Foundation: офіційна сторінка, 27.06.2017. URL: http://zenkofoundation.com/proekty-pri-podderzhke-zf/zenko-gallery-predstavil-kartiny-ukrainskih-hudozhnikov-na-festivale-porto-franko-2/ (дата звернення: 11.07.2020)

8. В Івано-Франківську стартує п’ятиденний міжнародний фестиваль актуального мистецтва Porto Franko/ УКРІНФОРМ,: офіційний сайт, 13.06.2018. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2479730-u-frankivsku-vidkrivaetsa-miznarodnij-festival-porto-franko.html (дата звернення: 19.06.2020)

9. В Івано-Франківську відкриється виставка Саші Курмаза “Afterparty”/ ART UKRAINE: електронна версія журналу, 12.06.2018. URL: https://artukraine.com.ua/n/v-ivano-frankivsku-vidkriyetsya-vistavka-sashi-kurmaza-afterparty /#.X2DJl2gzbIU (дата звернення: 18.08.2020)

References

1. Dobosh G. (2010). PortoFranko: five days of "free port" in Ivano-Frankivsk. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/2135642.html (access date: 15.05.2020)

2. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/ wiki/Porto-franco (access date: 22/08/2020)

3. Ministry of Culture of Ukraine: official website, June 7, 2016. URL: http://mincult. kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245103834 &cat_id=244913751 (access date: 28.08.2020)

4. Mizina K., Gorodivska O. (2016). Porto Franko Gogol Fest: a port of seven arts. URL: https://hromadske.ua/posts/festyval-porto-franko-gogol-fest-port-semy-mystetstv (access date: 18.06.2020)

5. Kvitneva O. April 28, 2017. Porto Franko 2017 has dropped anchor: what to expect from the largest Frankivsk festival. URL: https://report.if.ua/kultura/porto-franco-2017-zakynuv-yakir-chogo-ochikuvaty-vid-najbilshogo-frankivskogo-festyvalyu (access date: 06/23/2020)

6. Firtka - news agency: official site, 09/30/2017. URL: https://firtka.if.ua/blog/view/tedx-ivanofrankivsk-tvorci-festivalu-porto-franko-rozpovili-pro-jogo-stvorenna-i-cinnist-fotovideo139238 (access date: 23.06.2020)

7. Zenko Foundation: official page, June 27, 2017. URL: http://zenkofoundation.com/proekty-pri-podderzhke-zf/zenko-gallery-predstavil-kartiny-ukrainskih-hudozhnikov-na-festivale-porto-franko-2/ (access date: 11.07.2020)

8. In Ivano-Frankivsk starts a five-day international festival of contemporary art Porto Franko / UKRINFORM: official website, June 13, 2018. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2479730-u-frankivsku-vidkrivaetsa-miznarodnij-festival-porto-franko.html (access date: 19.06.2020)

9. In Ivano-Frankivsk will open Sasha Kurmaz's exhibition “Afterparty” / ART UKRAINE: electronic version of the magazine, June 12, 2018. URL: https://artukraine.com.ua/n/v-ivano-frankivsku-vidkriyetsya-vistavka-sashi-kurmaza-afterparty/#.X2DJl2gzbIU (access date: 18.08.2020)

Стаття надійшла до редакції 23.08.2020
Отримано після доопрацювання 22.11.2020
Прийнято до друку 27.11.2020

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 792.82 : 78.089.6
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222082

Цитування:
Афоніна О. С. Музичний Ряд Балету «Дама З Камеліями». *Мистецтвознавчі Записки:* Зб. Наук. Праць. 2020. Вип. 38. С. 57-63.

Afonina O. (2020). The Musical Sequence Of The Ballet "Lady Of The Camellias". Mystetstvoznavchi Zapysky: Zb. Nauk. Prats′, 38, 57-63 [In Ukrainian].

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-1627-6362
aolena7@gmail.com

МУЗИЧНИЙ РЯД БАЛЕТУ «ДАМА З КАМЕЛІЯМИ»

Мета – проаналізувати музичний ряд балету «Дама з камеліями» (Київ). **Методологія роботи** ґрунтується на використанні загальнонаукових методів і підходів для вирішення поставлених задач: порівняльний аналіз допоміг виявити оригінальність у підборі музики; музикознавчий аналіз показав доцільність формування музичного ряду відповідно балетному лібрето. **Наукова новизна роботи** полягає в аналізі музичного ряду балету «Дама з камеліями». **Висновки.** Балет-драма розкривається музикою, органічно втіленою в хореографії. Музична основа балету підпорядкована сюжетно-смисловій конфліктній драматургії. Відбір музики до балету різноманітний, але з певними закономірностями в метроритмічній та емоційній організації. Відображення салонної атмосфери XIX ст. здійснено музикою Л. Бетховена, яка в балеті слугує своєрідним рефреном. Стилістично схожі музичні фрагменти і навіть повтори обраних творів дають можливість простежити процес поступового наростання драматичної дії. Музика композиторів (Й. Брамс, І. Пахельбель, І. Стравінський, Г. Форе, Е. Елгар) сприяє розкриттю емоційно-напружених моментів балету.

Ключові слова: музичний ряд, музична драматургія, емоційна складова балету, «Дама з камеліями», контраст, сюжетно-смисловій конфлікт.

Afonina Olena, *Doctor in Art Studies, Professor of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The musical sequence of the ballet "Lady of the Camellias"

The purpose of the article is to analyze the musical fabric of the ballet "Lady with Camellias" (Kyiv). **The methodology** is based on the use of general scientific methods and approaches to solve the set tasks: comparative analysis helped to reveal originality in the selection of music; musicological analysis showed the expediency of forming a musical line in accordance with ballet drama. **The scientific novelty** lies in the analysis of the music of the ballet "Lady of the Camellias". **Conclusions.** Ballet – drama is revealed by music organically embodied in choreography. The musical basis of the ballet is subordinated to the plot-semantic conflict drama. The selection of music for the ballet is varied. Although one can notice certain patterns in the metro-rhythmic and emotional organization. Display of the salon atmosphere of the 19th-century music by L. Beethoven, which serves as a kind of refrain. Stylistically similar musical fragments and even repetitions of selected works make it possible to trace the process of a gradual increase in dramatic action. The music of other composers (J. Brahms, I. Pachelbel, I. Stravinsky, G. Fore, E. Elgar) helps to reveal emotionally tense moments.

Key words: musical row, musical drama, the emotional component, ballet, "Lady with the Camellias", contrast, plot-semantic conflict.

©Афоніна О. С., 2020

Актуальність теми дослідження. Балетний світ сьогодення досить насичений. У театральних афішах з'являються нові назви, які викликають певні асоціації з літературною і музичною класикою. Пізніше виявляється, що задовго до прем'єри існували й інші варіанти подібного звернення як до літературного першоджерела, так і до музичної класики. Вивчення сучасної балетної вистави з основою, яка формується із інструментальної музики різних композиторів, спеціально не призначеної для танцю, складає актуальність цієї публікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед наукових досліджень, що піднімають питання сучасної балетної музики, виокремлюються дослідження музикознавців (О. Зінькевич, Ю. Бентя), театрознавців (О. Вергеліс, О. Чепалов). Дисертації та наукові розвідки молодих науковців присвячені українському і зарубіжному балетному мистецтву (В. Гордєєв, А. Король, М. Коростильова, Л. Маркевич, І. Мостова, О. Плахотнюк, Д. Шаріков). Дослідниця та керівниця авторського театру танцю «модерн» Марина Погребняк багато пише про сучасні проблеми хореографічної практики.

Сюжет п'єси «Дама з камеліями» О. Дюма-молодшого отримував неодноразові втілення на сцені. За мотивами цієї п'єси була написана найвідоміша опера Джузеппе Верді «Травіата» (1852). Протягом XX ст. з'явилася велика кількість кінострічок за повістю О. Дюма: французька із Сарою Бернар (1912), англійська із сценаристом Френсісом Меріон (1915), німі американські (1917, 1921, 1926) тощо.

Музичні партитури для балетів відповідного сюжету можна умовно поділити на 1) спеціально написану музику до балетних вистав, 2) звернення до музики опери Дж. Верді при розкритті образів п'єси О. Дюма-молодшого; 3) поєднання музики різних композиторів в одній балетній виставі – пастіш.

Мета статті – проаналізувати музичний ряд балету «Дама з камеліями» (Київ).

Виклад основного матеріалу. Одним із самостійних балетів «Дама з камеліями» (1957) є спеціально написаний твір французького композитора Анрі Соге. Тетяна Гзовська втілила на сцені музичну версію А. Соге. Балет-ілюзія розповідає про щастя закоханих крізь призму минулого. Музика А. Соге переважно неокласична. В одному із фрагментів репетиції балету Т. Гзовської сам композитор акомпанує танцівникам, які розкривають образи закоханих Маргарити і Армана. Проста мелодія, що інтонаційно перегукується із музикою Е. Саті. Вона написана у формі простого періоду з чотирьох речень повторної побудови з варіативним закінченням. Ритмічний супровід має підкреслено вальсову фактуру на відміну від оригінальності та вільності гармонічних послідовностей. Музичний тематизм насичений діатонікою, що ґрунтується на ладових послідовностях близьких до середньовічних монодій або григоріанського хоралу. Композитор використовує простий виклад тем без віртуозних ефектів: мелодія знаходиться у верхньому голосі, гармонія-супровід – у нижньому регістрі. Балет А. Соге – Т. Гзовської не мав успіху. Використання сюжету як спогадів закоханих нагадує вистави Дж. Ноймайєра або київський балет.

Сюжет «Дами з камеліями» у балетах часто розгортається з музикою опери Дж. Верді. Вистава англійсько-американського балет-мейстера, засновника «психологічного балету» Ентоні Тюдор досягає його мети у поєднанні балету із сучасним театром. Драматичний розвиток його постановок підкреслювався неодмінною жестикуляцією, яку називали «прозаїчною». Вдалим прикладом психологічного різновиду вважався його балет «Дама з камеліями» (1951).

Музика «Травіати» Дж. Верді була використана американською танцівницею, «королевою танцю», балетмейстеркою Рут Пейдж у виставі під назвою «Камілла» (Чикаго, 1957). Крім того, артисти балету і хореографи Антон Долін (Англія, 1947) і П'єр Лакотт (Франція, 1977) поставили балети «Дама з камеліями» з музикою «Травіати». Інтерпретація музичного ряду Дж. Бізе стала основою балетів «Віолетта» Моріса Бежара, англійського балетмейстера Фредерика Аштона (Frederick Ashton) «Маргерита і Арман» (1963).

Для дуету Марго Фонтейн та Рудольфа Нурєєва був створений балет за музичним рядом Ференца Ліста Соната для фортепіано, h moll. Музичний матеріал Франца Шуберта використав у виставі «Камілла» (1946) американський балетмейстер українського походження Джон Тарас (Іван Тарасенко). Існують приклади зміни літературної розв'язки зі щасливою кінцівкою, весіллям Альфреда і Рити (Маргарити) у балеті Філіппо Терманіні «Рита Готьє» (Венеція, 1858). Автор назвав твір «мімічною дією у п'яти актах і семи картинах» з музикою Дж. Верді.

Драматургія у балетах зі спеціально написаною музикою підкорюється поступовому сюжетному розвитку, тобто літературному началу. У балетах зі збірною музикою драматургічний розвиток ґрунтується на зіставленні вузлових сцен, які розкривають основні дії. Прикладом є київський балет «Дама з камеліями» за мотивами однойменного роману

Олександра Дюма. Лібрето та музична редакція зроблені хореографом-постановником Аніко Рехвіашвілі та диригентом Олексієм Бакланом. Аранжування фортепіанних творів Л. Бетховена здійснена М. Скориком. У виставі бере участь хор хлопчиків.

На думку Олексія Баклана, «відмова від музичного матеріалу Дж. Верді зумовлена тим, що постановники не хотіли запропонувати глядачеві «протанцьовану оперу», розуміючи, що більш досконалішу, цілеснішу «конструкцію», ніж написав геніальний композитор «Травіати», створити неможливо. Основна музика, яка звучить у балеті, – це твори Бетховена» [1].

Лірико-драматичному сюжету відповідає музичний ряд балету, основними якостями якої є мовна різноманітність. Автори спираються на чіткі, класико-романтичні побудови, варіаційні форми, використовують яскраві музичні фрагменти. Композицію балету складають два акти, або двічі по десять номерів. Кожна дія містить тематично об'єднані між собою номери, скріплених за принципом монтажу. Чергування танцювально-дієвих картин відповідають різним етапам сюжету (прикмети сюїтної побудови у деяких епізодах). Включення до балету стилістично різної музики нагадує музично-драматургічну організацію балетів інших часів.

Київський балет «Дама з камеліями» багато в чому перегукується із однойменним балетом Джона Ноймайєра. Конфліктний розвиток його триактового неокласичного балету (Штутгарт, листопад 1978) за романом О. Дюма-сина побудований на музиці Ф. Шопена, яку підказав балетмейстеру німецький диригент Герхард Марксон.

У балеті Дж. Ноймайєра дійовими особами показані Манон Леско і Де Гріє із роману О. Дюма. Такий підхід драматургічно збагатив балет, нагадуючи про основний конфлікт літературного першоджерела. Дії розгортаються навколо книги, яку одного разу Арман дарує Маргариті – роман абата Прево «Манон Леско». Далі автор роману з'являється на аукціоні після смерті Маргарити, де сталася його зустріч із Арманом. Останній розповів історію свого життя та про зустріч із Маргаритою. Книга стала приводом для порівняння героїв двох романів.

Для передачі думок і почуттів Маргарити і Армана Дж. Ноймайєр використовує образи Манон і Де Гріє. У балеті Маргарита і Арман зустрічаються на виставі «Манон Леско». Тут утворився своєрідний постмодерністський театр в театрі. Маргарита знаходиться під впливом Манон. Згадуючи про неї, При Маргарита приймає остаточне рішення про розлучення з Арманом. У останні години життя Маргарита дивиться заключний акт балету «Манон Леско», ототожнюючи себе з героїнею.

Драматургічний розвиток балету А. Рехвіашвілі «Дама з камеліями» ґрунтується на сюжетному і смисловому конфлікті. Вибір музики Людвіга ван Бетховена, Йоганнеса Брамса, Іоганна Пахельбеля, Габріеля Форе, Едуарда Елгара, Ігоря Стравінського формує музичний ряд балету, який представляє індивідуальне творче рішення постановників, інспіроване загальною ідеєю вистави.

Для організації пластичних форм автори балету використовують загальний структурний принцип драми з експозицією, зав'язкою, розвитком конфлікту, кульмінацією, розв'язкою. Такі принципи містяться у всіх рівнях балету, зокрема у балетних сценах і номерах.

Інтродукція починається музикою Л. Бетховена Симфонія IV. Adagio. Її лірико-пісенний тематизм налаштовує глядачів на психологічно-драматичний характер балету. За словами П. Чайковський про Четверту симфонію Бетховена: «втілення щастя і всеосяжної любові», а другу частину – «сценою кохання» [2, 83–284]. Основна тема частини наділена мелодичною щедрістю, а сонатно-варіаційний розвиток сприяє розкриттю його прихованих інтонацій із великою кількістю затримань, неакордових звуків, ритмічною гнучкістю. Пунктирний ритм і квартовий хід заповнює собою оркестрову тканину. Пунктирний мотив гнучко організує психологічний настрій.

Дії Прологу та аукціону розгортаються під звуки І частини фортепіанного концерту № 5 Л. Бетховена. За лібрето, у квартирі паризької куртизанки Марі Дюплессі, яка нещодавно померла, відбувається аукціон. Тут йде розпродаж її особистих речей. Серед тих, хто прийшов на торги, молодий письменник Олександр, його батько, герцог де Гіз, доля яких пов'язана з молодою жінкою. Вбитий горем Олександр згадує свою кохану.

Соло фортепіано передає емоційно-насичені рухи Олександра, який знаходиться на першому плані сцени. Віртуозні пасажі фортепіано охоплюють весь діапазон клавіатури і ґрунтуються на класичній послідовності акордів тоніки – субдомінанти – домінанти – тоніки (у фанфар tutti).

Зі вступом теми головної партії, яка проходить в оркестрі, на сцені починається аукціон з розпродажем особистих речей Марі. Три формотворчі елементи теми, а саме – енергійний імпульс з ритмо-інтонаційним мотивом, розспівний елемент і активний

квартовий затакт – здійснюють симфонічний розворот оркестрової експозиції. Далі він доповнюється двома взаємопов'язаними темами побічної партії – маршовою мелодією та її трансформацією. Дієвість пунктирного ритму викликає активність Олександра, який згадує Марі та щастя, яке було короткочасним і безповоротно втраченим.

На вступі головної теми у фортепіано, яка набуває ліричного забарвлення, (у нотах Л. Бетховен проставляє ремарку dolce), з'являється Марі, для якої тембр фортепіано стає лейттембром. Тема залишається незмінною тільки в ядрі – це три такти. Під нестримні багато повторювані пасажі та акордові послідовності розгортається експонування образу Марі, яка знаходиться в центрі уваги та оточені чоловіків. Так починається І дія балету.

Сцена «Салон» побудована у тричастинній формі. Перша частина з музикою Л. Бетховена Фортепіанний концерт № 5, І частина – за змістом – це музичний салон паризького театру «Жімназ», де збираються молоді талановиті музиканти, літератори, артисти. Серед них композитор і піаніст Ференц Ліст, для уявного концерту якого призначено один із вступів соло фортепіано.

У класичній безсюжетній сюїті, де приймають участь Марі із різними партнерами та багаточисельні ансамблі з відвідувачів салону, збережена музична єдність.

Вона порушується при появі наступних героїв – Кларисс та її супутниці. Танцювальна сюїта з великою кількістю варіацій відбувається навколо Кларисс. Вона в захопленні танцює. Її обирає чоловік, з яким розраховується її супутниця. Чоловік забирає Кларисс, дивертисмент продовжується. Посередині картини-салону відбувається сцена, яка впливає на Марі, коли чоловік повертає Кларисс, як річ, що більше йому непотрібна. Це викликає у Марі спогади і сумні почуття. Тут музика скоріше складає контраст до тих почуттів, що виникають у Марі.

Далі номер «Жіночий дует Марі та Кларисс». Для передачі почуттів Марі, яка переживає за майбутнє Кларисс та нагадує їй своє життя, постановники використовують музику Й. Брамса з Симфонії №3 (Poco allegretto, III частина). Вона сповнена скорботними настроями, що відповідають змісту сцени. На фоні мінорної романсової теми, свого роду кодової теми романтизму, за думками окремих дослідників, музичним символом «втрачених ілюзій», розгортається танцювальний діалог Кларисс і Марі. Почуття молодої дівчини передані перебоями хореїчних і ямбічних розмірів. Нестійкі гармонії насичують тему напруженістю і тривогою. Віолончелі, скрипки, валторни по черзі повторюють три рядки теми. У репризі ці строфи звучать вже в інший інструментовці.

Мелодичний ряд короткої середньої частини, передає в рухах і настроях героїнь надію. Це міститься у двох темах – танцювальній, що віддана духовим інструментам і ліричній, яка звучить у струнних. Настрій цієї сцени перегукується із трагедійним началом симфонії Й. Брамса. У всій сцені переважає емоційна напруга, яка утворюється інтонаційними (зіткнення романсових, баладних та декламаційних елементів) і ритмічними, зокрема танцювальними (вальс, лендлер), засобами. Марі всіма способами утримує Кларисс від того життя, яке їй відомо. Інтонації сповіді, благання відображені у її рухах рук. Марі намагається допомогти, співчуває, Кларисс відштовхує Марі, але поступово з рухів танцівниць утворюється унісон.

Повернення Фортепіанного концерту Л. Бетховена символізує завершальний етап сцени під назвою «Салон». Молодий письменник Олександр закохується в Марі, але жінка спілкується з іншими. Її прихильники дарують квіти, від яких вона починає задихатися і кашляти. Олександр пропонує Марі склянку води. Тут музичний ряд побудований на діалозі фортепіано і оркестру. Модулюючи фігурації фортепіано, проникають у різні голоси оркестру. Активізується пунктирний елемент головної теми, що драматизує музичну тканину, діалог tutti і solo як боротьба почуттів. Фортепіанна партія розгортається шквалом емоцій, оркестр завмирає. Лейттембр Марі (фортепіано) перемагає думки натовпу. Марі нарешті звертає увагу на палкість юнака, що символізує наступний номер – традиційне Велике адажіо.

«Велике Adagio» розгортається з варіацією № 9 «Німрод» (А. Дж. Джаггер), яка є однієї із симфонічних «Варіацій на загадкову тему» або більш відомий твір під назвою «Енігма-варіації» англійського композитора Едварда Елгара. В основі варіацій оригінальна тема з широкими стрибками на септиму, розірваними паузами фразами. Композитор під ім'ям біблійного царя Німрода, будівельника Вавилонської вежі малює музичного критика з лондонського музичного видавництва Новелло. А в Біблії Німрод – це «могутній мисливець перед Господом».

Музика Адажіо виділяється із чотирнадцяти варіацій дивовижною мелодичною красою та оркестровою виразністю, що й привернуло увагу київських постановників для розкриття почуттів Марі та Олександра.

Початкові фрази натхненного Адажіо поступово розгортаються в широку мелодичну лінію. Цьому сприяє ритм. Пауза на першій долі утворює політність. Паузи і міжтактові синкопи маскують вальсовість. Уривчастість фраз продукує схвильованість і напруженість. Танець закоханих ніби не має майбутнього.

Контрастом до цієї сцени є наступна – «Світські плітки», де використана музика з першої частини потрійного концерту для скрипки, віолончелі та фортепіано Л. Бетховена. За змістом. Батьку Олександра усі присутні чоловіки розповідають про зв'язок сина з куртизанкою. Батько наполягає на тому, щоб Олександр забув Марі, що такий зв'язок може відбитися на репутації їхньої родини.

Образ Батька створений головною темою концерту Л. Бетховена. Спочатку вона стримана, але після того, як переходить до tutti, набуває ознак гордовитості та урочистості. Так Батько впевнений у своїй правоті щодо стосунків сина і Марі. Маршевість, якій характерний пунктирний ритм, формують образ впевненості батька.

Наступна сцена «В селі» з пасторальною музикою доповнює щасливі почуття закоханих. Пасторальний центр межує з потойбічним світом, що підкреслюється білим кольором одягу і сценічного оформлення у блакитних тонах. Музика посилює такі відчуття нереальності щастя: однотипні повтори, багаторазові кружляння балерин по колу, відсутність кульмінації та мелодичного розвитку.

Тим трагічніше сприймається наступна сцена «Батько та Марі» як драматична кульмінація першої дії. Для цього трагічного моменту змушення Батька до зречення Марі від кохання, від щасливого майбутнього – обрана музика Л. Бетховена Симфонія No. 7, Op. 92: друга частина Allegretto, a moll.

Для організації пластичних форм як всієї дії, так і окремих номерів, використаний структурний принцип драми, що включає драматургічні етапи експонування, зав'язки, конфліктного розвитку, кульмінації та розв'язки. Перші акорди вступу експонують образ Марі, яка знаходиться у стривоженому стані. Батько наполягає на підписанні документу. Марі розповідає про свої почуття, вона пручається. Мелодія у струнних дуже проста і проникліва. Психологічний ефект сцени посилюється неперебірною пульсацією, яка зберігається протягом усього руху. Це точно передає психологічне навантаження на Батька і Марі. Повторення ритму і мелодії, не дивлячись на різне аранжування, наближає досягнення неминучості миті.

Темп і динаміка алегрето провокують активність розвитку: для Батька – досягнення мети, для Марі – неминучість долі. Одноманітні повторення не утворюють враження монотонності. Навпаки, неодноразова мелодична й ритмічна поява насичують дійство змістом з відповідними рухами Батька і Марі. Спочатку контр-мелодії піднімаються по інструментах вгору, де певна ліричність змінюється злостивістю. Після фугато та двох сильних сплесків повертаються початкові нижні струни, з яких вперше виник основний мотив. Архітектура усього руху ілюструє силу ритму, що є важливим для балету.

Марі намагається умовити Батька дозволити все залишити так, як є. Для неї є головним є кохання, що передано мелодією. Здається враження, що Марі душевно вмирає після підписання документу, а далі дія розвивається вже із Марі, яка загубила себе і своє майбутнє.

Майже сто років тому сформувався такий стиль балетної музики, який синтезує відхід від канонізованих форм танцювальності з посиленням драматизації музичних образів у музиці інших жанрів, що вдало представлено у хореографічному дуеті Марі та Батька.

Рельєфність портретних характеристик Марі та Батька підкреслюється й квадратністю побудов, зокрема періоду, який багато разів повторюється. Класична гармонія – рух від тоніки до домінанти з тривалою домінантою без розв'язання – стає дамоклевим мечем, навислою загрозою. І нарешті згодою-підписанням документу.

На рівні всієї дії музично-хореографічна композиція зорганізується за закономірностями сценічної драми. Музика представляє тогочасну салонну атмосферу з розвитком психологічних станів головних героїв Марі, Олександра і Батька. Хоча при виборі музики для розкриття різних станів героїв (кохання, розчарування, обурення) є натяк на спадкоємність відбору. Тож, симфонічна, камерна музика Л. Бетховена здебільшого формує зовнішні ознаки того часу, загальні характеристики відношень до певних правил, приміром до жінок чи куртизанок. Сутність сцен світського життя розкривається не стільки у сюжетному рішенні постановників, скільки в тонкощі і крихкості створеної їм атмосфери завдяки використаній музиці. Музичний ряд пронизаний нюансами настроїв: від меланхолічних інтонацій, просвітлено-елегійних до піднесено-урочистих.

Друга дія балету починається із монологу Марі з музичним рядом варіацій Елгара Енігма (варіація XII). Мабуть це символічно, оскільки

вперше автори балету використовували варіації Е. Енігма у дуеті знайомства Марі та Олександра, сцені зародження почуттів. Тепер одна із варіацій є розвиваючим елементом характеристики Марі. Дванадцята варіація починається і закінчується з соло віолончелі, що також вдало транслює почуття Марі: її біль сьогоденну, і згадку про минуле щастя. Проникліва мелодія з широкими стрибками передає прагнення Марі втекти від того, що відбулося. Її рухи говорять про спустошеність і самотність.

Олександр отримує лист від Марі, він вражений і розгублений, що відчуваємо в музиці та бачимо у його рухах. Йому мариться Марі з іншим чоловіком. Тож, тріо Олександра, Марі, Незнайомця розгортається під «Павану» Габріеля Форе. З історії твору. Твір був вдалим прикладом втілення композитором верленівського образу «галантних свят». Для цього балету за змістом – павана є символом погодження з долею, принаймні так вона сприймається. Повільний темп і чіткий ритм танцю підкреслюють драматизм ситуації та глибину печалі, яку колись почув Г. Форе у картинах Веласкеса. Звертаючись до старовинного жанру, композитор пише твір з надзвичайно просвітленою і ясною мелодією. Ритмічна мірність і модуляційна гнучкість павани утворюють образ вишуканості та строгості, витонченості та своєрідної простоти.

Основна тема павани забарвлена різними тембрами. Тому вона ніби передає різні грані одного психологічного стану. Оркестрове забарвлення змінюється, що впливає на делікатне образне розкриття. Мелодійно-ритмічна гнучкість твору забезпечує зрозумілість рухів артистів. В основі павани Г. Форе ритм однойменного повільного іспанського придворного танцю. Звичайно, що композитор прикрасив його витонченою мелодією, а «пряні» гармонії допомагають основній мелодії яскравіше виявлятися чи зникати у низці гармонічних і мелодичних кульмінацій. Мелодія кореспондує із настроєм Марі та Олександра: щастя безповоротно пішло, від нього залишився тільки шлейф спогадів.

Протиставленням до цієї сцени є наступна «Театр» із музикою чотирнадцятої варіації Е. Енігма. За лібрето – у багатому світському салоні збирається паризька знать, серед присутніх Олександр. Його переживання доповнюються тим, що він бачить Марі із іншими чоловіками. Тут музичний ряд підкорений хореографії. Паризька знать розважається. Сюжетний розвиток відсутній. Мовна ясність і простота об'єднують сцену.

Наступна картина переводить музику із сфери, що передає атмосферу балу до напруження, яке виникає під час гри в карти. Чоловіки сваряться через Марі, яка пам'ятає про свою обіцянку герцогу де Гізу щодо Олександра. Драматургічний розвиток цієї сцени ґрунтується на музиці Л. Бетховена «Симфонія 6. Буря» з активним темпом Allegro. Найдраматичніший епізод симфонії є таким і в балеті, бо передає незворотність подій та стосунків між головними героями. Композитор образотворчими прийомами, розширенням складу оркестру транслює природні явища, що у драматургії балету складають основу психологічних колізій між графом, Марі та Олександром. Останній показує свою зневагу Марі, кидаючи їй гроші в обличчя. Для нього вона тепер продажна жінка, не здатна на справжні почуття.

На такому напруженні починається дует Марі з графом де Гізом. Музика першої частини Симфонії у трьох рухах І. Стравінського з домінуючим лейтритмом, який проникає у головну і побічну теми, передає складні відносини Марі з графом. Остинатний ритм дерев'яних духових з призовними вигуками валторни складають тему головної партії. Звуки валторни надають активності рухам графа де Гіза, пригнічуючи і роздавлюючи почуття Марі. У побічній темі посилюється тривожність – синкопований ритм, неспокійний мелодичний рух скрипок та імітація дзвонів у фортепіано, яке є лейттембром Марі. Ненадовго з'являється більш світла тема – мрія чи спогади Марі, але все марно – дзеркальна реприза повертає до нервово-пульсуючих інтонацій. Це розлючений відмовою герцог де Гіз, силою домагається збезчещення Марі, яка у відчаї.

Зрозумівши чисті почуття Марі до Олександра, батько розповідає йому правду про листа, який вона написала. Сцена «Каяття батька» пронизана просвітлено-мажорними та неквапливими темами Л. Бетховена із третьої частини Симфонії 9 (Andante moderato). Основна тема частини заснована на мотиві австрійської народної пісні. Мрійливе, експресивне кружляння мелодії інтонаційно відповідає настрою батька –визнанню провини. Для хореографії вдало підібраний лірично-повільний вальс, який повертається декілька разів, змінюючи лише тональність і оркестровку.

Далі домінує карнавальний настрій (музика Л. Бетховена з третьої частини Симфонії 7, Presto). У гарячковому маренні Марі бачить Олександра, герцога де Гіза, Кларисс. Феєричне скерцо, складна тричастинна форма, легка і грайлива мелодійна лінія, потужне звучання всього оркестру втілює різні образи:

карнавального свята, хворобливі марення Марі. Барвисті гармонії, тональне варіювання з яскравим симфонічним розвитком створюють ці протилежні настрої сцени.

Прощальне адажіо Марі побудовано на музиці другої частини П'ятого фортепіанного концерту Л. Бетховена. Музика цієї частина концерту підкреслено камерна і за оркестровкою, і за розвитком. Ліричну мелодію в хоральній фактурі виконують засурдинені струнні. Фортепіанні відповіді нагадують про лейттембр Марі. Перша варіація сповнена ліризму й пристрасті. Друга – спокійна, Марі підкорилася долі. Інтонації та ритми цієї сцени лірично напружені. Фортепіанна мелодія своєю широтою, протяжністю доповнюється розмовними оркестровими інтонаціями. Хоральна музика струнного квінтету доповнює стан Марі. Її оточують душі жінок, що загинули. Дванадцятитактовий хорал триває тричі з відіграшем. Марі не рухається.

Тут все змінюється. На вступі фортепіано з'являється Олександр і Марі повільно «оживає», але Її рухи повністю залежні від рухів Олександра. Вона ніби лялька, обмеженість її енергії утворює невагомість тіла. Тут звучать по черзі дві монологічні теми: споглядальна перша (H-dur) та більш розгорнута друга – патетична (D-dur). Музична розповідь закінчується фортепіанною треллю. Музика одночасно є характеристикою Марі та фоном, на якому відбувається дія, коли Марі в останні миті життя відчуває щасливий настрій з минулого. Группетто, декламаційні паузи, реєстрові переміщення, ущільнення фактури посилюють динамічний контраст. Олександр втрачає рухливість Марі. Повертається хорал. Мелодія проходить у дерев'яних духових інструментів. Фортепіанні фігурації поступово втрачають тематичне значення і це символічно, оскільки фортепіано – це життя Марі. Фортепіанна партія затихає і далі – morendo – «завмирає. З'являються душі загиблих жінок. Фігурації опускаються в глибокі баси і замовкають. Марі приєднується до жінок і потім зовсім зникає. Олександр залишається наодинці.

У фіналі балету душа Марі потрапляє до саду камелій. Музика Г. Форе підкреслює безтілесність душі героїні, яка гуляє в довгому шлейфі з пелюсток. Новітні технології, використані у сценографії та костюмах художниці Наталії Кучері, доповнюються музичним рядом. Декорація квітів «оживає» завдяки оптичним ефектам.

Висновки**.** Балетна драматургія «Дами з камеліями» є драматургією музично-хореографічною. Тут балет – драма розкривається музикою, яка втілена у хореографії. Музична основа балету підкорена сюжетно-смисловій конфліктній драматургії, що розкривається протягом музично-хореографічної дії. Відбір музики до балету є досить різноманітним, але можна виокремити й закономірності у метроритмічній та психологічно-емоційній організації (відображення салонної атмосфери XIX ст., передача почуттів героїв). Своєрідним рефреном слугує музика Л. Бетховена (інтродукція з четвертої симфонії; пролог, аукціон, салон з п'ятим фортепіанним концертом; світські плітки з потрійним концертом, розмова батька і Марі з сьомою симфонією; у другій дії Бетховен у сценах сварки фрагмент з шостої симфонії; каяття батька з дев'ятої симфонії; карнавал із сьомої симфонії; остання сцена з п'ятим фортепіанним концертом). Музика інших композиторів формує контраст розкриття почуттів.

Література

1. Апанасенко В. Покута коханням URL: https://www.opera.com.ua/performance/dama-z-kameliyami (звернення 6.02.20).

2. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1953. 438 с.

References

1. Apanasenko V. Pokuta kokhannyam URL: https://www.opera.com.ua/performance/dama-z-kameliya [in Ukrainian].

2. Tchaikovsky P. I. (1953). Musical-critical articles. Moscow: State Musical Publishing House. [in Russia].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2020
Отримано після доопрацювання 22.10.2020
Прийнято до друку 27.10.2020

УДК 793.31
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222084

Цитування:
Гутник І. М. Олександр Колосок – соліст танцювальної групи заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 64-68.

Gutnyk I. (2020). Alexander Kolosok – soloist of the dancer group of G. Veryovka honored ukrainian folk choir. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 64-68 [in Ukrainian].

Гутник Ірина Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-6492-370X
i.gutnyk@ua.fm

ОЛЕКСАНДР КОЛОСОК – СОЛІСТ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ГРУПИ ЗАСЛУЖЕНОГО УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ

Мета статті: простежити та з'ясувати особливості творчого шляху заслуженого артиста України, лауреата міжнародних конкурсів, професора Олександра Петровича Колоска, виокремивши його діяльність як артиста танцювальної групи Заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети було використано загальнонаукові методи теоретичного й емпіричного рівнів: аналізу та узагальнення науково-теоретичних основ дослідження, логічного методу, методу інтерв'ю. **Наукова новизна.** У статті вперше висвітлено творчу діяльність О. Колоска на посаді соліста танцювальної групи Заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки, а також введено у науковий обіг матеріали інтерв'ю з О. Колоском, які до цього часу не були опубліковані. **Висновки.** Важливою віхою у професійній кар'єрі митця була робота в Українському народному хорі. Як виконавець Олександр Колосок вражав своєю технічною майстерністю, віртуозністю, вмінням створювати яскраві сценічні образи. Упродовж десятиліть він самовіддано танцював сам, набуваючи багатого досвіду, а згодом став навчати цьому інших, зосередившись на теоретичних і практичних аспектах розвитку українського народно-сценічного танцю. Саме насичена виконавська діяльність стала тією основою, на якій сформувався талант О. П. Колоска як педагога і науковця, видатного теоретика українського мистецтва танцю.

Ключові слова: Олександр Колосок**,** народна хореографія, український народно-сценічний танець, хор ім. Г. Верьовки.

Gutnyk Iryna, *Pedagogical Science Candidate, Senior Lecturer of Choreography Department of Kyiv National University of Culture and Arts*

Alexander Kolosok – soloist of the dancer group of G. Veryovka honored ukrainian folk choir

The purpose of the article is to trace and find out the peculiarities of the creative path of the Honored Artist of Ukraine, winner of international contests, Professor Oleksandr Petrovich Kolosok, highlighting his activities as an artist of the dance group of G. Veryovka Honored Ukrainian Folk Choir. **Research methodology.** To achieve this goal, general scientific methods of theoretical and empirical levels were used: analysis and generalization of scientific and theoretical bases of research, logical method, interview method. **Scientific novelty.** The article covers for the first time the creative activity of O. Kolosok as a soloist of the dance group of G. Veryovka Honored Ukrainian Folk Choir, as well as materials of interviews with O. Kolosok, which have not been published so far, have been put into scientific circulation. **Conclusions.** An important milestone in the artist's professional career was his work in the Ukrainian Folk Choir. As a performer, Oleksandr Kolosok impressed with his technical skill, virtuosity, and ability to create vivid stage images. For decades, he danced selflessly, gaining extensive experience, and later began to teach it to others, focusing on theoretical and practical aspects of the development of Ukrainian folk stage dance. It was the intense performing activity that became the basis on which Kolosok 's talent was formed as a teacher and scientist, an outstanding theorist of Ukrainian dance art.

Key words: Oleksandr Kolosok, folk choreography, Ukrainian folk-stage dance, G. Veryovka choir.

©Гутник І. М., 2020

Актуальність теми. Аналізуючи творчу спадщину відомих діячів мистецтва, доцільно визначити й охарактеризувати основні етапи їхньої біографії, що зумовили напрям подальшої діяльності митця. Такі етапи можна чітко простежити і у творчості Олександра Колоска. Загалом творчий доробок відомого українського артиста, балетмейстера, педагога і науковця досить значний, але на сьогодні немає жодної ґрунтовної праці, яка б висвітлювала його творчий шлях. Зокрема, залишалась практично поза увагою дослідників діяльність О. Колоска як танцівника, що передувала його подальшій багаторічній педагогічній і науковій діяльності. У цьому плані особливої актуальності набуває дослідження періоду 1955-71 років – часу, коли Олександр Колосок працював артистом танцювальної групи в Заслуженому українському народному хорі ім. Г. Верьовки.

Огляд літературних джерел. Діяльність славетного хору ім. Г. Верьовки проаналізували у своїх працях М. Бурбан [1], О. Рожок [7], О. Скопцова [8]. Період професіоналізації українського народного хореографічного мистецтва на поч. XX ст. висвітлено у дослідженнях Т. Луговенко [4] та Л. Маркевич [6]. Загальні відомості про О. Колоска подано у довіднику В. Туркевича [9]. Біографію митця, перелік його творчих здобутків та наукових праць наведено у довіднику «Майстри народно-сценічного танцю», упорядником якого був сам О. Колосок [5]. Виконавська діяльність Олександра Колоска досі не була предметом спеціального наукового дослідження.

Мета статті: простежити та з'ясувати особливості творчого шляху заслуженого артиста України, лауреата міжнародних конкурсів, професора Олександра Петровича Колоска, виокремивши його діяльність як артиста танцювальної групи в Заслуженому українському народному хорі ім. Г. Верьовки.

Виклад основного матеріалу. Олександр Колосок та його брат-близнюк Петро народилися 16 червня 1932 року в багатодітній робітничій родині в місті Запоріжжя. Їхні батьки все життя пропрацювали на заводі «Комунар» з виробництва сільгосптехніки: батько, Петро Іванович, – на збиральному виробництві, мама, Ольга Іванівна, – в цеху полотен. Ще в дитинстві у Олександра та Петра проявився хист до танцю, коли вони обоє почали займатися у шкільному танцювальному колективі. А згодом, під час навчання у ремісничому училищі та вже працюючи на заводі «Комунар», брати завжди брали активну участь у художній самодіяльності. Варто зазначити, що танцювальні здібності виявилися і в інших дітей – Миколи, Сергія та Віктора. Всі вони свого часу теж прийшли на завод і всі одразу ставали активними учасниками заводської художньої самодіяльності [3].

На той час на теренах колишнього СРСР на державному рівні почало проводитися чимало заходів, які сприяли розвитку художньої самодіяльності, піднімаючи аматорське мистецтво на вищий рівень. Досить поширеними були різноманітні огляди творчих колективів профспілок, колгоспної самодіяльності, огляди танцюристів-солістів. Згодом розпочинається процес професіоналізації хореографічного мистецтва, в усіх колишніх союзних республіках починають з'являтися професійні ансамблі. Спочатку в Москві створюють Державний ансамбль народного танцю СРСР, керівником якого стає Ігор Моїсєєв (1936р .), а у 1937 році в Україні Павло Вірський і Микола Болотов очолюють Державний ансамбль танцю УРСР [4].

Слід зазначити, що чимало професійних колективів, створених у 30-40-і роки, існують і донині. Завдяки їхній насиченій гастрольній діяльності глядачі у різних країнах світу змогли ознайомитися з українським народним танцем і оцінити високий мистецький рівень народно-сценічної хореографії. Але на той час перші поїздки та виступи за кордоном позитивно вплинули на подальше становлення й розвиток української народної хореографічної культури.

У 1951 році Олександра та Петра Колосків – активних учасників художньої самодіяльності, запросили на роботу в Ансамбль пісні й танцю УРСР. Саме тут вони набували першого досвіду роботи у якості професійних виконавців. Природнє обдарування, талант, наполегливість та повна самовіддача в роботі сприяли тому, що брати Колоски невдовзі стали солістами танцювальної групи. Згодом свою професійну кар'єру їм довелося продовжувати в Ансамблі пісні й танцю Центральної групи військ у місті Баден (Австрія), де брати проходили службу в армії з 1952 по 1955 рр. За цей час вони суттєво удосконалили свою виконавську майстерність, адже колектив проводив насичену концертну діяльність, як в Австрії, так і за її межами [3].

Наступною і вагомою віхою у житті, а також у професійному зростанні братів Колосків стала робота в танцювальній групі Українського народного хору (згодом Державного заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки (1964 р.), а нині –Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки), куди їх запросили після демобілізації [11].

В Україні ще у 20-ті роки XX ст. на хвилі відродження української культури та духовності починає активно розвиватися хорове мистецтво.

Крім того, створюються професійні ансамблі пісні й танцю, в яких особлива увага приділяється танцювальним групам. Репертуар таких колективів складався не лише з вокальних номерів, а й з вокально-хореографічних та суто танцювальних. Ця тенденція, започаткована у 30-х роках, продовжується і в наступні десятиліття. Так, у 1939 р. було створено Державний гуцульський ансамбль пісні і танцю. У 1940–50 рр. засновані Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки (1943 р.); Заслужений академічний буковинський ансамбль пісні і танцю України (1944 р.); Заслужений академічний Закарпатський народний хор (1945 р.); Заслужений Прикарпатський ансамбль пісні і танцю України «Верховина» (Дрогобич) (1946 р.); Черкаський державний академічний заслужений український народний хор (1957 р.); Поліський академічний ансамбль пісні і танцю «Льонок» (Житомир) (1958 р.) [1].

Український народний хор швидко здобув заслужену славу й популярність в нашій державі та за її межами. Виступи колективу стали помітним явищем не лише в українській (на той час вона була одним із проявів радянської) культурі, а й вагомим здобутком світового вокального й танцювального народного мистецтва. Вокально-хореографічні композиції, сюїти, програми, що славили працю і велич нашого народу, пропагували повагу та любов до своєї національної культури, виховували національну свідомість в умовах тоталітарної системи та примусової русифікації. І хоча поряд із народними перлинами в програмах було чимало творів про героїв соціалістичної праці та про «непорушну дружбу радянських народів-братів», колектив збагачував українську народну пісенну та хореографічну культуру [8].

Величезною популярністю користувалися виступи як співаків, так і танцювальної групи колективу. Художньо узагальнюючи і розвиваючи елементи народної хореографії, використовуючи творчі ресурси професійного мистецтва, ансамбль створював нові сценічні форми, прагнучи до яскравого відтворення народного стилю, глибокого розкриття в танці національного образу і характеру.

Поєднання яскравої народної форми та безпосередності виконання з технічними й акторськими досягненнями професійної хореографічної школи завдячувало і появі в ансамблі нової генерації танцівників, яким притаманна була творча індивідуальність й висока виконавська культура. До відбору танцюристів тут ставилися ретельно, навіть прискіпливо, віддаючи перевагу природному обдаруванню перед набутими раніше професійними навичками [8].

Брати Колоски стають солістами танцювальної групи Українського народного хору у 1955 році. І саме з цього часу почався їх шлях до слави та народного визнання.

З перших днів роботи у прославленому колективі виявилося, що в тому багажі виконавської техніки, який брати Колоски придбали раніше, було багато хорошого, свіжого, своєрідного, але разом з тим і чимало зайвого. Майстерність братів шліфувалася на репетиціях, які проводив балетмейстер, заслужений артист УРСР Леонід Калінін (обіймав посаду балетмейстера 1968–1970 рр.) [10]. А постійні настанови художнього керівника колективу Григорія Верьовки про розуміння танцю, про, так би мовити, його «душу», емоційну наснагу допомагали танцівникам глибше й чіткіше усвідомити суть своєї професії [3]. Олександр Колосок згадував, що керівники колективу та колеги цінували його не лише за гарну технічну підготовку, а й за те, що він проявляв творчу ініціативу, пропонуючи власні рішення в роботі над тим чи іншим танцем. У масових танцях балетмейстер завжди доручав йому сольні партії. Крім того, величезним успіхом глядачів користувались і танцювальні дуети братів-близнюків [3].

Керівництво Українського народного хору, оцінивши здібності і, водночас, разючу схожість Олександра і Петра, наряду з участю у масових танцях, випускає братів з окремими, виключно для них поставленими номерами. Колоски були неповторними, наприклад, у лірико-жартівливій хореографічній мініатюрі «Дівчина по воду йшла». Дівчина-красуня, яка закохалася у хлопця, несподівано для себе з'ясовує, що їх двоє, і довго не може з'ясувати, хто ж із них насправді її милий, адже вони обидва чорночубі, дотепні, симпатичні. А близнюки в цьому номері демонстрували не лише свою віртуозність та виконавську майстерність, а й акторські здібності. І вже зовсім іншими брати були у танці-дуеті «Буковинські парубки». В запальному іскрометному ритмі веселі карпатські лісоруби спочатку злагоджено – рух в рух – хвацько витинали закаблуками традиційні буковинські вистукування, а потім починали змагатися один з одним, хто кого перетанцює, виконуючи складні рухи та трюки. Танок супроводжувався задерикуватими вигуками, свистом, і все це – з непідробним народним гумором [3].

Колоскам були притаманні невимушеність і легкість у танцях. Найважчі стрибки й піруети вони виконували, ніби бавлячись, – граційно і просто. І ця позірна простота, якій передувала

безліч репетицій, завжди приносила братам заслужений успіх.

За час роботи в Українському народному хорі Олександр і Петро Колоски успішно виступали в Москві під час Декад української літератури та мистецтва, за що отримали урядові нагороди, зокрема медаль «За доблесний труд» (1951 р.). Медаллю «За трудову відзнаку» був нагороджений у 1961 році. Окремо як солісти брати Колоски представляли мистецтво радянської України на всесвітніх фестивалях молоді і студентів у Відні (1959 р.) та Хельсинкі (1962 р.). І з обох цих фестивалів вони поверталися на Батьківщину лауреатами, нагородженими золотими медалями [5].

Робота в ансамблі – а це понад 250 концертів – стала для братів Колосків не лише школою професійної танцювального мистецтва, вона сформувала їхній світогляд, їхнє розуміння розвитку народної хореографії. Крім того, багато дали численні поїздки, різноманітні цікаві зустрічі, знайомства з колегами з інших країн та просто спілкування з глядачами. Так приходило розуміння непересічного значення народної творчості, в тому числі танцювального мистецтва, в житті нації, в духовному вихованні молоді, у культурному житті загалом.

Як зазначають джерела, колектив користувався великою популярністю і заслуженим визнанням, і всюди, де б він не побував, глядачі були зачаровані не лише українською піснею, танцем, а й самими виконавцями – молодими, енергійними, завзя-тими. Олександр Колосок згадував: тогочасна преса писала, «що виступи братів Колосків – це поєднання сили і грації, простоти і витонченості, життєрадісності. Так, газета «Ель Ельдорадо» (Мексика) після гастролей Українського народного хору відзначала, що ніколи місцева публіка не бачила такого прекрасного видовища… Здавалося, зал вибухне від нескінченних овацій…» [3].

У 1967 році за високий рівень професіоналізму, за популяризацію українського народного хореографічного мистецтва солістам балету Державного заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки Олександру та Петру Колоскам було присвоєно почесне звання «заслужений артист Української РСР» [5].

Загалом за час роботи солістом танцювальної групи Українського народного хору (1955-1971 роки) О. Колосок виступав не лише в низці міст України, а у республіках колишнього СРСР – Росії, Латвії, Литві, Естонії, зарубіжних країнах – Франції, Канаді, Мексиці. За власними підрахунками Олександра Петровича, за цей час він узяв участь у 1420 концертах.

Безумовно, робота в народному хорі ім. Г. Верьовки була найпомітнішою віхою у творчому житті О. Колоска, однак не слід забувати і про інші здобутки артиста. Так, у 1957-58 роках О. Колосок бере участь як артист естради в гастролях Державного естрадного оркестру України, який виступав в Україні, Росії, Казахстані. Узбекистані, Киргизії [3].

Брати Колоски завершили свою діяльність в Українському народному хорі 1971 р. і влаштувалися солістами естради у Воронезьку філармонію (Росія). Така зміна місця роботи та країни була зумовлена соціально-економічними умовами того часу. Сам Олександр Петрович пояснив, що на той час пенсія за вислугу років для танцюристів була мізерною, а тому всі виконавці змушені були кудись їхати, щоб заробити максимальну пенсію – 120 карбованців. Вони з братом прийняли запрошення від Героя соціалістичної праці, народної артистки СРСР Марії Мородовцевої та два роки пропрацювали у її бригаді, виступаючи перед трудівниками Сибіру і Далекого Сходу. Ця робота принесла братам Колоскам не лише моральне задоволення, а також дала змогу отримати престижну пенсію. Пізніше О. Колосок згадував, що, виступаючи на гастролях в Сибіру, на Алтаї, Далекому Сході, в Україні, він взяв участь у 550 концертах [3].

Отже, багаторічна виконавська діяльність Олександра Колоска проходила у складі провідних професійних колективів, в яких він завжди обіймав посаду соліста: 1951 р. – Ансамбль пісні і танцю; 1951-1955 рр. – Ансамбль пісні і танцю Центральної групи військ; 1955-1971 рр. – Державний заслужений український народний хор ім. Г. Верьовки; 1957-1958 рр. – Державний естрадний оркестр України; 1971-1973 рр. – Воронезька філармонія [3].

Закінчити свою професійну кар'єру брати Колоски вирішили, будучи солістами, маючи чудову фізичну форму та вагомий авторитет серед колег і балетмейстерів, керівників професійних колективів. «*Ми хотіли піти зі сцени в зеніті слави, залишитися у пам'яті глядачів не старіючими артистами, а віртуозами, солістами колективу. Тому, хоч нам і пропонували продовжувати свою танцювальну кар'єру, ми з братом прийняли одностайне рішення*» – зазначив О. Колосок [3].

Далі дороги братів розійшлися. Петро Колосок у 1973–1998 роках працював художнім керівником і головним балетмейстером дитячого зразкового хореографічного ансамблю «Веселка» (м. Київ). Помер П. П. Колосок у 2004 році. Олександр Колосок обрав для себе шлях педагога і науковця. Отриманий досвід танцівника, багатий практичний багаж знань він мріяв передавати

молодим артистам, розвивати теорію українського танцю й хореографічне мистецтво України загалом. Закінчивши трудову діяльність як виконавець, О. Колосок отримав змогу впроваджувати свої наукові й методичні розробки, ідеї, задуми у мистецьких вищих навчальних закладах – майже 30 років у Київському національному університеті культури і мистецтв, а згодом – у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. О. П. Колосок пішов з життя 14 лютого 2020 року.

Висновки**.** Важливою віхою у професійній кар'єрі Олександра Колоска була робота в Українському народному хорі, де він та його брат Петро були артистами танцювальної групи. Як соліст-виконавець Олександр Колосок вражав глядачів своєю технічною майстерністю, віртуозністю, вмінням створювати яскраві сценічні образи. Робота у Заслуженому українському народному хорі ім. Г. Верьовки (й за сумісництвом – в «Укрконцерті») в 1055-1971 роках стала для О. Колоска стартовим майданчиком для втілення мрії про передачу свого практичного досвіду та знань майбутнім артистам і хореографам, а також дала поштовх до наукового вивчення теоретичних і практичних аспектів розвитку українського народно-сценічного танцю.

Література

1. Бурбан М. На шляху до професіоналізму. *Молодь і ринок.* 2011. № 11. С. 82–86.
2. Гутник І. Олександр Колосок: душею – до танцю, серцем – до педагогіки. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв) : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська], м. Київ, 25 квітня 2020 р.* Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2020. С. 20–23.
3. Інтерв'ю з О. Колоском, Київ, 25 квітня 2002 р. / Взяла І. Гутник. Рукопис.
4. Луговенко Т. Г. Дитячі аматорські колективи народного танцю в контексті розвитку хореографічної культури України XX – початку XXI століття. : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Київ, 2012. 16 с.
5. Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник / уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116 с.
6. Маркевич Л. А. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Івано-Франківськ, 2019. 21 с.
7. Рожок О. В. Хор, овіяний народною любов'ю. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2014. №3. С. 116-123
8. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвиток народного виконавства в Україні (кінець XIX-XX століття): Автореф. дис…канд. Мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2005. 20 с.
9. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник. Київ, 1999. 224 с.
10. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=10587 (дата звернення: серпень 2020).
11. Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки. URL: https://veryovka.com/history/ (дата звернення: серпень 2020).

References

1. Burban, M. (2011) On the way to professionalism. Youth and the market, 11, 82–86 [in Ukrainian].
2. Gutnyk, I. (2020). Oleksandr Kolosok: with his soul – to dance, with his heart – to pedagogy. International scientific-practical conference "Traditions and innovations in choreographic culture (to the 50th anniversary of the Department of Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts)". (pp. 20–23). Kyiv: KNUKiM Publishing Center [in Ukrainian].
3. Interview with O. Kolosk, (2002, April 25). Kyiv. Taken by I. Gutnyk. Manuscript [in Ukrainian].
4. Kolosok, O.P. (Eds.) (2008). Masters of folk-stage dance: a biographical guide. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
5. Lugovenko, T.G. (2012). Children's amateur folk dance groups in the process of choreographic art in Ukraine in the XX – at the beginning of the XXI century. Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Markevich, L.A. (2019). Transformation of the system of the artistic language of the Ukrainian national ballet performance in 20-80 years of the XX century. Extended abstract of the candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
7. Rozhok, O.V. (2014). Choir, shrouded in folk love. Journal of the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine, 3, 116-123 [in Ukrainian].
8. Skoptsova, O.M. (2005). Formation and features of the development of national performance in Ukraine (the end of the XIX-XX centuries). Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
9. Turkevych, V. (1999). Choreographic art of Ukraine in personalities: bibliographic reference book. Kyiv [in Ukrainian].
10. Encyclopedia of modern Ukraine. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=10587 [in Ukrainian].
11. G. Veryovka Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir of Ukraine. Retrieved from https://veryovka.com/history/[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2020
Отримано після доопрацювання 22.10.2020
Прийнято до друку 27.10.2020

УДК 792.831:39=161.3
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222086

Цитування:
Харчук О. Д. Зв'язок народних танців Білорусії з історією, музикою та піснею. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 69-73.

Kharchuk O. (2020). Connection of Belarusian folk dance with history, music, and singing. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 69-73 [in Ukrainian].

Харчук Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-1092-850X
od.pompa@gmail.com

ЗВ'ЯЗОК НАРОДНИХ ТАНЦІВ БІЛОРУСІЇ З ІСТОРІЄЮ, МУЗИКОЮ ТА ПІСНЕЮ

Мета роботи – на основі врахування завдань та висвітлення питання збереження народно-сценічного танцю проаналізувати народний танець Білорусії та його зв'язок з історією, музикою та піснею. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного та аналітичного методів, що дає змогу виокремити особливості народного танцю Білорусії. Систематизація відомостей про особливості народних танців цієї країни надає хореографічній освіті, як соціокультурній системі, розвиватися під впливом різноманітних стилів і напрямків танцювального мистецтва, практично втілюючи традиції, сформовані на основі багатовікового досвіду мистецької діяльності. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні взаємозумовленості народних танців Білорусії з історією, музикою та піснею, у формуванні теоретичних засад, з'ясування особливостей народних білоруських танців у визначені загальних характеристик. **Висновки.** Розкриття фольклорних традицій та їх аналіз на прикладі танців інших країн є винятково важливим для вивчення цієї проблематики, і також буде внеском до вивчення загальних закономірностей культуро-творчих процесів. Нині їхню народну основу, зв'язок праці з побутом висвітлюють хореографічні постановки – «Таукачикі», «Чоботи», «Лянок», «Кола», «Бульба», «Ручнікі» і т.д. Посилаючись на історичні, культурологічні та хореографічні дані, можемо узагальнити відомості про народне мистецтво, яке нерозривно пов'язане з історією свого народу та його традиціями.

Ключові слова: народний танець, білоруські танці, традиції, танцювальні традиції.

Kharchuk Olga, *Ph.D., Lecturer, Department of dance in Kyiv National University of Culture and Arts*

Connection of Belarusian folk dance with history, music, and singing

Purpose of the article. The article explores the dance traditions of the Belarusian people, revealing their significance and covering the development of folk-choreography. The purpose of the work is to analyze the folk dance of Belarus and its connection with history, music, and song on the basis of taking into account tasks and covering the issue of preserving folk-dance. **The methodology** of the research is to apply historical, cultural, and analytical methods, which allows us to analyze the peculiarities of folk dance of Belarus. The systematization of information about the peculiarities of folk dances of this country gives the choreographic education, as a socio-cultural system, to develop under the influence of various styles and directions of dance art, practically embodying the traditions formed on the basis of centuries-old experience of artistic activity. **The scientific novelty** is to find out the interdependence of Belarussian folk dances with history, music, and song, to form theoretical principles, to clarify the features of Belarussian folk dances into certain general characteristics. **Conclusions.** The discovery of folklore traditions and their analysis on the example of dances of other countries is extremely important for the study of this issue, and will also contribute to the study of the general patterns of cultural and creative processes. Nowadays, their folk base and connection of work with life are covered by choreographic productions. For example, such Belarusian folk dances as "Taukachiki", "Boots", "Lenok", "Kola", "Tuber", "Towels", "Mlynok", " Kasci, Kozachka, Myatselitsa, Nikita, Dudaryk, Bull-calf, and Kazir. Based on historical, cultural, and choreographic data, we can summarize information about folk art that is inextricably linked to the history of its people and its traditions. The high level of spirituality inherent in each nation and the peculiar mentality is manifested in the fact of preserving their traditions, customs, and rituals, language, song, dance, which serves as a basis for national identity within the world geoculture and as the foundation for the formation of the whole mentality. To research folklore traditions and their analysis of different national dances is tremendously important for the study of this issue, and will also contribute to the study of the general patterns of cultural and creative processes.

Key words: *folk dance, Belarusian dances, traditions, dance traditions.*

©Харчук О. Д., 2020

Актуальність теми дослідження. За багатовіковий період розвитку народної хореографії, починаючи з фольклорного танцю, якому властива своєрідна манера виконання, можна простежити глибокий вплив народних традицій на становлення і розвиток не тільки на народно-сценічну хореографію, а й національну самосвідомість та ідентичність нації. Етнологічну ситуацію, танцювальну культуру Білорусії висвітлюють дослідження Ю. Чурко, Л. Алексютович, Т. Ткаченко, А. Киркова. Проте сучасні наукові дослідження Т. Благова, Л. Пригоди дедалі частіше звертають увагу митців на умови глобалізації й міжкультурної інтеграції традицій і стилістичних особливостей мистецтва, в тому числі, танцювального. На сучасному етапі нам потрібно навчитися вміло використовувати традиції, висловлюючи власну тенденцію народно-сценічного танцю, зокрема народного танцю білоруського народу. Використання такого матеріалу надає доповненого розуміння значимості традицій. Хореографічна освіта як соціокультурна система розвивається під впливом різноманітних стилів і напрямків танцювального мистецтва, практично втілюючи традиції, сформовані на основі багатовікового досвіду мистецької діяльності. Наразі висвітлення питання поєднання танцювального фольклору з історією, музикою та співом на прикладі Білорусії як тенденція для збереження народно-сценічного танцю, ще недостатньо знайшло своє висвітлення. Цим і зумовлено вибір теми. Пропонованою статтею змістовно окреслено та характерно-стисло зорієнтовано на тему фольклорної традиції білоруського танцю.

Аналіз досліджень і публікацій. У своїй праці «Білоруський хореографічний фольклор» [10, 193] Ю. Чурко значну увагу приділила білоруському танцю, зокрема, використанню в сучасній хореографічній практиці стародавніх танцювальних традицій і навела чимало прикладів, які свідчать про схожість танцювальних елементів в українському та білоруському танцях [10, 193]. Під впливом релігійного та княжого протистояння, фольклор зберігався та розвивався. Ю. Чурко у монографії «Білоруський хореографічний фольклор» цитує слова В. Бєлінського: «Навіть і тоді, коли прогрес одного народу відбувається через запозичення у другого, він тим не менше відбувається національно!» [10, 316].

Білоруський народ в танцях і піснях передає усю їх незрівняну красу. Фундатор теорії української хореографії професор В. М. Верховинець писав: «Пісня і танець – це рідні брат і сестра». Через них білоруси передавали весь свій характер і риси, красу життя, свій темперамент [5, 7].

Тривалий час білоруський танець виходив за межі села і тому пори року вплинули на появу танців з найяскравішими святкуваннями сезону і були частиною трудового процесу. У «Листах без адреси» Г. В. Плеханов писав: «Я твердо переконаний у тому, що ми не зрозуміємо нічогісінько в історії первісного мистецтва, якщо не проймемося думкою, що праця старша за мистецтво і що взагалі людина спочатку дивиться на предмети і явища з точки зору утилітарної і тільки пізніше стає в своєму ставленні до них на естетичну точку зору» [7].

«Народна творчість – вічний «кредитор» сучасної культури: на «дивіденди» з нього існує практично вся народно-сценічна хореографія; своїми незгасними фарбами, ідеалами, образами він насичує багато видів мистецтва», цитуючи доречні слова Ю. Чурко, знавця білоруської хореографічної культури [11, 2].

Істотну роль у поглибленні гетерогенності етнокультури білоруського краю зіграла колонізація окремих регіонів (XV – XIX ст.) сусідніми державами – Великим князівством Литовським, Річчю Посполитою, Росією, яку змальовує А. Кирков у статті «Литовське Полісся» («Живописна Росія»: Литовське і Білоруське Полісся») [6, 13]. І велике значення має те, що кожний субетнос – то невеличке плем'я зі своїми традиціями і своєю історією [6, 345].

Мета дослідження – проаналізувати народний танець Білорусії та його зв'язок з історією, музикою та піснею.

Виклад основного матеріалу. Починаючи ще з XIV століття, разом з білоруською культурою формувався білоруський народний танець, який є невід'ємною частиною народної свідомості Білорусії.

Чутливість до ритму становить психофізичну природу людини. Це проявляється в процесі праці, коли людина відчуває свою здатність до музичного ритму. Ритміка породжувала рухи первісних танців і формувала їх зміст. Підпорядкованість рухів ритму породжували танок, який був одним з ранніх виявів людської культури. Спостереження за життям народу було одним із найважливіших джерел пізнання тогочасного танцювального мистецтва. Праця з перемінним тактом викликає рухи, які складаються із

ударів і поштовхів, що в свою чергу викликає головний звук до такту і тонічного ритму.

Хореографічна творчість із прадавніх часів пов'язана з річним колом обрядів, приурочених до зимового, весняного, літнього й осіннього періодів. Білоруські народні танці співвіднесені з найяскравішими святкуваннями сезону. Свята та обряди ніколи не обмежовувались народними танцями. На прикладі деяких обрядів висвітлено специфіку побутових танців. Також білоруські народні танці тісно пов'язані з календарем народних свят і сімейних торжеств. До них можна віднести весілля, колядки та інші.

У Білорусії побутують танці, які розповсюдженні в побутових святах – «дожинках», зміст якого полягав в зв'язуванні останнього снопка та заплітання вінків на голову. Таким чином, повертаючись в село з піснями та танцями, знаменували осінні давні традиції села, збираючи старше та молодше покоління. У зимовий період святкували «куделиці», де пряли льон – куделю. У цьому дійстві запрошувалася чоловіча частина населення для забав та ігор.

Вечорами після роботи молодь влаштовувала вечорниці, так звані «музики». На вечорницях вони співали пісні, затівали різні забави та ігри, які були пов'язані з танцювальним мистецтвом.

Танці і пісні були невід'ємною частиною весільних обрядів та повсякденного побуту білорусів [9, 3]. Наявним прикладом є «Цирежка» («Теренжій») або «Женіцьба Цирежки», за пісенними словами йдеться про вибір та підбір молодих один одному, який робився батьками. Одиночні танці в Білорусії існували, але не в великій кількості, в основному переважали парно-масові танці.

Музичним супроводом білоруських народних танців були звичайні тодішні інструменти: скрипка, бубни, цимбали, дудка, гармошка. Найбільше любили співати частівки – приспівки і виконувати танець з піснею. Все це надавало танцям ще більше розважливого характеру, що перетворювало такі діяння на невеликі гуморові змагання.

Зв'язок праці з побутом ще і зараз видно у білоруських танцях, що складає їхню народну основу. Протягом багатьох років білоруські танці існували виключно в сільській місцевості, бо їх вважали мужицькими та негідними вищих верств населення. І тільки на початку XIX століття відбувається популяризація білоруських танців.

Поява народно-сценічного танцю Білорусії належить Гнату Буйницькому, засновнику білоруського театру, який він створив в 1907 р. і сам брав участь в ньому як режисер, автор і танцюрист [1].

У концертах використовувалися народні пісні, твори білоруських поетів, танці під акомпанемент традиційних музик («троїсті») – скрипки, цимбалів та дуди. І. Буйницький у сценічній інтерпретації народних танців майже не відходив від фольклорної основи [1].

Спочатку Гнат Буйницький зібрав свою групу і роз'їжджав з нею по всій країні. Вони показали, наскільки народний танець білорусів може бути емоційним і темпераментним. Популярність їх тільки зростала, що дало можливість бути запрошеними до Варшави, Санкт-Петербургу, там представляти самобутність свого народу [1, 7].

Поява на сцені народного танцю відноситься лиш до початку XX століття. У 1912-1914 роках існувала білоруська танцювальна група в селі Прозорки Полоцької області. В складі її були три музиканти (скрипка, цимбали і дудка) і шість пар танцюристів. До репертуару входили народні танці «Лявониха», «Гнєваш», «Качан», «Юрочка». Група виступала в багатих білоруських селах, побувала навіть в Петербурзі, де виступала на закритих студентських вечорах, а коли танцюристи хотіли показати своє мистецтво в Мінську, губернатор їм цього не дозволив. До репертуару народних танців входили «Товкачики», «Бульба», «Льонок», «Крижачок» та ще багато інших.

У танці «Товкачики» відтворюється процес товчення в ступі зерна. Танець «Бульба» демонструє як садять, обробляють і збирають картоплю. Цей танець, за словами К. Алексютович, став визнаним завдяки популярній народній білоруській пісні [1, 39]. В танці «Качан» показують посадку капусти і лякання зайця. Білоруські танці іноді виконуються лише дівчатами та хлопцями. Наприклад «Бульба» і «Льонок» – танець коровайниць, що виконується дівчатами тільки на весіллях. У ньому відображається обробіток льону, ткання полотна і пошиття кашулі (сорочки). Ніби вбравшись в нові сорочки, дівчата весело танцюють після копіткої праці.

В інших танцях відображаються явища природи, звірі, птахи і таке інше. До них можна віднести всім відомі танці «Козел», «Коза», «Бичок», «Горобець», «Мяцеліца», «Віхор». У танці «Чарот» (очерет) замальовується очерет поліських боліт.

Існують танці, що відтворюють риси характеру людини. До них належать «Юрачка», «Антон», «Мікіта», «Гняваш» та

інші. Кожен танець має свою групу елементів руху, свій музичний супровід, ритмічний малюнок [1, 26].

Основою побудови білоруського народного танцю є чіткий, точно встановлений малюнок, тим самим, прослідковуються численні перебудови танцюючих пар, які виплітають нові орнаментальні хореографічні малюнки.

З традиційних народних білоруських танців найпопулярніші «Лявоніха», «Крижачок». Основою танцю «Лявоніха» є однойменна пісня. Танець виник за мотивами діалогу, який відбувається між Лявоніхою і Лявоном. Танець ведеться навколо них. Кількість учасників не обмежена, аби знайшлася пара. У ньому яскраво виражені душа білоруського народу, його національні риси. Танець по характеру життєрадісний, динамічний, завзятий і стрімкий, але не складний [1, 28]. Це принесло йому велику популярність.

«Крижачок» – танець орнаментальний, парно-масовий, виконується будь-якою кількістю пар в швидкому темпі [2, 30]. Танець «Крижачок» існує у двох варіантах. У деяких областях Білорусії танцюють парами навхрест (від слова криж), в інших – «Кружачок» – танцюють по колу (від слова круг). Він належить до найбільш популярних білоруських народних танців. Своєю популярністю «Крижачок» не поступається «Лявонісі». Про походження його назви існує тлумачення: вбачається його зв'язок з народною назвою дикого селезня «крижак», тому в деяких частинах Білорусії цей танець називають більш скорочено – «Крижак». Сам танець відносять до групи танців, що наслідують рухам птахів [2, 30]. Побутує й інша назва цього танцю – «Крутіха» від основного руху – кружляння пар.

Головною регіональною особливістю білоруського краю являється танець полька, яка і відкриває характер народу, про що говорить колективний характер виконання. Як зазначає Л. Алексютович: «У 40-х роках XIX ст. полька широко поширилася в Європі, як бальний танець. З'явився новий захоплюючий танець, успіх якого, затьмарив все, що було найбільш популярним або улюбленим у сфері громадського танцю всіх кіл. Цим танцем була полька» [1, 439].

У середині XX століття у 1959 році в Білорусії був створений Державний ансамбль танцю Білорусії. Художнім керівником став композитор і балетмейстер А. Опанасенко. На основі народної творчості у Великому театрі опери і балету Білорусії створенні балети, в яких народні танці органічно пов'язані з класичним танцем. Балет «Князь Озеро» – поліська легенда про боротьбу з польсько-литовськими феодалами – удостоєний Державної премії. Народне мистецтво стало невід'ємною частиною білоруської національної культури.

У 1991 році в селі Волковиськ Гродненської області Білорусії був створений колектив «Вяселле». Ансамбль складається з тридцяти акторів, які формують вокальні, танцювальні та музичні групи. Члени колективу вивчали вокал, хореографію, художню майстерність, грали на різних музичних інструментах – флейтах, цимбалах, скрипках, баянах, контрабасах, барабанах.

Репертуар «Вяселле» постійно поповнювався кращими піснями і танцями, які учасники ансамблю збирали в результаті проведення так званої «народної експедиції» в білоруських селах. Програма ансамблю включає в себе білоруські народні пісні і танці такі, як полька, кадриль, лявоніха. Пристрасть виконавців надихає глядачів поділитися своєю любов'ю і захопленням білоруською культурою. Ансамбль «Вяселле» дав сотні концертів, брав участь у національних фестивалях, ювілеях, міжнародних виступах, святах. Фольклорний ансамбль «Вяселле» – один з тих, хто дбайливо зберігає і широко прославляє народні традиції своєї землі.

Наукова новизна полягає у з'ясуванні взаємозумовленості народних танців Білорусії з історією, музикою та піснею, у формуванні теоретичних засад і практичних надбань в хореографічній освіті, з'ясування особливостей народних білоруських танців у визначені загальних характеристик їх виконання.

Висновки. У XIV – XVI ст. відбулися важливі політичні, соціально-економічні, етнічні процеси, одним із результатів яких стало формування східнослов'янських етносів – українського й білоруського. Боротьба Галицько-Волинського князівства з Великим князівством Литовським закінчилася литовською перемогою. Взаємозв'язки України з Польщею та Білорусією наділили національні процеси схожістю, однак визначальним залишається збереження культурних цінностей, наділених багатовіковою історією.

Отже, народні танці були та є невід'ємною частиною повсякденного побуту мешканців Білорусії. У білоруських танцях видно і зараз їхню народну основу, зв'язок праці з побутом. Особливістю багатьох білоруських народних танців є також їх сюжетність. Прикладом збереглися такі

білоруські народні танці: «Юрочка», «Полька-Янка», «Чарот», «Таукачикі», «Чоботи», «Лянок», «Кола», «Бульба», «Ручнікі», «Млинок», «Касци», «Козачка» , «Мяцеліца», «Мікіта», «Дударикі», «Бичок», «Казир» [11, 17-18].

Посилаючись на історичні, культурологічні та хореографічні дані, ми можемо узагальнити відомості про народне мистецтво, яке нерозривно пов'язане з історією свого народу та його традиціями. Тому, одним із пріоритетних напрямків духовного суспільства, являється збереження та вивчення народного мистецтва в цілому і народного танцю зокрема.

Література

1.Алексютович Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры : учебник / под ред. М. Я. Гринблата. Минск : Вишэйшая школа, 1978. 530 с.

2.Беларусская савєцкая Енциклапедия / ред.кол у 6 т. Минск : БелЭН, 1975. 135 с.

3.Благова Т. О. Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. Science and Education a New Dimension: Humanities and Social Sciences. 2015. Т. 3. № 59. С. 27–30.

4.Бойко А. Б. Білоруське танцювальне мистецтво. Лекція з дисципліни «Теорія та метод. виклад. нар.-сцен. танцю» Львів : Львівський держ. ун. фіз. кул-ри, 2013. URL:http://3w.ldufk.edu.ua /files/kafedry/kaf_khoreohrafii/tim_vykl_narodno_scenichnoho_tanciu/lek_1.pdf. (дата звернення: 26.10.2019).

5.Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю : 5-те вид. та доп. Київ : Муз.Україна, 1990. 150 с.

6.Кирков А. К. Литовское Полесье. Живописная Россия: Литов. и Белорус. Полесье. Минск : БелЭн, 1993. 345 с.

7.Плеханов Г. В. Письма без адреса ("Научное Обозрение", 1899 г. №11; 1900 г. №3, №6) Том XIV : Институт К. Маркса и Ф. Энгельса URL:http://az.lib.ru/p/plehanow_g_w/text_1899_pisma_bez_adresa.shtml (дата звернення: 08.11.19).

8.Пригода Л. Ґенеза та шляхи розвитку навчальної дисципліни «Народно-сценічний танець». Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2016. № 14. С. 316-323.

9.Ткаченко Т. Народный танец. Москва : Искусство, 1967. 792 с.

10. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор: учебник. Минск: Высшая школа, 1990. 415 с.

11. Чурко Ю. М. Белорусский хореографический фольклор и танцевальная культура соседних народов: общее и частное. Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва : матеріали всеукраїн. наук.-практ. конференції., м. Київ, 29 квітня 2019 р., Київ, 2019. С. 17

References

1.Aleksiutovych, L. K. (1978). Belarussian folk dances, roundabouts, games. Minsk : Vyshcha shkola [in Russian].

2.Belorussian Soviet Encyclopedia. (1972). (Vols. 6). Minsk : BelЭN [in Russian].

3.Blahova, T. O. (2015). Formation of the theory of Ukrainian folk choreography in the historical and cultural dimension. Science and Education a New Dimension: Humanities and Social Sciences. № 59. (Vol. 3), (pp. 27–30). [in Ukrainian].

4.Boiko, A. B. (2013). Belarussian dance art. Lektsiia z dystsypliny «Teoriia ta metodyka vykladannia narodno-stsenichnoho tantsiu. Lviv: Lviv State University of Physical Culture. Retrieved from : http://3w.ldufk.edu.ua/files/kafedry/kaf_khoreohrafii/tim_vykl_narodno_scenichnoho_tanciu/lek_1.pdf [in Ukrainian].

5.Verkhovynets, V. M. (1990). The theory of Ukrainian folk dance. Kyiv : Muz. Ukraina [in Ukrainian].

6.Kyrkov, A. K. (1993). Lithuanian Polese. Picturesque Russia: Lithuanians in Belarus Polese. Minsk : BelЭn [in Russian].

7.Plekhanov, G. V. (2019). Letters without an address. Nauchnoe Obozrenie. (Vols. 19) : Institut K. Marksa i F. E`ngel`sa. Retrieved from : http://az.lib.ru/p/plehanow_g_w/text_1899_pisma_bez_adresa.shtml [in Russian].

8.Pryhoda, L. (2016). Genesis and ways of development of the discipline "Folk-stage dance". Problems of modern teacher preparation. № 14. 316-323 [in Ukrainian].

9.Tkachenko, T. (1967). Folk dance. Moscow : Yskusstvo [in Russian].

10. Churko, Yu. (1990). Belarusian choreographic folklore. Minsk : Vysshaya shkola [in Russian].

11. Churko, Yu. M. (2019). Belarusian choreographic folklore and dance culture of neighboring nations: general and particular. Proceedings of the Ukrainian conference «Interaction of amateur and professional choreographic art». (pp. 17-18). Kyiv [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.07.2020
Отримано після доопрацювання 22.09.2020
Прийнято до друку 27.09.2020

УДК 792.82(477)“195/199”
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222088

Цитування:
Вакуленко О. М. Сюжетно-змістовий аспект хореографічної вистави в контексті тенденцій розвитку сучасного сценічного бального танцю. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 74-78.

Vakulenko O. (2020). The plot-content aspect of a choreographic performance in the context of trends in the development of modern stage ballroom dancing. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 74-78 [in Ukrainian].

Вакуленко Олеся Михайлівна,
доцент кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7906-4626
vakusia@gmail.com

СЮЖЕТНО-ЗМІСТОВИЙ АСПЕКТ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ВИСТАВИ В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Мета статті – виявити тенденції розкриття сюжетно-змістового аспекту хореографічної вистави, побудованої на основі або із залученням лексики бального танцю, характерні для сценічних творів XXI ст. **Методи дослідження.** Застосовано метод художньо-стилістичного аналізу виражальних засобів хореографічної вистави; типологічний метод, що посприяв виявленню та розгляду основних методів розкриття сюжетно-змістового аспекту; метод мистецтвознавчого аналізу, застосування якого посприяло розгляду композиційних рішень хореографічних вистав; метод порівняльного аналізу, що дозволив зіставити прийоми та методи розкриття сюжетно-змістового аспекту хореографічних вистав, що використовуються зарубіжним та вітчизняними постановниками на сучасному етапі; метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** На основі мистецтвознавчого аналізу хореографічних вистав європейських та вітчизняних балетмейстерів-постановників А. Гадеса («The Antonio Gades Compan»), Ф. Піньєро та В. Віллальба («La Boca Tango Company»), А. Трунової (вистава-перформанс «Криваве весілля») та Н. Журенко (театр бального танцю «Fly Dance») виявлено характерні сучасному етапу розвитку хореографічного мистецтва тенденції розкриття сюжетно-змістового аспекту хореографічної вистави, побудованої на основі або із залученням лексики бального танцю, а також охарактеризовано її образно-концепційний зміст. **Висновки.** Дослідження виявило, що в сучасній практиці театрів танцю домінуючою є тенденція використання нестандартних можливостей художньо-образного відображення людського буття, авторського підходу до розкриття теми сценічного хореографічного твору, новаторських поетичних та метафоричних образів. Гармонійне синтезування в хореографічній виставі компонентів музично-хореографічної образності позиціонується сучасними постановниками як головне завдання в процес розкриття змісту. Форми бального танцю та драматургічні ходи відповідають конкретному змісту та образному ряду сценічного твору, а закони відображення дійсності в хореографічній виставі базуються на ступені відданості метафоричному відображенню життя.

Ключові слова: сценічний бальний танець, хореографічна вистава, сюжетно-змістовий аспект, художньо-образне вираження.

Vakulenko Olesya, *associate Professor of the Ballroom Choreography Department at the Kyiv National University of Culture and Arts*

The plot-content aspect of a choreographic performance in the context of trends in the development of modern stage ballroom dancing

The purpose of the article is to identify trends in the disclosure of the plot-content aspect of a choreographic performance, built on the basis of or with the use of ballroom dance vocabulary, which is characteristic of the stage works of the XXI century. **Research methodology.** The method of artistic and stylistic analysis of expressive means of choreographic performance is applied; a typological method that helped to identify and consider the main methods of disclosing the plot-content aspect; the method of art history analysis, the application of which contributed to the consideration of compositional solutions of choreographic performances; the method of comparative analysis, which allowed to compare the techniques and methods of revealing the plot-content aspect of choreographic performances used by foreign and domestic directors at the present stage; method of theoretical generalization. **Scientific novelty.** Based on the art analysis of choreographic performances by European and domestic choreographers-producers A. Gades ("The Antonio Gades Compan"), F. Pinera and W. Villalba ("La Boca Tango Company"), A. Trunova (performance-performance "Bloody Wedding") ”) And N. Zhurenko (ballroom dance theater“ Fly Dance ”) revealed the tendencies of revealing the plot-content aspect of a choreographic

©Вакуленко О.М., 2020

performance, built on the basis of or with the involvement of ballroom dance vocabulary, characteristic of the modern stage of choreographic art development, and its figurative and conceptual content. **Conclusions.** The study showed that the modern practice of dance theaters is dominated by the tendency to use non-standard possibilities of artistic and figurative reflection of human existence, the author's approach to revealing the theme of stage choreographic work, innovative poetic and metaphorical images. Harmonious synthesis in the choreographic performance of the components of musical and choreographic imagery is positioned by modern producers as the main task in the process of revealing the content. Ballroom dance forms and dramatic moves correspond to the specific content and figurative series of stage work and the laws of reflection of reality in a choreographic performance are based on the degree of devotion to the metaphorical reflection of life.

Key words: stage ballroom dance, choreographic performance, plot-semantic aspect, artistic-figurative expression.

Актуальність теми дослідження. Жанр сценічного бального танцю, характерною відмінністю якого від загальнодоступних форм бального танцю та танцювального спорту є глибинне та всеохоплюючий розвиток творчого шляху виконавця, демонструє глядачу можливості бального танцю засобами створення драматургії образів, режисури [1, 49]. На сучасному етапі в Україні спостерігається процес активного розвитку театрів бального танцю. Якщо наприкінці ХХ ст. цю новітню форму існування колективу бального танцю популяризували передусім Київський театр бального танцю під керівництвом О. Касьянової та О. Касьянова і Севастопольський театр бального танцю В. Єлізарова, в 2010-х рр. кількість театральних колективів, які втілюють сценічні постановки передусім засобами бальної хореографії значно зростає. Це актуалізує доцільність розширення теоретичної бази сценічної бальної хореографії в означеній площині.

Мета статті – виявити прийоми та методи розкриття сюжетно-змістового аспекту хореографічної вистави, побудованої на основі або із залученням лексики бального танцю, характерні для сценічних творів ХХІ ст.

Аналіз публікацій. Активний розвиток бальної хореографії в цілому та напряму сценічного бального танцю, зокрема на сучасному етапі зумовив посилення наукового інтересу до практичних напрацювань та доцільність розширення теоретичної бази. Проблематика сценічного бального танцю в різноманітних аспектах розглядалася О. Касьяновим (аналіз діяльності творчих колективів) [5], О. Касьяновою [6], А. Крисем (драматургія постановок) [8], Т. Павлюк [11] (історія розвитку бального танцю), С. Костецьким [7] (розробка теоретичних підходів до розгляду поняття), О. Єлізаровим (вплив сценічної бальної хореографії на глядача) [4] та ін. Проте багатоаспектність напряму сценічної бальної хореографії та особливості створення хореогра-фічних вистав вимагають детального дослідження та висвітлення з позицій сучасного мистецтво-знавства.

Виклад основного матеріалу. Бальний танець як історичне явище належить до однієї з форм хореографії, що змінювалася під впливом норм етикету та укладу життя вищих прошарків суспільства; відображає менталітет народу, народну самобутність, виражає внутрішній світ людини, її емоційний стан, почуття та думки; поєднує в собі засоби музичної, пластичної, спортивно-фізичної, етичної та художньої освіти [9, 10].

Сформована на основі класичного балету – балетний театр і лексика класичного балету стали стимулом для розвитку бальної хореографії, оскільки етико-етичні начала, приховані у феномені бального танцю лежать в основі класичних хореографічних форм [2, 11] – вистава в жанрі сценічної бальної хореографії вирізняється власними принципами організації, зокрема, драматургічною та естетичною концепціями, хореографічною лексикою та ін. Специфікою хореографічної вистави є особлива хореографічна лексика за умови абсолютної або (рідше) часткової відсутності вербальної складової – відповідно унікальності мистецтва танцю сюжетно-змістовий аспект виражено зазвичай у феноменальній пластичній виразності рухів виконавців.

Протягом історії розвитку бальний танець накопичував виражальні засоби, зокрема, з національних танців різних народів, інших видів мистецтва, побуту та ін. Саме тому, не позиціонуючи бальний танець як універсальну мову, наголосимо на його унікальних можливостях для відображення глибинних і тонких емоційно-інтелектуальних нюансів сучасної людини.

На сучасному етапі розвитку сценічного хореографічного мистецтва, бальна танцювальна форма є важливим джерелом творчих пошуків зарубіжних та українських балетмейстерів-постановників. Вплетений в класичну, народну або сучасну хореографію, бальний танець стає формотворчим елементом усієї структури хореографічної вистави ХХІ ст.

Наприклад, сценічні постановки «Компанії Антоніо Гадеса» («The Antonio Gades

Compan», художній колектив під керівництвом С. Араузо, Іспанія) вирізняються унікальним поєднанням іспанського танцю, танцю фламенко та елементів лексики бального танцю, що формують естетичну та вишукану художню мову, універсальний стиль, наділений величезною силою вираження.

Хореографічні вистави, в яких драматизм сюжету поєднано з лексикою танго, презентують постановники «La Boca Tango Company» Ф. Піньєро та В. Віллальба («La Boca Tango Show», 2015 р., «Bravo, Piazzolla!», 2017 р.).

Сюжетно-змістові аспекти хореографічної вистави «Паралельність» театру бального танцю «Fly Dance» (керівник Н. Журенко) відповідно до специфіки постановки та основного напряму творчої діяльності колективу розкриваються засобами виразності бального танцю. Процес створення та розкриття художнього образу відбувається в єдності таких принципів постановки як композиційна цілісність, співвідношення форми та змісту, залежність другорядного від головного.

Експериментальне поєднання стилів фламенко, танго та сучасного танцю репрезентує хореограф-постановник А. Трунова у хореографічній виставі «Криваве весілля» (2019 р.) за твором Ф. Гарсіа Лорки. Неабияку роль в структуруванні постановки, репрезентації її етичних сенсів та емоційного впливу відіграла єдина стилістика засобів хореографічної виразності – бальний танець стає ключовою ланкою в постановочному та художньому рішенні твору, головною темою якого є людські пристрасті, пошук, жадоба та нудьга за коханням, в світі де кохання неможливе.

Основою методології є розуміння сценічного бального танцю як головного виражального засобу в хореографічній виставі, відповідно аналіз хореографічного тексту є основою аналізу твору в цілому.

На думку дослідників, основними компонентами створення художнього образу в хореографічній виставі є драматургія або композиція танцю, танцювальний рисунок, вибір ракурсу та емоційне втілення [3, 25].

Зміст хореографічної вистави відповідно видовій специфіці мистецтва розкривається в просторі та часі з розрахунку сприйняття головної думки та ідеї конкретним глядачем. Це зумовлює використання хореографами кількох груп прийомів побудови просторової композиції – з урахуванням простору та часу і з урахуванням глядацького сприйняття.

У хореографічній виставі мізансцени – це не стільки виражальний засіб танцю, скільки його своєрідна мова, оскільки зміст постановки виражається не стільки в композиції, малюнку, що безперервно змінюється. Рухи бального танцю – своєрідна мова хореографічної вистави, основні елементи, що складаються в цілісну картину. Мізансцени як видимий прояв стану, думки,почуття героїв на певному відрізку часу, виникають, рухаються та переміщуються, чергуються з танцем, вибудовуються відповідно розвитку дії.

Характерною для хореографічної вистави в жанрі сценічного бального танцю є мізансценічна рима – часова та просторова схожість мізансцен, що досягається завдяки повторенню поз, синхронності рухів, симетрії розташування фігур, дзеркальну і тіньову графіку. Іноді статична мізансцена має неабияке сенсові значення (зазвичай вона насичена не складними танцювальними рухами).

Наприклад, у хореографічній виставі «Кармен» «Компанії Антоніо Гадеса» (хореографія та освітлення А. Гадеса та К. Саура, 2011 р.), відповідно режисерського бачення, мізансценування перетворено з сюжетного переміщення в просторі та естетично привабливого руху танцюриста серед декорацій на ряд спеціально побудованих знаків, що емоційно сприймаються глядачем та набувають для нього сенс невидимої ідеї та надзавдання.

Використання реквізиту (квітки, хустки, елементів костюму та ін.) в сценічному бальному танці на сучасному етапі набуває неабиякого поширення – використання певної речі в епізоді або сцені хореографічної вистави позиціонується як один із важливих прийомів художньо-образної виразності та є невід'ємною частиною інформаційної структури постановки. С. Орлова наголошує, що використання речі в танці надає хореографу можливість розкрити актуальні для суспільства проблеми ті зафіксувати у виставі уявлення про речі, що стали традиційними або виникли в суспільній свідомості нещодавно, в пластичних образах [10, 3]. На думку дослідниці, яка позиціонує речі в хореографічному творі як образно значущу одиницю, а її фізичні параметри як виразники художніх образів, вони використовуються для створення еклектичної, полісимволічної форми вистави, що здатна виразити багатовимірність сучасного життя; набувають неабиякого образно-семантичного звучання, зокрема створюються нові значення поруч із сенсами, що існували раніше.

Оскільки хореографічне мистецтво, передусім, видовищне мистецтво, що передає інформацію засобами візуальних образів,

танцюрист та елементи, що залучені балет-мейстером-постановником в пластичну дію, стають взаємодоповнюючими знаками єдиного хореографічного тексту. Відповідно будь-які рухові нюанси, що відтворюються танцюристом відносно елементів сцено-графічного оформлення чи реквізиту, а також їх особливості та деталі, складаються в хорео-графічній виставі в єдину візуально-образну картину, інтерпретатором якої є глядач.

Наприклад, у хореографічній виставі «Криваве весілля» лексика пластики і бального танцю доповнена роботою з предметом (віялом) заради створення художнього образу. В постановці «La Boca Tango Show» прочуття та пристрасті між героями візуалізуються завдяки обіграванню парою піджака партнера.

Від допоміжного виражального засобу предмети переходять в ранг самостійної візуальної реальності, що має як незалежне сенсові значення, так і додаткове значення через інші виражальні складові вистави – пластику, музику, композиційні прийоми, сценографічне оформлення.

Технічні та технологічні новації, що використовуються в сценографії на сучасному етапі дозволяють відобразити в просторових рішеннях розмаїття можливостей емоційно-сенсових відтінків художнього образу. Вони підкорені завданню надати танцюристу максимальні умови для вираження (засобами розміщення тіла в просторі та взаємодії з ним) того сенсу, що закладено постановником як в загальне рішення хореографічної вистави, так і в вирішення кожної сцени. Наприклад, характерним прийомом сценографічного вирішення хореографічних вистав Севастопольського академічного театру Вадима Єлізарова є використання проекційного відеомеппінгу – мультимедійна проекція використовується протягом усієї постановки як елемент сценографії. Динамічні зображення на задньому плані (так званий футаж, до якого належить відеоряд, спецефекти на прозорому тлі, анімоване тло та ін.) в поєднанні з музичним супроводом сценічної постановки сприяють посиленню емоційного занурення глядача в сюжет та загальний настрій хореографічної вистави, створюють передумови сприйняття інформації на основі методу асоціацій.

Сценографічне рішення «La Boca Tango Show» дало змогу хореографам-постановникам Ф. Піньєро та В. Віллальба побудувати не сюжетне, а сенсове хореографічне полотно – воно і в безпосередньо русі танцюристів, і в їх взаємодії з елементами оформлення вистави, робить видимим для глядача приховані причини вчинків та поведінки героїв, певною мірою візуалізуючи невидиме.

Натомість А. Трунова в процесі постановки «Кривавого весілля» надала перевагу освітленню та колористиці. Не використовуючи можливості проекційного меппінгу, хореограф-постановник формує візуально повноцінне штучне світлове середовище, що наділене образно-емоційними якостями і сприяє створенню унікального образу хореографічної вистави. Колір позиційовано як важливий естетичний фактор світлопростору вистави, що збагачує її як стосовно інформаційності, так стосовно емоційності, посилює єдність композиції.

За критеріями виразності сучасні хореографи-постановники прагнуть переоцінити деякі відкинуті або проігноровані елементи бального танцю, з метою розширення кодифікованих відповідно естетичним кодам елегантності початку XX ст. рухів, фігур та жестів. Наголосимо, що невідворотність процесу абстрактної трансформації хореографічних знаків була підтверджена ще Р. Лабаном.

Наукова новизна. На основі мистецтвознавчого аналізу хореографічних вистав європейських та вітчизняних балет-мейстерів-постановників А. Гадеса («The Antonio Gades Compan»), Ф. Піньєро та В. Віллальба («La Boca Tango Company»), А. Трунової (вистава-перформанс «Криваве весілля») та Н. Журенко (театр бального танцю «Fly Dance») виявлено характерні сучасному етапу розвитку хореографічного мистецтва прийоми та методи розкриття сюжетно-змістового аспекту хореографічної вистави, побудованої на основі або із залученням лексики бального танцю, а також охарактеризовано її образно-концепційний зміст.

Висновки**.** Дослідження виявило, що в сучасній практиці театрів танцю домінуючою є тенденція використання нестандартних можливостей художньо-образного відображення людського буття, авторського підходу до розкриття теми сценічного хореографічного твору, новаторських поетичних та метафоричних образів. Гармонійне синтезування в хореографічній виставі компонентів музично-хореографічної образності позиціонується сучасними постановниками як головне завдання в процес розкриття змісту. Форми бального танцю та драматургічні ходи відповідають конкретному змісту та образному ряду сценічного твору, а закони відображення дійсності в хореографічній виставі базуються на ступені відданості метафоричному відображенню життя.

Література

1. Башмакова А. М. Бальная хореография на рубеже XX–XXI веков. *Научный форум : філологія, искусствоведение и культурология*. 2020. № 2(33). С. 46–51.

2. Виноградов О. М. Кульутра балетного театра и бальный танец. *Танец в диалоге культур и традиций* : IX Межвузовская научно-практическая конференция, 27 февраля 2019 г. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2019. С. 11–12.

3. Демідова М. Г., Трощенко В. М. Основні аспекти створення художнього образу в сучасному танці. *Тенденции развития современной хореографии* : материалы II Междунар. науч.-практ. семинара. Луганск, 27–28 нояб. 2010 г. Луганск : Изд-во ЛГИКИ, 2010.

4. Елизаров А. В. Особенности зрительского восприятия произведений своременного искусства сценической хореографии. *Сучасна наука в мережі інтернет.* Дев'ята Міжнародна науково-практична конференція. 2012. URL : http://intkonf.org/elizarov-a-v-osobennosti-zritelskogo-vospriyatiya-proizvedeniy-sovremennogo-iskusstva-stsenicheskoy-horeografii/ (дата звернення 2.09.2020).

5. Касьянов О. Є. Види колективів бального танцю, їх диференціація за напрямами діяльності. *Хореографічне мистецтво у контексті культурно - освітніх процесів:* матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 12–13 грудня 2005 року. Полтава, 2006. С. 30–35.

6. Касьянова О. В. Специфіка режисури балетних вистав у бальній хореографії. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.* 2010. № 2 (7). С. 108–115.

7. Костецький С. В. Сучасні підходи до визначення поняття «сценічний бальний танець». *Мистецтвознавчі записки.* 2017. Вип. 31. С. 325–331.

8. Крись А. С. Тенденції розвитку драматургії сценічної бальної хореографії у контексті світових процесів. *Мистецтвознавчі записки.* 2019. № 35. С. 189–195.

9. Олейникова Г. А. *Развитие методической компетенции педагога бального танца в после-вузовский период профессиональной деятельности* : автореферат дис. канд. пед. наук : 13.00.08 / Московский государственный открытый педагогический университет им М.А. Шолохова. Москва, 2005. 21 с.

10. Орлова С. В. *Образ вещи в современном танце* : автореферат дис. канд. культурологии : 24.00.01 / Вятский государственный университет. Пермь, 2011. 20 с.

11. Павлюк Т. С. Витоки та виокремлення бального танцю із загальної європейської хореографічної культури. *Культура народов Причерноморья : научный журнал.* 2008. № 143. С. 66–70.

References

1. Bashmakova, A. M. (2020). Ballroom choreography at the turn of the XX-XXI centuries. *Scientific forum: philology, art history, and cultural studies*, no. 2 (33), pp. 46–51 [in Russian].

2. Vinogradov, O. M. (2019). Kultura ballet theater and ballroom dance. *Dance in the Dialogue of Cultures and Traditions:* IX Interuniversity Scientific and Practical Conference, February 27, 2019, St. Petersburg: SPbGUP, pp. 11–12 [in Russian].

3. Demidova, M. G., Troshchenko, V. M. (2010). The main aspects of creating an artistic image in modern dance. *Trends in the development of modern choreography*: materials of the Second International. scientific-practical the seminar. Luhansk, November 27-28. 2010. Lugansk: Izd-vo LGIKI [in Ukraine].

4. Elizarov, A. V. (2012). Peculiarities of the audience's perception of works of contemporary art of stage choreography. *Modern science on the Internet.* Ninth International Scientific and Practical Conference. 2012. URL: http://intkonf.org/elizarov-a-v-osobennosti-zritelskogo-vospriyatiya-proizvedeniy-sovremennogo-iskusstva-stsenicheskoy-horeografii/ [in Russian].

5. Kasyanov, O. E. (2006). Types of ballroom dance groups, their differentiation by areas of activity. *Choreographic art in the context of cultural and educational processes*: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference on December 12-13, 2005. Poltava, pp. 30–35 [in Ukraine].

6. Kasyanova. O. V. (2010). Specifics of directing ballet performances in ballroom choreography. *Magazine of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*, no. 2 (7), pp. 108–115 [in Ukraine].

7. Kostetsky, S. V. (2017). Modern approaches to the definition of "stage ballroom dancing". *Art notes*, Issue 31, pp. 325–331 [in Ukraine].

8. Chris, A. S. (2019). Trends in the development of stage ballroom choreography in the context of world processes. *Art notes*, no. 35, pp. 189–195 [in Ukraine].

9. Oleinikova, G. A. (2005). *Development of methodological competence of a ballroom dance teacher in the postgraduate period of professional activity*. Phd thesis. Moscow State Open Pedagogical University named after M.A. Sholokhov. Moscow, 2005 [in Russian].

10. Orlova, S. V. (2011). *The image of a thing in modern dance*. Phd thesis. Vyatka State University. Perm, 2011 [in Russian].

11. Pavlyuk, T. S. (2008). Origins and separation of ballroom dance from the general European choreographic culture. *Culture of the peoples of the Black Sea region: a scientific journal*, no. 143, pp. 66–70 [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 22.08.2020
Отримано після доопрацювання 22.10.2020
Прийнято до друку 27.10.2020

УДК 37.013.73
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222089

Цитування:
Гриценюк Р. А. Соціальні танці в соціокультурному просторі XXI ст.: спортивно-змагальний аспект. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 79-84.

Gritsenyuk R. (2020). The evolution of social dance in the sociocultural space of the XXI century: sports and competitive aspects. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 79-84 [in Ukrainian].

Гриценюк Роман Анатолійович,
заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
*https://orcid.org/*0000-0002-5361-7210
flashrivnedance@ukr.net

СОЦІАЛЬНІ ТАНЦІ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ XXI СТ.: СПОРТИВНО-ЗМАГАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Мета статті – виявити та проаналізувати специфіку розвитку соціальних танців на сучасному етапі; визначити особливості та охарактеризувати перспективи нового, спортивно-змагального контексту соціальних танців. **Методологія дослідження** базується на принципі цілісного та системного підходів до вивчення соціальних танців. Застосовано аналітичний метод (для визначення наукових підходів); метод художньо-стилістичного та мистецтвознавчого аналізу (для виявлення та обґрунтування тенденцій розвитку соціального танцю XXI ст.); системно-функціональний метод (посприяв структуруванню конкурсних соціальних танців як феномену сучасного соціокультурного простору) та ін. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено розвиток спортивно-змагального контексту соціальних танців XXI ст.; проаналізовано особливості техніки виконання та танцювальну лексику соціальних танців аргентинське танго, бачата, меренга, сальса, свінг Західного узбережжя, джиттербаг, дисккофокс, а також карибського шоу, латинського шоу та карибських танців – танцювальних програм, затверджених Міжнародною танцювальною організацією для проведення європейських та світових чемпіонатів на сучасному етапі; виявлено специфічні відмінності неконкурсного та конкурсного соціального танцю в умовах соціокультурного простору XXI ст. **Висновки.** Дослідження виявило, що на сучасному етапі, в контексті розвитку спортивно-змагального напрямку соціальних танців, трансформуються їх характерні ознаки (посилюється значення візуальної складової танцю, стандартизовано техніку виконання соціальних танців та ін.) та функції (окрім комунікативної, інформаційної, емоційної, соціальної, рекреаційної, психотерапевтичної, домінуючими стають виховна, естетична, образотворча та ін.). Соціальні танці на сучасному етапі розвитку світової танцювальної культури, уособлюють варіативність поєднання мистецтва танців (традиційна властивість соціальних танців) і майстерності (підготовка за програмою): мистецтво включає в себе творчість, спонтанність та самовираження, а майстерність сприяє створенню естетичного, художнього аспекту, проте без акцентування на особистій творчості та самовираженні.

Ключові слова: соціальні танці, конкурсна програма, техніка виконання, танцювальна лексика, критерії оцінювання.

Gritsenyuk Roman, *Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University*

The evolution of social dance in the sociocultural space of the XXI century: sports and competitive aspects

The purpose of the article is to identify and analyze the specifics of the development of social dances in the modern space; identify features and characterize the prospects of new sports and competitive context of social dancing. **The methodology** is based on the principle of a holistic and systematic approach to the study of social dances. The analytical method is applied (to determine scientific approaches); a method of artistic-stylistic and art criticism analysis (to identify and justify the development trends of the social dance of the twentieth century); system-functional method (contributing to the structuring of competitive social dances as a phenomenon of modern sociocultural space) and other. **Scientific novelty.** For the first time in domestic art criticism, the development of the sports and competitive context of social dances of the twentieth century has been investigated; features of the performance technique and dance vocabulary of social dances are analyzed: Argentine Tango, Bachata, Meringue, Salsa, West Coast Swing, Jitterbug, Disco Coffs, as well as the Caribbean show, Latin show, and Caribbean dances - dance programs approved by the International Dance Organization for European and World Championships at the present stage; The specific differences of non-competitive and competitive social dance in the sociocultural space of the 21st century are revealed. **Conclusions.** The study revealed that at the present stage in the context of the development of the sports and competitive direction of social dances, their characteristic features are being transformed

©Гриценюк Р. А., 2020

(the value of the visual component of the dance is enhanced, the technique of performing social dances, etc. is standardized) and functions (except for communicative, informational, emotional, social, recreational, psychotherapeutic, educational, aesthetic, visual, etc.) become dominant. Social dances at the present stage of the development of world dance culture, personify the combination of dance art (a traditional feature of social dances) and mastery (program preparation): art includes creativity, spontaneity, and self-expression, and mastery contributes to the creation of an aesthetic, artistic aspect, but without emphasis on personal creativity and self-expression.

Key words: social dances, competitive program, performance technique, dance vocabulary, evaluation criteria.

Актуальність теми дослідження. Соціальні танці в сучасній українській культурі стали помітним явищем XXI ст. Дослідження популярних парних танців, що позиціонуються як один із видів танцювальної практики, в якій танець виступає передусім приводом для спілкування, можливості розвитку та реалізації особистісного потенціалу [3, 20]; демократичні танці без чітко прописаних правил виконавства [2, 33], на сучасному етапі отримують неабияку актуальність. Лишаючись важливим чинником соціалізації особистості в соціумі, соціальні танці в XX ст. здобули й велике мистецьке значення, оскільки активно використовувалися в кіно-, теле- та сценічному мистецтві. Відповідно до специфіки світового соціокультурного простору початку XXI ст. соціальні танці отримують нове, досі не властиве виявлення, розвиваючись в напрямку спортивно-змагальних танців завдяки значному поширенню в Австрії, Німеччині, Італії, Франції та інших європейських країнах, організовані на спортивний манер змагання з сальси, хастлу, бачати, аргентинського танго, дискофоксу та інших соціальних танців (наприклад, Міжнародні турніри з соціальних танців, Чемпіонат світу з соціальних танців) набувають неабиякої популярності. Зокрема, на рівні світового танцювального співтовариства, хастл та сальсу планується офіційно визнати спортивними танцями. Означений напрямок розвитку соціальних танців на сучасному етапі актуалізує дослідження танцювальної практики в новому контексті з позицій сучасного мистецтвознавства.

Мета статті – виявити та проаналізувати специфіку розвитку соціальних танців на сучасному етапі; визначити особливості та охарактеризувати перспективи нового, спортивно-змагального контексту соціальних танців.

Аналіз досліджень і публікацій. Розробка проблематики соціальних танців не отримала широкого поширення серед вітчизняної та зарубіжної наукової спільноти – окремі аспекти висвітлено в дослідженнях та наукових публікаціях Б. Коен-Стретунер «Соціальний танець: контекст та дефініція» [4], С. Слоат «Карибський танець від Абакуа до Зука: як рух формує ідентичність» [12], Д. Толстової «Соціальні латиноамериканські танці як засіб гармонізації комунікативної сфери особистості» [3], А. Клепікової «Соціальні танці в сучасній культурі на прикладі хастла, бачати та сальси» [1], О. Плахотнюка «Квінтесенція соціальних танців» [2] та ін. Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчує відсутність у вітчизняному науковому вимірі мистецтвознавчих праць, предметом дослідження яких є спортивно-загальний контекст розвитку соціальних танців.

Виклад основного матеріалу**.** Наприкінці XIX – початку XX ст. неконкурсні соціальні бальні танці лишалися єдиною категорією бальних танців – важливою частиною танцювального мислення в Європі та Америці позиціонувалася саможертовна щедрість з акцентом на підвищення задоволення танцювальних партнерів та оточуючих. Іншою важливою частиною оригінального бального підходу було гнучке мислення та адаптація до партнера. Танцюрист, оволодіваючи різноманітним стилем, легко пристосовується до різних партнерів, а коли їх рухи гармонізуються, індивідуальність в танці позиціонується як природна необхідність, що диверсифікує танець. Провідні танцюристи та вчителі танців, наприклад, Ф. Астер, наголошували на важливості розвивати гнучкість, щоб мати можливість адаптувати власний стиль до стилю свого партнера, не відмовляючись від власної індивідуальності, а поєднуючи її зі стилем свого партнера. Для неконкурсних соціальних танцюристів ці постулати – традиційна частина танцювальної практики [10].

Еволюція бального танцю в XX ст. – кодифікація, становлення та розвиток конкурсного бального танцю, затвердження танцювального спорту та ін., посприяли трансформаційним процесам у танці соціальному.

До функцій соціальних танців, що в сукупності визначають психологічні можливості даної танцювальної практики у вдосконаленні та розвитку комунікативної сфери особистості, дослідники відносять: комунікативну, інформаційну, емоційну, соціалізуючи, рекреаційну, психотерапевтичну [3, с. 3].

Характерною ознакою соціальних танців є:

– спонтанна взаємодія з танцювальним партнером заради задоволення, в процесі виконання кроків та рухів, що найбільше подобаються;

– фокусування на чуттєвому сприйнятті виконавцями танцю, а не на зовнішній візуальній складовій;

– гнучкість та адаптування танцюристів, їх пристосування до стилів, що відрізняються від їх власних;

– виконання Послідовником танцювальних елементів відмінних від ідеї Лідера – альтернативна інтерпретація його лідерства;

– отримання танцюристами задоволення від імпровізації (поєднання осмисленого вибору та спонтанної реакції) з партнером, оволодіння танцювальною формою;

– відсутність стандартизації – соціальні танці передбачають зміну власних кроків для адаптування до кожного партнера;

– відсутність стандартизованого стилю та розвиток власного, відмінного від інших танцюристів стилю;

– відсутність фіксованої хореографії (вона зазвичай засновується на елементах танцювальної лексики Послідовника та спонтанних рухах Лідера);

– прийняття танцюристами власних рішень, оскільки Лідер та Послідовник постійно знаходяться в процесі прийняття рішень стосовно програми прийнятних кроків, хореографічного розпорядку та ін. – на відміну від партнерства в бальних танцях, роль Послідовника не пасивна: за кілька секунд, іноді несвідомо, він приймає рішення стосовно подальших танцювальних дій, відповідно, не «наслідує» Лідера, а інтерпретує сигнали, що подає партнер.

Р. Пауер наголошує, що в соціальних танцях партнери «відкриті для безмежних можливостей моменту, відповідаючи один одному та музиці, оскільки потік танцю – це тривимірний зв'язок між Лідером, Послідовником та музикою, кожен з яких вносить свій внесок». На думку дослідника, соціальні танцюристи цінують можливість розгляду багатьох життєспроможних відповідей в будь-який момент, включно з нетрадиційними та творчими можливостями, за умови якщо їх може прийняти танцювальний партнер [9].

Початок XXI ст. ознаменувався активізацією розвитку конкурсного соціального танцю завдяки діяльності Міжнародної танцювальної організації (International Dance Organization (IDO). Секція парних танців проводить змагання з традиційних світових соціальних танців, зокрема, аргентинського танго (танго, танго ессенаріо, танго мінолга, танго вальс), бачати, карибського шоу; карибських танців (бачата, меренге, сальса), парних танцювальних команд та команд формейшн, хастелу/дисккофоксу /дискосвінгу, джиттербагу; латинського шоу, меренги, сальси, свінгу Західного узбережжя [8].

Серед найпрестижніших змагань з соціальних танців назвемо Європейський чемпіонат з парних танців «Сальса, бачата, аргентинське танго та карибські танці» (IDO European couple dance championships "Salsa, Bachata, Argentine Tango & Caribbean Dances» (IDO European couple dance championships "Salsa, Bachata, Argentine Tango & Caribbean Dances»); Міжнародний чемпіонат Бачатастарс (Bachatastars International Champions) та ін.

До переліку соціальних танців, затверджених для проведення європейських та світових чемпіонатів у 2020 р. увійшли: аргентинське танго, сальса, мерега, бачата, карибські танці, сальса руеда де казіно, карибське шоу, латинське шоу, джиттербаг, дискохастл/дискофокс/ дискосвінг, свінг Західного узбережжя, парні танці формейшн, синхронні танці та джек і джил у вікових групах: діти (12-ть років та старше); юніори 1 (13–14-ть років); юніори 2 (15–16-ть років) – для парного виконання та юніори (13–16-ть років) для командних змагань і змагань формейшн; дорослі 1 (17 та старше), дорослі 2 (31 та старше); сеньори (від 50-ти років) [5, p. 76].

Щодо сценічного реквізиту, то правилами змагань передбачається використання лише предметів гардеробу, якщо вони лишаються частиною костюму (дозволяється тримати їх у руках та обмінюватися з партнером, проте забороняється кидати їх під час виступу на підлогу).

У контексті даного дослідження, вважаємо за доцільне більш детально розглянути особливості кожного з танців програми конкурсних змагань Європейського чемпіонату з парних танців.

Аргентинського танго – танцювальна дисципліна, в якій кожен із трьох танців танго вносить рівнозначний внесок в загальне розташування танцюристів, оцінюється за власною специфікою, а у фіналі змагання пари виконують танго есценаріо (Escenario) або Сценічне танго, яке розглядається як додатковий танець, в якому використовуються різноманітні рухи, не типові для соціальних танців: підтримки, махи ногами (болео, ганчо, пьєрнасос), акробатичні елементи та складні трюкові елементи (сольтад, сальто, стрибки та ін.) та балетні па. Хореографія повинна базуватися на таких базових компонентах танго,

як тісні обійми, камінада (прогулянка, кроки за лінією танцю), корте (перерваний рух в будь-якому напрямку) та кебрад і включати класичні кроки, фігури та рухи, найхарактерніші для танго: зміна напрямку кроку, крок із поворотом, крок на різні відстані, перерваний крок, волео (рух партнера в танці під час обертання довкола власної вісі, під час якого нога ніби захлестує бокову сторону партнера або за інерцією летить у напрямку руху), ганчо (болео, під час якого зустрічаються ноги партнерів, вільна нога на мить охоплює опорну ногу над зігнутим коліном, або дві вільні ноги перехлестуються в повітрі), очо (кроки з поворотом, схожі на вісімку – крок у сторону з поворотом корпусу до партнера та розворотом стегон у напрямку руху); хіро (обертання, в якому партнерка обходить партнера, який утворює цент оберту) та ін.

Бачата має карибське походження і характеризується відсутністю руху за лінією танцю. Основна рух – плавний, доволі повільний, романтичний та пристрасний. Кроки складаються з трикрокової схеми руху та моменту підйому/нахилу стегна без переносу тіла на рахунок 4-ри. Танцювальна пара повинна створити чуттєву атмосферу за допомогою оригінальних обертальних рухів у поєднанні з грайливою взаємодією один із одним.

Рухи та характерні технічні особливості програми *Карибського шоу* обираються виконавцями з оригінальних латино-карибських танців (сальса, бачата, мерегне та аргентинське танго), а своєрідні стилістичні відступи (комбінування двох або більше стилів) можуть включати театральні рухи та виконуватися під будь-який тип латиноамериканської музики. Забороняється виконувати більше 4-х тактів хореографію або фігури, що можуть бути виконані під час Міжнародного конкурсу латиноамериканських танців, але дозволяються підтримки та акробатичні рухи [5, 80].

Карибські танці (бачата, меренге, сальса) – танцювальна дисципліна, в якій кожен із трьох танців має рівну цінність під час програми змагань, а у фіналі танцювальна пара виконує попурі з двох або трьох вищезгаданих танців.

Дискофокс відомий в різних країнах як дискохастл, дискосвінг або дискофокс характеризується статичністю (пара рухається на паркеті під час поворотів), високою технікою імпровізації в повільному раунді (20–24 такти на хвилину), загальною динамікою і спритністю в партнерстві під час швидкого (30–35 тактів на хвилину), наявністю рухомого танцювального простору при частій зміні позицій партнерами, домінуванням різноманітних поворотів та природних рухів стегнами. Відповідно до рівня майстерності танцюристів, геометрія танцю змінюється з танцювання «за хрестом» на «лінійне» танцювання за, так званим слотом, що нагадує Свінг Західного узбережжя. Будь-які зміни в парі (коли партнери міняються місцями) в дискофоксі виконуються на три рахунки. Дозволяються такі фігури як пози, кидки та лінії, проте вони не повинні домінувати в композиції, натомість акробатичні фігури дозволені лише у фіналі, а їх кількість не обмежена.

Синхронний танець, фундаментальним елементом якого є танцювання бік о бік з бездоганною синхронністю, характеризується виконанням танцюристами рухів та фігур одночасно в одному напряму протягом виступу (тривалість 1:30 хвилин), відсутністю акробатичних рухів, підтримки та контактів.

Для виконання танцю *джиттербаг* (розмір 4/4) типовим є використання в якості елементів тряски тіла та кінцівок, підскоків та обертів, акробатичних елементів (наприклад, перекидання партнерки), імпровізація та запозичення елементів інших соціальних танців.

До програми *латинське шоу* входять танцювальні композиції та хореографії, засновані на латиноамериканському міжнародному танцювальному стилі (поєднано елементи танців самба, ча-ча-ча, румба, пасадобль та джайв).

Меренга (темп 30–34 такти на хвилину при музичному розмірі 4/4 та 60–68 тактів на хвилину при розмірі 2/4) – латиноамериканський спортивний танець, що характеризується відсутністю просування за лінією танцю, виконанням у закритій позиції, обов'язковим постійним тілесним контактом партнерів, навіть в процесі виконання індивідуальних *па,* компактними кроками, використанням латинського руху стегна, іноді доволі стакато. Легке зустрічне коливання зазвичай використовується для доповнення латинського руху стегна. В фігурній мерензі використовуються різноманітні кроки (базовий – «Марш»), фігур та хореографічних елементів, що сприяють посиленню художньо-естетичного образу, зокрема, кругові рухи стегон, повертання корпусом, рухи плечима в пришвидшеному русі.

Сальса має латиноамериканське походження, проте протягом останніх десятків років розвивалася відповідно до специфіки регіонального територіювання. На сучасному етапі існує чотири основних стилю сальси: сальса Пуерто-Ріко/Нью-Йоркська сальса або вуличне мамбо (Street Mambo), кубинська сальса, колумбійська сальса та сальса калі або колумбійська сальса, що включає значну

кількість шоу фігур – три останні допускаються до виконання під час змагань чемпіонату.

У категорії «Salsa Solo/Duo» виконавці передусім мають продемонструвати чисту, швидку роботу ніг; синхронізацію; добре виконані рухи типу «питання-відповідь», гарний контакт та музичну інтерпретацію. Водночас правилами заборонено виконувати будь-які акробатичні рухи або підйоми та утримання – між танцюристами не повинно бути контакту: партнери танцюють бік о бік або ж один партнер виконує крок, на який інший реагує [5, 86].

Сальса – надзвичайно популярний клубний танець, що надає танцюристам значної свободи інтерпретації музики, використовуючи рухи та елементи різних латиноамериканських танців (наприклад, фігури «Оберт в обіймах» та «Удари пачанги підборами»), зображаючи гостру взаємодію один з одним. Основи сальси включають рухи руками, зміну тримання при збереженні типових для танцю плавних рухів.

У категорії «Salsa Couples» (темп 50–52 такти на хвилину) передбачено виконання «Вісімки» (оберти партнерів один перед одним у відкритій позиції), «Вісімки зі зчепленими руками» (при виконанні напівобертів, руки партнерів зчеплені), «Оберт у замку» (партнер тримає партнерку за руки та розвертає, щоб її права рука лишалася за спиною), «Оберт зі зміною місць» (зміна місць партнерів, під час якої танцюрист переходить на місце партнерки, повертаючи її під рукою) та ін. Підтримки та акробатичні фігури дозволені лише у фіналі (категорії юніори та дорослі).

Свінг Західного узбережжя характеризується особливою технікою ведення, що заснована на м'якій взаємодії партнерів, виконанням переважно в рамці (обмеженому просторі паркету), технікою, що дозволяє імпровізувати під час виконання кроків обом партнерам, *анкер степом* як типовим закінченням більшості базових фігур: пушбрейк, Поворот із відворотом корпусу партнера, пропуск ліворуч, пропуск під рукою партнера, поворот назовні, поворот у середину, вісп, фрі спін, стартовий крок та ін.

До критеріїв оцінювання виступів танцювальних пар на чемпіонатах із соціальних танців на сучасному етапі належать:

– сценічна присутність: сценічна поведінка (танцювальна пара повинна займати більшу частину простору, щоб охопити всю аудиторію), загальна естетика пари (артистична проекція пари, здатність досягати та передавати почуття глядачу), костюми (професійні, повинні гармоніювати зі специфікою танцю і музичним супроводом);

– техніка виконання: ресурси танцюристів, знання фігур, якість виконання танцювальних рухів, а також технічної основи танцю (лінії, позиції, розміщення); окрім урахування загальної техніки соціального танцю, журі акцентує увагу на техніці конкретного танцю, зокрема, способі виконання кроків, рухів стегнами, ритмі, техніці ведення, виконання трюків, переходів між танцем і акробатикою (під акробатикою розуміються рухи, при яких тіло перевертається довкола сагітальної або фронтальної вісі, наприклад, сальто) та ін.);

– взаємодія танцювальної пари: координація рухів між партнерами, а також вираження спільного почуття під час виступу, спосіб тримання, положення рук, торкання тіла та ін. (наприклад, порушенням є вираження партнерами різних емоцій; відриву частини тіла в процесі указування руху через відсутність розуміння або внутрішнього зв'язку);

– музична складова: розвиток та еволюція танцю, його складність, рух та синхронізація з музикою, а також динамічність, підкреслювання музичних ритмів та вміння прилаштовуватися до енергії музики, оскільки танець має бути адаптований до музичної структури пісні, музично інтерпретувати кожен її момент або частину [11].

З метою популяризації конкурсів соціальних танців як імпровізаційних, Міжнародною танцювальною організацією планується не пропонувати учасникам перелік музичних композиції. Наприклад, дані нововведення вже заплановані для проведення Світового фіналу Бачатастарс (січень 2021 р. у межах загальносвітового конгресу з Бачати – Bachata Sensual World Congress) [11].

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено розвиток спортивно-змагального контексту соціальних танців XXI ст.; проаналізовано особливості техніки виконання та танцювальну лексику соціальних танців аргентинське танго, бачата, меренга, сальса, свінг Західного узбережжя, джиттербаг, дисккофокс, а також карибського шоу, латинського шоу та карибських танців – танцювальних програм, затверджених Міжнародною танцювальною організацією для проведення європейських та світових чемпіонатів на сучасному етапі; виявлено специфічні відмінності неконкурсного та конкурсного соціального танцю в умовах соціокультурного простору XXI ст.

Висновки**.** Дослідження виявило, що на сучасному етапі, в контексті розвитку спортивно-змагального напрямку соціальних танців, трансформуються їх характерні ознаки

(посилюється значення візуальної складової танцю, стандартизовано техніку виконання соціальних танців та ін.) та функції (окрім комунікативної, інформаційної, емоційної, соціальної, рекреаційної, психотерапевтичної, домінуючими стають виховна, естетична, образотворча та ін.).

Соціальні танці на сучасному етапі розвитку світової танцювальної культури, уособлюють варіативність поєднання мистецтва танців (традиційна властивість соціальних танців) і майстерності (підготовка за програмою): мистецтво включає в себе творчість, спонтанність та самовираження, а майстерність сприяє створенню естетичного, художнього аспекту, проте без акцентування на особистій творчості та самовираженні.

Перспектива подальших досліджень полягає в розробці цілісної теорії спортивно-змагального напрямку соціального танцю, науковому осмисленні проблеми виявлення його художньо-естетичних аспектів.

Література

1. Клепикова А. Н. *Социальные танцы в современной культуре на примере хастла, бачаты и сальсы* : автореферат маг. работы: 51.04.02. Саратов, 2017.

2. Плахотнюк О. Квінтесенція соціальних танців. *Танцювальні студії: збірник наукових праць.* Київ : вид. центр КНУКіМ, 2018. № 1. С. 28-37.

3. Толстова Д. А. *Социальные латиноамериканские танцы как средство гармонизации коммуникативной сферы личности* : автореферат дис. канд. психологических наук : 19.00.01 / Российский университет дружбы народов. Москва, 2014. 23 с.

4. Cohen-Stratyner B. Social Dance: Contexts and Definitions. Dance Research Journal. 2001. Vol. 33. № 2. pp. 121-124.

5. IDO Dance Sport Rules & Regulations. *International Dance organization* 2020. URL : https://www.ido-dance.com/ceis/ido/rules/ competition Rules/danceSportRules.pdf (дата звереннння: 12.03.2020).

6. IDO European couple dance championships "Salsa, Bachata, Argentine Tango & Caribbean Dances". *International Dance organization*. URL : https://www.ido-dance.com/ceis/ido/competitions/ calendar/2020_1593.html (дата звереннння: 10.03.2020).

7. Lisina L. Ontology of the cultural influence dance as a ritual. *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке*. 2012. № 2-3. С. 9-19.

8. List of IDO Disciplines (2020). *International Dance Organization.* URL : https://www.ido-dance.com/ceis/ido/competitions/idoDisciplines.html (дата звереннння: 10.03.2020).

9. Powers R. Intelligent Dancing. *Social dance at Stanford*. 2014. URL : https://socialdance.stanford.edu/ syllabi/intelligent.htm (дата звереннння: 12.03.2020).

10. Powers R. The Three Worlds of Ballroom Dance. *Social dance at Stanford*. 2014. URL : https://socialdance.stanford.edu/syllabi/ballroom.html (дата звереннння: 10.03.2020).

11. Rules. Bachatastars International Champions. 2020. URL : https://bachatastars.net/rules (дата звереннння: 10.03.2020).

12. Sloat S. *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Gainesville : University Press of Florida, 2005. 408 p.

References

1. Klepikova, A. N. (2017). *Social dances in modern culture on the example of hustle, bachata, and salsa*: abstract mage. work: 04/04/02. Saratov [in Russian].

2. Plakhotniuk, O. (2018). The quintessence of social dancing. *Dance Studios: a collection of scientific works.* Kyiv: ed. KNUKIM Center, no. 1, pp. 28-37 [in Ukrainian].

3. Tolstova, D. A. (2014). *Social Latin American dances as a means of harmonizing the communicative sphere of personality*. Abstract of Ph.D. Moscow: Peoples' Friendship University of Russia [in Russian].

4. Cohen-Stratyner, B. (2001). Social Dance: Contexts and Definitions. *Dance Research Journal,* Issue 33, pp. 121-124 [in English].

5. IDO Dance Sport Rules & Regulations (2020). *International Dance organization*. Available at: https://www.ido-dance.com/ceis/ido/rules/competitionRules/danceSportRules.pdf [in English].

6. IDO European couple dance championships "Salsa, Bachata, Argentine Tango & Caribbean Dances" (2020). *International Dance organization*. Available at : https://www.ido-dance.com/ceis/ido/competitions/ calendar/2020_1593.html [in English].

7. Lisina, L. (2012). Ontology of the cultural influence dance as a ritual. *Context and reflection: philosophy about the world and man*, no. 2-3, pp. 9-19 [in English].

8. List of IDO Disciplines (2020). *International Dance Organization.* Available at: https://www.ido-dance.com/ceis/ido/competitions/idoDisciplines.html [in English].

9. Powers, R. (2014). Intelligent Dancing. *Social dance at Stanford*. Available at: https://socialdance. stanford.edu/syllabi/intelligent.htm [in English].

10. Powers, R. (2014). The Three Worlds of Ballroom Dance. *Social dance at Stanford.* Available at: https://socialdance.stanford.edu/syllabi/ballroom.html [in English].

11. Rules (2020). Bachatastars International Champions. Available at: https://bachatastars.net/rules [in English].

12. Sloat, S. (2005). *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity.* Gainesville: University Press of Florida [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.08.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

УДК 37.091.33-027.22:793.31
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222091

Цитування:
Карлицька С. В., Копієвський О. Д. Класичний екзерсис в ансамблі народного танцю: методичні принципи та структура. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 85-90.

Karlytska S., Kopievsky O. (2020). Classical exercise in folk dance ensemble: methodological principles and structure. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 85-90 [in Ukrainian].

Карлицька Світлана Вікторівна,
викладач кафедри хореографії
Інституту мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка
s.karlytska@kubg.edu.ua
https://orcid.org/0000-0001-5105-2386

Копієвський Олег Дмитрович,
викладач кафедри хореографії Інституту
мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка
o.kopiievskyi@kubg.edu.ua
https://orcid.org/0000-0002-0622-7287

КЛАСИЧНИЙ ЕКЗЕРСИС В АНСАМБЛІ НАРОДНОГО ТАНЦЮ: МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ТА СТРУКТУРА

Мета роботи – науково обґрунтувати доцільність застосування класичного екзерсису в ансамблі народного танцю. **Методологія дослідження** ґрунтується на методах аналізу, спостереження й узагальнення. У статті охарактеризовано роль хореографічних колективів у духовному і творчому розвитку підростаючого покоління. Визначено чотири ланки вітчизняної хореографічної освіти. Проаналізовано методичні принципи, на яких будується екзерсис у хореографічному класі: 1) початок руху та його фіксоване завершення; 2) повторюваність головних елементів завдання; 3) обмежена кількість різних поєднуваних елементів в одному завданні; 4) домінування головного елемента або виконавського прийому в межах одного завдання; 5) логічне поєднання рухів залежно від навчальної мети; 6) обов'язкове виконання комбінацій з обох ніг; 7) раціональне співвідношення фізичного (силового), технічного, психічного та емоційного навантаження. Визначено основні аспекти вдосконалення фахової майстерності артиста балету та студента-хореографа (робота над собою, робота над репертуаром, сценічна діяльність). Виокремлено структурні елементи екзерсису, які застосовують на заняттях класичного та народно-сценічного танців. Проаналізовано основні виконавські прийоми класичного екзерсису, мету і специфіку їх застосування у навчальній та професійній діяльності хореографів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що науково обґрунтовано методичні принципи, структуру та зміст класичного екзерсису; визначено його роль в ансамблі народного танцю та фаховій підготовці студентів-хореографів. Сформульовано **висновки** про те, що класичний екзерсис є ефективним засобом формування виконавської культури та професійної майстерності артистів балету ансамблю народного танцю.

Ключові слова: ансамбль народного танцю; урок класичного танцю; екзерсис; народно-сценічний танець; методичні принципи; артист балету; студент-хореограф; професійна майстерність.

Karlytska Svitlana, *Lecturer at the Department of Choreography at the Institute of Arts of the Borys Grinchenko Kyiv University;* ***Kopievsky Oleg,*** *Lecturer at the Department of Choreography at the Institute of Arts of the Borys Grinchenko Kyiv University*

Classical exercise in folk dance ensemble: methodological principles and structure

The purpose of the article is to scientifically substantiate the applying classical exercise expediency in a folk dance ensemble. **The methodology** of research is based on methods of analysis, observation, and generalization. The role of choreographic ensembles in the spiritual and creative development of the younger generation is defined in the article. The authors highlight four approaches to choreographic education in Ukraine. The methodological principles are analyzed based on exertions in choreographic classes: 1) the beginning of the movement and its fixed completion; 2) the repeatability of the main elements of the task; 3) a limited number of different elements used in one task; 4) the dominance of the main element or performing technique within a single task; 5) the logical combination of movements depending on the learning objectives; 6) the mandatory performance of combinations using both legs; 7) the rational balance of physical (power), technical, mental and psychological elements. The main aspects of improving the ballet dancer`s professional skills and a student-choreographer (work on yourself, work on the repertoire, stage activity) are defined. Identified structural elements of the exercise, which are used in classes of classical and folk and stage dance. The main performing techniques of classical exercise, the purpose, and specificity of their application in the educational and professional activities of choreographers are analyzed. **The scientific novelty** of the work is that it scientifically substantiates the methodological principles and classical exercise`s content; defines

©Карлицька С. В., 2020
©Копієвський О. Д., 2020

its role in folk dance ensemble and student-choreographers` professional training**. Conclusions** have been formulated with emphasis that classical exercise is an effective means of forming the performing culture and dancers` professional ballet skills of the folk dance ensemble.

Key words: folk dance ensemble; classical dance lesson; exercise; folk and stage dance; methodological principles; ballet dancer; student-choreographer; professional skill.

Актуальність теми дослідження. Рівень духовного розвитку народу України багато в чому залежить від діяльності творчих колективів. Тому великого значення у формуванні духовності та естетичних смаків підростаючого покоління набувають ансамблі народного танцю, які створюються в різних регіонах України для збереження, розвитку й популяризації народного мистецтва. Їхнє функціонування здебільшого пов'язане з роботою освітніх установ – дошкільних (на базі проліцейних класів естетичного спрямування спеціалізованих дошкільних закладів); середніх загальноосвітніх (на базі хореографічних ліцеїв або профільних класів спеціалізованих шкіл з естетичним ухилом); вищих (на базі хореографічних відділень або кафедр у коледжах мистецтв; на кафедрах хореографії академій або університетів культури і мистецтв [7, 50–53]. У зв'язку з цим, особливої актуальності набуває проблема фахової підготовки висококваліфікованих конкурентоспроможних фахівців, здатних на належному рівні здійснювати роботу у професійних, навчальних та аматорських ансамблях народного танцю відповідно до сучасних вимог та рівня розвитку хореографічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концептуальні положення щодо формування професійних навичок у артистів балету сформульовані ще в 1934 році в посібнику А. Ваганової «Основи класичного танцю» [2], в якому узагальнено науково-методичний і практичний досвід у сфері балетної освіти. Проблеми класичного танцю як галузі хореографічного мистецтва та навчальної дисципліни обґрунтовані у працях В. Звьоздочкіна [5], А. Нікіфорової [9], Т. Путіліної [10]. Теорію українського народного танцю та основи викладання народно-сценічного танцю у вітчизняних закладах вищої освіти розкрито в роботах В. Верховинця [3], В. Зайцева [4], Н. Кирильчук [7]. Феномен синтезу мистецтв у сучасній українській сценічній хореографії досліджено Д. Бернадською [1]. Сучасні тенденції розвитку хореографічної освіти в Україні стали предметом наукових пошуків О. Касьянової [6] та Т. Медвідь [8]. Проте проблема застосування класичного екзерсису в роботі ансамблю народного танцю залишається малодослід-женою, що й обумовило актуальність цієї статті.

Мета дослідження – науково обґрунтувати доцільність застосування класичного екзерсису в ансамблі народного танцю. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) проаналізувати методичні принципи, на яких будується класичний екзерсис; 2) виокремити структурні елементи екзерсису, які застосовують на заняттях класичного та народно-сценічного танців; 3) виявити основні виконавські прийоми класичного екзерсису, мету і специфіку їх застосування в роботі ансамблю народного танцю.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному застосуванні методів: *аналізу* мистецтвознавчих і науково-педагогічних праць (з метою розкриття сутності ключових понять дослідження та визначення змісту роботи у класах класичного й народно-сценічного танцю); *спостереження* за роботою хореографічних колективів та процесом фахового навчання студентів-хореографів (з метою виявлення кореляції класичного й народно-сценічного танців та ефективних методів роботи з ансамблем народного танцю); *узагальнення* науково-методичного і практичного досвіду (з метою підтвердження доцільності застосування класичного екзерсису в роботі з ансамблями народного танцю).

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва техніка сценічного народного танцю стає все складнішою, оскільки збагачується виконавськими прийомами класичного танцю та сучасними напрямками хореографії.

У класі класичного танцю виконавці набувають кращої сценічної форми, розвивають м'язовий апарат ніг, на який припадає максимальне навантаження під час репетицій і концертних виступів. У процесі виконання тренажу артист, розігріваючи зв'язково-суглобовий апарат, попереджує розтягнення й вивихи, які трапляються при вивченні та виконанні складних танцювальних рухів. Тому важливими й визначальними для професійних танцівників залишаються їхні фізичні дані (танцювальний крок, виворотність, стрибок, гнучкість), які впливають на техніку виконання екзерсису класичного танцю. Екзерсис необхідний танцівнику для вироблення правильної постави і стійкості корпусу.

У системі вищої освіти базовою дисципліною для випускника-хореографа є

класичний танець. Термін «класика» походить від латинського «classicus» і означає «зразковий», «першокласний». До класики відносять ті хореографічні зразки, які становлять незмінну цінність для національної танцювальної культури. У цьому сенсі класичний танець, перш за все, асоціюється із продуктом багатовікової творчості, традиціями, які лежать в основі будь-якої хореографії. Тому користь від занять класичним танцем для початківців і професіоналів є очевидною.

Щоденна праця професійних артистів балету народного колективу, якими згодом стають чимало випускників вітчизняних освітніх закладів, передбачає виконання низки завдань (розігрів м'язів, суглобів і зв'язок, заучування та відпрацювання основних технічних рухів, складних елементів і наявного танцювального репертуару), які виконуються на заняттях із класичного танцю. Тому і в системі вищої хореографічної освіти класичний та народний танець є двома взаємопов'язаними напрямками підготовки студентів-хореографів, оскільки володіння арсеналом знань і вмінь у сфері класичного танцю є необхідним для артистів балету професійного ансамблю народного танцю.

Опираючись на накопичений у цій сфері практичний досвід, сформулюємо основні аспекти фахової підготовки майбутніх артистів балету та керівників народно-хореографічних колективів, які зумовлені специфікою майбутньої професійної діяльності. До них ми відносимо: 1) роботу над собою (розвиток фізичного апарату танцівника, відпрацювання технічних прийомів, самокоригування, самовдосконалення); 2) роботу над репертуаром (засвоєння різних стилів, жанрів та напрямів хореографічного мистецтва); 3) сценічну діяльність (опанування студентами технології репетиційного процесу, набуття досвіду концертно-виконавської роботи).

Проаналізуємо більш детально перший із означених аспектів фахової підготовки студентів-хореографів, який пов'язаний із розвитком фізичного апарату майбутнього артиста балету, починається з постави і продовжується в процесі виконання класичного екзерсису.

У своїх методичних рекомендаціях А. Ваганова неодноразово зазначала, що правильно поставлений корпус – це основа будь-якого «па». Тільки правильно поставлена спина здатна забезпечити абсолютну свободу рухів і стійкість (aplomb): «...під час екзерсису корпус повинен триматися прямо на нозі так, щоб у будь-який момент можна було опустити руку, яка тримається за палицю, не втрачаючи рівноваги. Це слугує основою правильного виконання екзерсису на середині зали. Ступня ноги, що стоїть на підлозі, не повинна спиратися на великий палець, а вага тіла має розподілятися по всій її поверхні. Корпус, який не стоїть прямо, а нахиляється до палиці, не виробляє aplomb» [2, 36].

Дослідники класичного танцю зазначають, що закладена під час екзерсису основа (розташування й робота стоп, корпусу, рук у всіх елементах класичного танцю) допомагає розвивати силу, спритність, витривалість, запобігає травмам і перевантаженням опорно-рухового апарату, дає можливість досконало оволодіти технікою класичного танцю [5, 10].

А. Нікіфорова до засад класичного танцю відносить: 1) постановку й роботу стоп, корпусу, рук, голови у всіх елементах класичного танцю; 2) м'язові відчуття під час роботи ніг, корпусу, рук; 3) розвиток виворотності ніг та еластичності м'язів [9, 17].

Саме виворотність ніг як необхідна вимога для виконання класичного екзерсису є обов'язковою і для виконання народних рухів. Вона сприяє не тільки вдосконаленню техніки, але й надає рухам витонченості й гармонійності.

З-поміж основних методичних принципів навчання класичного танцю слід виділити такі: 1) початок руху (preparation) та його фіксоване завершення; 2) повторюваність головних елементів завдання; 3) обмежена кількість різних поєднуваних елементів в одному завданні; 4) домінування одного головного елемента або виконавського прийому в межах одного завдання; 5) логічне поєднання рухів, що визначається навчальними цілями; 6) обов'язкове виконання комбінації із двох ніг; 7) раціональне співвідношення фізичного (силового), технічного, психічного та емоційного навантаження.

Оскільки вправи біля станка готують виконавський апарат танцівника до роботи, то вони мають виконуватись не механічно (формально), а з усвідомленням ролі кожного елементу в розвитку м'язової системи. Кожна комбінація навчальних елементів – це маленький танець, в якому техніка виконання поєднується з емоційною виразністю й музикальністю. Саме емоційність і музикальність виховуються на уроках класичного танцю і розвивають у студентів здатність відчувати музику. На важливості синтезу мистецтв у сучасній хореографічній освіті наголошують вітчизняні науковці (Д. Бернадська [1]).

Поняття музикальність, як зауважує Т. Путіліна, включає такі складові: 1) здатність узгоджувати свої рухи з музичним ритмом; учні мають засвоїти, що музичний ритм – це

виразний компонент танцю, а не простий, механічно точний рахунок часток часу, вони мають опанувати найпростіші музичні й хореографічні ритми у розмірах 2/4 і 4/4, а вже потім перейти до вивчення більш складних ритмів – на 3/4, 6/8тощо; 2) свідоме сприйняття теми-мелодії та втілення її в танці; 3) уміння чути інтонації музичної теми [10, 180].

У хореографічному класі музика є тим середовищем, в якому виховується виразність рухів, емоційність та експресивність виконання. Тому викладач має приділяти особливу увагу не тільки розвитку ритмічного, але й емоційно-дієвого зв'язку музики і танцю. Музична тема повинна сприйматися не абстрактно, а як емоційно-образне начало танцю. Уміння захоплено «поринати» в музичні інтонації змусить вихованців сприймати навчальні завдання не як схему рухів, а як живу творчо-дієву пластику.

Вибудовуючи урок класичного танцю в ансамблі народного танцю, педагог має органічно поєднувати технічні завдання з художньо-творчими, розвиваючи в артистів балету творче ставлення до виконання найпростіших рухів. Ознаками досягнення виразності є: а) наявність смислової логіки рухів у розкритті художнього образу танцю; б) емоційно-образне наповнення окремого руху, комбінації елементів, навчального етюду та занурення в емоційно-психічний стан. Виразність та емоційність надають рухам певного характеру, настрій, почуття. Наприклад: смуток і радість, сміх і горе, хвилювання і темперамент. Усе це можна передати через пластику, міміку, жести, не порушуючи канонів класичного танцю.

Для відтворення образного змісту танцю артист має пам'ятати про творче завдання. Тоді його рухи матимуть сенс, він буде виконувати їх усвідомлено, а кожен жест, поза чи танцювальний елемент почнуть «промовляти». Рухи набудуть легкості і природності. Це можна помітити на прикладі вправ народно-сценічного екзерсису, створеного на основі класичного екзерсису, до якого входять вправи, запозичені безпосередньо з народно-сценічних танців: рухи з вільною стопою (flic-fliac), «верьовочка», вправи на вистукування, вправи на розвиток гнучкості, пластичності рук і корпусу, стрибки тощо [7, 132].

Слід зазначити, що легкість і пластичність, які досягаються максимальною зібраністю, а не розслабленістю м'язів, розширюють діапазон рухів, надають танцю органічності. Танцювальний образ може відрізнятися ліризмом або, навпаки, гострою характерністю, «напруженням почуттів», темпераментними, драматичними інтонаціями, але при цьому техніка руху має зберігати свою м'якість. Урахування викладачем цих особливостей значно підвищить ефективність технічного розвитку студентів у класі народно-сценічного танцю.

На уроці класичного танцю в народно-хореографічному колективі педагог повинен враховувати особливості виконання народних танців, а саме: наявність більш важких, у порівнянні з балетними, концертних костюмів; особливості крою, фактуру тканини, багатошаровість костюму тощо. Усе це має бути врахованим у виборі методів роботи та виконавських прийомів. Наведемо приклад: позиції рук у народному танці – класичні, але дещо занижені, щоб не піднімалися плечі і руки не заважали корпусу, коли виконавець танцює в костюмі.

Основне завдання класичного екзерсису біля станка – розвинути тіло та навчитися вільно і пластично керувати своїми рухами за допомогою доцільно підібраних постійно повторюваних тренувальних вправ. Вправи біля станка носять навчальний характер. Рухи мають так поєднуватися в комбінації, щоб можна було закріпити пройдений матеріал, дати можливість артисту грамотно виконати їх та контролювати своє виконання. У той же час саме біля станка розучуються нові складні рухи, які потім складають основу екзерсису на середині зали.

Урок класичного танцю в народно-хореографічному колективі починається з розігріву ніг. Спеціальний комплекс вправ спрямований на підготовку м'язово-зв'язкового апарату до роботи біля станка й на середині зали. З огляду на складність багатьох рухів та вікові особливості танцівників, розігрів здатний запобігти різним травмам. Він виконується або самостійно артистами до початку основного уроку, або включається до самого екзерсису. Це можуть бути постановочні комплекси або індивідуальні імпровізації танцівника. Але в основі розігріву лежить battement tendus у поєднанні з battement tendu pourlepied і battement tendu jete. Ці вправи виконують у повільному темпі, спочатку у 1-й, а потім у 5-й позиції обличчям до станка. Багато хто з репетиторів і викладачів до комплексу розігріву включають елементи розтяжки й перегини корпусу.

Проаналізуємо структуру та зміст класичного екзерсису:

1. Урок починається з demi plie та grand plie, які поєднуються зрізними видами port de bras. Завдання demi plie – розтягуючи ахілл, підготувати стопу до подальшого навантаження на неї; grand plie розтягує і зміцнює м'язи, які задіяні у виворотності стегна. Demi plie є базовим рухом і основою доброго стрибка – з нього починається і закінчується стрибок.

Особливу увагу необхідно приділити grand plie як основі багатьох чоловічих рухів – присідань, «закладок», трюків. Plie має бути еластичним, стриманим.

2. Рухи, які виробляють силу ніг, чіткість і натягнутість стіп, правильну постановку стопи у 5-й позиції – battement tendu та battement tendu jete. У народному танці багато кроків виконується з переступанням, прості кроки, змінні, припадання (доріжки) тощо. Батмани оформляють стопу, здійснюючи вивід ноги при будь-якому кроці красивим, точним і виразним.

3. Rond de jambe par terre спрямований на роботу ноги у тазостегновому відділі. Колоподібні рухи, що виконуються носком по підлозі, на висоті 45 і 90 градусів, дозволяють досягти вільного і правильного виворотного положення стегна. Жіночий крок у молдавській хорі, угорські рухи передбачають застосування різних партерних і повітряних рондів. Продовженням rond de jambe parterre є port de bras із залученням корпусу.

4. Наступний рух, battement fondu, пов'язаний з опрацюванням одного з основних прийомів класичного танцю – plie-releve. Від його правильного виконання залежить якість стрибка, стійкість у всіх позах та положеннях в adajio й обертанні.

5. Battement frappe виробляє силу, натягнутість стопи. Характер рухів чіткий, різкий. Чергування ритму, синкопи, несподівані ракурси розвивають координацію рухів та музикальність танцівників.

6. У rond de jambe en l'air слід добре відпрацювати швидкий double rond de jambe, тому від спокійного темпу бажано поступово переходити до швидкого. У цій же комбінації застосовують rond de jambe en l'air на 90 градусів.

7. Adajio на уроці приділяється велика увага, особливо в роботі із жіночою групою. Весь комплекс, починаючи від простих relevelent і developpe, до складних розгорнутих комбінацій із включенням port de bras, поворотів у великих позах, переходів від пози до пози тощо, спрямований на розвиток стійкості, набуття навичок вільного володіння корпусом, на виразність рук.

8. Останній рух екзерсису біля станка – grand battement jete, в якому важливо домогтися легкого і швидкого закидання ноги вгору.

Звершенням класичного екзерсису біля станка є releve на півпальцях, розтяжки та перегини корпусу. Ці вправи спрямовані на розвиток гнучкості, що важливо для виконання українських танців, атако ж для розвитку і закріплення балетного кроку й виворотності.

Темп екзерсису визначає педагог залежно від завдань і мети всього уроку. Якщо необхідно опрацювати методику виконання певного руху, то темп буде від повільного до помірного з поступовим прискоренням. Але будувати весь екзерсис у повільному темпі не варто. Доцільним є чергування повільного і швидкого темпів, корисне виконання комбінацій спочатку в повільному, а потім у швидкому темпі. Паузи між вправами, як правило, не роблять, оскільки це може порушити темпоритм екзерсису, зводячи нанівець ефективність виконаних вправ. Повторити рух та виправити помилки можна і потрібно у процесі виконання вправи, а також під час паузи після закінчення екзерсису біля станка.

Після екзерсису біля станка починається робота на середині зали. Екзерсис на середині зали подібний до екзерсису біля станка і здійснюється у такій же послідовності. Можна пропустити якісь рухи, щоб відпрацювати інші. Екзерсис на середині є технічно складнішим, різноманітнішим за ритмом, більш танцювальним. Комбінації різних елементів розвивають апломб, стійкість та координацію рухів. На середині зали багато уваги приділяється відпрацюванню обертань. Щоб обертання стало одним із виражальних засобів втілення художнього образу, артист має опанувати його техніку досконало.

У народних танцях обертання використовуються дуже часто. Це і піруети на місці та з просуванням по прямих вертикальних і горизонтальних лініях, діагоналях та по колу, і повітряні тури в чоловічому виконанні. Під час виконання обертань із просуванням важливо правильно розподіляти простір танцювального майданчика, подумки викреслюючи малюнок і чітко дотримуючись його.

Найважча частина уроку – це allegro. Починається цей етап із маленьких стрибків, поступово переходячи до більш важких, великих стрибків. Темп стрибкових вправ визначається педагогом відповідно до мети навчального завдання. Нові стрибки розучують у повільному темпі з поступовим прискоренням. Особливо багато часу стрибкам приділяють у роботі з чоловічою групою. В репертуарі кожного ансамблю є композиції, в яких основна хореографічна лексика побудована на стрибках. Це – український гопак, джигітівки, російські трюки, іспанський танець басків та багато інших. Стрибкова частина є обов'язковою і для жіночого танцю.

Комбінувати вправи необхідно так, щоб вони були корисними в навчальному аспекті та розвивали художньо-артистичну натуру і професійну пам'ять танцівника.

На підставі такого методу вибудовується навчальна робота і в ансамблі народного танцю.

Класичний екзерсис при всій самостійності освітніх і виховних завдань підпорядковується меті постановчої роботи. Методичні завдання, котрі спрямовані на підтримку професійної форми артиста, перегукуються з роботою над репертуаром ансамблю. Пропонована педагогом смислова логіка хореографічних рухів, об'єднаних у навчальний приклад, що усвідомлюється і виконується студентами, емоційно підготує до відчуття осмисленої виразності танцю. Впливаючи на розвиток емоційної сфери, удосконалюючи тіло фізично, а також виховуючи через музику духовно, класичний танець допомагає молодим артистам стати більш упевненими у власних силах, що дає поштовх до самовдосконалення, розвитку і творчого зростання.

Основу навчально-творчої роботи багатьох національних і регіональних ансамблів народного танцю в Україні складає система класичного танцю. Кожен робочий день починається з екзерсису біля станка. Тренаж однаково потрібен, як молодому фахівцеві, так і досвідченому танцівнику, а система класичного екзерсису є основою формування й розвитку професійної майстерності.

Отже, проведене дослідження дає змогу визначити його наукову новизну. Вона полягає в тому, що науково обґрунтовано методичні принципи, структуру та зміст класичного екзерсису; визначено його роль в ансамблі народного танцю та фаховій підготовці студентів-хореографів.

Висновки. Узагальнення науково-педагогічного і практичного досвіду з теми дослідження дало змогу: 1) визначити основні аспекти вдосконалення фахової майстерності артиста балету та студента-хореографа; 2) проаналізувати методичні принципи, структуру й виконавські прийоми класичного екзерсису; 3) сформулювати висновок проте, що класичний екзерсис є ефективним засобом формування виконавської культури та професійної майстерності артистів балету ансамблю народного танцю.

Література

1. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 20 с.

2. Ваганова А.Я. Основы классического танца. Москва : Лань, Планета музыки, 2007. 192 с.

3. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1968. 111 с.

4. Зайцев В. Основи народно-сценічного танцю. Вінниця : Нова книга, 2007. 416 с.

5. Звёздочкин В.А. Классический танец. Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. 410 с.

6. Касьянова О.П. Диверсифікація хореографічної освіти України в контексті євроінтеграційних процесів. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 3. С. 49–54.

7. Кирильчук Н. Народно-сценічний екзерсис як засіб формування професійних навичок майбутніх фахівців-хореографів. *Вісник Львівського університету*. *Серія: Мистецтво*. Львів, 2014. Вип. 14. С. 131–136.

8. Медвідь Т.А. Компетентнісні засади професійної підготовки майбутніх хореографів у класичному університеті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2018. №2. С. 234–238.

9. Никифорова А.В. Советы педагога классического танца. Санкт-Петербург : Искусство России, 2005. 117 с.

10. Путіліна Т.М. Місце класичного танцю у формуванні творчої особистості студентів-хореографів. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. *Серія: Педагогічні науки*. Київ, 2017. Вип. 134. С. 178–187.

References

1. Bernadska, D.P. (2005). The phenomenon of synthesis of arts in contemporary Ukrainian stage choreography. Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Vaganova, A.Ya. (2007). The Basics of Classical Dance. Moskva: Lan, Planeta muzyki [in Russian].

3. Verkhovynets, V.M. (1968). Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

4. Zaitsev, V. (2007). The Basics of folk-stage dance. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].

5. Zviozdochkin, V.A. (2005). Classic Dance. Rostov-na-Donu : Feniks [in Russian].

6. Kasianova, O.P. (2012). Diversification of Ukrainian choreographic education in the context of Eurointegration processes. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* : zb. nauk. pr. No.3. pp. 49–54 [in Ukrainian].

7. Kyrylchuk, N. (2014). Folk stage exercises as a means of formation of professional skills of future specialists-choreographers. Lviv: Visnyk *Lvivskoho universytetu. Seriya: Mystetsvo*. No.14. pp. 131–136 [in Ukrainian].

8. Medvid, T.A. (2018). Competency principles of future choreographers' professional training in classical university. Kyiv : *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kulturyi mystetstv*. No.2. pp. 234–238 [in Ukrainian].

9. Nikiforova, A.V. (2005). Tips of a classical dance teacher. St. Peterburh : Iskusstvo Rossiyi [in Russian].

10. Putilina, T.M. (2017). A place of classic dance is in forming of creative personality of students of choreographers. Kyiv: *Naukovi Zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho Universytetu imeni M.P. Drahomanova. Seriya: Pedahohichni nauky*. No.134. pp. 178–187 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.08.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

УДК 792.82(477)“195/199”
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222092

Цитування:
Тимчула А. В. Тенденції розвитку народно-сценічного танцю долинян. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 91-96.

Tymchula A. (2020). Dolinyan folk-stage dance development trends. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 91-96 [in Ukrainian].

Тимчула Андрій Васильович,
викладач Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-8287-6852
tancor11@ukr.net

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ДОЛИНЯН

Мета статті – виявити специфіку та основні тенденції еволюції народно-сценічної хореографії етнографічної групи долиняни на сучасному етапі. **Методологія дослідження.** Для вивчення означеної теми застосовано системний метод (для виявлення структурних закономірностей, способів функціонування та розвитку народного танцю); культурно-історичний метод (для виявлення зв’язку між творчими підходами перших професійних балетмейстерів-постановників танців долинян та підходами і методами сучасних хореографів); функціональний (для визначення формальних та змістових аспектів народного танцю); порівняльний метод (для виявлення специфіки вираження провідних сучасних тенденцій постановки народно-сценічного танцю долинян) та ін. **Наукова новизна.** На основі аналізу сучасних постановок народно-сценічного танцю, основою яких є танцювальний фольклор етнографічної групи долиняни, виявлено, що домінуючими тенденціями розвитку народного хореографічного мистецтва українців Закарпаття в XXI ст. є: сценізація; створення хореографічних постановок за мотивами; звернення до пошуків нових виражальних засобів танцювального мистецтва за рахунок впровадження сучасних комунікативних технологій, пошуку унікальних методів творчості, нетрадиційних виражальних засобів; звернення сучасних балетмейстерів-постановників до традиційного підходу в процесі створення сценічної хореографії на основі фольклорних джерел. На прикладі народно-сценічних постановок долинян виявлена динаміка інтерпретації міфів, обрядів, традиційних ігор та ритуалів в різноманітних формах сценічної хореографії (хореографічної композиції, вокально-хореографічній картині); показано можливості творчої інтерпретації форми та змісту традиційного танцювального мистецтва долинян. **Висновки.** Дослідження виявило, що використання сучасними балетмейстерами-постановниками різноманітних форм та методів сценізації народного танцю долинян сприяє професійному створенню яскравих, видовищних, емоційно та художньо наповнених хореографічних творів. Аналіз прийомів, використаних відомим балетмейстерами-постановниками в процесі трансформації фольклорних першоджерел на різні форми сценічної хореографії, засвідчив, що основними прийомами є: використання традиційного орнаменту як малюнку танцю, неодноразове цитування особливо значущих моментів, розвиток певного елементу танцю методом зміни ритму виконання, зміни напрямку руху, поєднання кількох елементів, а також розвиток елементу методом зміни характеру його виконання, широке використання мізансцен, стоп-кадрів та ін. Танцювальна культура долинян, акумулюючи специфічні особливості картини світу етносів закарпатського регіону, здійснила значний вплив на розвиток і формування самодіяльного та професійного хореографічного мистецтва, а також регіональної та загальнонаціональної культури в цілому.

Ключові слова: долиняни, народно-сценічний танець, фольклорні першоджерела, танцювальна лексика.

Tymchula Andriy, *Senior Lecturer of the Folk choreography Choreography Department at the Kyiv National University of Culture and Arts*

Dolinyan folk-stage dance development trends

The purpose of the article is to identify the specifics and main trends in the evolution of the folk stage choreography of the ethnographic group of the Dolinyans at the present stage. **Methodology**. To study the designated topic, a systematic method was applied (to identify structural patterns, ways of functioning and development of folk dance); the cultural-historical method (to identify the connection between the creative approaches of the first professional choreographers-directors of Dolinyan dances and the approaches of modern choreographers); functional (to determine the formal and substantive aspects of folk dance); the comparative method (to identify the specifics of the expression of the leading modern tendencies of staging the folk-stage dance of the Dolinyans), etc. **Scientific novelty**. Based on the analysis of modern performances of folk-stage dance, the basis of which is the dance folklore of the ethnographic group Dolynians, it was revealed that the dominant trends in the development of folk choreographic art of Ukrainian Transcarpathia in the 21st century are stage setting; creation of choreographic performances based on motives; an appeal to the search for new expressive means of dance art through the introduction of modern

©Тимчула А. В., 2020

communication technologies, the search for unique methods of creativity, non-traditional means of expression; the appeal of contemporary choreographers-directors to traditional approaches in the process of creating stage choreography based on folklore sources. On the example of the folk stage performances of the Dolinyans, the dynamics of the interpretation of myths, rituals, traditional games and rituals in various forms of stage choreography (choreographic composition, vocal and choreographic picture) are revealed; shows the possibilities of creative interpretation of the form and content of the traditional dance art of the Dolinyans. **Conclusions.** The study showed that the use of various forms and methods of staging the Dolinyan folk dance by contemporary choreographers contributes to the professional creation of bright, spectacular, emotionally, and artistically filled choreographic works. Analysis of the techniques used by the famous choreographer-director in the process of transforming folklore primary sources by various types of stage choreography showed that the main techniques are: the use of traditional ornament as a dance pattern, repeated citing of especially significant moments, the development of a certain element of the dance by changing the rhythm of the performance, changing the direction of movement, a combination of several elements, as well as the development of an element by changing the nature of its implementation, the widespread use of mise-en-scenes, freeze frames, etc.The dance culture of the Dolinyans, accumulating the specific features of the world view of the ethnic groups of the Transcarpathian region, significantly influenced the development and formation of amateur and professional choreographic art, as well as the regional and national culture in general.

***Key words**:* Dolinyans, folk-stage dance, folklore primary sources, dance vocabulary.

Актуальність теми дослідження. Сучасний культурний простір Закарпаття характеризується активізацією процесів повернення до джерел, традиційної культури на різних рівнях, зокрема в процесі передачі досвіду, моделювання поведінки та ритуалів, мислення та феноменологічного і езотеричного світосприй-няття, часопростору, відродження аутентичного фольклору. Традиційна танцювальна культура долинян – етнографічної групи, що мешкає на території Закарпаття південніше від бойків, лемків та гуцулів (Ужгородський, Мукачівський, Берегівський, Іршавський, Свалявський, Хустський, Виноградівський, частково Тячівський, Перечинський та Великоберезнянський райони) [12, 36–44] займає особливе місце не лише завдяки багатому колориту, але й як унікальне джерело духовних традицій для подальшого розвитку різноманітних галузей діяльності суспільства. Це актуалізує переосмислення значення традиційної танцювальної культури долинян як унікальної творчої форми, що наразі є основою для еволюції народно-сценічного танцю українців Закарпаття зокрема та української народно-сценічної хореографії в цілому.

Мета статті – виявити та дослідити особливості еволюції народно-сценічного танцю долинян на сучасному етапі.

Аналіз досліджень. Активний розвиток української народно-сценічної хореографії зумовлює доцільність дослідження її теоретичних та практичних аспектів вітчизняними науковцями з позицій сучасного мистецтвознавства. Посилення інтересу в академічному вимірі до фольклорного та народно-сценічного танцю етнічних групи українського народу на сучасному етапі засвідчують наукові публікації О. Бігус [1], С. Боян [2], І. Волицької [3], О. Коломийчук [5], Т. Леньо [6], В. Литвиненка [7], І. Пісклової [9] та ін. Проте окремого дослідження, присвяченого розвитку народно-сценічної хореографії долинян в XXI ст. проведено не було.

Виклад основного матеріалу. Народний танець – це складова частина календарно-обрядових свят, що протягом століть мала багатофункціональне культурологічне значення; відкрита система, що постійно оновлюється новими видами художнього синтезу і сприяє збереженню і трансляції національних духовних цінностей етносу. На сучасному етапі народний танець, видозмінений завдяки діяльності провідних балетмейстерів-постановників на народно-сценічний, присутній в святкових урочистостях як один із основних елементів народної творчості, як символ національної своєрідності.

Особливе місце в художній творчості етнографічної групи долиняни відведено народному танцю як мистецтву вираження почуттів, думок та ідей засобами ритмічного музично-танцювального руху, національних танцювальних формах через символіку образно-асоціативного руху. На матеріалах танцювального та пісенно-танцювального фольклору в другій половині XX ст. створюється нова форма сценічного хореографічного мистецтва.

Зародження народно-сценічного хореографічного мистецтва долинян розпочалося після підписання влітку 1945 р. договору, згідно якому Підкарпатську Русь було включено до складу УРСР та активізувалося на початку 1946 р. після створення Закарпатської області, в рамках професіоналізації народного мистецтва та розвитку художньої самодіяльності, специфікою якої на той час була культурна-просвітницька діяльність. Створений у березні 1945 р., відповідно

постанові Народної Ради Закарпатської України, відділ культурно-просвітницької роботи розпочав формування мережі культурно-освітніх, у тому числі клубних установ та гуртків художньої самодіяльності. Першим професійним балетмейстером, який здійснив постановку народних танців долинян був В. Ангаров – балетмейстер Закарпатського ансамблю пісні і танцю, перейменованого в 1947 р. на Закарпатський народний хор [8]. Надзвичайно активізувався процес створення народно-сценічних постановок на основі фольклорних першоджерел долинян завдяки діяльності К. Балог. Серед найвідоміших постановок балетмейстера, що протягом десятиліть і на сучасному етапі вважаються взірцевими для вітчизняних хореографів назвемо такі композиції як: «Березнянка», «Бубнарський», «Дробойка», «Кумлуський чардаш», «Раковецький кручений», «Чотирянка», «Яроцька карічка», «Сіпаний» [4], створені на основі фольклорного матеріалу (календарна та родинна обрядовість) боржавських, ужанських, хустських та перечинсько-березнянських долинян. У контексті генези народно-сценічного танцю долинян, неможливо не згадати діяльність балетмейстерів професійного ансамблю – Закарпатського народного хору: Л. Калініна, М. Ромадова, О. Опанасенка, І. Литвиненка, І. Поповича, а також художніх керівників заслужених самодіяльних ансамблів Закарпаття – О. Голдрича, М. Суслікова, І. Пастеляка та ін.

Аналіз хореографічної пластики долинян (положення голови, плеч, рук, ніг; основні рухи, пози), сформованої століття тому не втрачає власне значення і на сучасному етапі, виступаючи не лише як арсенал образотворчих засобів, але і як своєрідне джерело, що підпитує уяву балетмейстера в процесі створення народно-сценічної постановки.

Сучасний народно-сценічний танець долинян – унікальний сплав традиційної та новаторської сценічної складової, що базується на збереженні та ревіталізації її національних рис, подальший розвиток яких може бути реалізований виключно на основі звернення до джерел традиційної танцювальної культури долинян, передусім фольклору.

У сучасних умовах розвиток хореографії етносів відбувається на основі етнічної самосвідомості, відповідно звернення до традиційної народної культури, безпосередньо пов’язаної з етнічним корінням минулого, календарною та родинною обрядовістю, народними іграми та розвагами, відповідає і сучасним потребам населення.

Аналізуючи розвиток народно-сценічного танцю долинян на сучасному етапі, можемо виділити дві домінуючі тенденції в процесі створення нових хореографічних постановок. Екстраполюючи театрознавчі та літературознавчі поняття на галузь народно-сценічної хореографії, позиціонуємо їх як тенденції сценізації та створення хореографічних постановок за мотивами.

Сценізація в означеному контексті розуміється нами як безпосереднє прилаштування народного танцю до умов сцени, тобто переведення форми фольклорного танцювального першоджерела в сценічну форму (характерна для постановки танців та хореографічних композицій; популярними є інсценізації народних пісень, ритуалів та обрядів).

Під створенням хореографічних постановок за мотивами маємо на увазі створення балетмейстером якісно іншого рівня художнього перетворення фольклорного танцю, коли фольклорне першоджерело трансформується в принципово іншу художньо-образну реальність, надзвичайно поетичну та емоційно змістовну.

У XXI ст. розвиток та популяризація народно-сценічного танцю долинян реалізується завдяки діяльності хореографічних колективів Вербовецької ДШМ (керівник Г. Данко), Драгівської ДШМ (керівник О. Попович), Великоберезнянської ДШМ (керівник О. Баран), ансамблю хореографічного відділення Ужгородської дитячої школи мистецтв «Карічка» (керівник Л. Вайзер), хореографічного колективу Велятинської ДШМ «Тисяночка» (керівник М. Лавринко), народного аматорського ансамблю танцю «Кольори Карпат» Ужгородського інституту культури і мистецтв (керівник М .Шютів), народного ансамблю пісні і танцю «Плай» Воловецького районного будинку культури (керівники І. Щербей та Г. Шекмар), хореографічного ансамблю народного танцю «Ритм» будинку культури с. Есень (керівник Т. Сабов), аматорського ансамблю танцю «Турянська долина» відділу культури Перечинської райдержадміністрації (керівник Е. Воронич), хореографічний колектив «Барви Закарпаття» Мукачівської ДШМ № 1 ім С.Ф. Мартона (керівник Е. Васько), народний фольклорний ансамбль «Іршава» (керівник Н. Мельник-Гудь), народного аматорського ансамблю пісні і танцю «Дружба» Ужгородського районного будинку культури (балетмейстер М. Мовнар), ансамблю танцю «Турянська долина» (керівник І. Пастеляк) та ін.

Розвиток народно-сценічної хореографії долинян відбувається з певними відмінностями в

одноетнічних та однонаціональних містечках і селищах (для них характерна орієнтація на розвиток власної хореографічної пластики, що підпитується фольклорними традиціями інших етнічних груп та/або народів, які проживають поруч) та в містах з багатонаціональним складом населення (відчутніше проявляється взаємовплив та взаємозбагачення різних народних традицій і проникнення сучасних сценічних танців).

Вокально-хореографічні постановки сучасних балетмейстерів (наприклад, «Не плач мила, не журися», «Танець пастухів», «Міла моя», «Любилам любила», «Балканські мотиви» народного фольклорного ансамблю «Іршава» (керівник Н. Мельник-Гудь, хореограф М. Шютів) [11]. «Ой зелена Верховина» (народний ансамбль пісні і танцю «Плай», керівник І. Щербей, балетмейстер Г. Шекмар), репрезентують втілення культурних традицій не лише долинян, а й інших етнографічних груп та народів, які проживають на території Закарпаття протягом багатьох століть. Наприклад, серед хореографічних сюїт та вокально-хореографічних композицій, створених на основі поєднання автентичного фольклору кількох етнографічних груп, наразі в багатьох репертуарах хореографічних колективів Закарпаття представлені «Свято в Карпатах» (балетмейстер М. Сусліков), «Барви Карпат» (балетмейстер І. Курилюк), «Карпати» (балетмейстер І. Пастеляк), «Україно, моя Україно!» (балетмейстер М. Вантух) [10, 3], у яких балетмейстери роблять акцент на використанні традиційних рухів (як окремих лексичних одиниць хореографічної мови) та малюнків, як універсальних засобах виразності при створенні образів відповідно до характеру етносів і темі хореографічного твору, що сприяє художньому вираженню настрою, почуттів, емоційного стану тощо.

Домінування в сучасному українському соціумі художньо-просвітницької функції мистецтва посприяло активізації індивідуального підходу та розробці авторських творчих методів сучасними балетмейстерами-постановниками. Їх постановки вирізняються глибинним проникненням в духовний світ традиційної культури, що сприяє уникненню штампів, бездумного тиражування окремих взірців народно-сценічного танцю долинян та нівелювання ціннісного змісту самобутньої культури українців Закарпаття.

Провідною тенденцією розвитку народно-сценічних танців долинян в XXI ст. є звернення до пошуків нових виражальних засобів танцювального мистецтва за рахунок впровадження сучасних комунікативних технологій, пошуку унікальних методів творчості, нетрадиційних виражальних засобів. Освоєння нових сучасних образів вимагає розробки нових виражальних засобів, хоча на сучасному етапі широко використовується традиційна пластика долинян, що народжена в єдиному локальному середовищі, передається з покоління до покоління та добре зрозуміла корінному населенню.

Однією з тенденції розвитку народно-сценічного танцю долинян є звернення сучасних балетмейстерів-постановників до традиційного підходу в процесі створення сценічної хореографії на основі фольклорних джерел. Маємо на увазі збирання та фіксування взірців стародавнього танцювального і пісенно-танцювального фольклору долинян під час фольклорно-етнографічних експедицій та передачі його характеру, емоційно-змістового наповнення і колориту в процесі сценізації. Цю тенденцію розвивають, наприклад, аматорський народний фольклорний ансамбль «Ірашава», що працює при районному будинку культури м. Іршава з 1990 р. – танці «Довжанка» (в постановці М. Панька), Бубнярський» («Ардярський»), «Раківчанка» (в постановці С. Мельника) та ін. створені на основі танцювального фольклору боржавських долинян, а також дитячий ансамбль танцю «Турянська долина» (с. Туря-Ремета Перечинського району, створений в 2000 р.) – танці «Чардаш з Парховане», «Турянський» (балетмейстер І. Пастеляк) та ін..

Максимальне розкриття багатоаспектного феномену народних танцювальних традицій долинян, репрезентація глядачу глибини їх змістової основи та високохудожнє втілення специфічної лексики обрядових та ритуальних танців волинян реалізується завдяки збереженню автентичної танцювальної та музичної основи, а також детальному відтворенню народних костюмів. У музично-пластичному образі народно-сценічного танцю долинян репрезентовано унікальні самобутні інтонації та манери, властиві представниками цієї етнічної групи, а також багатоаспектні елементи про домінуючі види трудової діяльності, норми поведінки та взаємодії між різними соціальними групами, їх побутові традиції, особливості географічного середовища проживання та ін. У танцювальних композиціях спостерігаються також прагнення постановників ідеалізувати образ українського народу та оживити найяскравіші сторінки історії.

Такий підхід вигідно відрізняється від типових для деяких вітчизняних постановників, оскільки в ньому мінімалізовано негативні впливи стилізації та композиційних кліше. Варто зазначити, що хоча в умовах сучасного соціомистецького простору, поширення серед багатьох українських постановників народно-сценічного танцю набуває напрям стилізації народного танцю, що на думку дослідників пояснюється значним впливом західних хореографічних культур та популяризацією сучасного танцю [9, 69], закарпатськими балетмейстерами він є найменш розробленим, оскільки тенденція до розвитку автентичного фольклорного танцю лишається превалюючою.

Емоційна виразність у виконання рухів досягається шляхом точності виконання елементів та завдяки вивченню сенсу окремих рухів та сюжету танцю. В народно-сценічному танці, навіть за умови правильного виконання елементів рухів, неможливо досягнути високого результату без розуміння змістової сторони танцю, джерела якого – фольклор. Відповідно вивчення елементів рухів та вивчення їх сенсового навантаження є невід'ємною частиною розвитку народно-сценічного танцю долинян, оскільки відображає його суть та відмінну характеристику.

Наукова новизна. На основі аналізу сучасних постановок народно-сценічного танцю, основою яких є танцювальний фольклор етнографічної групи волиняни, виявлено, що домінуючими тенденціями розвитку народного хореографічного мистецтва українців Закарпаття в XXI ст. є: сценізація; створення хореографічних постановок за мотивами; звернення до пошуків нових виражальних засобів танцювального мистецтва за рахунок впровадження сучасних комунікативних технологій, пошуку унікальних методів творчості, нетрадиційних виражальних засобів; звернення сучасних балетмейстерів-постановників до традиційного підходу в процесі створення сценічної хореографії на основі фольклорних джерел. На прикладі народно-сценічних постановок долинян виявлена динаміка інтерпретації міфів, обрядів, традиційних ігор та ритуалів в різноманітних формах сценічної хореографії (хореографічної композиції, вокально-хореографічній картині); показано можливості творчої інтерпретації форми та змісту традиційного танцювального мистецтва долинян.

Висновки. Дослідження виявило, що використання сучасними балетмейстерами-постановниками різноманітних форм та методів сценізації народного танцю долинян сприяє професійному створенню яскравих, видовищних, емоційно та художньо наповнених хореографічних творів.

Аналіз прийомів, використаних відомим балетмейстерами-постановниками в процесі трансформації фольклорних першоджерел на різні форми сценічної хореографії, засвідчив, що основними прийомами є: використання традиційного орнаменту як малюнку танцю, неодноразове цитування особливо значущих моментів, розвиток певного елементу танцю методом зміни ритму виконання, зміни напрямку руху, поєднання кількох елементів, а також розвиток елементу методом зміни характеру його виконання, широке використання мізансцен, стоп-кадрів та ін.

Танцювальна культура долинян, акумулюючи специфічні особливості картини світу етносів закарпатського регіону, здійснила значний вплив на розвиток і формування самодіяльного та професійного хореографічного мистецтва, а також регіональної та загальнонаціональної культури в цілому.

Література

1. Бігус О.О. *Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону.* Київ : Ліра-К, 2015. 182 с.

2. Боян С. *Весняно-літня календарна обрядовість бойків (кінець XIX ст. – 1930-ті роки)* : автореф. дис. канд. іст. наук: 07.00.05 / Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2010. 20 с.

3. Волицька І. *Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст.* Київ : Наукова думка, 1992. 140 с.

4. Габорець В. Пам'яті народної артистки України Клари Балог. *Закарпатський обласний організаційно-методияни й центр культури*. 2018. URL : http://zakfolkcenter.at.ua/news/pam_jati_narodnoji_artistki_ukrajini_klari_balog/2018-07-17-469 (дата звернення : 12.06.2020).

5. Коломийчук О. Етнічна ідентичність бойків крізь призму календарної звичаєво-обрядової практики: міфологічний. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія».* 2013. Вип. 12 (2). С. 171–181.

6. Леньо Т. Традиційна весільна обрядовість бойків закарпаття: міжетнічні паралелі. *Етнічна історія народів Європи*. 2013. Вип. 40. С. 49–60.

7. Литвиненко В. А. *Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського* : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 20 с

8. Макара О. Балетмейстер, що першим вивів закарпатський танець на сцену. *Ужгород*. 2010. № 22 (594). URL : http://gazeta-uzhgorod.com/?p=1431 (дата звернення : 12.06.2020).

9. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (наприкладі сучасних постановок). *Народна творчість та етнологія*. 2015. № 5. С. 64–70.

10. *Програма заключного гала-концерту професійних колективів Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського.* Київ, 2003. 4 с.

11. Програма самодіяльного народного ансамблю «Іршава». URL : http://folkirshava.narod.ru/programa.htm (дата звернення : 11.06.2020).

12. Тиводар, М. П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини XIX - першої половини XX ст.). *CARPATICA – КАРПАТИКА.* Ужгород : ВАТ «Патент», 1999. Вип. 6 : Етнічні та історичні традиції населення Українських Карпат кінця XXVIII – XX ст. С. 4–64.

References

1. Bigus, O. O. (2015). *Folk and stage choreography of the Prykarpattia region.* Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].

2. Boyan, S. (2010). S*pring-summer calendar rituals of fights (end of the XIX century - 1930s)*. Abstract of Ph.D. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

3. Volytska, I. (1992). *Theatrical elements in the traditional rituals of the Ukrainians of the Carpathians in the late nineteenth - early twentieth century.* Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

4. Gaborets, V. (2018). In memory of the People's Artist of Ukraine Klara Balog. *Transcarpathian regional organizational and methodological center and cultural center*. URL: http://zakfolkcenter.at.ua/news/pam_jati_narodnoji_artistki_ukrajini_klari_balog/2018-07-17-469 [in Ukrainian].

5. Kolomiychuk, O. (2013). Ethnic identity of fights through the prism of calendar customary-ritual practice: mythological. *Scientific notes of the National University "Ostroh Academy". "Culturology" series*, Issue 12 (2), pp. 171–181 [in Ukrainian].

6. Lenyo, T. (2013). Traditional wedding ceremonies of Transcarpathian fights: interethnic parallels. *Ethnic history of the peoples of Europe*, Issue. 40. pp. 49–60 [in Ukrainian].

7. Litvinenko, V. A. (2017). *Transformation of Ukrainian folk choreography and its conceptualization in the dance theater of Pavel Virsky.* Abstract of Ph.D. Kyiv [in Ukrainian].

8. Makara, O. (2010). Choreographer, who was the first to bring the Transcarpathian dance on stage. *Uzhhorod*. 2010. № 22 (594). URL: http://gazeta-uzhgorod.com/?p=1431 [in Ukrainian].

9. Pisklova, I. (2015). Features of the processing of dance folklore (for example, modern productions). *Folk art and ethnology*, no 5. pp. 64–70 [in Ukrainian].

10. *The program of the amateur folk ensemble "Irshava"*. URL: http://folkirshava.narod.ru/programa.htm (access date: 11.06.2020). [in Ukrainian].

11. *The program of the final gala concert of professional groups of the All-Ukrainian festival-competition of folk choreography named after P. Virsky.* Kyiv, 2003. 4 p. [in Ukrainian].

12. Tyvodar, M. P. (1999). Ethnographic zoning of Ukrainians in Transcarpathia (according to the materials of the traditional culture of the second half of the XIX - first half of the XX century.). *CARPATICA - CARPATICA.* Uzhhorod: OJSC "Patent". Issue. 6: Ethnic and historical traditions of the population of the Ukrainian Carpathians of the end of XXVIII – XX centuries, pp. 4–64 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 784.1.071.2:78.03’06
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222094

Цитування:
Батовська О. М. Сучасна білоруська хорова музика a cappella: феномен діалогу у системі «композитор-фольклор». *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 97-101.

Batovska O. (2020). Modern belarusian choral music a cappella. The phenomenon of dialogue in the «composer-folklore» system. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 97-101 [in Ukrainian].

Батовська Олена Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хорового диригування
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П. Котляревського
https://orcid.org/0000-0002-1435-1245
bathelen@ukr.net

СУЧАСНА БІЛОРУСЬКА ХОРОВА МУЗИКА A CAPPELLA: ФЕНОМЕН ДІАЛОГУ У СИСТЕМІ «КОМПОЗИТОР-ФОЛЬКЛОР»

Мета дослідження – виявлення феномену діалогу у системі «композитор-фольклор» у сучасній білоруській хоровій музиці a cappella. **Методологію** дослідження складають системний підхід, аналітичний та порівняльний методи. **Наукова новизна** полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві хорова музика a cappella сучасних білоруських композиторів досліджено в аспекті феномену діалогу у системі «композитор-фольклор». **Висновки.** У своїй творчості композитори ведуть діалог у системі «композитор-фольклор», що проявляється в новій інтерпретації білоруського фольклору, де фольклорним елементом виступає літературний текст і народний образ.

Ключові слова: діалог, традиція, неофольклор, сучасна білоруська хорова музика a cappella, А.Мдівані, Л.Шлег, В.Кузнецов.

Batovska Olena, *Doctor in* Science *of the Arts, associate professor, associate professor of the Choral Conducting Chair, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts*

Modern belarusian choral music a cappella. The phenomenon of dialogue in the «composer-folklore» system

The purpose of the article is to identify the phenomenon of dialogue in the «composer-folklore» system of modern Belarusian choral music a cappella. **The methodology** of the work is a systematic approach, analytical and comparative methods. **The scientific novelty** is that for the first time in Ukrainian musicology choral music a cappella of contemporary Belarusian composers has been studied in the aspect of the phenomenon of dialogue in the system "composer-folklore." **Conclusions.** Summing up a brief overview of the composer's practice in the field of choral music a cappella neo-folk direction, we note that despite the different approaches of composers to folklore origins, neo-folklorism is defined as a type of musical thinking, and dialogue is interpreted in a general philosophical sense. In their work, composers conduct a dialogue in the system of "composer-folklore", which is manifested in a new interpretation of Belarusian folklore, where the folklore element is a literary text and folk image.

Key words: dialogue, tradition, neo-folklore, modern Belarusian choral music a cappella, A. Mdivani, L. Shleg, V. Kuznetsov.

Актуальність теми дослідження. Хорова музика a cappella є одним із складних та дискусійних розділів мистецтвознавства. Серед найменш досліджених проблем особливе місце посідають питання, що пов’язані з проблемами прояву діалогічності у великій стилістичній панорамі сучасної хорової музики a cappella. Національний фольклор – один із значних джерел стильового збагачення хорової музики. Для музичної практики стало звичним явище діалогічності в творчості, коли композитор поєднує ознаки різних епох і культур, експериментує з ними й конструює власні проекти з неординарними рішеннями й так і жанрово-стильових перетворень.

Актуальність вивчення діалогу народної культури з професійною творчістю не викликає сумніву. Саме в фольклорно-архаїчних пластах закладений «код» збереження та примноження традицій національної культури, що, в свою чергу, розширює горизонти композиторської творчості.

Аналіз досліджень і публікацій**.** В існуючих наукових роботах, присвячених дослідженню проблеми діалогу і традицій у музичному мистецтві Бахтін М. [1], Бочкарьова О. [2], Самойленко А. [8], питання принципу діалогу з його направленістю на поєднання різно-

©Батовська О. М., 2020

досягненнями як на рівні гармонійних структур, вивчені у недостатній мірі. Проблема, обрана в рамках представленої статті, актуальна тим, що її матеріал покликаний заповнити певну наукову прогалину в сучасному українському музикознавстві.

Мета дослідження – виявлення феномену діалогу у системі «композитор-фольклор» у сучасній білоруській хоровій музиці a cappella. Поставлена мета окреслила коло завдань, які необхідно вирішити в процесі дослідження, а саме: репрезентація феноменального явища сучасного хорового мистецтва – «діалог епох і культур»; дослідження співвідношення нового і традиційного, індивідуального і загального у хоровій творчості сучасних білоруських композиторів.

Виклад основного матеріалу. Традиція й новаторство – важливі складові мистецького процесу. Немає жодного визначного твору мистецтва, який би не був пов'язаний з контекстом світової культури. Так само можна стверджувати, що кожне визначне естетичне явище збагачує світове мистецтво чимось своїм. Названий феномен підтверджують судження відомого філолога XX ст. М. Бахтіна, центральною ідеєю яких є розуміння світової культури як діалогічного простору, у якому різні твори різних епох постійно перекликаються, доповнюють і розкривають один одного. На думку вченого, твори античних авторів зумовлюють сучасну культуру, але й сучасна епоха дозволяє відкрити у геніальних творіннях давнини ті смисли, які в ті часи не були помітні й не усвідомлювались. Будь який новий твір, з одного боку, залежить від традиції, з іншого твори давніх епох залежать від сучасної культури [1, 531−533].

Цитуючи слова В. Камінського, можна припустити, що магістральною ознакою сучасної хорової музики a cappella є «принцип діалогу <...>, який веде митець зі своїми попередниками, залучаючи знаки різних епох і національних культур до конструювання власного ідеального образу актуального для сучасності й потрібного людству не лише тут і тепер, але й у майбутньому. У цьому процесі все яскравіше виступають два протилежні полюси, два магніти, які все сильніше притягають до себе широке коло артефактів і пов'язані з двома сторонами однієї медалі: все сильніша музеалізація музичної культури з одного боку, все сміливіші експерименти з матеріалами мистецтва минулого з іншого» [4, 34].

У контексті стильових пошуків сучасної білоруської композиторської школи, одним із генеральних напрямів став *неофольклоризм.* Це манітних стилів у хоровій музиці a cappella найбільш довготривале мистецьке спрямування, яке, починаючи з 60-х років XX ст., має вирішальний вплив на формування обличчя сучасної академічної хорової музики a cappella. За словами Б. Певзнера: «Активне звернення до сучасних композиторських технік відповідно до власних стильових уподобань поєднується з тенденцією до органічного вплетення-переінтонування фольклорних інтонацій, що впливає на збагачення арсеналу виразових засобів, а наслідування різних фольклорних жанрів розширює обрії творчості в різноманітних напрямках» [6, 40-41].

Цей напрямок є новаторським з точки зору перевтілення фольклорних джерел у творчості композиторів шляхом освоєння давніх глибинних пластів фольклору та залучення як окремих засобів виразності, так і самої архаїки, зрощування фольклорного начала з сучасністю. Звертаючись до автентичного фольклору, композитори практикують як у традиційних, так і в нових, синтезованих жанрах: поеми для хору, ораторії-літописи, хорові концерти, сюїти, опери-ораторії, симфонії-кантати тощо.

Т. Мдівані, вивчаючи стильові тенденції сучасної білоруської академічної хорової музики, однією з характерних рис називає національну специфіку, тобто творче ставлення до національного фольклору, пов'язане з прагненням втілити в музиці глибинні основи національного менталітету. На основі поглибленого аналізу хорової музики сучасних білоруських композиторів Т. Мдівані виокремлює два спрямування: *національно-романтичне* та *конструктивістське*. За її словами, національно-романтична тенденція простежується з 1970-х років, включаючи стиль творів різних жанрів і, зокрема, неофольклор, неоромантизм [5].

Національно-романтичний напрямок охоплює «нову фольклорну хвилю», де провідне місце займають музичні полотна, що репрезентують православний етнос і ренесанс слов'янської давнини й історії. Так, наприклад, білоруські композитори звертаються до давньослов'янських пам'яток культури («Полацкі сшытак. Новыя мелодыі», «Віленскія табулатуры» О. Литвиновського); усних переказів і сказань («Заславльская легенда», «Старинные часы», «Старинные песни» В. Помозова), літературних джерел, що оповідають про героїчні події («Сказ пра Ігара» Л. Шлег) і православне життя («Песнопения Ефросинии Полоцкой» Л. Шлег) [5, 31].

У рамках національної романтики Т. Мдівані виділяє *«фольклорно-орієнтований»*

напрям, у якому новим була деактуалізація композиторами класичного засобу інтерпретації народних джерел, що проявилося в таких аспектах: поважне ставлення до інтерпретації народного словесного тексту, що виступає головною детермінантою змісту й образної системи музичного твору; переінтонування фольклору в контексті актуальних засобів музичного висловлення (сонорики, алеаторики); написання творів як класичних обробок (цитування) народних мелодій (Л. Захлевний, О. Ращинський), так і зразків «авторського фольклору» (О. Атрашкевич, В. Іванов, В. Кузнєцов, А. Мдівані).

Т. Мдівані робить важливий висновок: примітною рисою фольклорно-орієнтованого напрямку є надання музичній культурі усної традиції нового жанрового статусу статусу народної музики письмової традиції. За словами вченої, «Це стало специфічним явищем європейської музики академічної традиції й новим словом, національною рисою академічної музики східнослов'янського регіону Європи» [5, 49]. Отже, за словами Т. Мдиіані, «Національна романтика, вбираючи фольклорне русло і русло, пов'язане з інтересом до старовини й історії, характеризується концентрацією уваги на морально-етичному початку, яке несе у собі і народні образи, і образи традиції й античної культури» [5, 51].

Хорові твори a cappella *Андрія Мдівані* (1937) складають найцінніший пласт сучасної білоруської музики. Коло творів для хору охоплює найрізноманітніші жанри. Тут і хорові цикли на народні тексти («Снопачок», 1976; «Вясельныя», 1976; «Вясельная застолле» 1978), і твори в дусі хорової «класики» (хори на вірші О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Ф. Сологуба, В. Брюсова, М. Язикова, К. Бальмонта та ін.), Літанія «Русь святая» (на вірші С. Єсеніна), Хоровий концерт «Северные цветы» (на основі шедеврів поезії різних епох і культур).

Головними темами та ідейно-образними орієнтирами у творчості А. Мдівані є світ сучасника і давня історія білоруського народу, цінності національної культури й міжкультурні діалоги епох і національних традицій, філософські ідеї й концепції. У хоровому стилі композитора резонансно проявляються зв'язки з білоруським багатоголосним співом, хоровою класикою та самобутнім грузинським багатоголоссям. А. Мдівані фактично пише тільки для великого хорового складу, пояснюючи це тим, що для втілення задуму йому завжди потрібен повний діапазон хорових партій і потенційна сила звучання мішаного хору a cappella.

Відбиття білоруських народних співацьких традицій яскраво проявляється у циклі «Вясельная застолле» (1978), написаного на народні тексти весільних пісень. У всьому циклі панує дух народного свята. Майстерно відтворена не тільки інтонаційно-мелодична стилістика білоруської пісні, а й представлені «розсипи» творчих знахідок у плані фактурного малюнка багатоголосої хорової тканини, барвисто-колористичних прийомів, загостреної ритміки, ладограмонічних засобів, артикуляційних прийомів. Наприклад, у хорі «Ой, піду я заміж», характерною рисою є стилізація звучання ансамблю народних інструментів, які супроводжують вокальну лінію за допомогою функціонального поділу хорової фактури на вокальний та народно-інструментальний пласти, де хорові партії імітують звучання інструментів фольклорного ансамблю (в даному випадку дзвіночків), на тлі якого в інших голосах звучить мелодія пісенного характеру.

Феномен діалогу в системі «композитор-фольклор» у хоровій творчості a cappella А. Мдівані проявляється у новій інтерпретації білоруського фольклору, де фольклорним елементом виступає літературний текст і народний образ; у використанні прийомів виспівування текстів за давньою візантійською культурою та грузинської манери чоловічого співу a cappella.

Людмила Шлег (1948) є автором ряду хорових творів a cappella на народні тексти: хорові сюїти «Лубок» (1974), «Калядзіца» (1976), хорові цикли «Дзіцячія гульні» (1975), «Каляндарнія песні» (1983), хорова поема «Веснянка» (1983). У творчому доробку Л. Шлег є хорові твори різних жанрів: опери (напр. народна опера-дійство «Калядкі», 1975); ораторії «Славіца» (1977), реквієм «Помните!» (1980), «Песнь об Игоре» (1985), «Святая Русь» (1999); кантати «Дударикі» (1975); обробки народних пісень; композиції на канонічні тексти: «Рождественский концерт (2005), «Аллилуйя» (2011); піснеспіви «Гимн в честь Кирилла и Мефодия» (1993), фреска «Святая Троица» (1999), «Всенощная» (2010) та ін.

Звертаючись до фольклорного матеріалу, композиторка при мінімальному цитатному запозиченні виділяє типові інтонації і вводить їх у твір як стилетворчі фактори. Вона творчо переробляє автентичні тексти, вільно інтерпретує їх, привносячи елемент театралізації. Одним із прикладів оригінального прочитання народного першоджерела є хор «Жавароначкі» з хорової сюїти «Каляндарнія песні» (1983). У даному хорі втілені типові риси народної пісні-веснянки, для якої характерні речитативні

повторювані закличні інтонації, «клич» в кінці фрази, остинатність ритмічних фігур, виклад у терцовому ладі з двома тонічними засадами. У названому творі Л. Шлег використовує нові гармонійні і темброві фарби, дисонантні співзвуччя, засоби інструментальної техніки письма (наприклад, розшарування хору на темброві співзвуччя і їх всілякі поєднання). Велику увагу композиторка приділяє сонориці тексту, що проявляється у сміливому вживанні букв і складів для різного роду звукових імітацій. У хорі «Жавароначкі» композиторка наповнює музичну тканину незвичайними метроритмічними організаціями. Використання імітаційних особливостей народного виконавського стилю різних прийомів вокального інтонування призводить до впровадження в хорову тканину глісандування, «переливів» голосів, тощо. Наявність різних динамічних відтінків у різних групах хору в одному і тому ж такті явище полідинамізму, що йде від симфонічної музики, саме воно створює враження особливої багатоплановості звучання хору.

Композиторка органічно поєднує фольклорну й сучасну інтонацію, древній мелос і хроматику. Відмінною рисою хорового стилю Л. Шлег є не тільки художній синтез, але й прямий діалог з минулим у системі «композитор – фольклор».

Таким чином, хорова творчість a cappella *неофольклорного* спрямування білоруських композиторів А. Мдівані та Л. Шлег характеризується тим, що митці не запозичують музичний матеріал фольклору, а проникають у його психологічну сутність і втілюють музичний образ за допомогою народних текстів.

Інший підхід до втілення фольклорних першоджерел представлений у хорових творах a cappella *В. Кузнецова (1955).* У своїй творчості звертається до різноманітних жанрів вокальної, хорової та інструментальної музики. У хоровій сфері композитором створені кантати для хору a cappella («Вясковыя святы», 1982; «Тихие песни», 1991), хорові цикли a cappella («Застольныя», 1982; «Вяселле», 1984; «Ладачкі», 1985; «Смешинки», 1986; «Исповедь», 2004), поеми, хорові мініатюри тощо. В. Кузнецов у народно-національному феномені бачить джерело оновлення сучасного академічного хорового мистецтва a cappella і прагне знайти в ньому особливі художні цінності.

Особливе місце в творчості композитора займає весільна тематика. В обряді-дійстві «Беларуская вяселле» (в рукописі «Палескае вяселле», 1993) він використовує не тільки справжні тексти й мелодії, а й у своєму авторському матеріалі прагне до максимального наближення до фольклорного першоджерела. В основу твору покладені пісні весільного обряду, зібрані відомим музикознавцем-фольклористом З. Можейком. У своїй роботі з народно-пісенним джерелами композитор спирався на весільно-обрядові традиції різних регіонів Білорусі Полісся, Могилівщини, Поозір'я з огляду на їх характерні стилістичні й виконавські співацькі особливості.

У № 1 «Малады збіраецца у дарогу» («Хто за дваром») витримана традиція пісенності Поозір'я, яка характеризується акапельним хоровим звучанням в унісон. У даному номері хорова тканина побудована на чергуванні реплік соліста й хору, що є характерним прийомом народного виконавства. Хор виступає в ролі народу, коментує події, що відбуваються, а соліст (баритон) у ролі нареченого. Названа персоніфікація хорових груп і соліста вказує на риси театралізованого дійства. Під час співу соліста хор утворює характерний бурдонний фон. Через музично-мовні характерні інтонації, у яких чути самобутній сільський діалект, композитор розкриває своєрідність діалекту білоруського селянства.

У № 3 «Як Малады на Пасад ідзе» втілена специфіка Поліського багатоголосся, що полягає в гетерофонно-підголосковій основі з елементами бурдону. Характерною особливістю є застосування прийому «проковтування» закінчень. Композитором знайдено цікаве фактурне рішення хору. Незважаючи на те, що задіяні лише жіночі голоси, створюється багатоголосна й барвиста тканина за рахунок поділу жіночого хору на кілька темброво-фарбових груп: дует сопрано, дует альтів, соло альта, партія сопрано, партія альтів, divisi партії сопрано, divisi партії альтів. Ці групи представлені у різному поєднанні, але із загальною тенденцією до розширення й насичення фактури до останнього куплету. Даний хор привертає увагу тим, що в ньому поєднується фольклорна стилістика й авангардні прийоми письма (зокрема розшарування на кілька пластів хорової фактури, що народжує сонорні ефекти).

Хорові твори a cappella неофольклорного напрямку В. Кузнєцова характеризуються симбіозом фольклорного джерела й композиторської творчості, діалогом двох самостійних художніх систем.

Представлені хорові твори a cappella сучасних білоруських композиторів є показовими у плані особливої манери мовно-стилістичної гри та імпровізації на теми знайомих сюжетів і образів.

Наукова новизна полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві хорова музика a cappella сучасних білоруських композиторів досліджено в аспекті феномену діалогу у системі «композитор-фольклор».

Висновки. Підсумовуючи стислий огляд композиторської практики у сфері хорової музики a cappella неофольклорного напрямку, зазначимо, що, незважаючи на різні підходи композиторів до фольклорних витоків, неофольклоризм визначається як тип музичного мислення. У хоровій творчості композитори ведуть діалог у системі «композитор-фольклор», що проявляється у новій інтерпретації білоруського фольклору, де фольклорним елементом виступає літературний текст і народний образ. Розробляючи архаїчні пласти фольклору, композитори збагачують і розширюють горизонти сучасного хорового мистецтва. Це проявляється, в першу чергу, у зверненні до різноманітних автентичних вокальних виконавських прийомів (глісандо, мелізматика, нефіксований говір, «обривання» закінчень слів, «скидання» голосу та ін.). Ознаками фольклорного стилю є автентична народна поезія і характер образності.

Феномен діалогу у системі «композитор – фольклор» являє собою символічний центр білоруського академічного хорового мистецтва a cappella. Його сутність, за влучним спостереженням О. Дерев'янченко, полягає «у діалогічній взаємодії професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу та відтворенні (моделюванні) "натургенетичного" типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню» [3, 21].

Виходячи з вищевикладеного, ми приходимо до висновку, що неофольклорним хоровим творам сучасних білоруських композиторів характерно художнє осмислення національних традицій через призму авторської індивідуальності і стильових закономірностей часу.

Підводячи підсумок усьому вищевикладеному, ще раз зазначимо, що характерним атрибутом сучасної хорової музики a cappella є діалог, який направлений на реабілітацію смислів, осмислення та поєднання різноманітних стилів.

Література

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

2. Бочкарева О. Интонационная природа музыкально-педагогического диалога. *Ярославский педагогический вестник.* 2004. № 3 (40). С. 123-130.

3. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 23 с.

4. Камінський В. Категорія оригінальності в сучасній композиторській творчості. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Неждановоï.* 2011. № 14. С. 2836.

5. Мдивани Т., Холопова В., Цмыг Г., Карпилова А., Дулова, Е. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси). Нац. акад. наук Беларуси. Минск : Беларус. навука. Центр исслед. бел. культуры, языка и литературы, филиал ин-та искусствовед., этнографии и фольклора им. К. Крапивы, Белорус. республ. фонд фундамент. исслед. Минск: Беларуская навука, 2014. 377 с.

6. Певзнер Б. Камерный хор организация, структура, принципы работы. *Советская музыка.* 1979. С. 7.

7. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса : Астропринт. 2002. 244 с.

References

1. Bakhtin M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovia i Renessansa*. 2-e izd. M.: Khudozh. lit., 543 [in Russian].

2. Bochkareva O. (2004). Intonatsionnaya priroda muzykalno-pedagogicheskogo dialoga. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik, 3 (40),* 123-130 [in Russian].

3. Derev'ianchenko O. (2005). *Neofolkloryzm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii polovyni KhKh st.* (Avtoref. dys. ... kand. Mystetstvoznavstva). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 23 [in Ukrainian].

4. Kaminskyi, V. (2011). Katehoriia oryhinalnosti v suchasnii kompozytorskii tvorchosti. *Muzychne mystetstvo i kultura : nauk. visn. Odes. derzh. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoi, (14),* 28-36 [in Ukrainian].

5. Mdivani, T. & Holopova, V. & Tsmyig, G. & Karpilova, A. & Dulova, E. (2014). *Evropeyskaya muzyka akademicheskoy traditsii: sushchnost. istoki. sovremennoye sostoyaniye (na primere tvorchestva kompozitorov Rossii i Belarusi).* Nats. akad. nauk Belarusi. Minsk : Belarus. navuka. Tsentr issled. bel. kultury. yazyka i literatury. filial in-ta iskusstvoved.. etnografii i folklora im. K. Krapivy. Belorus. respubl. fond fundament. issled. Minsk: Belaruskaya navuka, 377 [in Russian].

6. Pevzner B. (1979). Kamernyy khor organizatsiya. struktura. printsipy raboty. *Sovetskaya muzyka*, 7 [in Russian].

7. Samoylenko A. (2002). *Muzykovedeniye i metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga : monografiya*. Odessa: Astroprint, 244 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

УДК 781.1
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222096

Цитування:
Козлін В. Й., Грищенко В. І. Створення музичних творів у Guitar Pro 6 (Частина 1). *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 102-111.

Kozlin V., Grishenko V. (2020). Creation of musical pieces at GUITAR PRO 6 (Part 1). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 102-111 [in Ukrainian].

Козлін Валерій Йосипович,
доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/ 0000-0002-8974-0894

Грищенко Валентина Іванівна,
кандидат педагогічних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/ ***0000-0002-5720-0631***

СТВОРЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У GUITAR PRO 6
(Частина 1)

Мета дослідження. З'ясувати специфіку та методи створення музичних творів у секвенсорі **GUITAR PRO 6. Методологія дослідження.** У статті використаний системний підхід, а також застосовані методи порівняння та узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному музикознавстві виявлені та запропоновані новаторські методи роботи у сучасній комп'ютерної програмі секвенсорі **GUITAR PRO 6.** Застосування методів і правил, що представлені у дослідженні, надає можливість перевести процес роботи композитора, аранжувальника, звукорежисера, музиканта з комп'ютером на якісно новий етап розвитку музичної творчості, на якому істотно поліпшується результат опрацювання музичної фактури, розширюються способи існування твору тощо. **Висновки**. Означений програмний продукт – потужний нотний редактор, що дозволяє створювати оригінальні партитури на професійному рівні для послідуючого редагування. Програма представляє багато потрібних інструментальних засобів за допомогою яких користувач може працювати як з різноманітними набором символів нотної графіки, так і з великим спектром регулювання динаміки звуку та темпу, що дозволяє створювати зразки нотних творів, що звучать та їх фонограми. Має потужний вбудований MIDI-редактор, будівельник акордів, програвач, метроном та інші корисні інструменти для музыкантів. Можливість запуску Guitar Pro 6 на платформах Windows, Linux, Mac OS. Широко використовується музикантами, композиторами, аранжувальниками, та звукорежисерами. Також, методи роботи у Guitar Pro 6 можуть використовуватися для вивчення студентами, що опановують відповідні спеціальності.

Ключові слова: музичний нотний редактор, партитура, аранжування, озвучування, музикант, композитор, звукорежисер.

Kozlin Valery, *D.Sc. In Arts, professor, of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;* ***Grishenko Valentina****, Ph.D. in Pedagogic candidate, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Creation of musical pieces at GUITAR PRO 6 (Part 1)

The purpose of the article is to find out the specifics and methods of creating music in the sequencer GUITAR PRO 6. **Methodology.** The article uses a systematic approach, and also applies methods of comparison and generalization. **Scientific novelty.** For the first time in domestic musicology, innovative methods of working in the modern computer program sequencer GUITAR PRO 6 were discovered and proposed. The application of the methods and rules presented in the study provides the opportunity to transfer the work of a composer, arranger, sound engineer, musician, with a computer to a completely new stage in the development of musical creativity, which significantly improves the result of the study of musical texture, expanding the ways of existence of the work and the like. **Conclusions.** This software product is a powerful editor that allows you to create original scores at a professional level for subsequent editing. The program presents many useful tools with which the user can work with a different set of symbols of musical notation, as well as with a wide range of regulation of sound dynamics and tempo, which allows you to create samples of musical scores that sound and their phonograms. It has a powerful built-in MIDI editor, chord builder, player, metronome, and many other useful instruments for musicians. Ability to run Guitar Pro 6 on Windows, Linux, Mac OS platforms. Widely used by composers, arrangers, and sound engineers. Also, the methods of work in Guitar Pro 6 can be used for study by students who master the relevant specialties.

Key words: *musical editor, score, arrangement, wiring for sound, musician, composer, sound producer.*

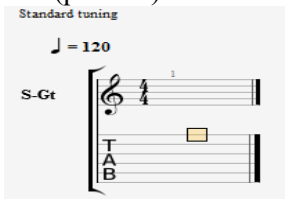
©Козлін В. Й., 2020
©Грищенко В. І., 2020

Актуальність теми дослідження. Робота з комп'ютером істотно змінює творчий процес композитора, аранжувальника, звукорежисера та його результати. З'являється музика, яка неможлива поза комп'ютерними технологіями. Новітні можливості роботи з музичним матеріалом значно розширюють технологічні аспекти написання та запису музики і ведуть до помітних змін в формоутворенні, організації звукової вертикалі, ритміці, фактурі, в використанні інструментарію тощо. Таким чином, приводом до написання статті послужила усвідомлена необхідність розкриття нових способів і методів використання комп'ютерних технологій в сучасній музичній практиці.

Виклад основного матеріалу. **1. Підготовка програми до роботи. Виклик програми.** Програма установки поміщає команду виклику програми **Guitar Pro 6** у підменю програми. Також можна запустити **Guitar Pro 6**, використовуючи меню кнопки ***Пуск*** (вона розташована в нижньому лівому кутку екрану Windows). Слід вибрати команду ***Пуск⇨ Програми ⇨ Guitar Pro 6***. Якщо в процесі інсталяції ви створили на робочому столі Windows ярлик **Guitar Pro 6**, то відкрити програму можна подвійним клацанням мишки на цьому ярлику (рис. 1.1).

Рис. 1.1. Ярлик програми Guitar Pro

При відкритті програми звучить гітарна музика і можливо в деяких випадках поява двох нотних станів (треків) – один звичайний гітарний, інший у вигляді табулатури (рис.1.2) на фоні головного вікна, або лише рисунок головного вікна (рис.1.3).



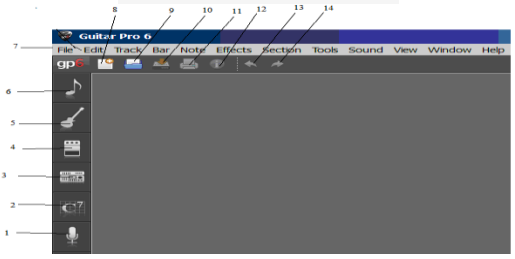


Рис.1.2. Попередні треки
Рис.1.3. Головне вікно програми

Основну частину вікна (велика темна площа) займає простір для введення треків музичних інструментів. Зліва знаходяться панелі: 1 – панель введення лірики (слів) синхронно з мелодійною лінією); 2 – панель створення акордових діаграм; 3 – панель роботи з сигнальними процесами, такими як компресія, еквалізація, реверберація; 4 – ця панель дозволяє працювати з атрибутами різних ефектів в поточному треку (Guitar Pro відкриває понад 70 ефектів); 5 – інструментальна панель, в якій можна налаштовувати різні параметри треків; стрій інструментів; вибір банків звукової карти, а так само музичних інструментів банку програми; робити реальнішим (олюдненим) звучання тощо; 6 – панель редагування - містить символи, необхідні для написання партитури. На горизонтальній панелі вгорі знаходяться меню, що стандартні для Windows: 7 – панель меню; 8 – елемент для відкриття нового вікна (**Ctrl+N**); 9 – елемент відкриття наявного файлу (**Ctrl+O**); 10 – збереження файлу (**Ctrl +S**); 11 – виведення на друк результатів роботи; 12 – виклик інформаційного вікна про композицію; 13 – відміна дії (**Ctrl + Z**); 14 – повернення дії (**Ctrl +V**).

1.2. Зміна призначеної для користувача мови. При освоєнні нових музичних програм бажано користуватися англійською мовою, оскільки музична термінологія фактично у всіх програмах однакова і при освоєнні інших програм в майбутньому буде значно простіше з ними розібратися. В учбових цілях для спрощення вивчення основ програми, в нашому випадку, будемо використовувати версії як англійською, так і російською мовами. Для зміни мовного тексту необхідно скористатися командою ***File ⇨Lunquage.*** Відкриється вікно рис. 1.4, в якому потрібно вибрати зручну для вас мову і обов'язково перезавантажити програму.

1.3. Введення треків музичних інструментів у головне вікно. Якщо при відкритті програми не з'явилося жодного музичного інструменту і потрібно відкрити нову партитуру, то досить увійти до меню ***File (Файл) ⇨ New Score*** і у випадному списку меню вибрати необхідний музичний інструмент (рис.1.5) В списку цьому знаходяться в основному різні гітари.

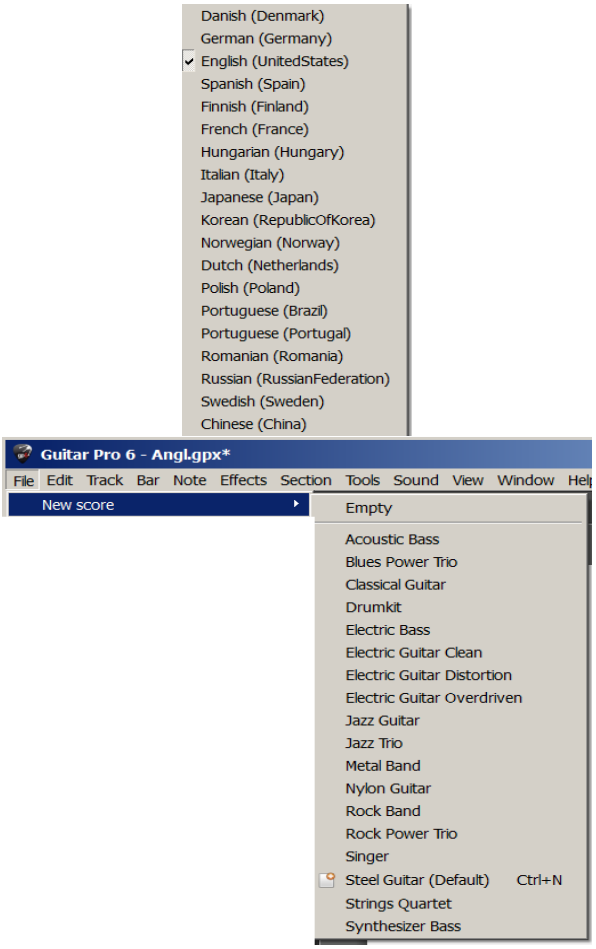


Рис.1.4. Меню вибір мови
Рис. 1.5. Список музичних інструментівпрограми

Щоб вибрати будь-який музичний інструмент (не лише гітари) треба в меню ***File*** скористатися командою ***File ⇨ New Score ⇨ Empty.*** Відкриється інформаційне вікно (рис.1.6). Надалі його можна відкрити клавішею **F5**. Поля інформаційного вікна зверху вниз мають наступне значення: назва твору, додатковий текст, артист, альбом, поет, композитор, копіювальник, табуляція, інструкції і позначки. При клацанні на кнопці **Stylsheet** (таблиця стилів) відкриється вікно рис. 1. 7.

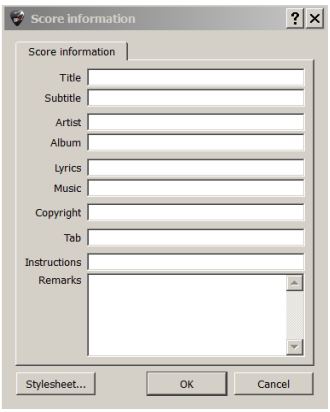


Рис.1.6. Інформаційне вікно

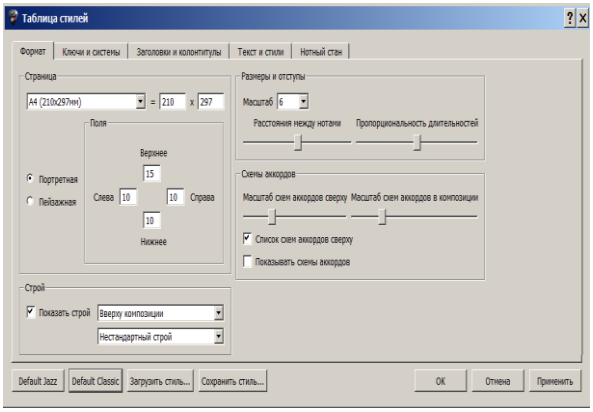


Рис. 1.7. Вікно таблиці стилів

У полях вікна задаються масштаби партитури, форма сторінки (портретна або друкарська) і так далі (знайомі і легко зрозумілі установки), окрім поля "Стрій". Пояснимо це. Вживані в практиці струнні музичні інструменти мають особливості свого настроювання. Наприклад, шестиструнна гітара має одне налаштування, а семиструнна інше. Якщо відзначити прапорцем "Показати стрій" і відкрити спадаюче меню "Нестандартний стрій", то для вибраного струнного музичного інструменту вгорі композиції зліва відображуватиметься налаштування цього інструменту.

Після закриття інформаційного вікна (рис. 1. 6) з'являється вікно у вигляді аркуша паперу (рис. 1. 8). Стрілкою – **1** вказаний елемент видалення сторінки при необхідності. Для вибору музичних інструментів потрібно скористатися меню **Track ⇨ Add (Ctrl+Shift+Ins)** або символом + у інформаційному рядку зліва під головним вікном. Відкриється вікно вибору інструментів (рис. 1. 9).

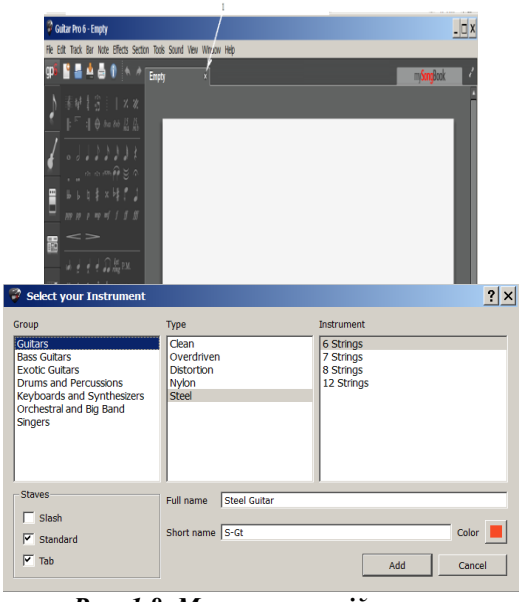
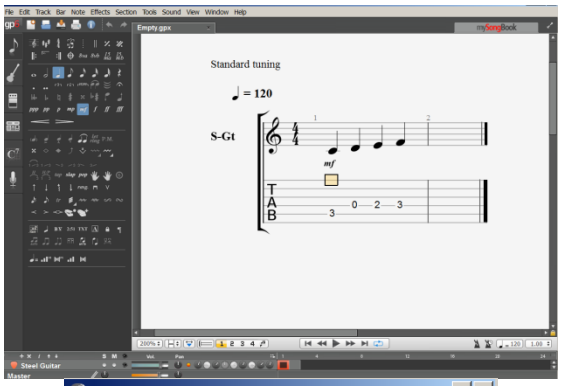


Рис. 1.8. Меню порожній аркуш
Рис.1.9. Окно вибору інструментів

У нашому випадку вибрана шестиструнна гітара з металевими струнами. Якщо потрібна табулятура, то залишаємо прапорець **Tab**. У полях ***Full name*** і ***Short name*** – уводиться повне і скорочене ім'я вибраного музичного інструмента. При підтвердженні дій кнопкою **ОК** у вікні робочого поля з'являться нотні стани гітари (класичний і табулятура) (рис. 1. 10).

Для здобуття цього результату одразу (лише для вибору гітари із сталевими струнами) можна скористатися командою **(Ctrl+N)**. З'явиться інформаційне вікно (рис. 1.6) і після активації його кнопкою **ОК** – відразу нотні стани гітари (рис. 1. 10).

Можна створювати твори з використанням табулятури. А якщо необхідності в ній немає, то у вікні вибору інструментів (рис.1.9) потрібно зняти прапорець з кнопки **Tab**. У випадку, коли табулятура вже є і її необхідно видалити, то зробити це можна наступним чином. Увійти до меню ***Tract ⇨ Properties*** **(F6)**, відкриється діалогове вікно (рис.1.11), в якому потрібно зняти прапорець з ***Tablature.***



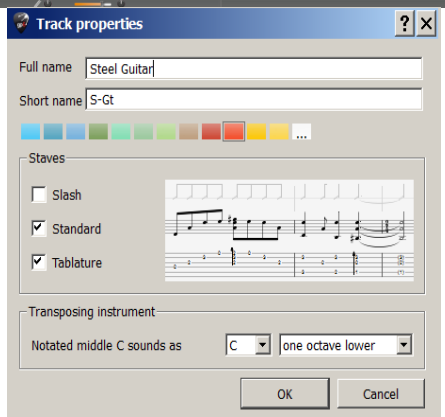


Рис.1.10. Нотні стани гітари
Рис.1.11. Діалогове вікно Track Properties

Вибір музичного інструменту, що транспонується. Приклад вибору інструменту, що транспонується показаний на рис. 1 .12. Вибрана труба в строї Bb.

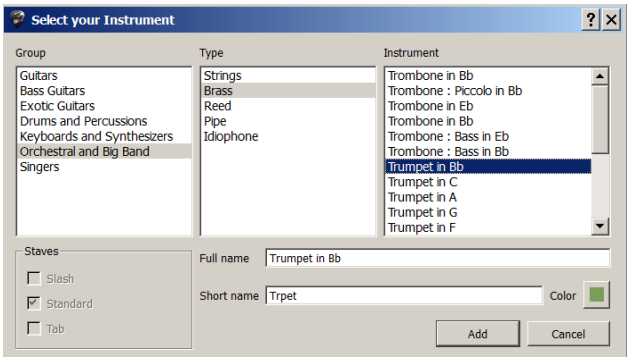


Рис.1.12. Вибір музичного інструменту, що транспонується

На рис. 1. 12. а. наведено приклад розташування треків. На верхньому треку труба в строї **C,** а нижній трек труба в строї **Bb**.

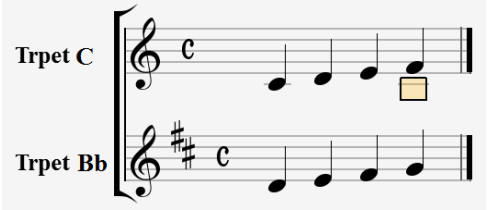



Рис. 1. 12. а. Приклад треку з музичним інструментом, що транспонується

Переведення музичного інструменту, що транспонується в той, що не транспонується. Раніше у практичній роботі композитори і аранжувальники писали партитури з нотними станами, де відразу відображали запис музичних інструментів, що транспонуються і таких, які не транспонуються. Фактично користувачу потрібно було б весь час утримувати в голові різні тональності музичних інструментів, що транспонуються і різні знаки альтерації. Лише за наявності великого досвіду така робота може виконуватися швидко без помилок.

У цій програмі всі операції виконуються значно простіше і швидше. Спочатку слід інструменти, що транспонуються перевести в ті, що не транспонують. Тобто записати твір на треках фактично в одній тональності, а потім, після закінчення роботи, перевести з треків інструментів, що не транспонуються назад в ті, що транспонуються. Програма автоматично відображуватиме потрібні ноти, ключові і тактові знаки альтерації. Щоб зробити це, потрібно в полі ***Transposing instrument*** (рис. 1. 12.б) у випадному списку ***Notated middle C sounds as*** вибрати відповідні символи.

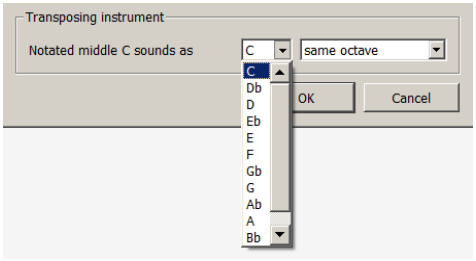


Рис. 1. 12. б. Поле Transposing instrument

Робота з треками і тактами. Працювати з треками можна за допомогою символів, що розташовані в головному вікні внизу-зліва. Лінійка символів представлена на рис. 1. 13. Клацання мишкою на знаку + додає трек, × видаляє трек, **I** – відкриває вікно рис. 1. 10, стрілками треки переміщаються вгору-вниз (міняються місцями). Спеціальне призначення має лінійка символів головного вікна (рис. 1. 14).

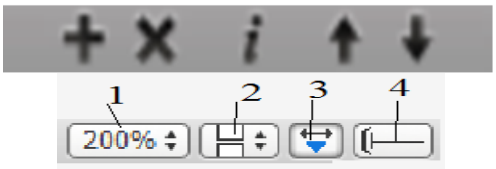
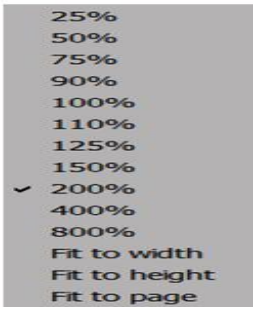


Рис.1.13. Символи треків
Рис.1.14. Лінійка головного вікна

При клацанні мишкою на символі **1** відкривається список вибору можливих масштабів партитури (рис. 1. 15). Клацання мишкою по **2** відкриває вікно форматів сторінок рис. 1. 16 .



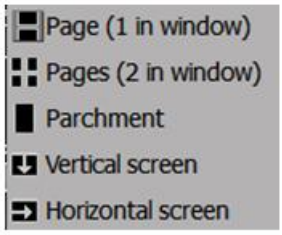


Рис. 1. 15. Масштаби партитури
Рис. 1. 16. Вікно форматів сторінок

При виборі верхнього або другого рядка сторінки партитури розташовуються відповідно на одному або двох листах. Третій рядок дає пергаментне зображення партитури. Два останні рядки розташовують треки партитури відповідно вертикально і горизонтально (причому останній, переважно, при режимі партитури перед друком).

Робота з тактами. Режим **3** (рис. 1. 14) дає можливість стискувати і розтягувати такти партитури. При цьому режимі на тактах з'являються символи , схопивши за які, такт можна стискувати і розтягувати. В кінці рядка з'являються знаки + і -. Якщо клацати мишкою на знаку +, то кількість тактів в рядку збільшується (рис. 1. 17), якщо по знаку -, то зменшується (рис. 1. 18).

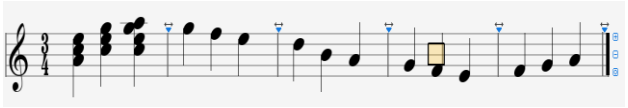



Рис. 1. 17. Збільшення кількості тактів в рядку

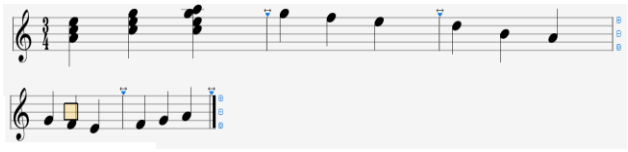



Рис. 1. 18. Зменшення кількості тактів в рідку

Додати такт в кінці треку можна стрілкою клавіатури комп'ютера, або меню **Bar Insert a Bar.** Видалити такт можна за допомогою меню Bar Delete the Bar (Ctrl + Del). Для видалення декількох тактів, потрібно їх виділити за допомогою мишки і клавіші Shift і скористатися (**Ctrl + Del**).

2. Введення нот. Для введення нот необхідно скористатися панеллю редагування – 6 головного вікна (рис. 1. 3). Вміст панелі показаний на рис. 2. 1. Панель складається з п'яти секцій розділених горизонтальними лініями.

Вибір тривалості. Секція набору нот – друга згори в панелі редагування. Вона відображена на рис. 2. 2.

Рис.2.1. Зміст панелі редагування
Рис. 2.2.Секція набору нот

При виборі + музичного інструменту і завершенні цього процесу на робочому столі з'являється нотний стан цього інструменту з прямокутником (хендлом) на нотних рядках (рис. 2. 3). Стрілками вгору, вниз і вліво управо клавіатури комп'ютера хендл можна перемі-щати. Середина хендла по горизонталі відповідає нотній лінійці, тобто розташуванню ноти (у нашому випадку Сі першої октави).

Для введення потрібної ноти в секції набору нот вибирається клацанням мишки потрібна тривалість, хендл переміщається в потрібну позицію і при клацанні по клавіші **Enter** клавіатури комп'ютера з'являється відповідна нота (рис. 2. 4). Для отримання наступної ноти треба скористатися стрілкою .

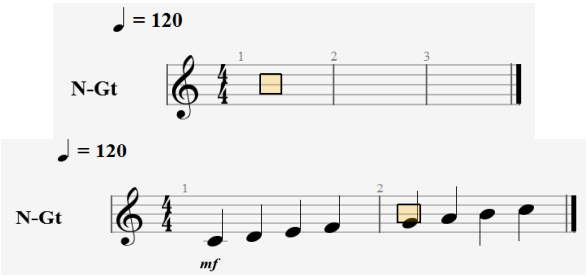


Рис.2.3. Нотний стан з хендлом
Рис.2.4. Приклад введення звукоряду

За тривалістю можна вводити ноти від цілої до шістдесят четвертої. Переміщатися за тривалостями в секції набору нот можна за допомогою клавіш комп'ютера – вліво клавішею мінус (-), управо (**Shift+ плюс**). Для видалення ноти треба помістити хендл точно на ній і скористатися клавішею Del. Паузи вводяться клавішею **Insert** комп'ютерної клавіатури або **Ins** цифрової клавіатури, а також клавішею **R** клавіатури.

Установка точок тривалості. Точки (одна або дві) в другому ряду секції рис. 2. 2 застосовуються для збільшення тривалості нот. Виділяти їх можна гарячими клавішами тільки в англійській розкладці клавіатури – одну точку (точкою) і дві точки (**Ctrl+точка**). Знімати точки можна також, але повторним клацаннями по цих точках.

Введення тріолей. Для введення тріолей застосовується операція активації зображення . Необхідно ввести першу ноту потрібної тривалості, клацнути мишею на цьому зображенні та ввести інші ноти тріолі (рис. 2. 5). Для введення інших "олей" застосовується операція активації зображення . Треба навести на зображення курсор мишки і кликнути правою кнопкою. Відкриється випадаючий список (рис. 2. 6) з варіантами "олей". Для введення інших "олей" застосо-вується операція активації зображення . Треба навести на зображення курсор мишки і кликнути правою кнопкою. Відкриється випадаючий список (рис. 2. 6) з варіантами "олей".

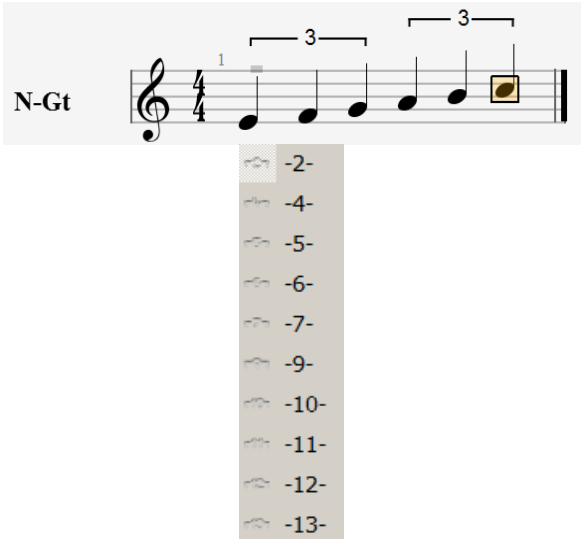


Рис.2.5. Уведення тріолей
Рис.2.6. Варіанти "олей"

Позначення застосовується для набору нестандартних співвідношень тривалості. Викликається співвідношення клацанням лівої кнопки мишки. Відкриється вікно (рис. 2. 7), в полях якого ліворуч і справа задаються параметри співвідношення. Результат показано на рис. 2. 8. Для відміни дії служить кнопка **Remove**.

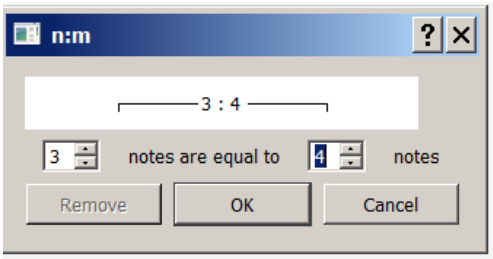
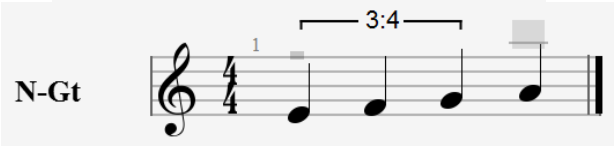


Рис.2.7. Вікно нестандартних
Рис.2.8. Приклад співвідношень тривалості
співвідношень тривалості

Введення легато. Для вставки прийому легато застосовується операція активації зображення (рис. 2. 2). Необхідно вставити дві ноти однакової тривалості, Поставити хендл на другу ноту і скористатися

активацією зображення (рис. 2. 9). Для групового легато застосовується активацією зображення .

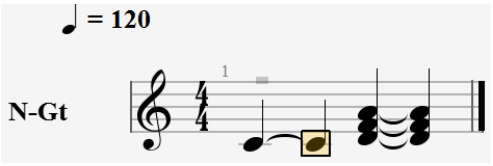


Рис. 2. 9. Вставка прийому легато

Фермата. Для уведення фермати слід виділити ноту і скористатися активації зображення або (**F**) (рис. 2. 2). У вікні (рис. 2. 10), що з'явилося, вибрати тип фермато - ліворуч коротке, по центру середнє і справа довге за звучанням. Движком можна вибирати проміжні значення. Результат показано на рис. 2. 11.

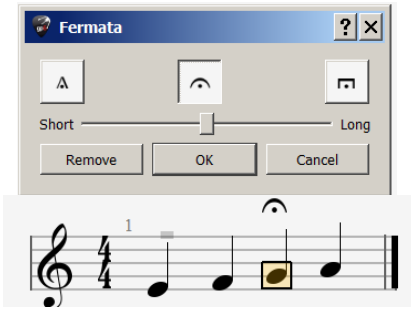
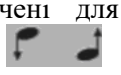


Рис. 2. 10. Вікно установок фермати
Рис. 2. 11. Приклад з ферматою

Видаляється фермато кнопкою **Remote** після виділення його або ноти.

Знаки альтерації. Знаки альтерації знаходяться на третьому рядку секції набору нот (рис. 2. 2). Уся лінійка винесена на рис. 2. 12.

Рис. 2. 12. Знаки альтерації

Знаки альтерації – це символи, що зрозумілі музикантові - дубль бемоль, бемоль, бекар, діез, дубль діез. Вони додаються до заздалегідь виділених нот. Знаки призначені для енгармонічної заміни нот. Знаки  призначені для переміщення ноти (чи виділених фрагментів) за півтонами відповідно вниз, або вгору.

Введення нот віртуальними інструментами. У програмі є можливість введення нот за допомогою віртуальних інструментів – фортепіанної клавіатури (рис. 2. 13) і гітарного грифа (рис. 2. 16). На треку необхідно задавати необхідну тривалість і клацаючи мишею на певних клавішах, вводяться відповідні ноти. За допомогою позначення < і > можна переміщатися відповідно вліво і управо за тривалостями. При виборі з першого випадного списку (рис. 2. 14) різних рядків на відповідних клавішах фортепіано з'являються відбитки набраних нот у вигляді маленьких кіл. За допомогою другого випадного списку вибирається потрібна віртуальна клавіатура.

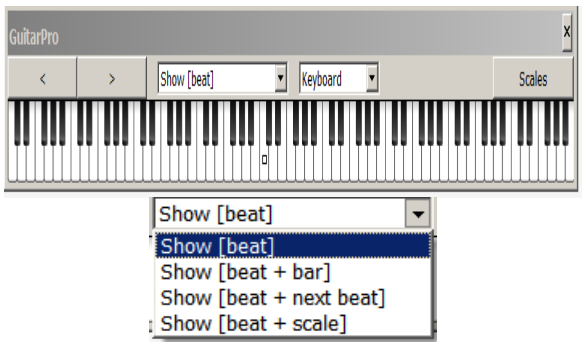


Рис. 2. 13. Віртуальне фортепіано
Рис. 2. 14. Перший випадний список

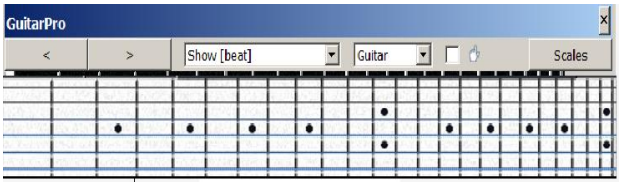


Рис. 2. 15. Віртуальний гриф гітари

Для набору нот за допомогою віртуального грифа потрібно клацати мишкою по відповідним струнах і ладах.

Введення нот з меню. Ввести ноти певної тривалості можна також з меню **Note** за допомогою команди **Note⇨Duration**. Відкриється вікно рис. 2. 16. Вгорі розташовані тривалості від цілої до шістдесят четвертої, далі одна і дві точки додавання до тривалості і нижче блок співвідношення тривалостей. Командою **Note ⇨ Accidentals** відкривається вікно вводу знаків альтерації (рис. 2. 17), які розташовані зверху в послідовності – дубль бемоль, бемоль, натуральна нота, діез, дубль діез.

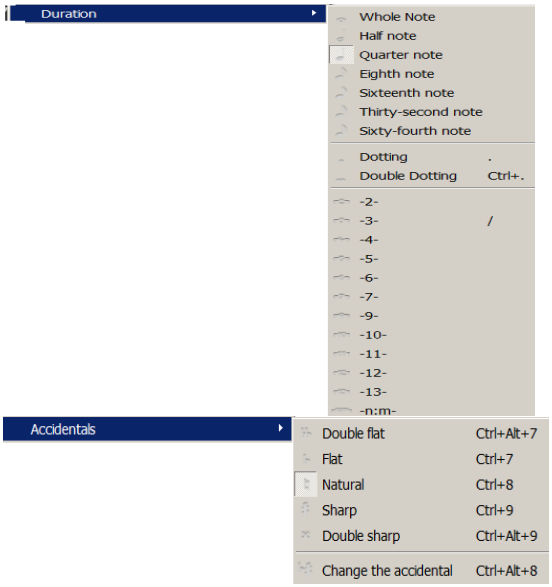


Рис. 2. 16. Вікно вибору
Рис. 2. 17. Вікно введення знаків тривалостей альтерації

Командою **Change the accidental (Ctrl+Alt+8)** проводиться енгармонічна заміна нот. Командами Tied note (L), Tie the beat (Shift+L), Fermata (F) і Rest (рис. 2. 18) вводяться відповідно легато, легато з заміною ноти, фермата і пауза. Командами **One semi-tone down (Shift +-)** і **One semi-tone up (Shift ++)** (рис. 2. 19) виділені ноти переміщуються за півтонами відповідно вниз і вгору.

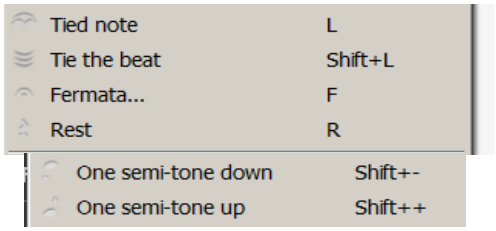


Рис.2.18. Додаткові команди меню Note
Рис. 2.19. Переміщення нот за півтонами

Запис голосів. В програмі **Guitar Pro 6** можна записувати ноти в чотирьох голосах. Лінійка голосів знаходиться внизу ліворуч у головному вікні (рис. 1. 9). У нашому випадку голоси винесені окремо (рис. 2. 20).

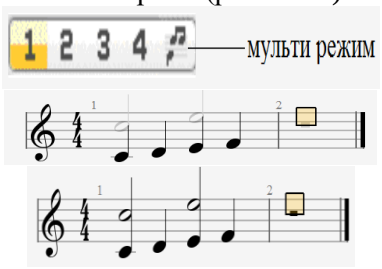



Рис. 2. 20. Лінійка голосів
Рис. 2. 21. Моно режим
Рис. 2. 22. Мульти режим голосів голосів

Для запису потрібно виділити в лінійці голосів один з них і працювати на треку в звичайному режимі. При переході на інший голос, попередньо записані виглядають у тьмяному кольорі (рис. 2. 21) і працювати можна тільки з голосом, який виділений – цей режим називається ***моно***. У мульти-режимі можна працювати з усіма голосами і виглядають вони в однаковому чорному кольорі (рис. 2. 22). Включається мульти-режим правою кнопкою мишки (у вигляді нот) на лінійці голосів (рис. 2. 20).

Голоси можна міняти місцями командою **Move⇨/Swap Voices** з меню **Tools (Ctr+Shift+M)**. З'явиться вікно (рис. 2. 23), у якому вільні голоси ви-визначені. Клацанням мишки на будь-якому з них проводиться заміна.

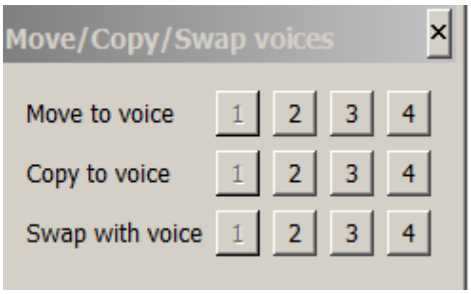


Рис. 2. 23. Вікно заміни голосів

Групування нот. Для групування нот застосовується лінійка піктограм четвертої секції панелі редагування (рис. 2. 1). Вона представлена на рис. 2. 24.

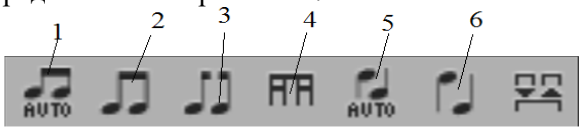


Рис. 2. 24. Лінійка угруповання нот

При виборі значка **1** ноти групуються автоматично (рис. 2. 25), при виборі значка **2** групуються виділені ноти (рис. 2. 26), при виборі значка **3** відбувається розгрупування нот (рис. 2. 27) та при виборі значка **4** групуються дрібніші тривалості. При виборі значка **5** автоматично розставляються прапорці.

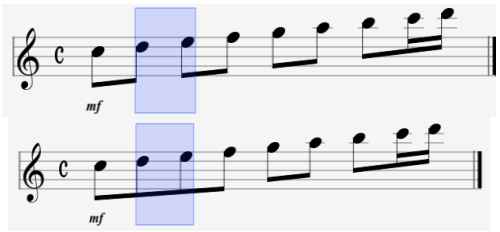


Рис. 2. 25. Автоматичне групування нот
Рис. 2. 26. Вибіркове групування нот

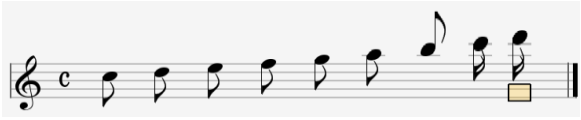



Рис. 2. 27. Розгрупування нот

Напрямок штилів нот. В процесі роботи напрямок штилів нот виставляється автоматично. При необхідності його можна змінювати опцією **6** (рис. 2. 24). Результат показано на рис.2.28 у порівнянні з рис. 2. 24.

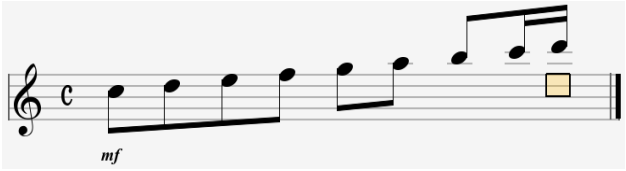



Рис. 2. 28. Зміна напрямку штилів нот

Введення затакту. Затакт вводиться з меню **Bar** (такт). Необхідно поставити прапорець у рядку **Anacrusis (pickup bar)**. Потім у першому такті треку набирається необхідна кількість нот затакту (рис. 2. 29).

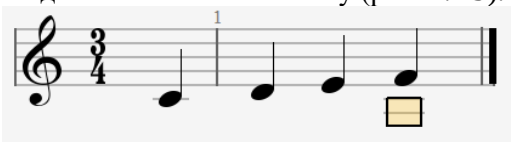



Рис. 2. 29. Введение затакту

Введення форшлагів. Введення форшлагів проводиться символами (перекреслений форшлаг) і (не перекреслений форшлаг) третьої секції панелі редагування (рис. 2. 1). Можна скористатися командами меню **Effects⇨Grace note⇨Before the beat (G)** для перекресленого форшлагу або командою **Effects⇨Grace note⇨On the beat (Alt +G)** для перекресленого. Спочатку вводиться нота необхідної тривалості, потім клацанням на символі форшлагу нота перетворюється у форшлаг. Тривалість такту при цьому не змінюється (рис. 2. 30).

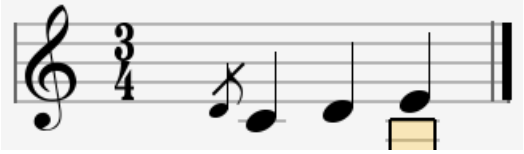



Рис. 2. 30. Введення форшлагу

Введення нот за допомогою MIDI клавіатури або MIDI гітари. При наявності MIDI клавіатури або MIDI гітари ноти можна вводити безпосередньо з цих пристроїв. Виклик здійснюється з меню **Sound** командою **MIDI Capture**. Відкриється вікно рис. 2. 31.

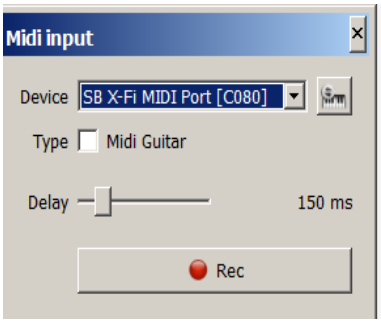


Рис. 2. 31. Вікно підключення MIDI пристроїв

У рядку **Device** вибирається порт звукової карти. У рядку **Type** ставиться прапорець при наявності MIDI-гітари. Движком **Delay** вибирається затримка набору. При клацанні по кнопці **Rec** програма готова до запису, який починається при грі на MIDI інструменті як акордами, так і одиночними нотами. Тривалості нот виставляються вручну звичайним методом.

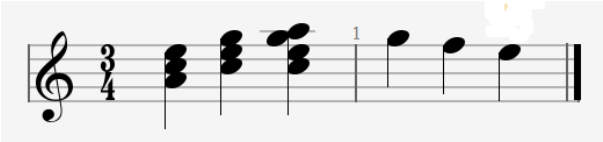
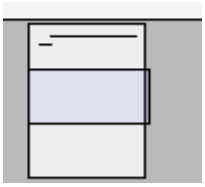



Рис. 2. 32. Приклад роботи з MIDI пристроєм

Оптимізація треків. Внизу головного вікна знаходиться навігатор (панель у вигляді аркушу з прямокутником по верху (рис. 2. 33). Схопивши навігатор мишкою можна переміщуватися по партитурі вгору або вниз. Під навігатором знаходиться лінійка коригування треків партитури (рис. 2. 34).



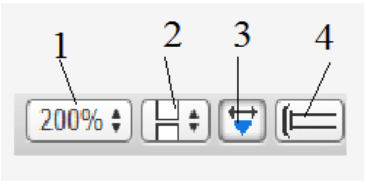
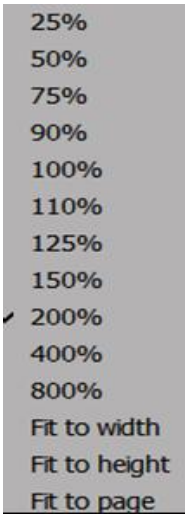


Рис. 2. 33. Навігатор по партитурі
Рис. 2. 34. Лінійка коригування треків

При натисненні кнопки **1** відкривається вікно вибори масштабу зображення (рис. 2. 35). Вибір 2 відкриває вікно режимів сторінки на екрані (рис. 2. 36). Рядки зверху вниз мають відповідно такий зміст: одна сторінка на екрані, дві сторінки, режим пергаменту, вертикальне розташування і горизонтальне розташування.



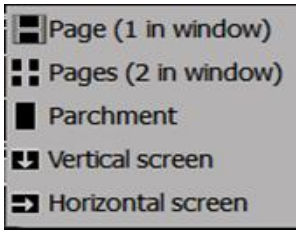


Рис. 2. 35. Вибір масштабу
Рис. 2. 36 Вікно режимів сторінки зображення на екрані

При виборі 3 (активізація режиму зображення) (рис. 2.34) ці кнопки з'являються в кінці кожного такту, а в кінці рядка знаки мінус (1) і плюс (2) рис. 2. 37). Схопивши мишкою можна переміщати такт вліво або вправо. Клацання на значку плюс збільшують кількість тактів у рядку (рис. 2. 37), а по мінусу зменшують, переносячи такти в інший рядок (рис. 2. 38).

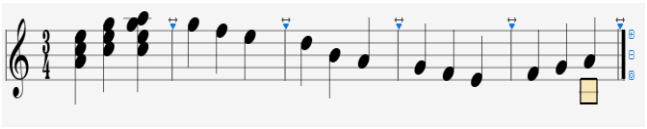



Рис. 2. 37. Збільшують кількість тактів у рядку

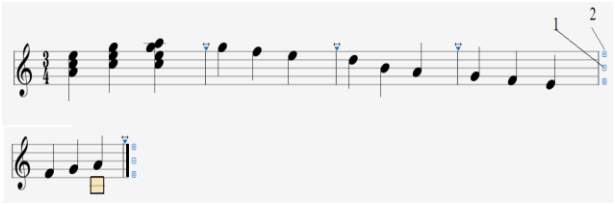



Рис. 2. 38. Зменшення кількість тактів у рядку

Кнопка 4 – **Multitrack** (F3) (рис. 2. 34) застосовується для виводу на екран одного треку, або всіх треків партитури.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному музикознавстві виявлені та запропоновані новаторські методи роботи у сучасній комп'ютерної програмі секвенсорі **GUITAR PRO 6.** Застосування методів і правил, що представлені у дослідженні, надає можливість перевести процес роботи композитора, аранжувальника, звукорежисера, музиканта з комп'ютером на якісно новий етап розвитку музичної творчості, на якому істотно поліпшується результат опрацювання музичної фактури, розширюються способи існування твору тощо.

Висновки. Цей програмний продукт – потужний нотний редактор, що дозволяє створювати оригінальні партитури на професійному рівні для наступного редагування. Програма представляє багато потрібних інструментальних засобів за допомогою яких користувач може працювати як з різноманітними набором символів нотної графіки, так і з великим спектром регулювання динаміки звуку та темпу, що дозволяє створювати зразки нотних творів, що звучать та їх фонограми. Має потужний вбудований MIDI-редактор, будівельник акордів, програвач, метроном та інші корисні інструменти для музикантів. Можливість запуску Guitar Pro 6 на платформах Windows, Linux, Mac OS. Широко використовується музикантами, композиторами, аранжувальниками, та звукорежисерами. Також, методи роботи у Guitar Pro 6 можуть використовуватися для вивчення студентами, що опановують відповідні спеціальності. Дослідження передових технології методів роботи у нотному редакторі **Guitar Pro 6** буде продовжено у частині **2.**

Література

1. Козлин В.И. Школа игры на компьютере в нотаторе Sibelius 6. Москва: Пресс, 2015. 352с.

2. Програма **Guitar Pro 6** URL: https://ru.wikipedia.org › wiki › Guitar_Pro (дата звернення 22.07. 2019)

References

1. Kozlin, V.I. (2015). School of computer games in the innovator Sibelius 6. Moscow: Press. [in Russian].

2. Guitar Pro 6 Program. URL: https://en.wikipedia.org ›wiki› Guitar_Pro

Стаття надійшла до редакції 02.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

УДК 792.071.2.028(510):37
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222097

Цитування:
Антошко М. О. Освіта та виховання артистів для китайського театру. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 112-1115.

Antoshko M. (2020). Education and upbringing of artists for Chinese theater. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 112-115 [in Ukrainian].

Антошко Марина Олегівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
https://orcid.org/0000-0002-4105-7519

ОСВІТА ТА ВИХОВАННЯ АРТИСТІВ ДЛЯ КИТАЙСЬКОГО ТЕАТРУ

Мета роботи: полягає у вивченні питання виховання артистів для китайського театру. **Методологія** дослідження полягає у використанні історичного та біографічного методів у вивченні даної тематики. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні доцільності китайської оперної культури, зокрема питання виховання артистів для китайського театру, спираючись на музичні традиції країни. Було виокремлено історичні імена китайських вчених, які вплинули на розвиток системи музичного мистецтва та освіти, що позначилось на культурних традиціях Китаю. **Висновки. Н**а основі вивчення проблеми філософських поглядів світоглядної системи Китаю, виявили процеси розвитку країни та самобутню культуру. Проблема вивчення філософської системи стародавнього Китаю як підґрунтя виникнення музичної традиції цікавила багатьох науковців, серед яких виділяємо: Л.С.Васильєва [1], Ю.М. Градова[3], питання освіти підіймає науковець Хоу Цзянь [5]. Вивчення питання виховання артистів займало значну роль в Китаї, адже здійснювався вплив на митецьке життя країни. Це питання висвічувало філософські напрямки, на які спирались традиції Китаю. На основі вивчення проблеми оперної культури виявили самобутнє мистецтво Китаю. Філософські погляди здійснювали вплив як на театральне життя, так і на музичне мистецтво країни. Питанням виховання, зокрема вихованню артистів для китайського театру, в Китаї приділялась особлива увага. Музичне виховання займало важливу роль у культурі Китаю. Вивчення оперної культури Китаю та виховання артистів для китайського театру є актуальним, що зумовлює потребує подальшого розвитку у вивченні даної проблематики.

Ключові слова: оперна культура Китаю, музичне мистецтво, культурні традиції, виховання артистів.

Antoshko Maryna, *Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky*

Education and upbringing of artists for Chinese theater

The purpose of the article is to study the issue of educating artists for Chinese theater. The **methodology** of the study is to use historical and biographical methods in the study of this topic. The **scientific novelty** of the article is to study the feasibility of Chinese opera culture, in particular the question of educating artists for Chinese theater, based on the country's musical traditions. The historical names of Chinese scholars who influenced the development of the musical arts and education system, which affected the cultural traditions of China, were highlighted. **Conclusions**. Based on the study of the problem of philosophical views of China's worldview system, the country's development processes and distinctive culture were identified. The problem of studying the philosophical system of ancient China as the basis for the emergence of the musical tradition has interested many scholars, among whom are: L.S. Vasilyeva [1], Yu.M. Gradov [3], the education issue is raised by the scientist Hou Jian [5]. The study of the education of artists played a significant role in China, as it influenced the country's artistic life. This question highlighted the philosophical trends that underpin China's traditions. The problem of studying the worldview system of ancient China as the basis for the emergence of the musical tradition has interested many scholars. Studying the cultural heritage of the countries of the East were engaged in: D. Kitley, M. Leve, D. Major, K. Chan, J. Liu, A. Wright, F. Tokay, S. Zoeren, D. Knekteges, R. Mater, and J. Hightower, H. Frankel. The famous Chinese historian was the Italian monk Matteo Ricci (1554 - 1610), who lived a considerable period of time in China, learning the language and traditions. It was he who taught Christian dogmas in Chinese. Questions of theatrical art were raised by V. Vinogradov, V. Malyavin, S. Fitzgerald, and others. Chinese culture was explored by representatives of Chinese art such as Zhen Zheng-do, Hu Manh, Wang. Based on the study of the problem of opera culture, they discovered the original art of China. Philosophical views influenced both theatrical life and the musical art of the country. Special attention was paid to the issues of education, in particular the training of artists for Chinese theater. Music education has played an important role in China's culture. The study of this issue regarding the opera culture of China and the education of artists for the Chinese theater is interesting and not fully understood, which necessitates further development in the study of this issue.

Key words: opera culture of China, musical art, cultural traditions, education of artists.

©Антошко М. О., 2020

Актуальність теми дослідження. Проблема вивчення питання виховання артистів для китайського театру є цікавою та актуальною, адже зумовила повернення до історичних витоків музичної культури країни. Музичні традиції відігравала значну роль у мистецтві країн Сходу, зокрема Китаї. Говорячи про китайську культуру, слід зазначити, що розуміння мистецтва та освіти проходить крізь всю китайську філософію та історію.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання оперної культури досліджувалася у працях В. Виноградова, В. Малявін, С. Фіцджеральд та інші. Культура Китаю та тема старовинного театру завжди цікавила багатьох дослідників, серед яких виокремлюються такі представники китайського мистецтва як: Хоу Цзянь, У Ген-Ір, Вей Дзюнь та інші. Отже, ми бачимо, що питання театрального мистецтва Китаю та музична культура є ще досі недостатньо висвітленим і потребує подальшого вивчення.

Метою роботи є вивчення питання виховання артистів для китайського театру, зокрема історичні моменти його творення, які є цікавими для подальшого вивчення.

Виклад основного матеріалу. Питанням підготовки учнів до артистичної діяльності надавалась значна роль. «Подготовка артистов для традиционного китайского театра начинается, как правило, с шести-восьмилетнего возраста. К десяти годам ряд обучающихся по тем или иным причинам (в том числе – по голосовым) прекращают занятия. Еще недавно воспитание актеров пекинской оперы было исключительно индивидуальным: происходило в форме непосредственного контакта ученика с учителем и в собственном доме последнего. Родственники учеников фактически передавали свои родительские права учителю и даже получали за ребенка некую денежную компенсацию. После заключения соответствующего договора ребенок поступал в полное распоряжение своего покровителя, должен был слушаться его во всем и выполнять функции домашнего помощника. Физические наказания не исключались, что в то время было нормой. Таким образом, преподаватель совмещал в своем лице учителя, воспитателя и отца» [5, 55].

Відомим виховним закладом, який вивчив багатьох акторів Пекінської опери була трупа імені Сіфу Ляньченя, засновником якої був Є. Чуньшань (1874-1935). Цей заклад проіснував близько 44 років: (1904-1948). Вчителі цього закладу мали досвід сценічної майстерності та педагогічний досвід. Говорячи про учнів, слід наголосити увагу на жорсткій дисципліні, яка була важливим елементом у навчанні. Особливий режим, розклад занять та репетицій, основні дисципліни, які призначались відповідно від рівня знань учня були запорукою успіху в навчанні. У 1930 році в Пекіні почала роботу Китайська спеціальна школа опери та музичної драми, яка виховала плеяду співаків: Сон Дечжу, Фу Девей, Ван Хелінь, Лі Хецзень, Ван Цзіньлу, Чжао Цзіньчжун, Лі Цзінь-хун, Лі Юйжу, Бей Юйван. Очолив школу Цзяо Цзюйінь (1905-1975), який реформував методику викладання. Його новаторством стало сумісництво жіночого та чоловічого навчання, відмінено було покарання, учні могли безкоштовно бути присутніми на різних виставах народної опери. Згодом, в 1934 році відкрилась школа в Шан Дунє, а в 1939 році в Шанхаї. Ці школи були безкоштовними. Шандунську спеціалізовану школу опери та музичної драми очолив Чень Ченінь. Викладачами цієї школи були: Гу Чженцю, Гуань Чженмін, Чен Чжентай, Чжан Чженфан, Чень Чженвей, Чжан Чуньхуа. Шанхайську школу очолив Сю Сяочуй. Пізніше в Пекіні відкрилась Китайська експериментальна школа, яка згодом стала Китайською школою традиційної музичної драми. Пізніше цей навчальний заклад отримав статус Китайського інституту традиційної музичної драми, яку очолив Тень Хань. Визначну роль в мистецтві Китайського оперного мистецтва зіграв Мей Ланьфан, який здобув визнання завдяки виконанню жіночих амплуа «дань» [5, 56-57].

Пекінська опера яскраво відобразила творчість письменників династій Юань та Мін періоду з 1279-1644 років. Важливим моментом є використання елементів циркових та бойових мистецтв, що привертало глядача. Важливою частиною при виконанні творів Пекінської опери є поєднання чоловічого та жіночого начал («Інь» та «Янь»). Акторська гра з її елементами (поєднання співу, рухів та музики) «цзинцзюй» знаходить відображення й традиціях «Гун-фу», де головним чинником є перевтілення за допомогою декламації, співів та жестів. Як зазначає Хоу Цзянь, народні танці китайського театру інсценувались. Використовуючи мотиви танців, розігрувались невеликі спектаклі. Важливими прийомами були: гра рук, очей, тіла та кроків. Цікавою була гра тулуба, що включала різна положення шиї, пліч, груді, спини. За видозмінами позицій тулуба, китайські актори передавали внутрішній стан героя. Не менш цікавою була техніка кроків, яка допомагала глядачу завдяки крокам та позам ніг розуміти сюжетну лінію. Більш детальну інформацію стосовно різних позицій рук та очей, кроків та рухів тіла подає науковець Хоу Цзянь [5, 60].

Важливою є роль співів в Пекінській опері. Вокальна річ поділяється на речитатив «юньбай» та Пекінську розмовну річ «цзин-бай». Використання розмов відбувається за законом: серйозні герої розмовляють за допомогою речитативу, молоді та комічні актори користуються розмовну річ. Серед головних мотивів виступають мелодії провінцій Аньхоу та Хубей, які отримали назву «ерхуан» та мелодії провінції Шеньсі «сіпі». Також використовується опера «куньцюй» та пісні північної частини Китаю. Декламаційна сторона в Пекінській опері побудована на монолозі та діалозі: монологи на древньому «веньянь», місцевому та сучасному діалекті «путунхуа» та римовані діалоги. Наспіви Пекінської опери – це мелодії «сіпі», які представляють жвавий характер героя; це мелодії «ерхуан», які передають скорботу героя. Важливою частиною Пекінської опери є музичний інструментарій. Використовуються ударні (гонги, барабани, тріскачки), які надають виставам ритміку. Серед струнних інструментів популярністю користувалась пекінська скрипка «цзинху» та друга скрипка «ерху». Також використовували мандоліну «юецинь», 4-х струнну лютню «піпу» та 3-х струнну лютню «сяньцзи» [5, 63].

Значний розвиток китайського музичного мистецтва відбувається в кінці XIX – на початку XX століття. Завдяки проникненню ідей західної Європи Шанхай та Гонконг вперше ознайомиться з музичними творами іноземців. Так, гастролі та концерти різних музикантів призвели до формування інтересів в музичній культурі Китаю. Так, в 1927 році в Шанхаї була відкрита державна консерваторія, яка згодом отримала назву Державного інституту Музики. Поряд з цим до шкільного виховання вводяться обов'язкові предмети музика та співи, виникає інтерес до музичної грамоти та європейської музичної системи виховання. Європейські композиторські прийоми почав використовувати Сі Сінхай. Значний вклад в виховну систему освіти здійснив Лі Цзинь-цзян, який ввів в школи пісенно-танцювальні спектаклі, використовуючи при цьому вірші жанру «ци». Так, він заснував ази китайської музичної драми. Риси західноєвропейського музичного мистецтва простежуються в опері «Сива дівчина» (1945), яку зробив колектив Академії імені Лу Сіня. У музичному забарвленні опери приймали участь композитори: Ма Ке, Чжан Лу, Цюй Вей, Хуань Чжі, Сян Оу, Чень Цзи, Дю Цзи, Лю Чі. Лібрето було створено Хе Цзінчжі та Дін І. Основною темою цього твору була класова боротьба, в жанрі музичної драми. В опері використані народні мелодії. Згодом сюжет «Сивої дівчини» став темою балету (1964) та виконаної сюїти для струнного квартету (1972). Творами китайської музичної драми стали: «Люлулань», «Цзянцзе», «Червоні корали». Першою виконавицею ролі «хуалянь» (амплуа чоловічої ролі з нафарбованим лицем) стала Ці Сяоюнь (1930-2003), яка інсценувала В. Шекспіра «Отелло». Також вона першою виконувала «цзинцюй» на англійській мові у виставах: «Виклик сімейної лояльності», «Справа про кару Чень Шімея», «Знищення трьох шкідників». Також співачка здійснила переклад трагедій Евріпіда на китайську мову, чим розширила культурні горизонти мистецтва Китаю [5, 70-72]. У репертуарі Пекінської опери були: народні пісні «Хитрість з порожньою фортецею», «Зібрання героїв», «Помста рибалки», «Потрійна розвилка», «Переполох в небесній фортеці», «Осіння річка», «Легенда про білу змію», «П'яна красуня», «Імператор Цао Цао й вчений Ян Сюй». Сучасними постановками є: «Ненависть у палаці Чу», «Маленькі генерали родини Юе», «Джерело буйних трав», «Генерал Юе Фей й Ян Цзайсін», «Золоті мечі», «Банкет поета Су Дунбо» [5, 74].

Перші вистави Пекінської опери на Тайвані відбулись в кінці XIX століття. Звертаючись до історії появи тайванської опери, слід сказати, що вона походить від китайських народних балад «чанчжоу». Вистави проходять під супровід музичного інструменту китайського банджо (струнна група), лютні, флейти та ударних. В 1995 році, після відвідин інших театральних труп з Шанхаю, Фуджіані, почала свою роботу Національна компанія китайської опери «Куо Куанг». Цей театральний колектив «Куо Куанг» продовжив традиції Юньнаньської опери. Серед вистав виокремлюються: «Головний убір фенікса», «Легенда про білого змія», «Прощавай, моя наложниця». Цікавою рисою цього театру є те, що чоловічі ролі епізодично виконували жінки. Мистецтво декламації відігравало важливе місце в опері «Куо Куанг». Не менш значним було володіння співом, танцем, пантомімою, вправ з луком та мечем. «Персонажи носят придворные костюмы времен династии Мин (всего в этой опере их более 100), военные щеголяют флажками за спиной и драконьими хвостами на голове. Изготавливаются костюмы только из натуральных тканей: шелка и атласа. Цвета-красный, лиловый, изумрудный, бирюзовый, синий (красный-признак смелости, белый-подлости, желтый-цвет императора). У непосвященного в символику китайской народной оперы может создаться ощущение, что на костюмах актеров нет «живого места»: они

вдоль и поперек расшиты разноцветными нитями. На каждом платье примерно по 40 полосок, и все они отдельно вышиты. В прежние времена для этого использовалось еще и золотое напыление, но таких мастеров сейчас нет. Костюмы расшивают на материковом Китае, и только вручную. Одежды главных героев достаточно тяжелые: каждый наряд весит не менее шести килограммов; головные уборы – такие же громоздкие. как и костюмы – ношение их требует особого мастерства, позволяющего актерам активно двигаться. К примеру, головной убор главной героини состоит из кружев, настоящих драгоценных камней и меховой отделки; самое шикарное украшение – два полутораметровых фазаньих пера, придающие величественность и являющиеся скорее смысловой, чем эффективной деталью костюма. Яркость костюмов, акробатические трюки, боевые искусства всякий раз заново поражают искушенную европейскую публику, непривычную к восприятию таких неожиданных тонкостей, существенно дополняющих своим колоритом синкретизм этого древнейшего китайского искусства» [5, 76-77].

За допомогою міміки та жестів, актори передають характер та смислове навантаження вистави. Вистави театру відбуваються з субтитрами тої країни, де ставлять п'єсу. Ритм завжди відігравав значну роль в Пекінській опері, адже відрізнявся яскравим навантаженням завдяки грі декількох барабанів, гонгів, тарілок, які звучали на форте. Грим та костюми давали сприйняти яскравість всього сценічного образу. Важливим для глядача були пози та дії рук актора.

«В звучании ударных инструментов закодировано более шестидесяти смысловых подсказок, используемых для различных целей, начиная с пояснения происходящего действия и заканчивая выражением чувств героев. То же самое касается мимики и пластики: актеры используют около двадцати традиционных типов улыбки или смеха; около пятидесяти способов движения руками, продолжительность которых намеренно увеличена для придания жестам грациозности. Арии и дуэты в «цзинцзюй» достаточно развиты, разукрашены фиоритурами, мелодический рисунок которых основан на строгой системе правил. Оркестр звучит колоритно, поддерживая страстные политические монологи героев выразительными акцентами и сопровождая сценические баталии безостановочным боем ударных инструментов» [5, 77].

Отже, питання виховання артистів для китайського театру є цікавою темою, недостатньо дослідженою, яка висвітлює процес розвитку особистості, знайомить з культурою та звичаями Китаю.

Література

1. Васильєв Л.С. Древній Китай. М.: Наука. 2000. Т.2.484с.

2. Вен Дзюнь. Жанрова система народно - пісенної культури Китаю: автореф. дис. …канд. Мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004.17с.

3. Градов Ю.Н. Шелковый путь и три моих Китая (Воспоминания и письма). М.: Стратегия. 2004. 304 с.

4. Сюй Ченбея. Пекінська опера: [Монографія]. [пер. з кит. Сан Хуа Хе Жу]. Серія «Духовна культура». Межконтинентальне видавництво Китаю. 2003. 138 с.

5. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: [монографія / російською мовою; наукова редакція доктора культурології В. Г. Антонюк]. Луцьк: ПВД «Твердиня». 2010.100 с.

References

1. Vasilyev, L.S. (2000). Ancient China [Drevny Kitai]. M .: Science. T. 2. (484p.) [in Russian].

2. Wen Jun. (2004). Zanrova sistema narodno-pisennoi kultury Kutau [Genre system of folk song culture of China] (Ph.D. Thesis). Kyiv: National Untitled M.P. Drahomanov (in Ukrainian).

3. Gradov Yu.N. (2004).The Silk Road and Three of My China (Memories and Letters) [Shelkovy put I tri moih Kitaia. Vospominania I pisma]. M: Strategy. (304p.) [in Russian].

4. Xu Chenbei. (2003). Beijing Opera: [Monograph]. [trans. with a whale. San Hua He Zhu]. Spiritual Culture series. [Pekinskai opera: Monografhia. Per. S kitayskogo San Hua He Gu]. China's Intercontinental Publishing House. (138 p.) [Kitai].

5. Hou Jian. (2010). The artistic world of Chinese folk opera: [monograph in Russian; scientific edition of Doctor of Cultural Studies VG Antonyuk] [Hudogniy svit kitayskoy narodnoi opery]. Lutsk: Firm "Tverdynia". (100 p.) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.07.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

УДК 78.083.7
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222100

Цитування:
Гульцова Д. П. Фортепіанний етюд та традиції російського модерну. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 116-122.

Gultsova D. (2020). Piano etude and traditions of Russian Modern. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 116-122 [in Ukrainian].

Гульцова Діана Павлівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Неждановой,
Заслужена артистка України
d.gultsova@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7837-7316

ФОРТЕПІАННИЙ ЕТЮД ТА ТРАДИЦІЇ РОСІЙСЬКОГО МОДЕРНУ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної і жанрової специфіки фортепіанного етюду рубежу XIX-XX ст. у контексті стильових пошуків російського модерну. **Методологічну базу роботи** становить інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, успадкованого від Б. Асаф'єва та його послідовників. Суттєвими для цієї роботи виявилися також наступні підходи: аналітико-музикознавчий; жанрово-стильовий; міждисциплінарний, що дає можливість залучати концепції з інших областей пізнання – філософії, мистецтвознавства, культурології та ін.; історико-культурологічний, що дозволяє виокремити ті чинники, які сприяють виявленню духовно-смислової і стильової специфіки фортепіанного етюду як важливої складової європейського інструменталізму XIX–XX ст. **Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюду в російській музиці кінця XIX – першої половини XX ст., але й його вписаність в контекст жанрово-стильових шукань російського музичного модерну. **Висновки.** Стильові якості російського модерну, що народжувалися на рубежі століть, визначили поступовий жанрово-стильовий «поворот» фортепіанного етюду від «оркестрального» піанізму лістівського типу («Етюди-картини» С. Рахманінова) в напрямку відродження «клавірної» і «поліклавірної» його якості (етюди О. Скрябіна). «Токкатна» спрямованість модерного піанізму репрезентована етюдами С. Прокоф'єва (ор. 2), в той час як В. Ребіков в циклі «3 етюди» апелює до пошуків оновлення ладо-гармонічної мови цього жанру. Фортепіанна творчість О. Черепніна (зокрема, цикл етюдів ор. 52), що народжувалася на перетині відкриттів європейського модерну і музичної культури Китаю (з яким була пов'язана його творча біографія), являє зразок національного етюду, який заклав основи китайської фортепіанної музики та, водночас, реалізував в музичній творчості ідею «євразійської єдності».

Ключові слова: етюд, фортепіанний етюд, модерн, російський модерн, російська фортепіанна музика.

***Gultsova Diana**, Ph.D. in Art History, Lecturer of the Department of Special Piano at the Odesa National Music Academy named after A.N. Nezhdanova, Honored Artist of Ukraine*

Piano etude and traditions of Russian Modern

The purpose of the article is to identify the poetic-intonational and genre specifics of the piano etude at the turn of the XIX-XX centuries in the context of the style searches of Russian modern. **The methodology** of the work is the intonational concept of music in the perspective of intonational-stylistic, etymological analysis, inherited from B. Asafiev and his followers. The following approaches were also significant for this work: analytical and musicological; genre-style; interdisciplinary, giving the opportunity to attract concepts from other areas of knowledge – philosophy, art history, cultural studies, etc.; historical and cultural, allowing to identify those factors that contribute to the identification of the spiritual, semantic and stylistic specificity of the piano etude as an important component of European instrumentalism XIX-XX centuries. **The scientific novelty** of the article is determined by its analytical perspective, taking into account not only the identification of the genre and style specifics of the piano etude in Russian music of the late XIX – first half of the twentieth centuries but also its inclusion in the context of the genre and style searches of Russian musical modernity. **Conclusions.** The stylistic qualities of Russian Art Nouveau, which were born at the turn of the century, determined the genre-style «turn» of the piano etude from the «orchestral» pianism of the F. Liszt's type (Etudes-paintings by S. Rachmaninov) in the direction of the revival of the clavier and polyclavier quality (etudes A. Scriabin). The «Toccata» orientation of modern pianism is represented by the sketches of S. Prokofiev (Op. 2), while V. Rebikov in the series «3 Etudes» appeals to the search for updating the harmonic language of this genre. The piano work of A. Cherepnin (including the cycle of Etudes op. 52), which was born at the intersection of the discoveries of European Art Nouveau and the musical culture of China (with which his creative biography was connected), is an example of a national etude that laid the foundations of Chinese piano music and simultaneously implemented in musical creativity, the idea of «Eurasian unity».

Key words: etude, piano etude, modern, Russian modern, Russian piano music.

©Гульцова Д. П., 2020

Актуальність теми дослідження. Марк ван Дорен одного разу зауважив: «Навчання – це мистецтво сприяти відкриттю» [9, 386]. Набуття професіоналізму в будь-якій сфері, в тому числі і музичній, не може обійтися без глибокого і всебічного осягнення секретів своєї справи і оволодіння відповідними технічними навичками. Відзначимо, що розуміння техніки в цьому випадку передбачає, відповідно до її давньогрецького тлумачення і етимології, органічний синтез вміння та майстерності, мистецтва. Істотне місце в позначених процесах належить жанру етюду, представленому в різних видах художньої та інтелектуальної діяльності. Історія фортепіанного етюду, в тому числі в культурі російського модерну, затребуваного в виконавській практиці різних епох (етюди О. Скрябіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, В. Рєбікова, О. Черепніна та ін.), на сучасному етапі виявляє нові «герменевтичні кола» духовно-естетичних шукань позначеної епохи, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє суттєвий мистецтвознавчий інтерес до творчих відкриттів російського модерну початку XX ст., про що свідчать роботи І. Скворцової [13; 14], Т. Лєвої [10], Є. Кривицької [8], Л. Гаккеля [5], Н. Кашкадамової [7], Н. Свірідовської [12] та ін. Творча спадщина названих вище видатних представників цієї епохи також давно стала предметом монографічних та дисертаційних узагальнень. Водночас типологічні якості фортепіанного етюду як «концептуально-авангардного» жанру, потенційно відкритого будь-якому типу змісту та органічно вписаного в жанрово-стильові шукання модерну та його виконавську традицію, і нині складають широке поле для музикознавчих і культурознавчих розвідок.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної і жанрової специфіки фортепіанного етюду рубежу XIX-XX ст. в контексті стильових пошуків російського модерну.

Наукова новизна статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюду в російській музиці кінця XIX – першої половини XX ст., але й його вписаність в контекст жанрово-стильових шукань російського музичного модерну.

Виклад основного тексту. Російське мистецтво рубежу XIX – XX ст. має особливу привабливу силу для багатьох дослідників. Розпечена атмосфера епохи була пронизана відчуттям «кінця століття», «кордону», за яким має відкритися «все нове», що сукупно визначило «динаміку перехідного типу культури» цієї доби. На думку Т. Лєвої, «перехідним початок століття був і в загальноєвропейському масштабі: властивостями кризовості і рубіжності відзначені найрізноманітніші явища мистецтва, наукового знання, соціального життя тих років. Росія ж являла свого роду екстракт перехідності [10, 5]. Відчуття екстатичного піднесення і містичних осяянь поєднувалося в ньому з есхатологічними передчуттями. Пануюча тривалий час концепція лінійного розгортання історичного часу втрачає в цю епоху свою актуальність. На противагу їй усюди виникають вражаючі змішання різнорідних елементів, які виявляють часто нестабільність мов творчості. В умовах подібної «багатоукладності» «народ-жується особлива гармонія контрастів культури межі століть – культури дисонантного типу, для якої взаємозв'язок полярних тенденцій є визначальним фактором існування» [12, 4]. Проте «Срібна доба» в історії російської культури назавжди залишиться сліпуче яскравим багатогранним кристалом, що відбив виключну різноманітність тенденцій, індивідуальних стилів, періодом небувалого творчого підйому в області філософії, літератури, живопису, театру і музики.

Говорячи про деяку «розпливчастість» метафори «Срібна доба», І. Скворцова зазначає, що «заповнити прогалину і окреслити коло стилістичних і естетичних характеристик [російської культури рубежу XIX – XX ст.] "виявилося під силу" іншому поняттю – стиль модерн, – який народився теж у свідомості сучасників, які відразу ж (саме в Росії) охрестили його за особливу художню спрямованість додатковим синонімом – "новий стиль"» [14, 189]. Проте це стильове явище, згідно з останніми дослідженнями, також є досить широким поняттям, яке охоплює не тільки сферу мистецтва, а й усього життя індивіда зазначеної епохи. На думку Є. Кривицької, «назва "модерн" містить в собі два важливих сенси: сучасний – тобто співзвучний своєму часові, і новий, що виник як вираження цього часу. Нагадаємо, – зазначає далі дослідник, – що то була ситуація в мистецтві кінця XIX століття, коли досада і втома від еклектизму XIX століття породили свідому установку артистів всіх видів мистецтв на пошуки оригінальності. Модерн "хотів бути або стати стилем без зразка, без прикладу"» [8, 9].

У сучасному мистецтвознавстві намітилася досить чітка диференціація понять «модерн» і «модернізм», показових для культури XX ст. Відзначимо при цьому, що модернізм у вітчизняній художньо-естетичній думці зазвичай

розглядається як досить широке поняття, що охоплює значне коло стильових явищ європейської культури першої половини XX ст., починаючи з символізму і імпресіонізму і закінчуючи всіма новітніми напрямками в мистецтві, культурі і гуманітарній думці цієї епохи, в той час як модерн являв собою один із стилів кордону епох, межі якого І. Скворцова визначає періодом «з самого кінця 80-х років XIX століття до середини 10-х років XX ст.» [14, 189]. Проте, кажучи про російське мистецтво першого десятиліття XX ст., дослідник нерідко їх ідентифікує, пояснюючи, що на початку століття цими термінами визначали «все нове, що мало незвичайне звучання» [13, 23], і приводило в кінцевому підсумку до перегляду і перетворенню основ музичного мистецтва.

Узагальнюючи сутність проявів модерну у фортепіанній творчості позначеної епохи, Н. Кашкадамова виділяє наступні його ознаки: «культ краси як провідна ідея стилю, вишуканість і багатство виразових засобів»; «у сфері змісту – інтимна лірика з більшою чи меншою мірою чуттєвості; увага до духовності, символіки <…> Типові емоції: елегійність і споглядальність або ж протилежне – патетика, екстатична піднесеність»; «збагачення тембрового колориту, велика увага до звукових барв, що досягається на фортеп'яно колористичним співставленням фактурно-регистрових площин»; тяжіння до «барвистої, пряної гармонії», «інтенсивної модуляційності, відсування стійких роз'язань, посилена увага до фонізму гармонічних та ладових структур» тощо [7, 34-35]. Особлива увага надається «декоративності звучання», що була певним відповідником до орнаментальності модерну в інших видах художньої діяльності. Ця типова риса співвідноситься, на думку Н. Кашкадамової, з багатоплановою, примх-ливою, полімелодичною фігурацією. Остання, як вказує дослідниця, складає «панівний тип викладу більшості фортеп'янних творів початку XX ст.» [7, 34], охоплюючи в тому числі і поетику етюду.

Акцентування сфери фортепіанної творчості в наведених узагальненнях не є випадковим, оскільки саме фортепіанний інструменталізм був однією з провідних сфер музичної діяльності репрезентантів цієї епохи. Вона була також відзначена співіснуванням двох типів піанізму, про що свідчать наукові розвідки Л. Гаккеля. Перший з них дослідник визначає як «романтичний, ілюзорно-педальний», виявляючи його ознаки в творчості О. Скрябіна, у композиторів «віденського кола» і, перш за все, А. Шенберга (Три п'єси ор. 11) і А. Берга (Соната ор. 1), а також у С. Рахманінова (3-й концерт). Другу тенденцію фортепіанного письма в 10-ті роки XX ст. автор пов'язує з «беспедальним піаністичним стилем», виділяючи при цьому наступні моменти: «1) тенденція сходить до класичних [клавірних] стилів і може бути визначена як неокласична; 2) у наявності два різновиди беспедальної фактури: акордово-гармонійний і лінеарний; в першому випадку нерідко доводиться говорити про ударно-шумовий піанізм, у другому – про мануально-пальцевий. В ударному неокласичному стилі виступає Сергій Прокоф'єв (Етюди ор. 2, 1909, П'єси ор. 4, 1911, Перший фортепіанний концерт і Друга соната 1912)» [5, 8-9].

Відзначимо, що одне з істотних місць в музиці епохи модерну (в тому числі і в російській) займає типологія етюду, яка зафіксувала поряд з іншими жанрами не тільки показові якості «інтонаційного словника» цієї епохи, але і рубіжні етапи жанрово-стильової еволюції творчості її репрезентантів.

Однією зі знакових фігур в цій сфері, безсумнівно, є О. Скрябін, весь творчий шлях якого фактично чинився під знаком поетапної реалізації задуму «Містерії», що становив в кінцевому підсумку духовний сенс усього його життя як «музиканта ідеї» [5, 48], для якого мистецтво – це не тільки «знаряддя життєпізнання», а й засіб духовного перетворення світу. Останнє визначає також духовно-філософську ґенезу образно-смислової специфіки творчості композитора, орієнтованої на відбиття лірики, томління, знемоги, очікування, образів руху, польоту, волі, героїки, спрямованих в кінцевому підсумку на екстатичне піднесення і духовне преображення індивіда. Концепційність творчості О. Скрябіна, сполучена з позначеними якостями скрябінівського піанізму і його «клавірно-органною» [1, 151] ґенезою, знайшла відбиття як в масштабних симфонічних, сонатних і поемних композиціях, так і в інших жанрових сферах, в тому числі і в етюдах, що так чи інакше відобразили еволюційні процеси творчого шляху композитора.

До раннього періоду творчості О. Скрябіна відноситься етюд ор. 2, який увібрав в себе стильові якості шопенівського піанізму і творчості П. Чайковського. Наступною віхою в освоєнні етюдного жанру можна вважати цикл «12 етюдів» ор. 8 (1894-1895), який має масу паралелей з циклом прелюдій ор. 11, що створювалися в цей же період. Етюд № 3 відрізняється яскравістю і графічністю музичного матеріалу. № 9 являє собою драматичне оповідання в дусі романтичної

балади, про що свідчить і авторська ремарка на початку етюду, і комплекс виражальних засобів, орієнтованих на імітацію трубних «гласів», ритму скачки, особливо очевидних в патетичних кульмінаціях. Особливо вражаючим є етюд № 12 – зразок скрябінівської героїко-патетичної музики, прообраз майбутніх «тем волі» і «самоствердження».

Інший етап розвитку жанру етюду символізує цикл «8 етюдів» ор. 42 (1903), в якому втілилося настільки показове для зрілого періоду творчості О. Скрябіна тяжіння, з одного боку, до створення масштабних композицій поемного плану, з іншого – апелювання до стислості, афористичності висловлювання. До числа останніх можна віднести, наприклад, етюд № 2, що являє собою зразок ліричної замальовки. Інший тип композиції демонструє № 5, який сам композитор порівнював зі своєю «Божественною поемою: «Займаюся фортепіанними речами, серед яких є етюд, що по силі і величі перевершує 3-ю симфонію» [3, 30-31]. Цей твір – ще одне підтвердження концептуально-авангардної ролі типології етюду, не тільки в творчості О. Скрябіна, а й у його попередників і сучасників. Показовою є і структура цього твору, який, подібно до скрябінівських поем, тяжіє до сонатності, в той час, як етюди-мініатюри репрезентовані часто у вигляді періоду. Етюди цього опусу, так само як і попередні, демонструють також найбільш показовий для О. Скрябіна тип фактури – мелодизовані фігурації. Останні Н. Кашкадамова розглядає не тільки як «данину сецесійним орнаментам», але і як стильову якість музичної мови композитора [7, 93].

Підсумком еволюції жанру етюду в творчості О. Скрябіна стає цикл ор. 65, написаний в 1912 р. в Швейцарії. На думку Д. Благого, всі його три етюди несуть на собі відбиток впливу мистецтва російського символізму, його поезії. Це позначилося «в дивацтвах і загадковості, в ніжному томлінні першого етюду ор. 65 (в нонах), в крихке-ламких (за висловом Б. Асаф'єва), повних ласкавої мрійливості співзвуччях другого (в септимах); нарешті, в вихровій окрилености, в пристрасному заклинанні третього етюду (в квінтах)» [3, 38]. Подібного роду прийоми являли собою одну з ознак посилення лінеарної якості в фактурі пізніх етюдів композитора, а також пошуки поновлення їх ладо-гармонічної мови, спрямовані на емансипацію та переосмислення дисонансу. Аналогічного роду прийом тільки в умовах більш спрощеної фактури показовий і для циклу етюдів В. Ребікова. Одночасно, етюд на рівні одночасної композиції відображає найважливіші символи-образи музичного космосу О. Скрябіна.

Інший «образ фортепіано» і трактування типології етюду демонструє творчість С. Рахманінова, який за умовами свого музичного виховання (школа О. Зілоті) фактично є спадкоємцем традицій лістівського романтичного піанізму. Одночасно, на відміну від О. Скрябіна, «образ фортепіано, створений Рахманіновим, був у нього втіленням переживання широти і благодаті земних стихій, матеріального буття. Фактурні, динамічні, регістрові, педальні рішення композитора слугують переданню цілісного, суцільного, наповненого буття» [5, 104-105]. Сказане багато в чому визначало і специфіку рахманіновського піанізму, визначальною якістю якого, на думку Г. Когана, виступала «владність» і «ритм».

Окреслені якості виконавського мистецтва С. Рахманінова знайшли відкладення і в циклі «Етюдів-картин» (ор. 33, 39). Як відомо, у первинному варіанті вони іменувалися «прелюдіями-картинами», що підтверджує, з одного боку, певну тотожність для С. Рахманінова жанрів прелюдії, етюду, а також і музичного моменту. З іншого боку, така амбівалентність стає також підтвердженням гібридної природи етюду як такого.

Названі цикли втілили одну з найважливіших якостей фортепіанної поетики С. Рахманінова – «поемність» і «картинність» [2, 20], що тяжіла до опори на зорову або картинну програмність та відповідне жанрово-структурне втілення. М. Арановський також зазначає, що в даний період творчості композитора «принцип поемності починає переважати, форма ще більше розширюється, і назва "прелюд", яка в силу традиції асоціюється з п'єсами порівняно невеликого розміру, перестає відповідати характеру задумів композитора. Тому Рахманінов обирає найменування "етюд", яке допускає в цьому відношенні велику свободу, так як викликає в пам'яті розгорнуті за формою етюди Ліста» [2, 21-22].

Разом з тим, виносячи в назву циклу слово «картина», С. Рахманінов в кінцевому підсумку відмовляється від офіційного оголошення назв кожного з етюдів, надаючи тим самим слухачеві і виконавцю можливість для розвитку власної уяви, а також залишаючи за собою право на символічну «зашифрованість» музичного оповідання. Однак у виконавському середовищі піаністів різних поколінь давно визначилися програмні підзаголовки деяких етюдів-картин: в ор. 33 – es-moll «Заметіль», Es-dur «Масляна»; ор. 39 – c-moll «Море», a-moll (№ 2) «Степ», a-moll (№ 6) «Червона шапочка», c-moll (№ 7)

«Панахида». За свідченням М. Шагінян, етюд C-dur op. 33 композитор визначив як «Моросняк». Багато з представлених назв пізніше були підтверджені самим С. Рахманіновим в листі до О. Респігі в коментарях з приводу можливості оркестровки «Етюдів-картин» [2; 4].

Даний цикл можна розглядати як своєрідну енциклопедію поетики творчості і піанізму композитора, а також його епохи. «Якщо в ранній період творчості композитор говорив про "горду і нескорену особистість", то до часу написання етюдів-картин його думки і почуття поступово захоплює головна тема його творчості – тема Батьківщини» [15, 94], оскільки другий зошит етюдів-картин фактично став останнім опусом С. Рахманінова, створеним в Росії. Більш того, за словами М. Арановського, «це взагалі один з останніх творів російської музики, створених на рубежі двох епох. Він завершує шлях вітчизняної фортепіанної творчості, традиції якої потім були підхоплені, продовжені і розвинені радянськими композиторами» [2, 40].

Одним із сучасників С. Рахманінова є В. Ребіков, чия фортепіанна спадщина також репрезентує жанрово-стильові шукання епохи модерну. Художника новаторських устремлінь, В. Ребікова спіткала трагічна доля невизнаного у себе на батьківщині музиканта. Традиціоналізм В. Ребікова генетично пов'язаний з демократичною побутовою міською лірикою, російською салонною музичною традицією (О. Аляб'єв, О. Гурільов, К. Вільбоа, В. Пасхалов) і лірикою П. Чайковського, що особливо відчутно в його фортепіанних циклах. Водночас у багатьох своїх шуканнях він виходив з концепцій пізньої творчості Р. Вагнера, музичних драм М. Мусоргського, опер Р. Штрауса, а також живопису А. Бьокліна, традицій символізму. Цінними є знахідки В. Ребікова в області синтетичних жанрів (меломіміка, мелопластика, музично-психографічна драма). На думку біографів композитора, «до певної міри Ребікова можна порівняти в цьому сенсі з його французьким сучасником композитором Еріком Саті, одним з найбільш парадоксальних шукачів нових шляхів в музиці XX століття» [16, 74].

Оригінальне поєднання традиційного і новаційного характеризує цикл В. Ребікова «Три етюди», виданий без опусу. На відміну від етюдів О. Скрябіна і С. Рахманінова, ці твори, на перший погляд, справляють враження інструктивних композицій, що апелюють до розвитку дрібної моторної пальцевої техніки. Фактура цих опусів досить проста і орієнтована на середній регістр, мінімалізм динаміки, в якій частіше домінує *mf* і *mp*.

Жанрову основу етюду № 1 складає скерцо. Польотний, химерний характер основної теми, яка виконує роль рефрену рондальної композиції, обумовлений не тільки швидким темпом, але і визначальною роллю штриха staccato. Інтерес викликає і ладо-гармонійна мова етюду, орієнтована на діатонічний D-dur, але з постійним «униканням-вислизанням» тоніки. Композитор широко використовує паралельні тризвуки, віддаючи в кінцевому підсумку перевагу не функціональній якості гармонії, а «стрічковим» формам голосоведення. Особливо показовим у цьому плані є епізод Poco meno mosso, в якому тематичний «пласт» в партії правої руки викладено паралельними септимами (по аналогії з одним з етюдів О. Скрябіна з op. 65).

«Експериментальним» представляється також етюд № 2, в якому домінуючими виявляються квінтові і квартові співзвуччя в умовах діатоніки a-moll. В останній п'єсі циклу «гра» з паралелізмами доповнюється також широким використанням збільшеного тризвуку, звернень септакордів без «прив'язки» до конкретної тональності. Так, досить прості за фактурою і технічними завданнями етюди В. Ребікова набувають якостей «експериментального» жанру, націленого на пошуки шляхів оновлення музичної мови в умовах культури російського модерну.

Ще одним автором, у творчості якого жанр фортепіанного етюду був пов'язаний з «авангардними» пошуками не тільки в області музичного самовираження, а й виконавства, був С. Прокоф'єв. У 1909 р. з'явився один з найбільш знаменних фортепіанних циклів композитора – Чотири етюди op. 2, що ознаменував народження оригінального творчого і виконавського стилю у фортепіанному мистецтві першої половини XX ст., який стане показовим не тільки для С. Прокоф'єва, але й для інших його сучасників (І. Стравинський, Б. Барток, П. Хіндеміт та ін.). Згідно узагальнень Л. Гаккеля, «динамізм життєсприйняття, демократизм художньої свідомості надзвичайно рано повернули композитора до лапідарних форм звукового висловлювання <…> Прокоф'єв реалізує концертні можливості *ударно-беспедального піанізму*, протиставляючи його концертному стилю пізньоромантичної фортепіанної музики» [5, 229]. Таким чином, звернення композитора (і відомого піаніста) до типології фортепіанного етюду фактично ознаменувало народження нового виконавського стилю в піанізмі XX ст.,

підтверджуючи ще раз «авангардно-концептуальну» сутність типології етюду як такого, про що писав свого часу М. Мясковський: «Ось твори, від яких віє первісною силою і свіжістю <…> Прекрасні етюди ці сповнені химерної фантастики, то м'якого, але підбадьорливого ліризму, то пекучої іронії, то, нарешті, могутнього пориву» [6, 33].

В історичному «бутті» фортепіанного етюду ХХ ст. виділяється також цикл О. Черепніна «5 концертних етюдів» ор. 52, створених в 1936 році в період перебування композитора в Китаї. О. Черепнін (1899-1977) є одним з видатних представників російської музичної еміграції першої половини ХХ ст. Його творчий шлях в різні періоди був пов'язаний з культурою країн Заходу і Сходу (Франція, Китай, Японія, США). На думку Н. Рубан, «композиторське мислення О. Черепніна було орієнтоване, з одного боку на музичні традиції Петербурзької школи (Мусоргський, Римський-Корсаков, Лядов), з іншого – на сучасний [для його епохи] авангард (Стравинський, Прокоф'єв)» [11, 9]. Роки перебування в Парижі (1921-1948), заняття в Паризькій консерваторії відкрили для О. Черепніна оригінальність французької музичної культури епохи модерну. «Далекосхідний період» творчої біографії композитора (1934-1937) ознаменувався «входженням» у дух і лад культури Китаю, з яким, власне, і пов'язана поява фортепіанного циклу «П'ять концертних етюдів» ор. 52.

Появі «П'яти концертних етюдів» передувало створення ряду інструктивних творів і відповідних методичних посібників, пов'язаних з педагогічною роботою О. Черепніна в Китаї (професор Шанхайської консерваторії). У їх числі «Пентатонна школа гри на фортепіано» (1935), «Навчання грі на фортепіано на основі пентатонної гами» (ор. 51, 1935). Показово, що пентатоніка стала ладовою основою і аналізованого етюдного циклу, оскільки програмний задум кожного з етюдів пов'язаний з китайською тематикою і культурою. Так № 1 «Китайський театр тіней» і № 4 «Гиньоль» орієнтовані на відтворення пластично-інструментальної специфіки китайського театрального мистецтва. При цьому перший етюд побудований на розвитку 2-х тем, що символізують чоловіче і жіноче начала як ключові не тільки в китайському театрі, а й у духовно-філософській культурі Китаю, починаючи з найдавніших часів. Обидва етюди будуються на чергуванні і взаємодії тем, що змінюють темброве забарвлення і характер звучання, за аналогією з тим, як перевтілюються персонажі в традиційній китайській театральній виставі. Саме з цим пов'язана вибаглива «мінливість», «гра» різними поліфонічними прийомами, штриховими контрастами, раптовими акцентами і синкопами, сполученими з наслідуванням китайському традиційному інструментарію (бамбукова флейта, губний орган, мідні ударні інструменти).

Етюди №№ 2 («Лютня») і 3 («Присвята Китаю») відображають виконавський аспект музикування на народних інструментах, серед яких автор особливо виділяє темброво-колористичні якості гуциня, що є близьким до лютні (Етюд № 2) і піпи (різновид китайського струнно-смичкового інструменту – в Етюді № 3). Фінальна п'єса циклу – «Гімн» (етюд №5) – ще один яскравий приклад чуйного проникнення О. Черепніна в глибини не тільки музичної, але і духовно-релігійної культури Китаю. Дослідник Вань Тянші вказує на те, що фінальна п'єса була написана під враженням від служби в буддійському храмі [11].

Отже, цикл «П'ять концертних етюдів» О. Черепніна являє собою яскравий досвід втілення симбіозу музичних культур Сходу і Заходу і водночас виражає творче кредо композитора, націленого в своїй різноманітній діяльності на ідею «євразійської єдності» [11, 19]. Одночасно, цей цикл можна також розглядати як втілення через універсальну типологію жанру етюду узагальненого образу Китаю, відображеного в найважливіших артефактах його культури (театр, музика і гімн-молитва). Сказане, з одного боку, окреслює оригінальність задуму О. Черепніна, з іншого – опосередковано свідчить про його зв'язки з власне російською культурою, з її здатністю «входження» в дух і лад інших культур (в тому числі і східних).

Висновки**.** Стильові якості російського модерну, що народжувалися на рубежі століть, визначили поступовий жанрово-стильовий «поворот» фортепіанного етюду від «оркестрального» піанізму лістівського типу («Етюди-картини» С. Рахманінова) в напрямку відродження «клавірної» і «поліклавірної» його якості (етюди О. Скрябіна). «Токкатна» спрямованість модерного піанізму репрезентована етюдами С. Прокоф'єва (ор. 2), в той час як В. Ребіков в циклі «3 етюди» апелює до пошуків оновлення ладо-гармонічної мови цього жанру. Фортепіанна творчість О. Черепніна (зокрема, цикл етюдів ор. 52), що народжувалася на перетині відкриттів європейського модерну і музичної культури Китаю (з яким була пов'язана його творча біографія), являє зразок національного етюду, який заклав основи китайської фортепіанної музики та водночас реалізував в музичній творчості ідею «євразійської єдності».

Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Арановский М. Этюды-картины Рахманинова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 40 с.
3. Благой Д. Этюды Скрябина. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 63 с.
4. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. 208 с.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
6. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 288 с.
7. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя: Підручник. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2014. 344 с.
8. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.-СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.
9. Кротов В. Г. Словарь парадоксальных определений. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 480 с.
10. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
11. Рубан Н. Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: автореф. дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. 23 с.
12. Свиридовская Н. Д. Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 382 с.
13. Скворцова И. А. Знаки модерна в русской музыке рубежа XIX – XX веков // *Музыковедение*. 2009. № 11. С. 22–27.
14. Скворцова И. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX-XX вв. // *Музыкальная академия*. 2005. № 4. С. 187–194.
15. Сухомлинов И. К проблеме интерпретаций этюдов-картин Рахманинова // *Как исполнять Рахманинова*. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 92–117.
16. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 79 с.

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyclaviness in piano performance of the twentieth century: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
2. Aranovskiy, M. (1963). Etudes-paintings of Rachmaninov. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].
3. Blagoy, D. (1963). Etudes of Scriabin. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].
4. Bryantseva, V. (1966). Rachmaninov's Piano Pieces. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Gakkel', L. (1990). Piano music of the twentieth century. Essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
6. Del'son, V. (1973). Piano work and pianism of Prokofiev. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
7. Kashkadamova, N. (2014). Performing interpretation in twentieth-century piano art: A textbook. Lviv: KINPATRI LTD [in Ukrainian].
8. Krivitskaya, E. D. (2012). Music of France: twentieth century. Aesthetics, style, genre. Moscow, St. Petersburg: Tsentr GI [in Russian].
9. Krotov, V. G. (1995). Dictionary of paradoxical definitions. Moscow: KRON-PRESS [in Russian].
10. Levaya, T. (1991). Russian music of the early twentieth century in the artistic context of the era. Moscow: Muzyka [in Russian].
11. Ruban, N. L. (2017). Piano work of Alexander Cherepnin in the context of his artistic career. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki [in Russian].
12. Sviridovskaya, N. D. (2010). The Musical-Critical Heritage of the Silver Age: Self-Interpretation of an Era. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
13. Skvortsova, I. A. (2009). Signs of Art Nouveau in Russian music at the turn of the XIX – XX centuries. Muzykovedeniye. 11, 22–27 [in Russian].
14. Skvortsova, I. A. (2005). Art Nouveau style and Russian music of the turn of the XIX–XX centuries. Muzykal'naya akademiya. 4, 187–194 [in Russian].
15. Sukhomlinov, I. (2007). On the Problem of Interpretation of Rachmaninov's Etudes-Paintings. Kak ispolnyat' Rakhmaninova. Moscow: Izdatel'skiy dom «Klassika-XXI» [in Russian].
16. Tompakova, O. M. (1989). Vladimir Ivanovich Rebikov. Essays on life and work. Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

УДК 784.1:78.07 (477)П.Муравський
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222101

Цитування:
Степурко В. І., Степурко Н. М. Етнокультурологічний вимір хорової школи Павла Муравського. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 123-127.

Stepurko V., Stepurko N. (2020). Ethnocultural dimension of Pavlo Muravsky's Choir School. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 123-127 [in Ukrainian].

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

Степурко Наталія Миколаївна,
спеціаліст вищої категорії, старший викладач,
завідувач музично-теоретичних дисциплін
Святопетрівської школи мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-3733-1105
stepurko.natalya@gmail.com

ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ХОРОВОЇ ШКОЛИ ПАВЛА МУРАВСЬКОГО

Мета роботи полягає у визначенні етнокультурологічної складової хорової школи Павла Муравського в контексті соціальних та мистецьких виявів буттєвого простору України. **Методологія дослідження** спрямовується на розкриття впливу ідей сакральності у творчості українського хормейстера, на противагу матеріалістичній установці соціокультурного середовища; визначення сутності творчих напрямів його хорової школи, сформованих у практичній діяльності та висловлених у книзі «Моя хорова школа» [3]. **Наукова новизна роботи** у виявленні етнокультурологічної складової творчого методу, розкритті наративних концептів школи Павла Муравського і його розуміння хорового мистецтва *a cappella* (без супроводу), як національної етнокультурологічної ідеї святовідношення в українській філософії мистецтва. **Висновок.** Хорова школа П. Муравського ґрунтується на національній традиції співу *a cappella*, що сповідує споконвічну красу вокальної мелодики і сакральну значимість гуртового виконавства як вияв етнокультурологічної єдності суспільства.

Ключові слова: соціокультурне середовище, етнокультурологічний вияв, ідея сакральності, спів a cappella (без супроводу), вокальна мелодика. патерни музичного мислення.

***Stepurko Victor**, composer, Honored Artist of Ukraine, Laureate of the Taras Shevchenko National Prize, Candidate of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Academic and Variety Vocal and Sound Directing, National Academy of Management of Culture and Arts; **Stepurko Natalia**, specialist of the highest category, senior lecturer, head of music-theoretical disciplines St. Peter's School of Arts*

Ethnocultural dimension of Pavlo Muravsky's Choir School

The purpose of the article is to determine the ethnocultural component of the choral school of Pavel Muravsky in the context of social and artistic manifestations of the living space of Ukraine. **The research methodology** is aimed at revealing the influence of the ideas of sacredness in the work of the Ukrainian choirmaster, as opposed to the materialist attitude of the socio-cultural environment; determining the essence of the creative directions of his choral school, formed in practice and expressed in the book "My choral school." **The scientific novelty** of the work in identifying the ethnocultural component of the creative method, revealing the narrative concepts of the school of Paul Muravsky and his understanding of choral art a cappella (unaccompanied) as a national ethnocultural idea of the relationship in the Ukrainian philosophy of art. **Conclusion.** P. Muravsky's choral school is based on the national tradition of a cappella singing, which professes the primordial beauty of vocal melody and the sacred significance of group performance as a manifestation of ethnocultural unity of society.

Key words: socio-cultural environment, ethnocultural expression, the idea of sacredness, singing a cappella (unaccompanied), vocal melody. patterns of musical thinking.

©Степурко В. І., 2020
©Степурко Н. М., 2020

Актуальність теми дослідження. Словники визначають поняття етнокультурології як науку, що вивчає побутові та культурні особливості світу. Також можемо апелювати до цього поняття як до самого процесу або вже реалізованого вияву через соціальні та мистецькі форми буття людини.

Важливим завдання науки етнокультурології –вияснити напрям культури того чи іншого етносу у ставленні до людини як такої, що живе в тісному контакті зі світом, відтворює його в собі й себе у ньому, бо ж поняття етносу є пов'язаним зі спільними рисами традиційних форм народного побуту, звичаїв, обрядів з глибоким проникненням у соціальну суть явищ і характерів. Оскільки культура завжди є емоційним висловленням економічної сутності цивілізації, цілої епохи чи етносу, то і обриси етнокультурології віддзеркалюються в економічних уявленнях людей про навколишнє середовище.

Аналіз досліджень і публікацій. Фундатором досліджень у напрямку української етнокультурології слід вважати сподвижника і друга Т. Г. Шевченка – Пантелеймона Куліша. У пізніші роки цю тему досліджували Д. Антонович, М. Грушевський, Ю. Липа, Є. Маланюк, І. Нечуй-Левицький, І. Огієнко та інші. В наш час цієї теми торкалися В. Горський, І. Дзюба, С. Кримський, М. Попович, М. Русин, Т. Чайка, В. Личковах та багато інших. За їх визначенням, сутністю етнокультурології є філософія етнокультури як система, в якій розглядаються процеси фунціонування культурних цінностей окремих етносів і народностей.

Мета дослідження полягає у визначенні етнокультурологічної складової хорової школи Павла Муравського в контексті соціальних та мистецьких виявів буттєвого простору України; розкритті впливу ідей сакральності у творчості українського хормейстера, на противагу матеріалістичній установці соціокультурного середовища; визначенні сутності творчих напрямів його хорової школи, сформованих у практичній діяльності та висловлених у книзі «Моя хорова школа»

Виклад основного матеріалу. Рідкісний досвід 100-річного життя й 80-річної мистецько-педагогічної діяльності Павла Івановича Муравського (1914–2014), патріарха української хорової культури, змушує все прискіпливіше розглядати його у ракурсі загальноцивілізаційного поступу України як держави.

Збереження власної ідентичності та державності, внутрішні та зовнішні загрози етнонаціональним традиціям українського життя й формування сучасної ментальності далекої навіть від загально-гуманістичних – все це не могло не турбувати непересічну особистість Павла Івановича Муравського, основним постулатом хорової школи якого була установка: «Чистота співу – чистота життя» [4].

У своїх дитячих спогадах Маестро з піететом згадує Великодні свята в церкві, а особливо щемливим спомином є оповідь про те, як одного разу мама залишила його вдома, а сама пішла до сусіднього села в церкву. «Мені стало скучно й жалісно» – пише він у спогадах і п'ятилітнім хлопчиком вирушає у багатокілометрову подорож до мами [3, 8].

Цей епізод слід вважати символічним знаком його руху у життєвому просторі до своєї зоряної мрії – образу Матері як сакрального символу етнонаціональної й етнокультурної основи, що у М. Гайдеггера іменується: «Дім, Поле, Храм». Значення особистого, родового етнонаціонального існування, у якому «Дім» означає місце родинної вкоріненості, «Поле» – життєвий творчий шлях, а «Храм» – сакральне святовідношення до світу [1, 105].

За визначенням науковців [2, 9], культурно-історичний сенс родового буття звершується в етноментальності, етнічному самоусвідомленні, в неповторних стереотипах поведінки особистості. Звертає на себе увагу, з якою точністю у своїх спогадах П. І. Муравський описує матеріально-побутові умови існування їх села, роду, звичок місцевого населення, наводить вислови односельців тощо. Така укоріненість зацікавленості у процесах соціуму, визначальна риса його особистості протягом всього життя.

Філософ В. А. Личковах визначає етнос як «біосоціальну єдність, що формується як природою, так і історією, як кровно-генетичними, так і ментально-психологічними характеристиками» [2, 9]. Однією з визначних категорій цього напрямку є культурна ментальність, що у повсякденності і життєтворчості П. І. Муравського висловлюється як незборима ідея світла і добра.

Молодим хлопцем, вихованим на народних традиціях, опрацювання народних пісень для хору земляком М. Д. Леонтовичем сприймаються

невід'ємною частиною буття свого роду, українського етносу. Павло Іванович згадує, що його старший брат Дмитро співав у хорі під орудою М. Леонтовича і повернувшись до рідного села організував хор, у якому співав ще хлопчиком партію альта і Павло. Звісно, репертуар колективу складався тоді з народних пісень й аранжувань самого М. Леонтовича [3, 210].

Тож, пройшовши драматичний шлях засилля більшовицького проекту «діктатури рабочіх і крєстьян», як хормейстер і професор Київської консерваторії імені П. І. Чайковського, Павло Іванович звертається до монодійних співів Києво-Печерської Лаври і здійснює їх записи на українському радіо. У подальшому доля подарувала Маестро ще один знак повернення до своєї заповітної зірки – здійснення записів народних пісень у опрацюванні М. Леонтовича з хором студентів Київської консерваторії і був удостоєний за цю роботу звання лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка.

Принагідно пригадаємо, що О. Кошиць вважав монодійний київський розспів XVI століття повністю адаптованим до мелодики давніх обрядових співів Київської Русі, що говорить про збережені в ньому глибинні соціопсихологічні шари світовідношення українського етносу, так іменованого, колективного позасвідомого. Пригадаємо також, що М. Леонтович отримав освіту в духовній семінарії і був разом з К. Стеценком серед перших композиторів, що у певний період фокусували свою увагу на створенні літургійних піснеспівів для новоутвореної тоді автокефальної української церкви у національній співочій традиції.

Згадуючи ставлення П. І. Муравського до музики К. Стеценка і М. Леонтовича, можна констатувати спорідненість його культурної ментальності з їх творчістю, закріпленою у переживаннях форм руху мелодики, відчутті просторовості й емоційності музики як «життєвого світу» українського етносу. У цьому сенсі у словах: «Кожну хорову партію в творах Леонтовича можна виконувати як сольний твір» висловлено квінтесенцію ставлення Маестро до співу *a cappella* (без супроводу) як феєрії «монодійного дійства». Підтверджує цей постулат і неймовірне за своєю емоційною силою трактування одного з духовних концертів К. Стеценка 90-річним Маестро у Національній філармонії, в якому кожна партія була пережита так, що здається й самі студенти-хористи відчули себе тоді «в іншому вимірі».

Важливим принципом української етноментальності є й кордоцентризм, що виявляється у перевагах емоційно-вольового принципу над раціональним і збігається з ідеалом «цільного знання», характерного для філософії етнокультури ще праслов'янської доби. У єднанні думки, почуття, волі і віри проявляється синкретизм духу «святості» і «спасіння». Крім того, в характері українців це пов'язано із поетичністю світосприйняття й постійним очікуванням чуда [2, 13].

П. І. Муравський у своїх хорових правилах орієнтується саме на такий образ учасника хорового дійства. Висловлюючись про чистоту співу, Маестро прирівнює її до чистоти душі й повторює цю думку у найрізноманітніших варіантах, але найважливішою, з точки зору етнопсихології кордоцентризму, є така його позиція: «Тільки чистий спів, як чиста вода, чисте повітря, чиста душа може зворушити людину й задовольнити її духовне прагнення» [3, 176].

Чистота співу й чистота душі є квінтесенцією хорової школи П. І. Муравського, тим духовним п'ятим елементом, що його мислили ще давньогрецькі філософи, у порівнянні з чотирма земними: водою, вогнем, землею, повітрям. Можна порівняти з процесами соціуму напрям мислення Маестро, коли він висловлюється так: «Нечисті звуки завжди розсіюються й викликають різке, крикливе звучання. А чисті звуки об'єднуються й породжують приємне звучання…» [3, 178]. Тож, Павло Іванович мудрим серцем відчуває, що «розсіювання» і «об'єднання» є нагальною проблемою етносоціуму й екстраполює її вирішення до рівня єдино можливого правила своєї хорової школи у пориваннях до того самого синкретизму духу «святості» як ідеалу «цілісного знання», характерного для Правічної філософії етнокультури Матері-України [2, 15].

Тут ми торкаємося ще одного напрямку української етноментальності, що проглядається у правилах хорової школи П. І. Муравського — софійності як принципу мудрої організації життя людей, довершеності і гармонії. «Єдність Землі і Неба», «перемога Добра над Злом», «Віра, Надія і Любов», ці постулати об'єднують в українській етноментальності інтелектуальні, моральні та естетичні виміри й визначають їх найвищою

цінністю, у порівнянні з науковим знанням або раціональністю.

Можна подивуватися тому, як в українській душі, що проходить горнило більшовицьких експериментів, залишається Вічне Світло Софійної Мудрості. Морально-естетичні позиції Маестро, вписані у його хорові правила – тому підтвердження. Назвемо деякі з них: «До музики і взагалі до мистецтва, як і до життя, треба ставитися дуже відповідально» [3, 175], «У музиці, як в архітектурі, один принцип – міцність, користь, краса» [3, 176], «уся краса – в чистоті. А у чистоти має бути основа – світло» [3, 176], «У справжнього професіонала музика повинна спочатку оживати в душі…» [3, 176].

Особливо сповненими болю є висловлювання П. І. Муравського з приводу занепаду в Україні не лише хорової культури, але й моралі. Його влучні зауваження про те, що «Необхідно не тільки чисто співати, а й вільно висловлювати свої правдиві думки…», «Особливий занепад хорового мистецтва спостерігався у період адміністративно-командної системи й спостерігається тепер», «У теперішньому житті створилися “ножиці”: мораль опустилася вниз, а техніка пішла вгору…» [3, 192], «Україна тільки тоді розбагатіє матеріально, коли ми всі розбагатіємо морально, культурно, духовно» [3, 193], «Дух живе в серці, в душі, а не в словах» [3, 194]. А сконцентровуються всі ці напрями в єдиний вузол етнокультурної сутності українського соціуму, на думку Маестро, у такій сентенції: «Мають бути створені такі умови, за яких культура могла б визначати політику, а не політика культуру» [3, 194].

Зрозуміло, у чому сутність розуміння П. І. Муравським поняття «культура». Однак у дуалістичному світі існує дві протилежності, дисгармонійність яких з часом стає все більш загостреною. Україна поглинається процесами глобалізації і сутність їх у створенні технізованого суспільства. Адепти цієї ідеології, цілком очевидно, впевнені, що такою цивілізацією буде так само легко управляти, як і сучасними комп’ютерами. Гонитва за «технічним прогресом» у суспільстві через електронні засоби спілкування призвела до створення, так іменованого, «віртуального простору», у якому перебуває сучасна людина.

Візьмемо для прикладу, хоча б, розрекламовану ідеологію дизайну (англ. *Design* –конструювати), що ним захоплюються зараз і українські мистецькі кола. В свідомості сучасної людини він зосереджується лише на зовнішніх, візуальних ознаках, внутрішній підтекст такої творчості досить часто залишається утаємниченим, однак, і зовнішніх ознак достатньо, щоб зрозуміти устремління дизайнерів до «космічного», «інопланетного» й містичного. Наприклад, скидається на те, що в середовищі дизайнерів макіяжу панує «естетика моргу», улюбленим персонажем модельєрів є «жінка-вамп», а для дизайну архітектурних форм – «літаюча тарілка», «піраміда», «парус» тощо — виглядають дуже «сучасно».

Але на завершення розділу «Набута на віку мудрість» у книзі «Моя хорова школа» П. І. Муравський цитує слова Т. Шевченка: «Борітеся, поборете!..» [3, 194], у яких є продовження: «Вам Бог помагає! За вас правда, за вас слава і воля святая!» [5, 175]. І вся діяльність Маестро, постулати його хорової школи висловлюють ще одну сутність української етноментальності – антеїзм як принцип зв’язку з рідною землею, «вкоріне-ності» у рідний ґрунт і «життєвий світ», за М. Гайдеггером, свого Дому, Поля і Храму [1, 106].

Згадаємо його біль з приводу того, що за кордоном Україну вважають частиною Росії, а найталановитіші діячі музичної культури протягом XVIII–XX століть опинялися в імперських столицях – Петербурзі й Москві і славили їх своїми талантами. Однак висновок П. І. Муравський робить саме на користь ідеї боротьби за національне відродження: «…Зважаючи на наш талановитий від природи народ, з його чесністю й працьовитістю, з його багатою, мелодійною мовою, з його музичними й співочими здібностями, фахівці музичної культури зобов’язані робити все, щоб якомога швидше підняти нашу виконавську музичну культуру й національну культуру в цілому» [3, 229]. Нагадаємо принагідно, що Антей — син матінки-землі Геї у давньогрецькій міфології міг бути переможеним лише відірваним від неї. Знаємо, що складний життєвий і творчий шлях П. І. Муравського багато разів спокушав його покинути Україну, але не здолав його патріотизму й любові до рідної землі.

Таким був наш Маестро. І таким лишається у своїй хоровій школі.

Наукова новизна роботи у виявленні етнокультурологічної складової творчого методу

Павла Муравського, розкритті наративних концептів його школи і розумінні хорового мистецтва *a cappella* (без супроводу), як національної етнокультурологічної ідеї святовідношення в українській філософії мистецтва. Розглянуто наративи української етноментальності, що проглядається у правилах хорової школи П. І. Муравського: а) софійності як принципу мудрої організації життя людей, довершеності і гармонії; б) етнопсихології кордоцентризму як віри у чистоту душі людини; в) антеїзму як патріотизму й любові до рідної землі у ракурсі загально-цивілізаційного поступу України.

Висновки. Хорова школа П. Муравського ґрунтується на національній традиції співу *a cappella*, що сповідує споконвічну красу вокальної мелодики і сакральну значимість ґуртового виконавства як вияв етнокультурологічної єдності суспільства. Етноментальний антеїзм такої непересічної особистості як П. І. Муравський, зароджений у хліборобському характері його селянської родини, від образу матері, що постійно жила поруч із ним до свого переходу у Вічність, екстраполюється в архетип Матері-Землі, Magma-Mater (Великої Богині), аж до образу Пресвятої Богородиці й Богородиці-Оранти, що є «Непорушною стіною», захисницею українського народу.

Література

1.Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Москва: Высшая школа, 1991. 192 с.

2.Личковах В. А. Філософія етнокультури. Київ: ПАРАПАН, 2011. 196 с.

3.Муравський П. І. Моя хорова школа / ред.-упорядник О. А. Шокало. Київ: Просвіта, 2014. 381 с.

4.Муравський П. І. Чистота співу — чистота життя / упорядник О. А. Шокало. Київ: Просвіта, 2012. 831 с.

5.Шевченко Т. Кобзар / ред.-упорядник М. І. Преварська. Київ: Велес, 2009. 303 с.

References

1. Heidegger M. (1991). Conversation on a country road. Moscow: Higher School [in Russian].

2. Lychkova V. A. (2011). Philosophy of Ethnocultural. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].

3. Muravsky P. I. (2014). My choral school, ed.-order. O. A. Shokalo. Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].

4. Muravsky P. I. (2012). The purity of singing - purity of life, order. O. A. Shokalo. Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].

5. Shevchenko T. (2009). Kobzar, ed. M. I. Prevarska. Kyiv: Veles [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.06.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 20.10.2020

УДК 784.1.087.68(477.85)”18/19”(075.8)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222102

Цитування:
Ярошенко І. В. Формування професійної майстерності майбутнього диригента в системі мистецької освіти (на прикладі педагогічних методів професора І. Юзюка). *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 128-131.

Yaroshenko I. (2020). Formation of professional skill of the future conductor in the system of art education (on the example of pedagogical methods of professor I. Yuzyuk). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 128-131 [in Ukrainian].

Ярошенко Ірина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
https://orcid.org/0000-0002-0097-5276
yaroshenko_roman@ukr.net

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ДИРИГЕНТА В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ (НА ПРИКЛАДІ ПЕДАГОГІЧНИХ МЕТОДІВ ПРОФЕСОРА І. ЮЗЮКА)

Мета статті – охарактеризувати особливості формування професійної фахової майстерності майбутнього диригента за роки навчання у мистецькому закладі на досвіді викладацької роботи І. Юзюка. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні матеріалів, основних положень організації педагогом індивідуальних занять із хорового диригування, що характеризують фахові компетенції професійного диригента, який формує музично-естетичний та художньо-творчий розвиток особистості, що сприяє активізації професійної музичної освіти і культури. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше розглядається методика формування професійної майстерності майбутнього диригента в системі мистецької освіти на прикладі викладацької діяльності професора І. Юзюка, який впроваджує свої методи у навчальний процес, вирішуючи актуальні проблеми хорового виконавства. **Висновки**. В результаті дослідження виявлено, що проаналізований досвід та особливості викладання І. Юзюка з диригентської підготовки майбутніх фахівців, є важливою складовою у формуванні професійної майстерності майбутнього диригента, що сприяє розвитку мистецької освіти. Узагальнені результати методичних засад організації І. Юзюком занять із хорового диригування, формування у них позитивної мотивації до диригентського фаху, індивідуального підходу до студентів, поглиблення теоретичних знань щодо хормейстерської діяльності, вдосконалення диригентської техніки, артистизму, комплексне застосування різноманітних методів навчання, активізація творчих здібностей, що формує професійну майстерність майбутнього диригента. Охарактеризована педагогічна діяльність І. Юзюка та його досвід у формуванні професійного диригента в системі мистецької культури та освіти. Акцентується увага на особливості вияву індивідуальності диригента у його професійній діяльності, інтегруючі аспекти розвитку та становлення.

Ключові слова: хорове мистецтво, диригент, музично-педагогічна діяльність, професійна майстерність.

Yaroshenko Iryna, *Ph.D. of Arts, Associate Professor of the Methodology of Musical Education and Conducting of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk*

Formation of professional skill of the future conductor in the system of art education (on the example of pedagogical methods of professor I. Yuzyuk)

The purpose of the article is to characterize the peculiarities of the formation of professional skills of the future conductor during the years of study at the art institution on the experience of teaching I. Yuzyuk. **The methodology** consists in the application of materials, the main provisions of the organization of individual lessons in choral conducting, which characterize the professional competencies of a professional conductor, which forms the musical-aesthetic and artistic development of the individual, which promotes professional music education and culture. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the method of forming the professional skills of the future conductor in the system of art education is considered on the example of the teaching of Professor I. Yuzyuk, who introduces his methods into the educational process, solving current problems of choral performance. **Conclusions.** As a result of the research, it was found that the analyzed experience and peculiarities of I. Yuzyuk's teaching on conducting training of future specialists are an important component in the formation of professional skills of the future conductor, which contributes to the development of art education. Generalized results of methodical bases of the organization by I. Yuzyuk of classes on choral conducting, formation in them of positive motivation to conducting

©Ярошенко І. В., 2020

specialty, individual approach to students, deepening of theoretical knowledge concerning choral activity, improvement of conducting technique, artistry, complex application of various teaching methods, activations which forms the professional skills of the future conductor. The pedagogical activity of I. Yuzyuk and his experience in the formation of a professional conductor in the system of art culture and education is characterized. Emphasis is placed on the peculiarities of the manifestation of the conductor's individuality in his professional activity, integrating aspects of development and formation.

Key words: choral art, conductor, music-pedagogical activity, professional skill.

Актуальність теми дослідження**.** Аналізуючи особливості формування професійної майстерності майбутнього диригента в системі мистецької освіти на прикладі професора І. С. Юзюка, можна констатувати, що вирішення сучасних завдань вищої музичної освіти в Україні залежить від педагогічної спадщини вітчизняних викладачів-практиків з метою удосконалення професійних складових фахової підготовки студентів. Завдяки педагогічній праці професора Івана Семеновича Юзюка було впроваджено у навчальний процес нові методики вивчення диригентських дисциплін. Актуальність дослідження зумовлена недостатнім вивченням педагогічної діяльності українських диригентів-педагогів, необхідністю використання різних методик та досвіду викладання диригентсько-хорових дисциплін у сучасній мистецькій освіті.

Аналіз досліджень і публікацій. В українській музикознавчій науці аспекти вивчення педагогічної діяльності українських диригентів-педагогів знайшла своє відображення у працях М. Білинської, М. Гордійчука, І. Гриневецького, М. Загайкевич, С. Павлишин, І. Ярошенко, в наукових статтях Й. Волинського, Р. Горака, Л. Мазепи, О. Письменної, О. Залуцького, М. Черепанина, Л. Кияновської, Ю. Луціва, З. Юзюк. Але на сьогодні немає досліджень, які б всебічно аналізували та характеризували методи викладання та самобутню педагогічну діяльність І. Юзюка та його досвід у формуванні професійного диригента в системі мистецької освіти. Саме тому виникає необхідність у глибшому аналізі, вивченні та використанні творчого та педагогічного досвіду провідних митців-педагогів, у тому числі й Івана Семеновича Юзюка, який своїм диригентсько-педагогічним досвідом формує сьогодні сучасну диригентську школу.

Метою статті є спроба систематизувати та оцінити з сучасних позицій диригентсько-педагогічний досвід професора І. Юзюка у формуванні професійної майстерності майбутнього диригента в системі мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу. Вирішення завдань сьогодення вищої музичної освіти в Україні неможливе без звернення до педагогічного та виконавського досвіду кращих викладачів-практиків з метою пошуку ефективних шляхів удосконалення диригентської майстерності та різних складових фахової підготовки студентів. Однією з таких складових є диригентська підготовка, яка вдосконалює майбутнього викладача-диригента, формує у студентів сучасної системи основні знання, уміння і навички викладання диригентсько-хорових дисциплін, підготовку до практичної роботи з хоровим колективом. Це зумовлює необхідність надання студентам ґрунтовних знань щодо особливостей диригентської, хормейстерської діяльності, доцільного добору хорового репертуару, формування у них умінь читання хорових партитур, навичок аналізу музичних творів, виконання хорових партій, володіння різноманітними прийомами керування ансамблевим звучанням хору за допомогою техніки диригування та теоретичного підґрунтя. Основні завдання спрямовано на формування образного мислення і розвиток музичних здібностей студентів, диригентські жести, навчання нових сучасних методів освоєння хорового твору. Тому актуальною сьогодні є проблематика вивчення досвіду роботи відомих диригентів щодо методичних засад організації навчального процесу у класі хорового диригування.

До таких диригентів-педагогів можна віднести Народного артиста України, професора, завідувача кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Івана Семеновича Юзюка, який понад 60 років успішно поєднує свою багатогранну діяльність із викладацькою роботою на кафедрі хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Іван Семенович Юзюк займає вагоме місце серед численних відомих представників львівської диригентської школи, які гідно репрезентують диригентське мистецтво в Україні та за її межами, продовжуючи справу її засновника – академіка, українського диригента, композитора, музичного педагога Миколи Філаретовича Колесси. Поряд з такими іменами, відомими диригентами, представниками львівської диригентської школи, як С. Турчак, І. Гамкало, Ю. Луців, Т. Микитка, І. Лацанич, Я. Скибінський, Д. Пелехатий, Є. Вахняк, В.

Василевич, А. Кушніренко, Б. Антків та ін., Іван Семенович Юзюк – неповторний митець, який своєю харизматичністю до диригентсько-педагогічної роботи поповнює українське музичне мистецтво новими талановитими послідовниками. Він вдало поєднує практичну діяльність диригента з викладацькою. За час роботи на кафедрі хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Іван Семенович виховав цілу плеяду хорових та оперно-симфонічних диригентів та викладачів, які репрезентують диригентське мистецтво не лише в Україні, а також за її межами. Серед них: головний диригент Національного симфонічного оркестру України, заслужений артист України, лауреат 1 премії Національного конкурсу диригентів ім. С. Турчака В. Плоскіна, заслужені діячі мистецтв України М. Михаць та С. Бурко, диригенти Львівського театру опери та балету ім. С. Крушельницької Ю. Бервецький, В. Гарбарук, І. Стасишин, головний хормейстер В. Коваль, хормейстер Б. Герявенко, диригент Варшавської камерної опери В. Ханас, головний диригент Волгоградського муніципального оперного театру А. Смірнов, дипломанти ІІ Національного конкурсу диригентів ім. С. Турчака А. Абаєв, Ю. Пороховник, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», головний диригент та художній керівник хору «Аксіос» І. Ярошенко, викладач кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича В. Бондаренко, декан і викладач заочного факультету Київського національного університету культури (м. Ужгород) М. Митровка, диригенти Хмельницького та Житомирського музично-драматичних театрів Л. Деркач та В. Сова, викладач педагогічного коледжу Львівського національного університету ім. І. Франка Г. Гуреш, викладачі Мукачівського та Бердичівського педучилищ І. Задорожний, В. Пупін, Дрогобицького та Івано-Франківського музучилищ В. Циклінська, А. Козоріз та багато інших, які продовжують диригентську та викладацьку діяльність свого викладача.

У своїй педагогічній роботі І. Юзюк продовжує розвивати методологічні принципи Львівської диригентської школи і, насамперед, її засновника професора М. Колесси. «Глибокі знання, висока культура і ерудиція, активна диригентська діяльність, уміння використати свій практичний виконавський та педагогічний досвід у пошуках нових форм і методів навчання, любов до своєї справи, прагнення відповідно оцінити і розвинути здібності кожного із студентів, активізувати їх творчу уяву, виховати в них любов до своєї професії – все це є тими складовими, які визначають педагогічний почерк І. Юзюка» [5].

Вивчення твору в класі починається з детальної роботи над партитурою. Під час заняття перевіряються вміння гри партитури, подача налаштування хору, знання хорових партій, інтервалів та акордів по вертикалі та ін. Педагог безпосередньо намагається поглиблювати теоретичні знання студентів, розвивати їх аналітичні вміння та музичні здібності, використовує міжпредметні зв'язки із сольфеджіо, хорознавством, гармонією, поліфонії, аналізу музичних форм, знання музичної літератури та інші дисципліни. Іван Семенович вважає, що диригент повинен мати гостре відчуття музичного слуху, чисто інтонувати альтеровані звуки, хроматизми, інтервали у співвідношенні їх в акордах у залежності від тексту і художнього образу твору.

На індивідуальних заняттях із студентами завше панує доброзичлива атмосфера, яка спонукає до творчих ідей та нових знань, мистецьких пошуків. Працюючи із студентами в класі, І. Юзюк намагається глибше розвинути їхню музичну уяву, розуміння виконавського процесу, інтелект, творчу фантазію, удосконалити техніку диригування через призму образного змісту.

«Професор постійно добивається того, щоб студент, диригуючи в класі тією чи іншою симфонією, увертюрою або симфонічною поемою, завжди бачив і чув усі деталі партитури, які згодом повинні матеріалізуватися в слуховій уяві диригента, а також вірно визначити стильові особливості музики і знайти свою власну виконавську концепцію. Насамперед, це стосується визначення структурних, мелодичних, гармонічних, темпо-ритмічних, тембрових та інших співвідношень, які визначають образний стрій твору, його індиві-дуальну неповторність і мистецьку самобутність» [5]. Основне завдання Іван Семенович бачить не в тому, щоб навчити диригувати той чи інший твір, а саме на цьому творі навчити його художньо-образно відтво-рити диригентськими жестами. Поряд з ілюстративним і репродуктивним методами на заняттях також використовуються методи дискусії, пошукових завдань, порівняльних характеристик, моделювання різних емоційних станів [1]. Застосування цих методів перемінює кожне заняття педагога у процес творчого пошуку.

Відповідально професор відноситься до вибору навчального репертуару з диригування.

Іван Семенович включає до індивідуальних планів студентів різні за складністю, стилем, характером хорові твори вітчизняної та зарубіжної класики: М. Лисенка, Б. Лятошинського, Д. Січинського, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, П. Чайковського, Р. Шумана, К. Вебера, Ш. Гуно, Дж. Верді та ін., також зразки духовної музики: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, К. Стеценка, П. Чеснокова, обробки українських народних пісень: М. Леонтовича, П. Козицького, Ф. Колесси, М. Колесси та ін., твори сучасних композиторів: Л. Дичко, Є. Станковича, В. Зубицького, О. Яковчука, М. Скорика та ін. Професор зазначає, що від вдалого вибору репертуару залежить не лише розвиток диригентських навичок, але й формування музично-естетичного смаку та виховання професійного диригента та викладача.

Визначальною особливістю серед педагогічних методів І. Юзюка є виховання диригента-педагога, високоосвіченого митця «здатного очолити не тільки той чи інший професійний музичний колектив, а й увесь музичний процес взагалі»[5].

Таким чином, незважаючи на те, що процес диригування є творчим і неможливо його освоїти методами теоретичного вивчення, тому є потреба у методах і прийомах підготовки, що зумовлені творчим розвитком здібностей майбутнього диригента для розв'язання музично-виконавських завдань.

Висновки. Характеризуючи особливості формування професійної майстерності майбутнього диригента на прикладі педагогічних методів І. Юзюка слід зазначити, що поєднання різних навчальних методик в процесі навчання у вищому мистецькому навчальному закладі є актуальними та потребують безперервного творчого вдосконалення освіченості фахівців, що сприятиме оновленню в системі мистецької освіти.

Література

1. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна,1973. С. 25.

2. Малько Н. Основи техніки диригування. Львів : Музика,1965. С. 11.

3. Мусін І. Техніка диригування. Львів : Музика,1967. С 23.

4. Пігров К. Керування хором. Київ : Музична Україна, 1956. С. 32.

5. Юзюк І. Іван Юзюк – життєвий і творчий шлях. Вибрані статті та рецензії. Львів : СПОЛОМ, 2004. 124 с.

6. Ярошенко І. Музичне краєзнавство Західної України XIX–XX століть: професійно-хорове мистецтво Буковини. Київ : Видавництво «Білий Тигр», 2015. 220 с.

References

1. Kolessa, M. (1973). Fundamentals of conducting technique. Kyiv: Musical Ukraine. p. 25 [in Ukrainian].

2. Malko, N. (1965). Fundamentals of conducting technique. Lviv: Music. p. 11 [in Ukrainian].

3. Musin, I. (1967). Technique of conducting. Lviv: Music. p. 23 [in Ukrainian].

4. Pigrov, K. (1956). Choir management. Kyiv: Musical Ukraine. p. 32 [in Ukrainian].

5. Yuzyuk, I. (2004). Ivan Yuzyuk - life and creative path. Selected articles and reviews. Lviv: SPOLOM. p. 124. [in Ukrainian].

6. Yaroshenko, I. (2015). Musical local lore of Western Ukraine of the XIX-XX centuries: professional choral art of Bukovina. Kyiv: White Tiger Publishing House. p. 220. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.06.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 20.10.2020

УДК 78.09
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222103

Цитування:
Мустафаєв Ф. М. Вокально-слуховий самоконтроль як засіб вдосконалення фахової підготовки майбутніх співаків. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 132-136.

Mustafayev F. (2020). The vocal auditory self-control as a means of improving the professional skills of future singers. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 132-136 [in Ukrainian].

Мустафаєв Фемій Мансурович,
Народний артист України, доцент, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-5412-8702
kev@dakkkim.edu.ua

ВОКАЛЬНО-СЛУХОВИЙ САМОКОНТРОЛЬ ЯК ЗАСІБ ВДОСКОНАЛЕННЯ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ

Мета роботи полягає у визначенні умов, спрямованих на формування фахових навичок вокального і слухового самоконтролю у співака. **Методологія дослідження**: розв'язання поставлених завдань здійснювалось із використанням взаємодоповнюючих загальнонаукових методів теоретичного та емпіричного дослідження, які забезпечили можливість комплексного наукового пізнання. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше проаналізовано зміст вокально-слухового самоконтролю відповідно до специфіки професійної вокально-виконавської діяльності, конкретизовано сутність поняття «вокально-слуховий самоконтроль», уточнені базові компоненти вокального і слухового самоконтролю, що забезпечують високий рівень професійності й майстерності співака. **Висновки.** Музично-слуховий самоконтроль варто розглядати як єдиний комплекс слухових, м'язових й вібраційних відчуттів, який забезпечує професійне виконання музичних творів. Головна дія самоконтролю проявляється в умовах об'єднання відчуттів, які відповідають професійним вокальним навичкам. Відсутність будь-якого з них неминуче призводить до зниження майстерності. Рівень формування навичок, які об'єднують елементи вокального і слухового самоконтролю, можуть слугувати критеріями розвитку професіоналізму у виконавчій діяльності.

Ключові слова: вокальний і слуховий самоконтроль, саморегуляція, професійна підготовка.

Mustafayev Femiy*, People's Artist of Ukraine, Associate Professor, Professor of the Department of Academic and Variety Vocal and Sound Directing, National Academy of Culture and Arts Management*

The vocal auditory self-control as a means of improving the professional skills of future singers

The purpose of the article is to determine the conditions, aimed at the formation of the professional skills of vocal and auditory self-control of the singers. **Methodology.** The research methodology is the solution of the tasks, by using general scientific methods of theoretical (analysis, synthesis) and empirical researches, which provided the possibility of complex scientific knowledge. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the analysis of the content of vocal-auditory self-control in accordance with the specifics of professional vocal-performing activity, the essence of the concept «vocal-auditory self-control». The basic components of vocal and auditory self-control are characterized. **Conclusions.** Musical-auditory self-control should be considered as the only complex of auditory, muscular, vibrating, and sensations, which provides professional performance of musical compositions. The main effect of self-control is manifested into the combination of feelings that correspond to professional vocal skills. The absence of any of them leads to a decrease in skills. The level of skills that combine elements of vocal and auditory self-control can serve as criteria for the development of professionalism in the vocal activity.

Key words*:* vocal and auditory self-control, self-regulation, professional training

Актуальність теми дослідження. Сучасні завдання освітньої реформи обумовлюють необхідність покращення якості підготовки фахівців в музично-мистецьких навчальних закладах. Вагома частина професійної вокальної підготовки забезпечується на заняттях постановки голосу, де співаки вчаться свідомо і відповідально ставитися і розуміти необхідність музичного і співочого розвитку. Підготовці майбутнього виконавця в класі сольного співу притаманні такі специфічні риси, як: володіння вокально-технічними і виконавчими вміннями, здатність оцінити компоненти процесу постановки голосу. Обов'язкова складова професійної компетенції співака – це формування і розвиток музично-слухового самоконтролю. Вокально-слуховий

©Мустафаєв Ф. М., 2020

самоконтроль – це навички, що дозволяють вокалісту контролювати свій спів на рівні відчуттів, які відповідають фаховим вимогам академічної школи сольного співу: чути і реагувати на виявлені помилки, корегувати їх, усвідомлювати сенс концепції єдності технічного і художнього у співі, вишукувати способи у вирішенні фахових завдань й активізувати самостійність у виконавчій роботі над твором. Відповідно формування вищезазначених вмінь у майбутніх співаків є однією з нагальних завдань фахової музичної освіти.

Аналіз досліджень і публікацій. Різні аспекти вокально-виконавчого процесу, як то підготовка виконавців до професійної діяльності, техніка постановки голосу, розвиток музичних здібностей знайшли висвітлення в наукових дослідженнях багатьох авторів, зокрема: Гребенюк Н.[2], Дмітрієв Л. [3], Морозов В. [8], Малишев Н. [6], Оськіна С. [9], Линда А. [5], Маруфенко В. [7], Федоришин Ф. [10] тощо. Водночас представлена тематика залишається недостатньо дослідженою.

Мета роботи полягає у визначенні умов, спрямованих на формування фахових навичок вокального і слухового самоконтролю у співака.

Виклад основного матеріалу. Останнім часом вченими зроблена значна робота по вивченню і розробці проблеми самоконтролю. В одних розвідках він розглядається як властивість особистості в широкому сенсі (С. Сердюк, І. Федоренко). Інші науковці вважають самоконтроль актом розумової діяльності особи (Г. Костюк, К. Платонов). У деяких працях самоконтроль визначається як компонент навчальної діяльності, який міститься в аналізі і регулюванні її процесу і результатів, як вміння виміряти свою діяльність і виправляти помилки (І. Марголін, О. Арет).

Важливо зазначити, що ці визначення не є помилковими, вони підкреслюють складність і багатогранність такого явища, як самоконтроль і відбивають окремі його сторони. Достатньо точно і повно визначає сутність самоконтролю Линда А.С. На його думку, самоконтроль – це, насамперед, якість особистості, пов’язана з проявом нею активності і самостійності, структурна складова процесу самовиховання, до функцій якої належить управління людиною своєю діяльністю і поведінкою. Під час самоконтролю особа здійснює дії по самооцінці, коригуванню і удосконаленню виконаної роботи [5].

Аналіз праць, присвячених проблемі формування самоконтролю дозволяє відзначити, що, попри значне різноманіття визначень, в це поняття обов’язково включають такі ознаки, як з’ясування мети, ознайомлення із зразком; звірення процесу роботи із зразком; оцінка стану виконуваної роботи; виявлення помилок й їх причин; корегування роботи й уточнення плану дій. Всіма дослідниками визнається необхідність спеціального формування самоконтролю для успішного виконання діяльності, підкреслюється, що важливими моментами в навчанні самоконтролю є знання зразка і вміння співвідносити з ним свої дії [2].

На сьогодні ефективність введення елементів самоконтролю в процес навчання отримала суттєве обґрунтування в світлі відкриттів, зроблених в галузі фізіології. Наукові основи самоконтролю як процесу саморегуляції живого організму розробив ще вчений І.Павлов. Його вчення отримало подальший розвиток в працях П. Анохіна. На думку науковця, праця студента за походженням і функціонуванням являє собою умовно рефлекторну діяльність кори головного мозку, а знання, вміння й навички – це система умовних рефлексів, що утворюються під впливом певних подразників, відповідно, є правомірним розгляд і процесу самоконтролю з точки зору умовно рефлекторної діяльності. Відповідно згаданої теорії, в основі життєдіяльності організму лежить рефлекторне кільце, яке містить складові: сприйняття; переробку сприйнятого; відповідну реакцію організму; результат реакції; зворотну аферентацію. Анохін П. встановив, що рефлекторний акт закінчується не виконавчим ланцюгом, а має ще четвертий елемент – сигнал про результат діяльності (зворотній зв'язок). Така сигналізація необхідна для коригування дії перших трьох ланцюгів [1].

Вченим встановлено наявність центрального нервового апарату, який слугує для сприйняття сигналів від працюючих органів й оцінки результатів дії, що виконується. Оцінка проводиться шляхом звірення дії з поставленою метою. Отже, механізми, за допомоги яких функціональна система отримує потрібний результат – це: акцептор результату дії (зразок майбутнього результату); оперативна діяльність по формуванню результату; звірення отриманого результату із зразком; вироблення нової програми дій.

Сутність фізіологічного самоконтролю міститься в тому, що наявність внутрішнього зворотного зв’язку забезпечує оптимальне функціонування самоконтролю, а його здійснення необхідне для управління будь-якою пізнавальною діяльністю.

Структурна модель переробки нової інформації відбиває основні етапи дії функціональної системи і дозволяє прослідкувати процес функціонування педагогічної системи самоконтролю, який має такий вигляд:

нова інформація (в музиці – нотний текст музичного твору); розумова переробка – модель зразка (внутрішнє слухове уявлення); операційна діяльність (виконання музичного твору); результат (звучання); внутрішній зворотній зв'язок. (порівняння звучання з внутрішньо звуковим уявленням).

При визначенні невідповідності звукового результату зразку поновлюється функціонування системи з метою досягнення потрібного результату (звернення до музичного тексту, створення більш повних слухових уявлень).

Розгляд цієї моделі доводить, що тільки систематичне здійснення самоконтролю забезпечить досягнення необхідного педагогічного успіху, оскільки виключення внутрішньої зворотного зв'язку позбавляє модель відповідності фізіологічному процесу, який лежить в основі знань й вмінь.

Вищезазначені закономірності функціонування самоконтролю повністю правомірні для музично-виконавчого процесу, проте в цьому випадку існує своя специфіка.

Розглянемо особливості функціонування самоконтролю в діяльності співака.

Значення вокально-слухового самоконтролю як необхідної умови виконавського процесу підкреслювали відомі виконавці і педагоги. Педагоги з постановки голосу стверджують, що спів не може і не повинен здійснюватися без участі самоконтролю. Тому вивчення здібностей до співацького самоконтролю і формування його навичок розглядається фахівцями як умова для ефективного вокального навчання.

У музично-педагогічній літературі представлено кілька точок зору щодо формування самоконтролю у співі. Одні викладачі вважають (Дмітрієв Л., Морозов В.) [3; 8], що головним «контролером» у співі є слух і саме від нього залежить якість голосу. На думку інших вокальних педагогів (Малишева Н.), успішність постановки голосу залежить від вміння співака спиратися на м'язові відчуття, м'язову пам'ять, оскільки опора під час співу виключно на слухові відчуття може сильно підвести співака-початківця [6]. Деякі педагоги переконані, що основною вокальною якістю є тембр голосу, і, відповідно, опиратися потрібно, насамперед, на вібраційні відчуття. Всі наведені думки не викликають заперечень [10]. Проте вважати головним одне із перерахованих вокальних відчуттів може бути неправильним, оскільки процес співу інтегрує вокальні відчуття в єдиному фаховому вмінні, основу якого становить вокальний і слуховий самоконтроль.

Розглянемо детально кожен із названих моментів. Безумовно, що успіх співаків, насамперед, залежить від гарно розвинутого вокального слуху. Вокальний слух – це не просто розвинутий музичний слух, а специфічна особливість відчувати й чітко уявляти собі функціонування різних частин голосоутворюючого апарату (дихальної системи, гортані, резонаторів) як окремо, так й у взаємодії. Завданням слухового самоконтролю є вміння співака одночасно внутрішнім слухом чути зразок, як саме треба співати, а зовнішнім слухом розпізнавати різницю і вміти виправити її у відповідності до зразку.

Високорозвинений внутрішній слух, на думку вченої Оськіної С., має неабияке значення для музиканта, бо він значно розширює можливості читати з листа, прискорює процес запам'ятовування, поглиблює сприйняття музики, підвищує самоконтроль над виконанням твору. Дослідниця доводить, що музичний слух являє собою два види слухової діяльності: здатність слухового сприйняття музики, що реально звучить і здатність внутрішньо чути і відтворювати музику. Такий поділ відповідає двом психічним процесам: сприйняттю й уявленню [9].

Значна увага в процесі формування слухового самоконтролю приділяється прийомам, які активізують вокальний слух. Таким прийомом є метод уявного приспівування до безпосереднього його виконання. Такий метод привчає співака до самостійності, розвиває свідоме ставлення до твору, допомагає розвитку цілеспрямованої слухової уваги і навичок слухового самоконтролю, без якої неможлива повноцінна музична діяльність. Завдяки стійкому слуховому образу створюється цілісна злагоджена програма виконавських рухів, управління якими відбувається в процесі виконання за допомогою слухового і м'язового самоконтролю. Педагогічні спостереження доводять, що під час сприйняття мелодії у студента повинні виникати відповідні рухові відчуття в голосовому апараті, які, в свою чергу, безперервно коригуються і порівнюються із слуховим образом.

Ефективність методу уявного співу полягає в тому, що він відразу привчає особу до самостійності в роботі над вокальним твором, розвиває свідоме ставлення до твору, що виконується і сприяє розвитку цілеспрямованої слухової уваги і навичок слухового самоконтролю.

Досягти гарних результатів в процесі постановки голосу можна, опираючись на таку складову як м'язовий самоконтроль.

Як правило, співак-початківець здійснює свій спів інтуїтивно і тому таке виконавство далеко не завжди справляє приємне враження. Переважно такий спів супроводжується швидкою втомою голосу, незручністю в голосовому апараті

співака, неприродністю звуку і, як наслідок, незадоволеність двох сторін: слухача і виконавця. Отже, щоб навчитися володіти своїм голосом співак повинен вміти правильно координувати діяльність всіх частин голосового апарату, що дозволить уникнути зайвої напруги у м'язах і втоми.

Експериментальні дослідження Морозова В. доводять, що співаків-початківців можна поділити на дві групи: «слухові» і «м'язові». Перша група співаків під час виконання покладається виключно на власні слухові відчуття, не підключаючи до роботи м'язову пам'ять. Тому співаки цієї групи частково або повністю втрачають контроль над своїм голосом. Причина в тому, що співак чує себе одночасно двома способами: звук доходить до слухового апарату через внутрішні порожнини і зовні через вуха. Це ускладнює правильне розуміння свого голосу. Часто співаки не чують форсованого звучання чи детонації голосу. Інша група виконавців користується м'язовою пам'яттю. На думку дослідника, спираючись у співі на м'язову пам'ять, співак легше керує своїм голосом, відповідно краще пристосовується до акустики будь-якої аудиторії. Дослідник доводить, що процес постановки голосу співака повинен спиратися на контроль, що об'єднує слухові, м'язові і вібраційні відчуття. У досвідченого співака м'язові відчуття міцно зафіксовані у свідомості й оформлені у вигляді умовних рефлексів [8].

Варто охарактеризувати ті м'язові відчуття, на які необхідно спиратися в процесі виконання музичного твору.

Важливим м'язовим відчуттям у співі є відчуття «опори» дихання. Воно виникає тільки при правильній координації дихання і роботи гортані. Співаки називають ці відчуття «стовпом повітря», який підтримується внизу м'язами черевного пресу. Оскільки голосова функція невід'ємна від дихання, то співак має розуміти суттєві різницю між звичайним і вокальним диханням. Вона зводиться до того, що при фонації співоче дихання відрегульовано роботою голосових зв'язок. При спокійному диханні голосові зв'язки пасивні, голосова щілина розкрита. Під час співу голосові зв'язки зближені, вібрують в потоці повітря і змикаються в момент утворення звуку. Сутність співочого дихання полягає у створенні певного тиску, що залежить від точної координованої роботи всієї дихальної мускулатури і щільності стулення голосових складок. Краща властивість співочого голосу визначається не кількістю повітря, що вдихається, а вмінням його витрачати. Досвідчений співак витрачає повітря економно і рівномірно. Швидкий і нерівномірний видох вказує на недосвідченість співака.

Яскравим м'язовим відчуттям є момент включення голосових зв'язок в роботу. У вокальній термінології це включення називається «атака звуку», оскільки воно визначає подальше звучання голосу. Існує традиційна класифікація видів атаки звука: тверда, м'яка, придихова. Згідно думки педагогів, співаку-початківцю необхідно навчитися користуватися твердою атакою, бо вона відразу формує опору звуку на дихання.

При розвитку вокальних навичок велику увагу приділяють формуванню свідомого утворення голосу. В процесі постановки голосу співак проходить певні стадії навчання. Це етапи від «несвідомого співу до повного автоматизму». На початковому етапі співак формулює співацькі установки, за якими він буде здійснювати спів. Потім він переходить на стадію, коли власний спів піддається слуховому і м'язовому контролю. На цьому етапі він вже може правильно спрямовувати звук, правильно користується вокальним диханням і чує недоліки голосу. Після цього співак переходить на третій етап вокального розвитку, коли спів буде відбуватися автоматично. Тобто співак знаходить можливість відразу відшукувати вірну якість вокального звучання: дихання м'яко лягає на музичну фразу, тембр проявляється в повній мірі, вокалізація гнучка, інтонація чиста. Це означає, що голосовий апарат співака підпорядковується вокальному і слуховому самоконтролю і може відповідати будь яким виконавчим завданням.

Окрім слухових і м'язових відчуттів у співі є й вібраційні відчуття. Вони надзвичайно важливі для вокаліста, бо саме вони впливають на тембр голосу, його унікальність, його яскравість. Видатний оперний співак С.Я. Лемешев зазначав, що голос обов'язково має відрізнятися саме якістю тембру, його красою, м'якістю чи дзвінкістю, тими особливими рисами, якими обдарувала його природа і яка дозволяє нам завжди впізнати співака [4].

Вібраційні відчуття у багатьох співаків є провідними і розвинені надзвичайно тонко. Ці відчуття є результатом складних акустичних явищ в голосовому апараті, їх наявність свідчить про правильність роботи системи резонаторів. Дослідження з проблем вібраційних відчуттів в процесі співу засвідчили, що досконале налаштування голосового апарату при повноцінній дії системи резонаторів здатне озвучити значні ділянки голови і тіла. В цьому випадку, вислів «співає все тіло» ґрунтується на реальних відчуттях професійного співу.

Формування якостей професійного співу залежить від вміння контролювати свій емоційний стан. Спів – це своєрідна форма виразу

емоцій і контролю над ними. Виконання вправ, пісень, романсів, арій завжди вимагає певного емоційного налаштування, без якого неможлива достовірна передача змісту музичного твору. Навіть спів без слів вимагає музичної інтонаційної виразності й емоційності. Проте неконтрольовані емоції заважають вокалісту. Тому емоційне налаштування виконавця має бути підпорядкованим його волі, дисципліні, відчуттю художньої міри у виконанні. Оперний співак Ф. Шаляпін зазначав, що співак ніколи не повинен втрачати контроль над собою, своїм голосом, своїми діями. «…Я співаю і слухаю, дію і спостерігаю. Я ніколи не буваю один на сцені… На сцені два Шаляпіних. Один грає, інший контролює» [11]. Вершиною самоконтролю є вміння спостерігати за собою ніби зі сторони, всю увагу при цьому приділяти виключно створенню художнього образу.

Вокальний і слуховий самоконтроль у кожного виконавця являє собою єдність вокальних і слухових навичок, без контролю над якими на рівні системи слухових уявлень фахового вміння голос співака стає некерованим. Це знаходить відображення у співі на невизначеній висоті, переході із однією тональності на іншу, переході від одної ноти до іншої, диханні серед фрази тощо.

Висновки. Вокально-слуховий самоконтроль – це професійне вміння, що ґрунтується на уявленні про зразок вокального звуку, що інтегрує слухові, м'язові і вібраційні відчуття.

Вокальний і слуховий самоконтроль варто розглядати як єдиний комплекс слухових, м'язових і вібраційних відчуттів, який забезпечує професійне виконання музичних творів. Головна дія самоконтролю проявляється в умовах об'єднання відчуттів, які відповідають професійним вокальним навичкам. Відсутність будь-якого з них неминуче призводить до недостатньої якості. Рівень формування навичок, які об'єднують елементи вокального і слухового самоконтролю, може слугувати критерієм розвитку професійного вміння у співі.

Література

1. Анохин П. К. Узловые вопросы функциональной системы. Москва, 1980. 197 с.

2. Гребенюк Н. Є. Формування співацького та розмовного звукоутворення у процесі фахової підготовки вчителя. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. [Кіровоградського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка]. 2017. Вип. 155. С. 65 – 69.

3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва, 1996. 336 с.

4.Лемешев С. Я. Путь к искусству. Москва, 280 с.

5.Лында А. С. Дидактические основы формирования самоконтроля в процессе самостоятельной учебной работы учащихся. Москва, 1979. 159 с.

6.Малышева Н. М. О работе певца над голосом / Вопросы вокальной педагогики Москва, 1989. №1. С. 50-76.

7. Маруфенко О. В. Формування вокально-слухових навичок майбутнього вчителя музики:. Дис ... канд. пед. наук: 13.00.02 /СДПУ ім. А. С. Макаренка. Суми, 2006. 265 с.

8. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. Москва, 1986. 86 с.

9.Оськина С. Е. Внутренний музыкальный слух. Москва, 1987. 72 с.

10. Федоришин Ф. І. Формування виконавської майстерності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування. Київ, 2006. 206 с.

11. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Москва, 2017. 352 с.

12. Шевченко Н. С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві // Мистецтвознавчі записки: [зб. наук. праць]. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 37. С. 124 – 128.

References

1. Anohin, P. K. (1980). Nodal issues of the functional system. Moscow [in Russian].

2. Grebenyuk, N. E. (2017). Formation of singing and speaking soundproofing in the process of faculty preparation of the teacher. Naukovi zapusku Kirovogradckogo derzhavnogo pedagogichnogo universutetu im. Volodumura Vunnuchenka. Seria Pedagogichni nauky, 155, 65-69 [in Ukrainian].

3. Dmitriev, L. B. (1996). Fundamentals of vocal techniques. Moscow [in Russian].

4. Lemeshev, S. Ya. (1982). Path to art. Moscow [in Russian].

5. Lynda, A. S. (1979). Didactic foundations of the formation of self-control in the process of students' independent educational work. Moscow [in Russian].

6. Malysheva, N. M. (1989). About the work of the singer on the voice. Voprosy vokalnoj pedagogiki, №1, 50-76 [in Russian].

7. Marufenko, O. B. (2006). Formation of vocal and auditory skills of the future music teacher. Candidate's thesis. Sumy : SDPU im. A. S. Makarenka [in Ukrainian].

8. Morozov, B. P. (1986). Vocal hearing and voice. Moscow [in Russian].

9. Os'kina, S. E. (1987). Internal ear for music. Moscow [in Russian].

10. Fedoryshyn, F. I. (2006). Formation of performance mastery of students in music and pedagogical faculties in the process of collective music creating. Kyiv [in Ukrainian].

11. Shalyapin, F. I. (2017). Masks and soul. Moscow [in Russian].

12. Shevchenko, N. S. (2020). Elements of advanced vocal techniques in modern performance. Muzykoznavchi zapysky, № 37, 124 – 128 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.06.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 20.10.2020

УДК 792.82(477)“195/199”
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222107

Цитування:
Волкомор В. В. Художньо-естетичні концепції формування звукового образу. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 137-142.

Volkomor V. (2020). Artistic and aesthetic concepts of the formation of sound images. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 137-142 [in Ukrainian].

Волкомор Віталій Вікторович,
викладач кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-2401-3079
wolkomor2@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ФОРМУВАННЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ

Мета статті – виявити специфіку формування звукового образу відповідно художньо-естетичним концепціям мистецтва звукозапису середини ХХ ст., розроблених засновником конкретної музики П. Шеффером. **Методи дослідження.** Застосовано системний і типологічний методи (для дослідження специфіки звукового образу та виявлення його ролі та значення для мистецтва звукозапису); метод історизму, що посприяв окресленню загальних тенденцій означеного питання в середині ХХ ст.; компаративний метод (для виявлення особливостей сприйняття звуку за П. Шеффером, поглиблення уявлення про його художньо-естетичні концепції звукового образу та специфіки започаткованих ним методів та прийомів обробки звуку). **Наукова новизна.** Досліджено специфіку засобів художньо-естетичної виразності мистецтва звукозапису в процесі формування звукового образу; на основі аналізу «Трактату про музичні об’єкти» («Trait´e des object musicaux») виявлено та охарактеризовано художньо-естетичні концепції звуку, сформовані французьким композитором, засновником конкретної музики П’єром Шеффером, а також проаналізовано форми їх творчої реалізації; доведено, що специфіка формування художньо-естетичних концепцій П. Шеффера зумовлена особливостями загальнокультурних процесів середини ХХ ст. і виявляє органічну єдність з тогочасним теоретико-практичним дискурсом, художньо-семантичними та естетичними нормами. **Висновки.** Художньо-естетичні концепції формування звукового образу П. Шеффера відіграли ключову роль в історії музичного мистецтва та мистецтва звукозапису, зокрема, концепція конкретної музики сформувала напрямок розвитку різноманітних жанрів студійної музики (експериментальна електроакустична музика, радіо-арт та «звукова поезія»), а запропоновані ним прийоми і методи широко використовуються в сучасному звукозаписі для покращення звуку. Відповідно концепції П. Шеффера, повсякденні звуки, що не вважаються музичними, можуть бути естетичними, а їх художньо-естетична виразність реалізується засобами вдумливого прослуховування. Специфіка художньо-естетичних концепцій П. Шеффера в контексті формування звукового образу зумовлена специфічними технологіями, що сприяють повноцінному формуванню акустичного простору (як реального так і віртуального), розширенню та збагаченню звукової фактури засобами регулювання часових, просторових та частотних параметрів.

Ключові слова: звук, звуковий образ, художньо-естетичні концепції, звукозапис, прослуховування, П.Шеффер.

Volkomor Vitaliy, *Lecturer, Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts*

Artistic and aesthetic concepts of the formation of sound images

The purpose of the article is to reveal the specifics of the formation of a sound image in accordance with the artistic and aesthetic concepts of the art of sound recording of the middle of the 20th century, developed by the founder of concrete music P. Schaeffer. **Research methodology.** Systemic and typological methods were applied (to study the specifics of the sound image and identify its role and significance for the art of sound recording); the method of historicism, which helped to outline the general trends of this issue in the middle of the 20th century; the comparative method (for identifying the peculiarities of sound perception by P. Schaeffer, deepening the understanding of his artistic and aesthetic concepts of the sound image and the specifics of the methods and techniques of sound processing developed by him). **Scientific novelty.** The specificity of the means of artistic and aesthetic expressiveness of the art of sound recording in the process of forming a sound image is investigated; on the basis of the analysis of the "Treatise on Musical Objects" ("Trait'e des object musicaux"), the artistic and aesthetic concepts of sound, formed by the French composer, the founder of concrete music, Pierre Scheffer, are identified and characterized, and the forms of their creative implementation are analyzed; it is proved that the specificity of the formation of P. Schaeffer's artistic and aesthetic concepts is due to the peculiarities of general cultural processes of the middle of the 20th century. and shows an organic unity with the then theoretical and practical style, artistic, semantic, and aesthetic norms. **Conclusions.** Artistic and aesthetic concepts of the formation of the sound image of P. Schaeffer played a key role in the history of

©Волкомор В. В., 2020

musical art and the art of recording, in particular, the concept of specific music formed the direction of development of various genres of studio music (experimental electroacoustic music, radio art and "sound poetry"), and the techniques and methods he proposed are widely used in modern sound recording to improve the sound. According to P. Schaeffer's concept, everyday sounds that are not considered musical can be aesthetic, and their artistic and aesthetic expressiveness is realized by means of thoughtful listening. The specificity of the artistic and aesthetic concepts of P. Schaeffer in the context of the formation of a sound image is due to specific technologies that contribute to the full formation of the acoustic space (both real and virtual), the expansion and enrichment of the sound texture by means of regulating temporal, spatial and frequency parameters.

Key words: sound, sound image, artistic and aesthetic concepts, sound recording, listening, P. Schaeffer.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі в мистецтві звукозапису, основоположним поняттям якого є звуковий образ, сформовано ряд композиційних підходів та прийомів, що використовуються в процесі формування звукового образу аудіального твору, зокрема, рішення щодо висхідного матеріалу, місця розташування, конфігурації налаштування, дифузії звуку та ін. Практику використання записаних матеріалів у музичній композиції в середині ХХ ст. започаткував французький інженер-акустик П'єр Шеффер (Pierre Schaeffer), засновник музичного дослідницького центру в галузі звуку та електроакустичної музики «Groupe de Recherches de Musique Concr`ete» (1958 р.). Його експерименти, ставши основою розвитку напряму конкретної музики (як різновиду авангардного музичного мистецтва ХХ ст.), продемонстрували, що будь-яку появу звуку з будь-якого джерела (наприклад, звуки повсякденних предметів) можна записати, обробити та зробити матеріалом, придатним для використання в композиції. Він розробив ряд технічних процедур, поширені згодом його наступниками і перетворені на популярні методи, що використовуються в студіях звукозапису на сучасному етапі. Актуальність статті зумовлено необхідністю звернення до художньо-естетичних концепцій формування звукового образу П. Шеффера, розроблених в середині ХХ ст., що досі не стали предметом комплексного наукового дослідження у вітчизняному мистецтвознавстві, а також необхідністю розширення теоретичних бази дослідження звукового образу в мистецтві звукозапису.

Мета статті – виявити специфіку формування звукового образу відповідно художньо-естетичним концепціям мистецтва звукозапису середини ХХ ст., розроблених засновником конкретної музики П. Шеффером.

Аналіз досліджень і публікацій. Не зважаючи на наявність значного обсягу наукових праць, присвячених дослідженню особливостей мистецтва звукозапису, проблематика звукового образу в контексті художньої естетики лишається малодослідженою, а існуючі в сучасній вітчизняній академічній школі праці спрямовані на розгляд окремих аспектів означеного питання. Наприклад, вивченню поняття естетичних та мистецьких категорій в звукорежисурі присвячена наукова публікація В. Дьяченка «Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі» [1]; в дослідженні О. Войтович «Естетично-акустичні параметри оркестрового звучання (на прикладі концепртних залів Львова)» [2] розглянуто питання просторового звукового образу при звучанні в записі та наживо; Н. Рябуха в науковій публікації «Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти» [4] розкриває функції та структури звукового образу як унікальної смислової моделі, що узагальнює образно-інтонаційні, фонологічні, стильові та логіко-конструктивні принципи музичного мислення.

Художньо-естетичні концепції звукозапису розглядаються в даному дослід-женні як способи осмислення творчого процесу, що визначають задум створення моделі звукового образу.

Виклад основного матеріалу. Виходячи з визначення звуку як об'єкту, що сприймається засобами слухового сприйняття людини природно і спонтанно, позиціонуємо його як безпосередній об'єкт слухового досвіду.

Д. МакЛахлан висловлює припущення, що безпосередньо звуки, які сприймаються, – це свого роду відчуття, що виробляються спостерігачем, коли звукові хвилі (на його думку, звуки, які чує людина, схожі на серію радіохвиль) потрапляють у вухо [12, 26]. Х. Хельмгольц виділяє три властивості звуку: висоту, гучність та тембр, за допомогою яких людина відрізняє різні звуки та пов'язує їх із фізичними об'єктами та подіями [8, 10] – на думку дослідника, ці акустичні властивості можуть бути відображені на вимірювальні параметри звукової хвилі: висота відповідає частоті (періодичній вібрації звукової хвилі в задану одиницю часу), гучність – амплітуді (мірі виміру вібрації за один період), а тембр – обертонам (гармонічний ряд з більш високими

частотами, втіленими в основному тоні). Як основні якості об'єкта вони невіддільні від тіла, в якому б стані воно не знаходилося і впливають на формування звукових хвиль по-різному, позиціонуючись як «властивості викликати різноманітні відчуття» [11, 96.]. Ч. Бу, реконструюючи аргументи І. Канта в трансцендентальній естетиці в контексті виключно слухового сприйняття, наголошує, що уявлення звуків базується на уявленні простору і часу як апріорних та виключних інтуїцій [6, 15].

Відповідно в цьому дослідженні звук розглядається як миттєвий об'єкт слухового сприйняття, звукова хвиля, що передається слуховій чуттєвості та формує уявлення в емпіричній інтуїції.

Звукові образи, параметрами яких є просторове уявлення, акустичній і музичний баланси, прозорість та ін., людина формує виключно на основі слухового сприйняття. В контексті мистецтва звукозапису звуковий образ – це інформаційний потік, що завжди присутній в фонограмі та першочергово має природне походження, надаючи слухачу можливості визначити ряд параметрів звучання змісту, зокрема простору, в якому знаходилося записане джерело звуку, розміщення джерела звуку за глибиною, співвідношення гучності звучання джерел звуку відносно один одного, частотну характеристику звуку, відмінність змісту окремих голосів, розміщення джерел звуку за панорамою [5, 8–9].

На думку Н. Рябухи, за умови відповідності обраного способу звукового моделювання образу (художньо-естетичної концепції) системі духовних (естетичних, світоглядних, моральних) цінностей людства, звуковий образ виражає ціннісне відношення особистості до навколишньої дійсності. Дослідниця наголошує, що саме через звук (структурний елемент звукового образу) відбувається репрезентація культурно-історичного змісту доби – відтворення семантичних, світомоделюючих і семантичних властивостей соціокультурного простору [4, 185].

За П. Шеффером, шуми та звуки (природного та штучного походження) повинні бути позбавлені усіх посилань на конкретні джерела, оскільки ці конотації відволікають слухача від самого звуку, а відповідно і від музичних якостей цього звуку.

5 жовтня 1948 р. він представив на Французькому національному радіо прем'єру п'яти композицій, відомих під загальною назвою «Дослідження шуму» («Etudes de bruits») [9, 43]. Кожна композиція повністю складалася з записаних звукових (музичних та немузичних) матеріалів: звуки локомотиву, записані на станції Батиньоль («Etudes aux chemins de fer»), двох дзиг та африканських інструментів («Etude aux tourniquets»), деконструкція фортепіанної імпровізації у виконанні П. Булеза («Etude au piano»), запис оркестрової розминки («Etudes pour orchestre») та 500 окремих семплів, зокрема переробки уривків із комерційної звукової бібліотеки, наприклад, звуки кришок від кастрюль, баржі та губної гармошки (Etude aux casseroles). На думку К. Паломбіні, «Дослідження шуму» – перший внесок П. Шеффера в розвиток нового виду авангардної музики – конкретної музики [13, 15].

Ю. Дмитрюкова стверджує, що попередній досвід емпіричної роботи П. Шаффера зі звуками в умовах радіо та виявлення реального драматичного впливу на слухача звуків різної природи в їх першочергових та перетворених варіантах і поєднаннях посприяли формуванню думки про можливий вихід європейської музики з кризи та повернення втраченої нею музичності за межами традиційного «нотно-параметрового» мислення [2, 94]. Ця ідея була визначена П. Шеффером як «конкретна музика», ставши антонімом «абстрактної музики» – на противагу базуванню традиційної музики на абстрактній схемі, структурі у вигляді заздалегідь зафіксованої партитури «від схеми до звуку», а не на реальне звучання, запропонована ним конкретна музика заснована на реальних звукових подіях, з яких емпіричним шляхом складається структура майбутнього твору «від звуку до схеми».

У 1950 р. у статті «Вступ до конкретної музики» («Introduction a la musique concr`ete») [15, 30–52] він вперше опублікував термін «конкретна музика», а в 1951 р., разом із композитором П. Анрі та звукорежисером Ж. Пулленом сформував «Groupe de Recherches de Musique Concr`ete». М. Шион наголошує, що поняття «конкретна музика» П. Шеффер позиціонував як «нову музику, що виникла з конкретного звукового матеріалу, звуку почутого, щоб спробувати отримати його музичну цінність (…) протилежність класичній музиці, що починається з абстрактної концепції та значень, що призводять до конкретного виконання» [7, 15].

Першочерговою для кожного твору конкретної музики є ідея про те, що засобами запису будь-яка подія, отримана з музичного або немузичного джерела може бути матеріалізована, і в цьому стані вона може бути ізольована, оброблена та, зрештою, включена до музичної композиції. Характер звукового джерела не настільки важливий, наскільки те,

яким чином даний матеріал використовується. Інструментальні та вокальні уривки, так само як і шумовий матеріал, записувалися на плівку, видозмінювалися за допомогою електро-апаратури і зрештою формували звукову тканину твору в ролі так званих звукових об'єктів, а не музичних тонів або мелодико-гармонійних побудов.

Б. Лабел стверджує, що кожен твір для П. Шеффера був «процесом відкриття», що «створювався та визначався серією наближень, переходом між виробленням та прослухо-вуванням» [10, 29].

З метою виявлення музичних якостей кожен звук багаторазово прослуховувався, відповідних змін зазнавала і музична композиція, оскільки члени «Групи дослідження конкретної музики» шукали метод виробництва та класифікації того, що П. Шеффер визначав як «звуковий об'єкт» – будь-яка звукова подія, відділена від породжуючого її фізичного акту, що набуває нового сенсу внаслідок переміщення в іншу контекстуальну структуру «конкретної» композиції.

На думку М. Чіона, звуковий об'єкт – це «звукова одиниця, що сприймається в його матеріалі, його конкретній структурі, його власних якостях та перцептивних вимірах» [7, 12].

В англомовній літератур термін «звуковий об'єкт» («sound object») зазвичай зіставляють з терміном «found object» в теорії абстрактного живопису, що означає інший конструктивний елемент у порівнянні з «предметним» живописом попередніх століть [14, 83].

Паралельно група шукала теоретичне обгрунтування та методологію для об'єднання звукових об'єктів в естетичні музичні твори. П. Шеффер одним із перших теоретично обґрунтував специфіку сприйняття звуку людиною відповідно особливостям контексту та світовідчуття в 1966 р. у праці «Трактат про музичні об'єкти» («Trait´e des object musicaux»). Окрім того, дослідник описав процедури, необхідні для отримання звукових об'єктів та навів ряд систем для категоризації звукових об'єктів відповідно їх характеристик та придатності для музики (придатність звуку засновувалася як на характері цього звуку, так і на його здатності співпрацювати з іншими).

Одним із перших композиторів П. Шеффер підкреслював важливість прослухо-вування, прийнявши феноменологічне відно-шення до звуку та музики. У «Трактаті про музичні предмети» він визначає кілька режимів прослуховування, що описують різноманітні способи сприйняття звуку відповідно контексту та ставлення слухача: слухання, сприйняття, розуміння та осмислення. В процес «Слухання» людина прагне ідентифікувати джерело звуку, тому звук діє як «знак» для цього джерела. «Сприйняття» пасивне, відтак людина не звертає уваги на звук і не прагне його зрозуміти, а фокусується на певних звуках, досліджуючи їх у собі. В режимі «Розуміння» звуки діють як знаки для ментальних понять, таких як слова. Відповідно перші два режими є «конкретними» типами, а інші – «абстрактними» і, не зважаючи на відмінності, можуть використовуватися в тандемі, коли один домінує над іншим, оскільки людина може миттєво переключати їх несвідомо [7, 6]. На думку П. Шеффера, в кожному з чотирьох режимів звуки інтерпретуються по-різному, що призводить до різного сприйняття одного й того ж звуку. Не зважаючи на домінування в творчості композитора звуків музичних інструментів, записи повсякденних звуків П. Шеффер використовував у складі ряду композицій, наголошуючи, що музичний потенціал повсякденного звуку може бути розкритий лише за умови його належного сприйняття, тобто застосування абстрактного (спеціалізованого) підходу до звуку замість конкретного (звичайного). З метою зміни сприйняття повсякденних звуків композитор розробив ряд стратегій, найбільш радикальною з яких була стратегія викорінення посилання звуку на фізичне джерело. На думку М. Чіона, для П. Шеффера ця процедура була необхідна для зменшення впливу природних, конкретних тенденцій та виникнення абстрактного підходу [7, 11]. Розглядаючи в трактаті фізичні зміни звуку (частоти, часу, амплітуди та спектру) і суб'єктивного сприйняття висоти, тривалості, динаміки і тембру, дослідник доводить нестійкість для сприйняття «звуко-параметричної» конструкції. Зокрема, в частині «Сольфеджіо звукових об'єктів» П. Шеффер пропонує універсальну техніку слухання, що включає попередню стадію (звуковидобування з різних джерел та запис отриманих звуків), чотири основні операції: типологія (від звукової одиниці до континууму), морфологію (сім критеріїв звукового об'єкту, що мають потенційне музичне значення в структурному контексті: маса, динаміка, гармонічний тембр, мелодичний профіль, профіль маси, грануляція маси і темп), характерологію (взаємодія різних критеріїв в середині звукового об'єкту та їх співставлення зі звуко- виробляючою подією) та аналіз (об'єкти, що мають специфічні критерії, сортуються відповідно галузям сприйняття: висоті, тривалості та динаміці, для встановлення абсолютних або відносних шкал для кожного з

критеріїв, а також підсумкову стадію – синтез, специфіка якого полягає у використанні в творчій практиці встановлених структурних критеріїв звукових об'єктів) [2, 97].

Дослідник називав прослуховування музичних звуків «обмеженим прослуховуванням», при якому «намір прослуховування націлений на подію, якою є звуковий об'єкт як такий, а не на яку посилається, і цінності, що він несе в собі, а не ті, що передбачає» [7, 11]. Одним із методів П. Шеффера для виклику стану обмеженого прослуховування було видалення звуку з його вихідного контексту засобами запису та перенесення в контекст концертного залу засобами відтворення через гучномовець. Відділення звуку від джерела та розміщення його в приміщенні, позбавленого будь-яких слухових, візуальних або інших стимулів, що могли б відволікти слухача від звуку позиціонувалося дослідником як «акусматична ситуація».

Другий спосіб примусити слухача замислитися про деталі – це змінити звук засобами студійного редагування та обробки: звук позбавлявся усіх посилань на його першочергове джерело, таким чином він ставав нерозбірливим та незнайомим, а потім П. Шеффер експериментував із отриманим звуком, пом'якшуючи або посилюючи окремі його аспекти. Результатом описаних маніпуляцій були звуки, що підходили для використання в композиції – так звані «підходящі об'єкти», характерними рисами яких дослідники називають: простоту, оригінальність, «запам'ятовуваність», середню тривалість [7, 40].

Художньо-естетичні концепції П. Шеффера зумовлені специфікою загальнокультурних процесів середини XX ст. і виявляють органічну єдність з тогочасним теоретико-практичним дискурсом, художньо-семантичними та естетичними нормами. Наслідуючи модерністичні ідеали, П. Шеффер прагнув відійти від традиційних, західних музичних форм, в пошуках більш абстрактної моделі музики. Його внесок в музичне та звукове мистецтво складно переоцінити, оскільки саме він вперше продемонстрував, що будь-який звук можна зробити матеріальним та піддатливим, з метою подальшого використання в музичному мистецтві та мистецтві звукозапису.

Наукова новизна. Досліджено специфіку засобів художньо-естетичної виразності мистецтва звукозапису в процесі формування звукового образу; на основі аналізу «Трактату про музичні об'єкти» («Trait´e des object musicaux») виявлено та охарактеризовано художньо-естетичні концепції звуку, сформовані французьким композитором, засновником конкретної музики П'єром Шеффером, а також проаналізовано форми їх творчої реалізації; доведено, що специфіка формування художньо-естетичних концепцій П. Шеффера зумовлена особливостями загальнокультурних процесів середини XX ст. і виявляє органічну єдність з тогочасним теоретико-практичним дискурсом, художньо-семантичними та естетичними нормами.

Висновки**.** Художньо-естетичні концепції формування звукового образу П. Шеффера відіграли ключову роль в історії музичного мистецтва та мистецтва звукозапису, зокрема, концепція конкретної музики сформувала напрямок розвитку різноманітних жанрів студійної музики (експериментальна електроакустична музика, радіо-арт та «звукова поезія»), а запропоновані ним прийоми і методи широко використовуються в сучасному звукозаписі для покращення звуку. Відповідно концепції П. Шеффера, повсякденні звуки, що не вважаються музичними, можуть бути естетичними, а їх художньо-естетична виразність реалізується засобами вдумливого прослуховування.

Специфіка художньо-естетичних концепцій П. Шеффера в контексті формування звукового образу зумовлена специфічними технологіями, що сприяють повноцінному формуванню акустичного простору (як реального, так і віртуального), розширенню та збагаченню звукової фактури засобами регулювання часових, просторових та частотних параметрів.

Література

1. Войтович О. О. *Естетично-акустичні параметри оркестрового звучання (на прикладі концертних залів Львова)* : автореферат дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. 16 с.

2. Дмитрюкова Ю. Разочарование первооткрывателя. *Музыкальная академия*. 2003. № 2. С. 90-98.

3. Дьяченко В. Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 9. Київ : Міленіум, 2010. С. 181-187.

4. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. Вип. II(5). С. 181-187.

5. Шлыков В. А. *Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах* : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Магнитогорская государственная консерватория имени М .И. Глинки. Москва, 2010. 17 с.

6. Bu C. Sound as Representation: A Reconstruction of the Transcendental Aesthetic. Logos : The Cornell Undergraduate Journal of Philosophy. 2020, pp. 10-22.

7. Chion M. *Guide To Sound Objects: Pierre Schaeer and Musical Re-search*. English translation by John Dack and Christine North, 2009. Editions Buchet/Chastel. Institut national. Paris, 1983. 210 p.

8. Helmholtz H. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. 4th ed. New York: Dover, 1954. 576 p.

9. Holmes T. *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. Routledge, 2002. 336 p.

10. LaBelle B. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. ContinuumIntl Pub Group, 2006. 336 p.

11. Locke J. *An Essay Concerning Human Understanding: And a Treatise on the Conduct of the Understanding*. Philadelphia: Hayes & Zell, 1860. 540 p. URL : https://archive.org/details/essayconcerningh 00lock_1 (дата звернення : 9.09.2020).

12. MacLachlan D.L.C. *Philosophy of Perception*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1989. 205 p.

13. Palombini C. Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From Research intoNoises to Experimental Music. *Computer Music Journal*. 1993. pp. 14–19.

14. Russcol H. *The Liberation of Sound*. An introduction to electronic music. Englewood Cliffs (N.J.), 1972. 315 p.

15. Schaeffer P. Introduction a la musique concr`ete. *Polyphonie 6: La musique mecanise*. 1950. pp. 30-52.

References

1. Voitovych, O. O. (2018). *Aesthetic and acoustic parameters of orchestral sound (on the example of concert halls in Lviv).* Ph.D. Lviv National Music Academy named after MV Lysenko. Lviv [in Ukrainian].

2. Dmitriukova, Yu. (2003). The disappointment of the discoverer. *Music Academy*, no. 2, pp. 90-98 [in Russian].

3. Dyachenko, V. (2010). Artistic and aesthetic categories in sound design. *Art Notes*, Issue. 9, pp. 181–187 [in Ukrainian].

4. Ryabukha, N. O. (2015). Sound image as a category of musical thinking: ontological and epistemological aspects. *International Bulletin: culturology, philology, musicology*, Issue II (5), pp. 181-187 [in Ukrainian].

5. Shlykov, V. A. (2010). *Sound image in modern musical phonograms.* Ph.D. Magnitogorsk State Conservatory named after M.I. Glinka. Moscow [in Russian].

6. Bu, C. (2020). Sound as Representation: A Reconstruction of the Transcendental Aesthetic. *Logos: The Cornell Undergraduate Journal of Philosophy*, pp. 10-22 [in English].

7. Chion, M. (1983). *Guide To Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Re-search*. English translation by John Dack and Christine North, 2009. Editions Buchet/Chastel. Institut national. Paris [in English].

8. Helmholtz, H. (1954). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. 4th ed. New York: Dover [in English].

9. Holmes, T. (2002). *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. Routledge [in English].

10. LaBelle, B. (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. ContinuumIntl Pub Group [in English].

11. Locke, J. (1860). *An Essay Concerning Human Understanding: And a Treatise on the Conduct of the Understanding.* Philadelphia: Hayes & Zell, 1860. URL : https://archive.org/details/essayconcerningh00lock_1 [in English].

12. MacLachlan, D.L.C. (1989). *Philosophy of Perception*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall [in English].

13. Palombini, C. (1993). Machine Songs V: Pierre Schaeer: From Research into noises to Experimental Music. *Computer Music Journal*, Issue 17, no. 3, pp. 14–19 [in English].

14. Russcol, H. (1972). *The Liberation of Sound.* An introduction to electronic music. Englewood Cliffs (N.J.) [in English].

15. Schaeffer, P. (1950). Introduction a la musique concr`ete. *Polyphonie 6: La musique mecanise*, pp. 30-52 [in French].

Стаття надійшла до редакції 02.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

УДК 78.071.1(477)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222109

Цитування:
Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 143-148.

Datsenko V. (2020). Review and characteristics of V.Kosenko's piano works of the Zhytomyr period of the master's work. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 143-148 [in Ukrainian].

Даценко Вікторія Петрівна,
викладачка циклової комісії спеціального фортепіано Житомирського фахового музичного коледжу ім. В. С. Косенка,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-6755-3786

ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ В. КОСЕНКА ЖИТОМИРСЬКОГО ПЕРІОДУ РОБОТИ МАЙСТРА

Мета роботи. У статті охарактеризовані фортепіанні твори В.Косенка житомирського періоду роботи майстра. Доведено, що увагу митця привертали різні сфери людського життя і діяльності: політико-громадянський пафос, романтика праці, духовний світ сучасника. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-логічного методу аналізу даних для розкриття ретроспективного масиву даних, щодо репертуару у житомирський період творчості В.Косенка як виконавця. **Наукова новизна.** Оцінена робота камерного тріо (Косенко – Скороход – Коломойцев). Проаналізовані твори, написані В. Косенком упродовж житомирського періоду діяльності. Встановлено, що наприкінці житомирського періоду творчості в інтонаційній сфері музики В.Косенка помітні серйозні зміни, зокрема він все більше звертається до народних джерел. В публікації стверджується, що ім'я В. Косенка посідає особливе місце в українській культурі першої половини XX ст. Композитор зумів залишити свій неповторний слід у розвитку майже всіх форм української музичної культури. Доведено, що інструментальні твори великої форми В.Косенка, створені у період розквіту його творчості, представлені автографами таких симфонічних творів, як Героїчна увертюра для великого симфонічного оркестру ор. 21, що увійшла до золотого фонду української музики, та Симфонічна поема на молдавські теми ор. 26; концерти для солюючих інструментів з оркестром: автографи Л.М.Ревуцького та Г.І.Майбороди концерту c-moll для фортепіано з оркестром ор. 23, які оркестрували його за клавіром Косенка; клавір і чернетки партитури концерту cis-moll ор. 21 та концерту B-dur для фортепіано з оркестром, концерт a-moll для скрипки з оркестром ор. 6 у редакції Г.І.Майбороди. **Висновки.** На базі значного фактичного матеріалу встановлено, що музика В.Косенка у житомирський період творчості відзначалася новою жанровою спрямованістю. З кінця 20-х років камерна інструментальна і вокальна творчість відступає перед масовими жанрами музики (пісня-хор, солоспів на актуальну громадянську тематику, пісні-марші для духового оркестру, хори, гармонізації й обробки народних пісень, дитячий репертуар для виконання в музичних школах, нарешті оркестрові твори). Такі зміни майже напевно були зумовлені потребою безпосередньої «розмови» композитора з новою аудиторією.

Ключові слова: В.Косенко, музичне мистецтво, фортепіанна творчість, виконавська майстерність, репертуар.

Datsenko Viktoriia, *teacher of the cycle commission of the special piano Zhytomyr Musical Professional College named after V. S. Kosenko, applicant at the National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts*

Review and characteristics of V. Kosenko's piano works of the Zhytomyr period of the master's work

Objective. The piano works of V. Kosenko within the Zhytomyr period of the master 's work are described in the article. Substantiated that the artist's attention was attracted by various spheres of human life and activities: political and civic pathos, labour romance, spiritual world of the contemporary. **The research methodology** is presented by application of the historical and logical method of data analysis in order to reveal the retrospective data set of the repertoire of V. Kosenko's work as a performer within the Zhytomyr period. **Scientific novelty.** The work of the chamber trio (Kosenko – Skorokhod – Kolomoytsev) was evaluated. Works written by V. Kosenko during the Zhytomyr period of activities are analyzed. It is established that at the end of the Zhytomyr creativity period serious changes in the intonation sphere of V. Kosenko's music are noticeable, in particular he increasingly turns to folk sources. The composer managed to leave his unique mark in the development of almost all forms of Ukrainian musical culture. It is proved that the instrumental works of V. Kosenko's great form, created during the heyday of his work, are represented by autographs of such symphonic works as the Heroic Overture for Grand Symphony Orchestra op. 21, which was included in the golden fund of Ukrainian music, and the Symphonic poem on Moldavian themes op. 26; concerts for solo instruments with orchestra: autographs of L. M. Revutsky and G. I. Maiboroda

©Даценко В. П., 2020

c-moll concerto for piano and orchestra op. 23, who orchestrated it on Kosenko's piano; piano and drafts of the score of the concerto cis-moll op. 21 and B-dur concerto for piano and orchestra, a-moll concerto for violin and orchestra op. 6 edited by G. I. Maiboroda. **Conclusions.** It is established on the basis of significant facts that V. Kosenko's music within the Zhytomyr period of creativity was marked by a new genre orientation. Since the late 20's chamber instrumental and vocal creativity has given way to mass genres of music (song-choir, solo songs on current civic themes, march songs for brass band, choirs, harmonization and arrangement of folk songs, children's repertoire for performance in music schools and, finally, orchestral works). Such changes were almost, certainly, were caused by the need for a direct "conversation" of the composer with a new audience.

Key words: V. Kosenko, musical art, piano creation, performing skills, repertoire.

Актуальність теми дослідження. Віктор Степанович Косенко народився в Санкт-Петербурзі 24 листопада 1896 р. в сім'ї Степана Семеновича Косенка, генерал-майора Російської армії у відставці. Мати, Леопольда Йосипівна, займалася вихованням чотирьох дітей, серед яких Віктор був наймолодшим.

Коли йому минуло два роки, родина переїхала до Варшави, де майбутній композитор отримав перші музичні враження, насамперед, – у домашньому музикуванні. Дружина композитора Ангеліна Володимирівна Косенко у своїх спогадах розповідає: «Усі Косенки любили музику. Батько Степан Семенович співав, мати Леопольда Йосипівна добре грала на роялі. Брати Олександр та Семен також співали. Сестра Марія навчалася в консерваторії по класу фортепіано. Батько кохався у народних українських піснях. Приходили товариші й подруги, приєднувалися до самодіяльного хору. Крім пісень, розучували арії з опер, ставили окремі сцени» [1, 6].

Після закінчення кадетського корпусу Віктор готувався до навчання у Варшавській консерваторії. Але почалася Перша світова війна і родина вимушена була повернутися на батьківщину, в Петроград, де він вступив до консерваторії.

Після закінчення консерваторії й отримання в 1918 р. двох дипломів – піаніста та композитора – в 1919 р. Віктор Степанович їде до Житомира, де оселяється в сестри Марії, заміжньої за викладачем Комерційного училища М.Г.Зубовим. Там само жили Леопольда Йосипівна, мати Косенка, і його брат Олександр. Тут Віктор Степанович, після романтичного знайомства на одному зі своїх концертів, одружується з Ангеліною Володимирівною Канеп, яка на все життя стає музою та другом композитора [5, 12]. Починається так званий «житомирський період» творчості В.Косенка.

Ще з 1939 р. після смерті В.Косенка його дружина почала збирати спогади про Віктора Степановича – його друзів, учнів, колег, писала свої записки; ретельно підбирала матеріали, пов'язані з життям і творчістю композитора, у тому числі афіші, газети, журнали [6,7]. До 80-ї річниці від дня народження композитора було видано 10-томне зібрання його творів. Віддаючи належне вже проведеним науковим розвідкам та опублікованим документальним матеріалам [1], ученим і надалі слід наполегливо працювати над об'єктивним розкриттям творчого доробку видатного майстра музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукове дослідження означеної проблематики розкривається в роботах наступних науковців, а саме: М. Гордійчука, В. Довженка, О. Іванова, О. Олійник, Р. Стецюк, Б.Фільц і, відповідно, на основі наукових публікацій формувались основні наукові концепти роботи.

Метою статті є узагальнення відомостей щодо фортепіанних творів В.Косенка житомирського періоду його діяльності.

Виклад основного матеріалу. Творчість В.Косенка – багатогранна, тематично різноманітна. Вона охоплює майже всі жанри. Увагу митця привертали різні сфери людського життя і діяльності: політико-громадянський пафос, романтика праці, духовний світ сучасника. В яких би жанрах не працював композитор, всюди відчуваються високий професіоналізм, майстерність, широка ерудиція. Його творче обдарування зросло на вітчизняній і світовій класиці, естетичний світогляд співзвучний романтичним віянням. Композитор взяв за основу своєї творчості принципи і властивості класичного стилю. Мелодія виступає основним виражальним засобом, головним носієм музичної думки [9, 15].

У житомирський період творчості В.Косенка як виконавця до його репертуару входили тріо Глінки, Рубінштейна, Аренського, Чайковського, Рахманінова, Сен-Санса, Рославця, Лятошинського, Дворжака, Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Шумана, Шуберта. Виконувалися квартети, квінтети, секстети Дворжака, Чайковського, Гріга, Бородіна, Гуммеля, Шумана, Бетховена [1, 94]. Грали музиканти також і твори сучасних композиторів:

Мясковського, Прокоф'єва, Стравінського, Равеля, а з українських – Ревуцького, Лятошинського, Скорульського, твори самого Косенка на щорічних авторських концертах тощо.

З ініціативи Віктора Степановича силами житомирських музикантів – контрабасиста, скрипалів-аматорів, духовиків – був створений симфонічний оркестр, який виконував фортепіанні концерти Шопена, Гріга, Бетховена [1, 91-93]. До його складу, крім самого композитора, який виконував партію фортепіано, ввійшли скрипаль В. Г. Скороход та віолончеліст В. Ю. Коломойцев. Це були люди різних професій: Скороход – ботанік, Коломойцев – математик, але вони мали якісну музичну підготовку. Знайомство та перші творчі спілкування переросли в міцну й щиру дружбу. Композитор присвятив Скороходу дві п'єси для скрипки з фортепіано – «Мрії» та «Експромт» і скрипковий концерт (незакінчений), Коломойцеву – віолончельну сонату. Тріо збиралося здебільшого на квартирі Косенка. Репетиції проводилися регулярно. Керував ними Віктор Степанович: встановлював темпи, фразування, добивався ансамблевої злагодженості. Партії виучувались напам'ять.

Згодом стали підключатися співаки, що виконували романси, арії, а також музиканти, які грали на інших інструментах. Отже, милі домашні «млинкування» перетворились на справжні камерні вечори. Прихильно ставилась до цих вечорів дружина композитора Ангеліна Володимирівна, яка завжди влаштовувала гостям ласкавий прийом, уміла створити відповідну атмосферу. Віктор Степанович часто виконував на фортепіано твори композиторів різних епох, стилів. Присутніх захоплювало мистецтво гри композитора. «Нам дуже подобалася гра Косенка, – писав В.Скороход. – Тільки-но він сідав за рояль, відразу підкоряв слухачів». «Чарівний звук, глибоке проникнення у зміст твору, темперамент, свіжість були неодмінними рисами його виконавського стилю, – підкреслює Є.Голембіовський.– Він був другом усіх, хто любив мистецтво» [9, 10].

Камерне тріо швидко набуло популярності. Почалися прилюдні виступи. Від сьомої трудової школи, де ансамбль дав понад 100 концертів, пролягли шляхи до робітничих аудиторій міста, до військових частин. Музиканти знайомили слухачів з класичними творами. «Ансамбль, – пише Ангеліна Володимирівна, – виконував тріо Глінки, Рубінштейна, Аренського, Чайковського, Рахманінова, Танєєва, Гречанінова, Катуара, Бетховена, Шуберта, Шумана, а також за участю інших музикантів – квартети, квінтети і секстети Бородіна, Чайковського, Танєєва, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Гуммеля, Шумана, Гріга, Дворжака та інші. Виконувались також концерти Чайковського, Рахманінова, Шопена, Гріга. Солістом був Віктор Степанович, оркестр складався з інструменталістів, що жили в Житомирі» [9, 10].

У Житомирі В. Косенком було написано, зокрема: 12 романсів («Вони стояли мовчки» на слова В. Стражева, «Я ждав тебе», «Ні відгуку, ні слова», «І знов в моїй душі» на слова О. Апухтіна, «Колискова» на слова О. Блока та ін.), 12 фортепіанних етюдів ор. 8, поеми, мазурки і ноктюрн для фортепіано, сонати для скрипки і фортепіано, концерт для скрипки і фортепіано, низка п'єс, соната для віолончелі і фортепіано, інтродукція і пролог до п'єси Івана Кочерги «Фея гіркого мигдалю» для малого складу оркестру, музичні номери до п'єси Юджина О'Ніла «Любов під в'язами», музика до монтажу «Шлях 44-ої дивізії у піснях» тощо.

Після 1927 року композитор пише Класичне тріо в чотирьох частинах для фортепіано, скрипки і віолончелі, «11 етюдів у формі старовинного танцю», сонату для скрипки і фортепіано, присвячену своєму другові і колезі В. Г. Скороходу, романси ор. 6 на вірші російських поетів мовою оригіналу та в українських перекладах («Німої тиши хочеться мені», «Коли б то ти могла», «Співа зима», «Ніч і млиста хуртовина», «Сльози»), романси «На майдані», «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я, з завода» на слова Павла Тичини, з яким Віктор Степанович познайомився під час своєї подорожі до Харкова [5, 16].

Загалом інструментальні твори великої форми В.Косенка представлені автографами таких симфонічних творів, як Героїчна увертюра для великого симфонічного оркестру ор. 21, що увійшла до золотого фонду української музики, та Симфонічна поема на молдавські теми ор. 26; концерти для солюючих інструментів з оркестром: автографи Л.М. Ревуцького та Г.І.Майбороди концерту c-moll для фортепіано з оркестром ор. 23, які оркестрували його за клавіром Косенка; клавір і чернетки партитури концерту cis-moll ор. 21 та концерту B-dur для фортепіано з оркестром, концерт a-moll для скрипки з оркестром ор. 6 у редакції Г. І. Майбороди.

На початку 1930-х років твори композитора друкуються в кількох українських виданнях: в Державному видавництві України – соната для віолончелі і фортепіано та чотири дитячих п'єси для фортепіано; в Українському

музичному видавництві – романси «Як на небі зірочки», «Ніч і млиста хуртовина» та «11 етюдів у формі старовинних танців»; у видавництві Київдержмузтрест – соната для скрипки і фортепіано.

Про подробиці у справі видання «11 етюдів» Віктор Степанович скаржиться в листі до дружини: «Всі присвяти закреслити. Нова постанова: присвяти на твори – буржуазні забобони. І тому їх більше не буде. Мені дуже шкода, що мій сімейний альбом вийде голий і незатишний» (лист від 23 лютого 1930 р.) [5, 22]. Важливо, що переважну більшість своїх творів композитор присвячував дружині: 9 романсів, 22 фортепіанні п'єси – фантастичну поему, цикл романтичних етюдів ор. 8 і пасакалію, яка входить до збірки «11 етюдів у формі старовинних танців».

Присвяти В.Косенко писав по-різному: «dédié à M-me Angelique Kanepp», «А.В. Канеп-Косенко» або «А.В. Косенко», одного разу – за її дівочим прізвищем: «Angelique de Denbnowiecka» [5, 22]. Крім присвяти дружині пасакалії, ще кілька п'єс зі збірника «11 етюдів» мають присвяти іншим близьким людям: один менует – матері композитора Леопольді Йосипівні, другий – сестрі Марії Степанівні Зубовій, по етюду присвятив Віктор Степанович братам (Олександру – алеманду, Семену – сарабанду), один гавот – Ірині Канеп, другий – Раїсі Канеп, рігодон та куранту – племінникам Ангеліни Володимирівни Федору й Михайлу. Тому Віктор Степанович і назвав збірник «сімейним альбомом».

Серед перших фортепіанних творів В.Косенка в основному такі п'єси, як прелюдії, мазурки, етюди, ноктюрн, тобто ті жанрові різновиди, які займають велике місце у творчості вищезгаданих композиторів. Тут виявляються і тематично-образна спорідненість, і близькість характеру музичної мови, виражальних структурних особливостей.

Вплив Рахманінова і Скрябіна відчутний у фортепіанних поемах Косенка, які також відносяться до раннього періоду. В 1915 році композитор створив три поеми: поему сі мінор, поему фа мажор і поему сі-бемоль мажор. Остання згодом була надрукована під програмною назвою «Заклик». У 1921 році він знову звернувся до цього жанру (поеми, ор. 11, а також дві поеми-легенди ор. 12).

Як і в попередніх п'єсах, тут також відзначається багато спільного з рахманіновським стилем, з ранніми творами Скрябіна: піаністичні ефекти, ущільненість музичної тканини різноманітними фактурними прийомами, колористичні нашарування, романтичний тон, розмах і життєдайність звукової стихії – все це нагадує рахманіновський піанізм. Водночас ламані мелодичні лінії, вишуканість, хисткість ритмічного рисунка, що відтворюють невловимо-тендітні внутрішні порухи, політність – ближчі до скрябінської манери.

Складніша, «універсальніша» форма поеми на відміну під попередніх п'єс давала можливість охопити більший і контрастніший емоціональний діапазон, ширшу сферу образів з чітким виділенням основних: героїчно-вольових в поемі «Заклик»; драматичних в поемі-легенді мі-бемоль мінор; схвильовано-ліричних в поемі сі мінор та поемі-легенді мі мінор; тужливих у фантастичній (трагічній) поемі; пристрасно-поривчастих в поемі «Бажання».

Поема сі мінор – лірико-психологічного змісту, відтворює елегійні настрої, водночас музика передає і неспокійно-бентежні почуття. У ній декілька тем. Перша викладена у формі періоду своєрідної структури. У початкових чотирьох тактах – мелодія хвиляста, наспівна, композитор проводить одну й ту ж фразу (друга є варіантом першої), накреслюючи ескізи квадратної структури, яку, однак, відразу «ламає» в наступних трьох тактах. Спокійний плин думки порушується переривистим тріольним рухом з паузами на першій долі, що створює відчуття занепокоєння. Декілька тем, близьких за настроєм, утворюють ряд епізодів, де виявляються такі риси, як секвенційний розвиток, переважання мінорних тональностей. Контрасти тут незначні й не вносять істотних зрушень в загальний емоційний тонус.

Поема сі-бемоль мажор «Заклик» сповнена рішучо-вольового пафосу, відсвічує піднесеними тонами героїчного начала. Втіленню цього образу підпорядковані всі засоби. Починається твір фанфарно-закличною мелодією гостро-пунктирного ритму, яка розгортається на фоні тріольного руху акордів у низькому регістрі. Цей рух зберігається майже протягом всієї поеми, посилюючи її схвильований характер і зумовлюючи відчуття єдиного пориву. Його цілеспрямована функція підкреслена і на початку середньої частини, де мелодія м'якіша, ліричніша, але все ж енергійно-напориста завдяки коротким фразам, іноді окличним інтонаціям, розмежованим виразовими паузами. В могутніх октавних подвоєннях на фортіссімо різко акцентована фанфарно-заклична тема завершує твір [9, 19].

Дві поеми-легенди мають деяку подібність в загальній інтонаційній основі. Переконливий приклад, зокрема, – інтонація, яка служить головною ланкою секвенції теми першої поеми (друге речення). В другій поемі ця інтонація в дещо зміненому вигляді стає тематичним зерном і разом з тим лейтмотивом.

Наприкінці житомирського періоду творчості в інтонаційній сфері музики В.Косенка помітні серйозні зміни. Він більше звертається до народних джерел; поряд з використанням і обробкою народних мелодій, композитор створює оригінальні власні мелодії пісень, хорів і солоспівів, які за характером і колоритом наближаються до народних.

Отже, оцінюючи загальний напрямок музики Косенка в новий для нього період, можна прийти до висновку, що радянська сучасність владно вторгалась у його музику.

У 1928 р. у травні, композитор вдруге відвідує Харків, де подає до друку в Державне видавництво України кілька своїх творів і дає авторські концерти в Будинку вчених і на радіо. В листах до дружини він наводить перелік творів, поданих до друку: п’ять романсів («Я ждав тебе», «Колискова», «Вони стояли мовчки», «Коли б то ти могла», «Співа зима») та твори для фортепіано – два етюди ор. 8, поема «Заклик»; також згадує про ухвалу на видання віолончельної сонати [2, 228]. В тому ж році в Державному видавництві України побачив світ перший український радянський романс «На майдані».

Віддаючи данину «музично-громадсь-кому» напряму свого часу, В.Косенко пише музику для самодіяльних хорових колективів заводів «Більшовик» та «Ленінська кузня», для Південно-Західної залізниці, 44-ї Червонопра-порної київської дивізії, Автодору тощо. Проте не можна стверджувати, що захоплення соціаль-ною тематикою було в митця недостатньо щирим.

У лютому 1929 р. пройшов авторський концерт В.Косенка у Харкові. Як стверджує відомий дослідник творчості композитора В. Д. Довженко: «Косенко був піонером авторських вечорів на Україні» [3, 65].

Одразу з Харкова В.Косенко у складі української делегації, в яку входили, зокрема, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, В. Сосюра, П. Тичина та інші, вирушили до Москви на декаду української культури, де Віктор Косенко після «нескінченних» репетицій виконав два своїх етюди та акомпанував співачці романс «На майдані» на слова П.Тичини на концерті в Колонному залі Будинку спілок. Концерт мав великий успіх та схвальні відгуки в пресі. Подібне визнання та пропозицію про надсилання своїх творів для друку композитор отримав від М. Мясковського при особистій зустрічі, на якій він надав для перегляду своє тріо [1, 265]. Кілька концертів за участю В.Косенка відбулися також в інших концертних залах Москви: в Українському земляцтві, в Українському повноважному представництві, в Будинку письменників ім. Герцена.

Того ж року Віктора Косенка запросили в Київ на посаду професора в Музично-драматичному інституті імені М.В. Лисенка (наразі Національна музична академія імені П.І.Чайковського), де він почав викладати спеціальне фортепіано, ансамбль, спеціальний курс аналізу музичних форм тощо [5, 21]. Власне цим завершується житомирський період творчості В.Косенка і починається київський.

Деякі мистецтвознавці аналізують музику твору В. С. Косенка тільки з точки зору впливу на нього ряду композиторів – Скрябіна, Ліста, Чайковського та ін. Звичайно, нема таких художників, які ізолювали б себе від впливу попередників. Заперечення класичної спадщини властиве тільки формалістичному мистецтву, яке прагне бути ні на що не схожим, для якого суб’єктивне «я» художника є найголовнішою прикметою новаторства. В.Косенкові цілком чужим був такий підхід до мистецтва [4, 28]. Вихований в реалістичному дусі, він завжди прагнув по мірі сил і можливостей відобразити в своїй творчості те, що було кращого й передового в суспільстві, а також використати ті нові, сучасні прийоми й засоби художньої виразності, які були для цього найбільш дійовими.

Висновки. Аналіз проблематики даної статті дозволив нам прийти до таких висновків: Ім’я В. Косенка посідає особливе місце в українській культурі першої половини XX ст. Сформований як музикант і композитор на зламі двох епох минулого, що кардинально відрізнялися одна від іншої суспільно-соціальним ладом, культурним життям та духовними потребами, намагаючись поєднати непоєднуване – тонкий ліричний музичний талант і жорсткі вимоги складної, подеколи трагічної епохи, – він зумів залишити свій неповторний слід у розвитку майже всіх форм української музичної культури.

Музика В. Косенка у житомирський період творчості відзначалася новою жанровою спрямованістю. З кінця 20-х років камерна інструментальна і вокальна творчість відступає перед масовими жанрами музики (пісня-хор,

солоспів на актуальну громадянську тематику, пісні-марші для духового оркестру, хори, гармонізації й обробки народних пісень, дитячий репертуар для виконання в музичних школах, нарешті оркестрові твори). Такі зміни, високоймовірно, були зумовлені потребою безпосередньої «розмови» композитора з новою аудиторією. Відтак музика В.Косенка стала більш дохідливою і дійовою.

Симфонічна палітра В.Косенка характеризується насиченістю музично-тематичного матеріалу – багатотемністю, з одного боку, і не досить широкою розробкою основних тем, – з іншого. Композитор тяжів до так званого психологічного симфонізму, він дав яскраві зарисовки глибоких емоційних переживань через контрастні образи й динамічні зіставлений.

Література

1. В.С. Косенко у спогадах сучасників / упоряд.: А.В. Косенко. Київ :
Музична Україна, 1967. 179 с.
2. В.С. Косенко. Спогади. Листи. Вид. 2-ге, доп. / упоряд. А.В. Косенко.
Київ: Музична Україна, 1975. 295 с.
3. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри, 1969. 304 с.
4. Довженко В. В. С. Косенко. Київ : Мистецтво, 1951. 125 с.
5. Довженко В. В.С. Косенко: нарис. Київ : Мистецтво, 1949. 140 с.
6. Довженко В. Героїчна увертюра В.Косенка. Київ : Мистецтво, 1963. 29 с.
7. Іванова О.А. Архів В.С. Косенка (1896–1938) у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського : біографічне дослідження; науковий каталог / ред. кол.: О.П. Степченко (голова) та ін. Київ, 2019.
8. Олійник О. В. Косенко. Популярний нарис. Київ : Музична Україна, 1989. 62 с.
9. Стецюк Р. М. Віктор Косенко. Київ : Муз. Україна, 1974. 56 с.
10. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 70 с.

References

1. Kosenko, A.V. (1967). V.S. Kosenko in the memories of contemporaries. Kiev:
Musical Ukraine [in Ukrainian].
2. Kosenko, A.V. (1975). V.S. Kosenko. Memoirs. Leaves. Kind. 2nd, ext.
Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
3. Gordiychuk, M. (1969). Ukrainian Soviet symphonic music. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature [in Ukrainian].
4. Dovzhenko, V.V. (1951). Kosenko. Kyiv: Art [in Ukrainian].
5. Dovzhenko, V.S. (1949). Kosenko: sketch. Kyiv: Art [in Ukrainian].
6. Dovzhenko, V. (1963). Heroic overture of V. Kosenko. Kyiv: Art [in Ukrainian].
7. Ivanova, O.A. (2019). Archive V.S. Kosenko (1896–1938) in the funds of the Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine named after VI Vernadsky: biographical study; scientific catalog. Kyiv [in Ukrainian].
8. Oliynyk, O. (1989). V. Kosenko. Popular essay. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
9. Stetsyuk, R.M. (1974). Victor Kosenko. Kyiv: Mus. Ukraine [in Ukrainian].
10. Felt. B. (1965). Piano works by V. Kosenko. Kyiv : Art [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020

УДК 785.7
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222112

Цитування:
Ларікова Л. А. Виховна роль ансамблів малих форм у становленні співака-початківця. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 149-153.

Larikova L. (2020). The educational role of small forms ensembles in the personality development of a beginner singer. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 149-153 [in Ukrainian].

Ларікова Людмила Анатоліївна,
доцент кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-1231-9855
larikova.ludmula2020@gmail.com

ВИХОВНА РОЛЬ АНСАМБЛІВ МАЛИХ ФОРМ У СТАНОВЛЕННІ СПІВАКА-ПОЧАТКІВЦЯ

Метою роботи є огляд наявної літератури з означеної проблематики; узагальнення окреслених у віднайдених джерелах положень; їхній аналіз та систематизація. **Методологія дослідження** полягає у вивченні та аналізі вокально-педагогічної та музикознавчої джерельної бази, співставленні та узагальненні проблеми, що уможливлює формулювання висновків. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні маловивченого аспекту ансамблевого співу, а саме його виховного впливу на початківця-співака. У статті запропоновано авторський погляд на переваги ансамблевого співу та сформульовано і обґрунтовано його виховний потенціал у процесі становлення як музиканта-професіонала, так і гармонійно розвиненої особистості співака. **Висновки**. У процесі аналізу наявних праць було класифіковано виховний вплив участі співака-початківця в ансамблях малих форм на такий, що стає рушієм змін у *психологічній сфері* (інтелект, творчість, креативність, фантазія, уява, пам'ять, увага та ін...), *особистісно-фізіологічній* (працездатність, воля, цілеспрямованість, фізичні якості, необхідні для вокальної творчості) та *соціально-культурній* (культура співу, культура особистості, збагачення музичного кругозору, духовна культура, вміння працювати в колективі, відчуття себе частиною колективу, повага до інших учасників колективу та ін.). Сформульовано переваги ансамблевого співу, порівняно із індивідуальним та хоровим. Запропоновано розгляд виховної ролі ансамблів малих форм на співаків-початківців у двох площинах: *загальновиховній* (мова йде про формування ряду особистісних та фізіологічних рис та якостей, які, з одного боку, напряму пов'язані із музичною діяльністю, а з іншого, є чинниками успішності виконання будь-якої іншої діяльності) та *музично виховній* (ті якості, що сприяють розвиткові спеціальних музичних здібностей, формують вузько-музичні навички та вміння).

***Ключові слова*:** ансамблі малих форм, співак-початковець, виховання, соціалізація, психологічна сфера, особистісно-фізіологічна сфера, соціально-культурна сфера, загальновиховний, музично виховний.

***Larikova Lyudmila**, Associate Professor of the Department of Academic, Pop Vocal and Sound Engineering, National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts*

The educational role of small forms ensembles in the personality development of a beginner singer

The purpose of the article is to review the available literature on this issue; generalize the provisions presented in the found sources; analysis and systematization of these works. **The methodology** consists of the study and analysis of the vocal-pedagogical and musicological source base, comparison, and generalization of the problem, which allows the formulation of conclusions. **The scientific novelty** of the article is in the study of the aspect of ensemble singing, namely its educational influence on a beginning singer. The article offers the author's view on the benefits of ensemble singing and formulates and substantiates its educational potential in the process of becoming both a professional musician and a harmoniously developed personality of the singer. **Conclusions.** In the process of analysis of existing works the educational impact of the beginning singer's participation in ensembles of small forms was classified as one that becomes a catalyst of changes in the *psychological sphere* (intellect, creativity, imagination, memory, attention, etc.), *personal-physiological* (ability to work, will, purposefulness, physical qualities necessary for vocal creativity) and *socio-cultural* (singing culture, personality culture, enrichment of musical horizon, spiritual culture, ability to work in a team, feeling part of a team, respect for other team members, etc.). The advantages of ensemble singing in comparison with individual and choral singing are formulated. The educational role of ensembles of small forms on beginner singers is offered in two planes: *general educational* (this is about of formation of a number of personal and physiological features and qualities which, on the one hand, are directly connected with musical activity, and on the other, are factors of success of any other activity) and *musical educational* (those qualities that promote to the development of special musical abilities, form specific musical skills).

***Key words*:** small forms ensembles, beginning singer, educational role, socialization, psychological sphere, personal-physiological sphere, socio-cultural sphere, general educational, musical educational.

©Ларікова Л. А., 2020

Актуальність теми дослідження. Питання виховання та формування особистості учня-співака цікавили та продовжують цікавити не лише педагогів, які постійно стикаються із ними у своїй щоденній праці, але і науковців різних галузей: музикознавців, психологів, філософів, соціологів, культурологів. Саме завдяки безперервності навчання протягом тисячоліть здійснюється накопичення, передача та осмислення (і переосмислення) людського досвіду в усіх сферах життя та культури. Змінюються епохи, змінюється світогляд, предметний світ навколо нас змінює свої обриси, духовний світ наповнюється новими ідеями та новими змістами вже відомих ідей, але одвічний ланцюжок «викладач-учень» не втрачає своєї цінності, перетворюючись на філософську єдність, що апелює до вічності, коли учень сам стає викладачем та продовжує цей ланцюжок вже в новій іпостасі. Саме тому питання виховання учнів не втрачають своєї актуальності і сьогодні. Враховуючи той факт, що проблеми, пов'язані із вихованням спеціалістів різних галузей нерівномірно досліджені у вітчизняній та зарубіжній мистецтвознавчій думці, ті з них, які потребують подальшого вивчення, переходять до ряду найактуальніших. Одним з таких, недостатньо вивчених, і є роль ансамблів малих форм у вихованні академічного вокаліста на початковому рівні навчання.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання впливу музики на розвиток музично-естетичної свідомості учнів Дитячої музичної школи (будь-якої спеціальності) як *складову арт-терапії* вивчають *Олена Волик* [1] та *Віктор Кавун* [4]. При цьому спільною тенденцією обох праць є орієнтування на таку мету музичної діяльності, як розкриття внутрішнього потенціалу особистості, її можливостей та здібностей (В. Кавун), або покращення фізичних та психічних здібностей та розширення творчих можливостей (О. Волик), тобто в контексті арт-терапії мова не йде про здобуття професійних музичних навичок та вмінь.

У процесі вивчення музично-естетичної діяльності учня-співака у статті О. Волик підкреслюється розвиток таких психологічних та особистісних якостей, як «виховання звуко-образності музичного сприймання, мислення, уяви і фантазії, творчої активності, ініціативності, сприйнятливості до краси музичного мистецтва» [1, 232], що, в свою чергу, впливає на світогляд дитини та формує культуру її особистості. Наведений перелік рис особистості, що розвиваються у процесі музичної діяльності (підкреслимо, авторка аналізує результати регулярної музичної діяльності дитини у період з 5 до 15 років!), перегукується із класифікованими та систематизованими ознаками обдарованості-геніальності (*Лідія Ляшенко*), які об'єднані в ті, що характеризують інтелектуальну діяльність, психологічний та соціальний портрет обдаро-ваної особистості [5, 83–84].

Викладач *Оксана Данильчук* присвячує свою наукову розвідку вивченню впливу володінням фонетичними елементами (приголосними та голосними звуками) на виховання співака та його вокальну культуру. Авторка та викладач називає однойменний метод, що найкраще підходить для цього завдання через порівняльний аналіз фонетичних елементів різних мов у мовленні та співі.

Аналіз індивідуальних, «парних» та ансамблево-групових занять із вокалістами-початківцями представлений у статті співаків-артистів та науковців *Юлії Мережко* та *Оксани Петрикової* [6]. Автори концентрують свою увагу на початківцях зрілого та похилого віку, які не мають музичної освіти, що, безумовно, значно змінює кут їхнього аналізу та характер запропонованих методичних рекомендацій. Однак, враховуючи великий педагогічний досвід Ю. Мережко та О. Петрикової, деякі їхні методи роботи є абсолютно слушними для використання і з дітьми-початківцями. Одним з таких методів є чергування індивідуальних занять із ансамблевими (малих форм). Адже на уроках ансамблевого співу викладачі приділяють *увагу кожному співаку-початківцю* (яку учні на першому етапі навчання вкрай потребують), здійснюють *розвиток виконавських вмінь та слідкують за оволодінням учнями репертуаром*.

Викладач *Наталія Захарченко*, аналізуючи вступні іспити для майбутніх вокалістів, підкреслює важливість обов'язкової перевірки рівня трьох груп здібностей: «голосових, музичних та сценічних» [3, 64]. До музичних здібностей викладач відносить «тембр голосу, силу звучання та діапазон». Також серед основних характеристик майбутнього вокаліста, на які варто звертати увагу ще на етапі вступних іспитів, Н. Захарченко називає інтелектуальні та фізичні ресурси, музичну сприйнятливість та культуру, яку вона розподіляє на «загальну та музичну».

Отже, як бачимо, проблема виховної ролі ансамблів малих форм отримала деяке освітлення, однак вкрай потребує більш глибокого та систематизованого вивчення.

Метою дослідження є огляд наявної літератури з означеної проблематики. Завданнями є: узагальнення окреслених у віднайдених джерелах положень; їхній аналіз та систематизація із визначенням найбільш недосліджених аспектів заявленої проблеми.

Виклад основного матеріалу. О. Волик та В. Кавун підійшли впритул до питання виховної ролі активної музичної діяльності на виконавця. Вони розмірковують над векторами впливу музики на виконавців під час музикування, серед яких узагальнимо наступні:

— можливість через музику пізнавати світ та, пізнаючи, розвиватися («гармонійний розвиток особистості»);

— здійснення музичного виховання (через виникнення у свідомості слухача асоціацій музики із самим життям та іншими видами мистецтва) надає дитині можливість сприймати більш узагальнену величину – образний світ прекрасного;

— формування в дитини естетичного смаку;

— покращення психічних процесів (розумових здібностей, інтелекту, пам'яті, орієнтації, працездатності, зосередженості) та виявлення нових здібностей;

— покращення кровообігу та вентиляції легень під впливом музичного ритму.

При цьому О. Волик наводить досвід як античної культури, коли музика була однією з «семи вільних мистецтв», так і сучасної європейської культури, де «обов'язковим елементом виховання» є той чи інший музичний предмет [1, 229]. Не можна не погодитися із наведеними у згаданій роботі чинниками впливу музики — *психологічним* (зміна психічного стану дитини), *фізіологічним* (вплив та зміна дихальних, рухових та інших функцій організму) та *вібраційним* (вплив на обмінні функції організму) [див.: 1, 230]. Останні два чинники, на нашу думку, доцільно об'єднати, адже мова йде про зміни функцій окремих систем організму. В цілому ж думка про класифікацію векторів впливу музики на фізичний та психологічний стан дитини-виконавця є абсолютно доречною. Узагальнюючи наведені вище наукові праці (О. Волик, Н. Захарченко, О. Данильчук, Ю. Мережко, О. Петрикова), вважаємо за потрібне висловити декілька позицій.

По-перше, варто розрізняти *вплив музики в широкому сенсі* на формування особистості дитини в цілому, що має на меті формування загальної культури та розширення світогляду дитини, та *цілеспрямований вплив музичної виконавської діяльності* (в нашому випадку у складах ансамблів малих форм) на формування окремих рис та навичок. Другий варіант передбачає попереднє створення плану занять, індивідуальний підхід, підбір репертуару та методів навчання тощо.

І, по-друге, цілеспрямоване звернення до ансамблів малих форм (дуети, тріо та квартети) у вихованні співаків-початківців можна також розподілити на декілька напрямків, що вказують на очікувані результати у тій чи іншій сфері дитини. Пропонуємо наступні групи**:** психологічна сфера (зміни складових психіки: інтелект, творчість, креативність, фантазія, уява, пам'ять, увага та ін...), особистісно-фізіологічна сфера (вплив на риси характеру – працездатність, воля, цілеспрямованість, фізичні якості, необхідні для вокальної творчості) та соціально-культурна сфера (культура співу, культура особистості, духовна культура, та ін.). Також до складових третьої сфери віднесемо якості, що розвиваються: вміння працювати в колективі, відчуття себе частиною колективу, повага до інших учасників колективу, здатність до співчуття та емпатії. Останні дві складові розвиваються саме у процесі роботи над музичними творами, коли співаки не лише самі навчаються, виконуючи певні вказівки викладача, але і отримують можливість спостерігати за процесом навчання інших дітей в колективі. Коли одні діти виправляють помилки, на які вказує викладач, отримують зауваження, то інші навчаються співчуттю (наприклад, в ситуації, коли в одних учасників колективу виконання певних технічних елементів потребує більших зусиль, або в них виникають складнощі, яких немає в інших). Така риса як емпатія також формується з часом, як здатність до співчуття та вміння поставити себе на місце іншого (найкращим засобом для цього є вивчення кожним з учасників ансамблю декількох партій в одному і тому ж творі та почергове виконання їх на різних виступах).

Фізіологічні якості ми цілеспрямовано об'єднали із особистісними, адже специфікою роботи музиканта є зв'язок фізичних зусиль із роботою психіки та формуванням характеру. Так, досягнення певних навичок емоційного виконання неможливе без витрачених місяців серйозної роботи, що передбачає і волю до перемоги над своїми якостями характеру (лінь, неуважність, пасивність), так і фізичними (погана постава (сутулість), неправильне дихання (поверхове), слабкий звук і т. і.). Саме тому особистісний рівень розвитку співака-початківця є тим ядром, що формується в декількох началах, що нерозривно пов'язані та розвиваються шляхом стимулювання одне одного. Пояснення цього зв'язку знаходимо у роботах видатних психологів С. Рубінштейна та Б. Теплова, котрі, вивчаючи механізми розвитку загальних та спеціальних здібностей, прийшли до висновку про те, що підняття на більш високий рівень одних здібностей спонукає та підштовхує до позитивних змін інші.

Таким чином, можна стверджувати, що молодший шкільний вік характеризується початком виявлення нахилів та здібностей дитини. На ранніх етапах навчання вокалу

участь співака-початківця в ансамблях малих форм може стати каталізатором усіх очевидних змін на різних рівнях життя дитини-музиканта-початківця. Дитина, яка займається переважно сольними видами музичної творчості, також поступово рухається до наведених перетворень психологічної, особистісно-фізіологічної та соціально-культурної сфер. Однак колективна творчість прискорює темпи цих перетворень та впливає на формування певних змін соціально-культурної сфери, особливо допомагаючи дитині у процесі соціалізації.

Отже, ми виявили переваги співу у складах малих ансамблів, порівняно із індивідуальним співом. Розглянемо переваги ансамблевого співу та ансамблевої творчості над хоровим (який також є однією з обов'язкових дисциплін з перших класів):

— можливість викладача чути кожного із співаків та помітити найменші помилки та неточності, що стосуються звуковидобування, інтонації, сили звуку, артикуляції, характеру дихання та зовнішнього вигляду співака, що, як відомо, має виключне значення для вокальної техніки та безпосередньо впливає на якість звуку;

— можливість викладача розвивати вокально-хорові навички, в тому числі навички багатоголосного співу, та при цьому уважно спостерігати за усіма виконавцями. Варто підкреслити, що на початковому етапі навчання співу, коли процес постановки голосу, оволодіння правильними відчуттями, правильним розумінням процесу співу тільки починається, така пильна увага викладача до усіх складових процесу співу вкрай важлива, адже дозволяє уникнути заучування помилок, запам'ятовування неправильних фізіологічних станів та відчуттів, що може стати великою проблемою на подальших етапах навчання. Відомим є той факт, що зазвичай дитина дуже швидко «схоплює» помилки, тоді як процес переучування та формування нових навичок завжди є важким та займає багато часу;

— можливість підібрати для співаків-початківців відповідний «вокальний колектив», наприклад, з учнів старших класів, рівень співу, володіння вокальною технікою та загальна культура яких мотивуватиме початківця прагнути до саморозвитку. Тут потрібно наголосити, що демонстрація правильного виконання музичних епізодів, що здійснюється на індивідуальних заняттям викладачем та прослуховування матеріалу, що є в роботі, у виконанні іншим учнем (трохи старшого віку), є різними методами навчання, що ні в якому разі не мають виключати один одного, адже вони переслідують різні цілі та по-різному впливають на свідомість учня. Якщо викладач до певного етапу сприймається учнем як недосяжна величина, виконавська майстерність та рівень знань у різних сферах якого навіть може психологічно «тиснути» на учня, то спів інших учнів сприймається початківцем як реальність, якої і він може досягти за умови виконання певних дій. Якщо викладач зможе створити на уроках вокальних ансамблів дружню атмосферу між усіма їх членами та забезпечити спілкування між ними у вільний час, то ще одним з методів впливу старших членів колективу на молодших стане дружня бесіда, обмін порадами, навчальним досвідом, що є позитивним та бажаним на усіх етапах навчання співу;

— можливість викладача в якості матеріалів для розспівування використовувати як вправи для соло-виконання, так і вправи для розвитку вокально-ансамблевих навичок;

— можливість формування у співака-початківця навичок узгодженого співу в колективі;

— можливість кожного з членів ансамблю розвивати творчий потенціал та музичний кругозір через активне обговорювання, співтворчість та висловлення власної точки зору по різних робочих питання під час вивчення музичних творів. Адже у хоровому колективі через велику кількість учасників такої можливості немає.

Чому навички співу у колективі настільки важливі? На нашу думку, відповідь на це запитання потрібно шукати в репертуарі творів для академічного вокалу. Будь-який викладач, займаючись із учнями-початківцями, завжди має декілька найближчих цілей та одну, що віддалена у часі. *Найближчі цілі* можуть дещо, або навіть значно відрізнятися (якщо порівняти яскраво обдарованого музичними здібностями учня та учня посередніх здібностей, або якщо зіставити учня з музичною підготовкою та учня без підготовки), тоді як *головною, віддаленою у часі, ціллю навчального процесу* завжди є виховання професійного співака, який зможе стати артистом великої сцени та гідною заміною своєму викладачу. І саме ця велика ціль диктує викладачу необхідність завжди про неї пам'ятати та узгоджувати програму навчання з нею. Значну частину як оперного репертуару, так і світового репертуару академічних вокальних творів складають *саме ансамблі малих форм*, серед яких багато визнаних світових шедеврів, знання яких є обов'язковою вимогою до співаків-вокалістів в усіх колективах. Тому чим раніше учень почне оволодівати навичками співу в малих вокальних ансамблях, тим впевненіше почуватиме себе на сцені у майбутньому.

Звичайно, участь учня-початківця в ансамблевих складах має носити чітко розпланований характер, а не стихійний. Так, виправданим є спочатку знайомство із дуетами. І тільки після того, як співак навчиться виконувати завдання дуетного співу (вміння слухати другу партію та одночасно тримати свою, вміння чисто інтонувати та утримувати ритм і т.і.) та сформується його культурний музичний кругозір, необхідний на цьому етапі, можна переходити до складів з більшою кількістю партій.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні маловивченого аспекту ансамблевого співу, а саме у його виховній ролі на початківця-співака. У статті запропоновано авторський погляд на переваги ансамблевого співу та сформульовано і обґрунтовано його виховний потенціал у процесі становлення як музиканта-професіонала, так і гармонійно розвиненої особистості співака.

Висновки. У процесі аналізу наявних праць було класифіковано виховний вплив ансамблів малих форм на співака-початківця: такий, що стає рушієм змін у *психологічній сфері* (інтелект, творчість, креативність, фантазія, уява, пам'ять, увага та ін.), *особистісно-фізіологічній* (працездатність, воля, цілеспрямованість, фізичні якості, необхідні для вокальної творчості) та *соціально-культурній* (культура співу, культура особистості, збагачення музичного кругозору, духовна культура, вміння працювати в колективі, відчуття себе частиною колективу, повага до інших учасників колективу та ін.). Сформульовано переваги ансамблевого співу, порівняно із індивідуальним та хоровим.

Узагальнюючи отримані висновки, ми пропонуємо розглядати виховну роль ансамблів малих форм на співаків-початківців у двох площинах: *загальновиховній* (мова йде про формування ряду особистісних та фізіологічних рис та якостей, які, з одного боку, напряму пов'язані із музичною діяльністю, а з іншого, є чинниками успішності виконання будь-якої іншої діяльності) — інтелект, творчість, креативність, фантазія, уява, пам'ять, увага, працездатність, зосередженість, воля, цілеспрямованість, культура особистості, духовна культура, вміння працювати в колективі, відчуття себе частиною колективу, повага до інших учасників колективу та ін.; та *музично виховній* (ті якості, що сприяють розвиткові спеціальних музичних здібностей, формують вузько-музичні навички та вміння) — музичний слух, почуття ритму, тип дихання, навички колективного виконання, фізичні якості, необхідні для вокальної творчості, технічні навички (інтонація, фонетика, артикуляція), культура співу та ін. Таким чином, виховна роль ансамблів малих форм є запорукою не лише успішної *музичної діяльності* через формування ряду необхідних якостей, але і стимулом для *багатобічного та гармонійного розвитку* особистості майбутнього музиканта.

Література

1. Волик О. В. Вплив музики, як складової арт-терапії, на розвиток музично-естетичної свідомості в учнів молодших класів ДМШ. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: Зб. наук. праць. Вип. 5. Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2010. С. 228–235.

2. Данильчук О. Я. Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака виконавця. *Молодий вчений*. №10 (74). Жовтень, 2019. С. 53–56.

3. Захарченко Н. И. Размышления об искусстве воспитания вокалистов. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 101. С. 64–73.

4. Кавун В. М. Терапевтичний вплив ансамблевого співу. *Вісник національної академії культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. №2. С. 237–240.

5. Ляшенко Л. Л. Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда): дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ. Київ, 2018. 245 с.

6. Merezhko Yu., Petrykova O. Vocal development of beginner singers during leisure activities. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: [зб. наук. праць; вип. XXXX]. Київ: Міленіум, 2018. С. 178–187.

References

1. Volic O. (2010). The influence of music as a component of art therapy on the development of musical and aesthetic consciousness in students of junior classes of children's music school. Musicological thought of Dnipropetrovsk region, 5, 228–235 [in Ukrainian]

2. Danyilchuk O. (2019). Actuality of the phonetical method in the process of the education of the singer. Young Scientist, 10 (74), 53–56 [in Ukrainian]

3. Zaharchenko N. (2013). Reflections on the art of vocal education. National Academy of culture and arts management Herald, 101, 64–73 [in Russian]

4. Cavun V. (2020). Therapeutic effects of ensemble singing. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 2, 237–240 [in Ukrainian]

5. Lyashenko L. L. (2018). The Phenomenon of Talent in the Cultural Discourse (Based on the Course of Life and Creative Development of E. Korngold). A dissertation for obtaining an academic degree of candidate of cultural science in specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture» (cultural science), 245 [in Ukrainian]

6. Merezhko Yu., Petrykova O. (2018). Vocal development of beginner singers during leisure activities. Topical problems of History, Theory, and Practice of Artistic Culture, XXXX, 178–187 [in English]

Стаття надійшла до редакції 12.09.2020
Отримано після доопрацювання 10.11.2020
Прийнято до друку 15.11.2020

УДК 7.067:784
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222113

Цитування:
Леонтієва С. Л. Сучасне вокальне виконавство як збереження духовних цінностей української культури. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 154-158.

Leontieva S. (2020). Modern vocal performance as the preservation of the spiritual values of Ukrainian culture. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 154-158 [in Ukrainian].

Леонтієва Софія Леонідівна,
старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка
https://orcid.org/0000-0002-6664-5288

СУЧАСНЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ЗБЕРЕЖЕННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи: аналіз сучасного вокального мистецтва як духовного носія цінностей української ментальності та їх відображення у культуропросторі**. Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів, а також емпіричних, загальнонаукових (аналіз, синтез) методів. **Наукова новизна.** В статті зроблено спробу проаналізувати сьогоденний стан вокального мистецтва, його типові сучасні чинники розвитку, а також особливостей функціонування в глобалізаційних процесах культуропростору. Окремо зроблено акцент на формуванні сучасного концепту збереження цінностей через вокально-поетичну мову. **Висновки.** Вокальне виконавство існує в просторі є концептуальним зображенням сучасних йому подій та настроїв у соціумі. Через вокальне мистецтво, що пов' язане з вербальною складовою, можливе найбільш повне втілення культуропростору епохи. Вокальне мистецтво як таке, що є позиційно доступним людству та іманентною ознакою архетипів української ментальності, а також надає можливості через закріплене в ньому поетичне слово актуалізувати питання меж наділндивідуальним, соціальним, історичним досвідом особистостей в певному полі культури як визначального для детермінування характеру діяльності та пізнання архетипних складових у культуротворчих процесах, які здатні відбивати індивідуально-національний та загальносвітовий контекст й в такий спосіб бути засобом збереження духовних цінностей.

Ключові слова: вокальне виконавство, духовні цінності, українська культура

Leontieva Sofia*, Senior Lecturer, Department of Academic and Pop Vocals, Institute of Arts, Kyiv University named after Boris Grinchenko*

Modern vocal performance as the preservation of the spiritual values of Ukrainian culture

The purpose of the article is the analysis of modern vocal art as a spiritual carrier of the values of the Ukrainian mentality and their reflection in the cultural space. **The methodology** is the application of comparative, historical, and logical methods, as well as empirical, general scientific (analysis, synthesis) methods. **Scientific novelty.** The article attempts to analyze the current state of vocal art, its typical modern factors of development, as well as the peculiarities of functioning in the globalization processes of cultural space. Special emphasis is placed on the formation of a modern concept of preserving values through vocal and poetic language. Conclusions: vocal performance exists in space and is a conceptual image of contemporary events and moods in society. Due to the vocal art, which is connected with the verbal component, the most complete embodiment of the cultural space of the epoch is possible. Vocal art as one that is positionally accessible to humanity and an immanent feature of the archetypes of the Ukrainian mentality, as well as provides opportunities through the poetic word enshrined in the actualization of the boundaries of the supra-individual, social, historical experience of individuals in a particular field of culture. components in cultural processes that are able to reflect the individual-national and global context and thus be a means of preserving spiritual values.

Key words: vocal performance, spiritual values, Ukrainian culture

©Леонтієва С. Л., 2020

Актуальність теми дослідження. Питання національної ідентичності фундаментально пов'язані з духовністю, а відповідно – з ціннісно-моральними настановами, які відображені у системі національної культури. Сьогодні прояви національної культура достатньо строкаті й частково визначаються соціокультурними потребами громадян. Цілком логічним постає звернення до вокальної музики в її сучасному розрізі, як відображення наріжних інформаційних, мовних, духовно-світоглядних запитів суспільства. Звернення до мистецтва зумовлено пошуком гармонійного розвитку суспільства, а вокальна музика є відображенням емоційного стану загальносоціального простору. В такому контексті вокальне мистецтво постає як втілення гармонії, яка є духовною субстанцією естетичного об'єкта. Звернення до вокальної складової музичного мистецтва обумовлено його популярністю сьогодні як в звичайному житті, так й через засоби масмедіа, появи спеціальностей в закладах вищої освіти тощо. Отже, розгляд вокального виконавства як питоме збереження духовних цінностей визначається метою й пропагує розгляд даного питання в контексті соціокультурних процесів сьогодення.

Аналіз літератури. Питання духовних цінностей в культурі та мистецтві традиційно розглядається в наукових дослідженнях, які пов'язані, перш за все, з їх формуванням, а конкретніше – в педагогічній галузі. Серед таких досліджень виокремлюється низка досліджень О. Олексюк, С.Шипа, Л.Бондаренко та інших. Ці дослідження базуються на ціннісних засадах мистецтвознавчої освіти. В контексті нашої роботи варто зосередитися на таких, що зверталися до вивчення вокально-виконавській творчості відповідно до соціокультурних умов – Н. Говорухіна, Н. Дрожжина, І. Ісаєва, М. Муратов, Т.Каблова, О. Козаренко. А також до розвідок, що присвячені становленню української ідентичності, пошуку самоідентифікації та формуванню власних культурних кодів – О. Ангархаєв, С. Дрожжина, М. Козловець та ін.

Зазначені дослідники звертаються до мистецтва та культури з різних векторів, але узагальнюючого висновку щодо ролі саме вокального виконавства в збереженні духовних цінностей сьогодні не має.

Виклад основного матеріалу. Вираження емоцій за допомогою голосу є для людини природним, воно генетично обумовлене людською природою. Причому людина так само здатна до сприйняття чужих емоцій, виражених за допомогою голосу. На цьому ґрунтується здатність співу впливати на емоційний світ людини. Окрім цього, мистецтво вокалу, як і будь-яке інше, дозволяє "відкрити істину життя…в осягненні метафізичної сутності буття" [4, 73]. При цьому слід наголосити на існуванні певного етапу універсалізації та більш лояльного – глобалізації, коли вся культура світу знаходить у спільному векторі розвитку. На державному рівні утверджується розуміння, що глобалізація для культури має значний позитивний потенціал завдяки розширенню творчих здібностей людини та суспільства, інтеграції життєвих цінностей, обміну культурними надбаннями, інтенсифікації світових інформаційних потоків тощо. Водночас глобалізація – це процес, який супроводжується культурними зіткненнями і протиріччями, провокує інформаційні війни, маніпуляції зі свідомістю громадян, насаджування чужих цінностей і світогляду. Також вона зумовлює проникнення безнаціонального культурного продукту, який часто є сумнівною культурною та духовною цінністю.

Для української культури питання збереження власної самототожності в умовах глобалізаційних викликів можна віднести чи не до найбільш актуальних, що породжує безліч проблем та необхідність окреслення і розробки завдань з їх вирішення.

Ні в кого на сьогодні не викликає заперечення той факт, що сьогодні Україна переживає складні часи ідентифікаційної кризи, ознаки якої найбільш чітко проявляються, насамперед, на рівні загальнонаціональної ідентичності, коли її відсутність призводить до конфліктів, з одного боку, на рівні всієї держави, а з іншого – на рівні регіональних спільнот, провокуючи часто незрозумілі вимоги щодо мовних, етнокультурних та інших запитів. Другим загрозливим наслідком кризи ідентичності можна вважати відсутність гармонії між загальнонаціональними та приватними інтересами окремих груп населення, що стає підґрунтям міфотворчості про загрозу їх етнічній ідентичності та відриву цілей держави від реальних потреб та інтересів населення. Така ситуація не може не отримувати відповіді в музичній культурі, зокрема і вокальній культурі. Слід зазначити, що вокальне мистецтво постає як найбільш сублімована форма людської ментальності відповідно до існуючого соціального устрою.

Останнім часом в українському соціумі активізувалася тенденція, яка проявляється в увазі окремих груп населення до національно-

ідеологічних пріоритетів замість сповідування раціонально-прагматичних цілей, які сьогодні стоять перед українським суспільством. Власне, неналежна увага до формування національно-державницької ідеології упродовж всіх років незалежності і викликала суперечність між національними цінностями та глобалізованим світосприйняттям, що, у свою чергу, спровокувало незрозумілість її основних пріоритетів.

У такому контексті вокальна музика здатна виконувати певні пріоритетні завдання для впливу та поширення певного культурного вектору для збереження національної ідентичності. Цікавим моментом є той факт, що таку роль першочергово повинна виконувати естрадна музика. Саме естрадна музика простягається в житті людини провідною ланкою його вподобань та короткомиттєвих часових подій та слугує певним психологічним розвантаженням його індивідуальної емоційної сфери. Водночас саме вона є провідником емоційної єдності від людини до людини. Вона супроводжує людину в транспорті, торгівельних центрах, вулицями міста та інш., саме тому вона є потужним засобом впливу на людську свідомість. Головною умовою існування того чи іншого мистецтва є його внутрішня сутність, що репрезентує потреби соціуму та є відповіддю на попит, який цей соціум й формує.

Сьогодні, не дивлячись на швидкоплинність та зміну сфер зацікавленостей, на перший план виходить потреба знаходження засобів ідентифікації себе зі світом та себе зі своєю нацією. Таке становище цілком логічно відповідає новим соціально-політичним та культурним умовам в Україні. Але всі частіше провідні діячі культури звертаються до пошуку форм збереження духовних цінностей.

Вокальне мистецтво є невідчуженою складовою всього розвитку української нації. Вираження емоцій за допомогою голосу є для людини природним, воно генетично обумовлене людською природою. Причому людина так само здатна до сприйняття чужих емоцій, виражених за допомогою голосу. На цьому ґрунтується здатність співу впливати на емоційний світ людини. Крім цього, мистецтво вокалу, як і будь-яка інша, дозволяє «відкрити істину життя ... в осягненні метафізичної сутності буття» [3].

Голосова емоційна комунікація генетично обумовлена людською сутністю, але здатність до неї деградує, якщо людина не має практики вираження і сприйняття емоцій за допомогою вокалу. У процесі придбання Незалежності нашої держави виділився спів як необхідна умова становлення нації. Цей період знаменується взагалі великою кількістю нових культурних форм прояву арт-активності, спрямованої на відродження і збереження українського фольклору. Слід закцентувати, що унікальність вокального мистецтва в тому, що музичне існує в контексті з вербальним через одиночне виконання. Професійний вокальний виконавець – завжди соціально значуща фігура.

У нинішніх умовах музично-комунікативної локації провідне місце посідає виконавець: співак (homo cantor) у своїй діяльності є, насамперед, медіатором – зв'язуючою ланкою між Автором і Слухачем; по відношенню до Традиції (попередніх історичних етапів розвитку) він виконує охоронну функцію. Його творчість, зміст якої складає вокальне інтонування жанрово-стильових моделей минулого є вельми актуальною, оскільки на очах змінюється соціальнорепрезентативна функція вокального мистецтва. Замість високої класики (всіх її історичних і жанрово-стильових форм, об'єднаних критерієм духовної сили спілкування) все більшу роль відіграє розважальність, візуально-кліповий формат творчості, полегшено-естрадний спосіб трансляції музики сучасному слухачеві. Масова індустрія та її технології «розкрутки» зіркових співаків встановлюють інші ціннісні стандарти вокального мистецтва [9].

Якщо ми проаналізуємо сучасну естрадну музику, то знайдемо ознаки самототожності національної культури, серед яких найбільш актуальними для української культури є національні мова та традиції. Сьогодні ми спостерігаємо у естрадній музиці цілу низку факторів, що зберігають саме духовну складову, тобто відбувається збереження національної культурної спадщини, традиційної народної культури, зокрема всіх етнічних спільнот, які проживають на теренах нашої багатонаціональної держави засобами вокального мистецтва. Йдеться про такі гурти та виконавців, як Океан Ельзи, Даха-Браха, Джамала, Тіна Кароль, а також виконавці, чия творчість охоплює вже значний період розвитку та становлення державності, як-от Іво Бобул. Вони ставлять перед собою завдання щодо формування інтегративної ідеології як запоруки ідеаціональної єдності, що тісно корелюється таким поняттям, як національна ідея й становляться носіями розвиненої системи полікультурної освіти, що опосередковано необхідністю узгоджувати різноманітні культурно-регіональні інтереси на основі виховання толерантності, формування принципів міжкультурного діалогу та політики мультикультуралізму засобами музичного мистецтва.

Саме завдяки культурі та продуманій політиці в гуманітарній сфері формуються основні ідентитети, які становлять основу етнонаціональної ідентичності як окремої людини, так і всієї культурної спільноти. Недарма, як слушно зауважує український дослідник С. Кримський, розвиток культури – це найважливіший засіб збереження національної самоідентифікації. Саме культура розвиває особистість і формує людей і нові покоління. Через культуру «проходить головна магістраль національної ідентифікації. Звичайно, велике значення має державний чинник – національний суверенітет, національна політика, але ці питання наразі починають поступатися культурним процесам» [5, 4].

Формування інформаційного суспільства, яке, у свою чергу, визначило активізацію та напрям руху глобалізаційних процесів у дещо відмінному від традиційного розуміння руслі, спровокувало виникнення такого нового феномену сучасності, як інформаційно-культурна глобалізація. Саме остання, на нашу думку, щонайбільше спровокувала неоднозначні та почасти негативні трансформації, які нині загрожують розмиванням традиційних підвалин культурної самототожності, провокуючи виникнення на їх місці нових, суперечливих поєднань у формі своєрідних міксів різних ментальних цінностей.

Перший негативний наслідок інформаційно-культурної глобалізації – трансформації у мовній сфері. Саме національна мова, як відомо, з одного боку, слугує засобом ідентифікації (співвіднесення) людини себе з певним культурним середовищем, а з іншого – дає змогу останньому визначати своє позиціонування серед інших культурних спільнот у світі. Тому для людини рідна мова інколи стає чи не останнім прихистком у аморфному і роздрібленому суспільстві, яке здригається під впливом чужих індентитетів, почасти сильніших, а відповідно, таких, які мають більше важелів для дестабілізації тих культурно-ціннісних норм і приписів, які складалися не одне століття. Українська сучасна вокальна музика сьогодні існує на позиціях адаптації та подолання мовних перешкод та приходу до перекладу зразків як академічної так й класичної естрадної музики. Це дозволяє виводити мовне питання на новий рівень, стверджувати значення мови, як духовної цінності через іншу ментальну цінність.

Загальновідомо, що у традиційних цінностях відображається властиве конкретному етносу розуміння добра і зла, ставлення до природи, соціуму, праці, розуміння особистості та її ролі у суспільному житті тощо. Комплекс таких усталених зразків зберігається протягом століть і формує ядро національної культури. Відтак, традиційні цінності, що ґрунтуються на культурній пам’яті, релігії, сімейних традиціях, спільній історії й сьогодні відображаються у вокальній спадщині. Більше того, дослідники фіксують формування закономірної тенденції до так званого «культурного опору», який, власне, і ґрунтується на цінностях суспільства. Ядро культури найбільше не піддається глобальним тенденціям та натиску почасти радикального культурного імперіалізму та індустріалізму. Останнє, у свою чергу, і стає умовою та засобом встановлення більш тісних і складних культурних зв’язків. Процес глобалізації зумовлює однаковість товарів, стандартизацію навичок і прийомів у професійній діяльності, поширення поведінкових стереотипів, не пов’язаних з національною і культурною ідентичністю. Це, з одного боку, сприяє зближенню, розумінню, співпраці, а з іншого – позбавляє культури історичної своєрідності, оригінальності й окремішності, а відтак – викликає застереження з боку їх представників.

Загрозу такої культурної гомогенізації вбачають і дослідники, зазначаючи, що разом з глобальним поширенням зразків культурної індустрії і побутової культури «своє» втягується у вир універсальної одноманітності [8, 8].

Вокальна культура є проявом української ментальності й отже найбільш здатна зберігати традиційну культуру, як історичну основою всього різноманіття напрямів, видів і форм культур, які існують у сучасному світі. Аналіз сучасного естрадного виконавства, дозволяє визначити, що існує тяжіння до збереження історичного минулим, на основі якого, як відомо, і вибудовується перспектива майбутнього розвитку культури. Засобами сучасних технологій, аранжувань впорядковуються і усталюються різноманітні відносини і зв'язки української спільноти з навколишнім світом, визначаються умови її позиціювання серед інших спільнот.

Зазначене вище дає підстави розглядати вокальну культуру як потужне джерело збереження традиційний українських цінностей, що корелюються з поняттям культурної спадщини, що, у свою чергу, дедалі більше трансформується під впливом не лише глобалізаційних процесів, а й часових природних умов, як одну з найважливіших складових гармонійного розвитку не лише культури, а й всіх підсистем суспільного життя. Саме вокальна культурна спадщина може стати «інструментом схоплювання диференційованої значущості норм

і соціальних відносин минулого в нових інституційних рамках» [7, 72-73].

Тому не дивно, що проблема збереження і самозбереження культурної спадщини, як підґрунтя етнонаціональної ідентичності держави, в останні десятиліття стала однією з базових у культурній політиці більшості країн світу. Увага до її збереження зумовлена насамперед дедалі зростаючими тенденціями до уніфікації та інтеграції світу під впливом глобалізаційних процесів, зокрема активізованих переходом до інформаційного суспільства, що негативно впливає на процеси формування національно-культурної ідентичності, а відтак – вимагає її відтворення і підтримки з боку спільних і непорушних духовно-ментальних цінностей та матеріальних культурних зразків і пам'яток.

Вокальне мистецтво, як таке, що пов' язане з вербальною складовою, є потужною базою для найбільш повного втілення культуропростору епохи. Вокальне мистецтво як таке, що є позиційно доступним людству та іманентною ознакою архетипів української ментальності, надає можливості через підбор репертуару, визначення духовних акцентів, актуалізувати питання меж наділндивідуальним, соціальним, історичним досвідом особистостей в певному полі культури як визначального для детермінування характеру діяльності та пізнання архетипових складових у культуротворчих процесах, які здатні відбивати індивідуально-національний та загальносвітовий контекст.

Література

1. Андгуладзе Н. Homo cantor. Нариси вокального мистецтва. Москва, Аграф, 2003. 240 с.

2. Ареф'єва А. Ю. Глобалізаційні процеси в культурі сучасності. Гілея: науковий вісник : зб. наук. пр. / гол. ред. В. М. Вашкевич. Київ: Вид-во "Гілея", 2017. Вип. 116 (1). С. 185–189.

3. Каблова Т. Б. Ф. Ніцше про культуро творчий потенціал духу музики. Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2015. № 2. С. 51-56.

4. Каблова Т. Б., Тетеря В.М. Специфіка академічного вокального мистецтва в сучасному дискурсі культури. Культура і сучасність: Міленіум,2018. № 1.С. 73-77.

5. Кримський С.Б. Запити філософських смислів. Київ: Видавець ПАРАПАН, 2003. 240 с.

6. Любімцев К. Культура модернізуючого суспільства: між прогресом і традицією. Москва, Знання.Навички. №1, С.70-74

7. Устюгова Є. Глобалізація і культура. Санкт-Петербург: Янус, 2003. С. 25-46.

8. Kulturfoerderung in gemeinsamer Verantwortung (II).(1996) Die Krise ueberwinden .ARCultMedia. 1996. № 2. S. 8-15.

9. Nash K. Global Culture: Globalization as Postmodernization Contemporary Political Sociology. Oxford, 2002. 309 p

References

1. Andguladze N. (2003). Homo cantor. Essays on vocal art. Moscow: Agraf, 240 p. [in Russian].

2. Aref'eva A. (2017). Globalization processes in the culture of the present. Gilea: scientific bulletin, vol. 116. Kyiv: Gilea, p.185-189 [in Ukrainian].

3. Kablova T. (2015). F. Nietzsche on the cultural potential of the spirit of music. Culture and modernity: an almanac. Kyiv: Millennium, 2. p. 51-56. [in Ukrainian].

4. Kablova T., Teterya V. (2018). The specifics of academic flag art in modern cultural discourse. Culture and modernity: an almanac. Kyiv: Millennium, 1. p. 73-77. [in Ukrainian].

5. Kryms′kyy S. (2003). Queries of philosophical meanings. Kyiv: PARAPAN, 240 p. [in Ukrainian].

6. Lyubimtsev K. (2010). Culture of a modernizing society: between progress and tradition. Knowledge. Skill.1. P. 70–74 [in Russian].

7. Ustyugova E. (2003). Globalization and culture. St. Petersburg: Janus, S. 25-46. [in Russian].

8. Kulturfoerderung in gemeinsamer Verantwortung (II). (1996). Die Krise ueberwinden .ARCultMedia. № 2. S. 8-15. [in German].

9. Nash K. Global Culture: Globalization as Postmodernization (2002) Contemporary Political Sociology. Oxford, 309 p [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2020
Отримано після доопрацювання 10.10.2020
Прийнято до друку 15.10.2020

УДК 37.018.54+780.64+39(=161.2)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222114

Цитування:
Товкайло Я. М. Традиційні народні аерофони в контексті навчання в мистецьких школах. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 159-164.

Tovkaylo Y. (2020). Traditional folk aerophones in the context of training in art schools. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 159-164 [in Ukrainian].

Товкайло Ярина Миколаївна,
викладач вищої категорії класу сопілки
Дитячої музичної школи № 28 м. Києва
https://orcid.org/0000-0002-9095-7396
yaryna_tovkailo@ukr.net

ТРАДИЦІЙНІ НАРОДНІ АЕРОФОНИ В КОНТЕКСТІ НАВЧАННЯ У МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ

Мета роботи. У дослідженні розглядається традиційний сопілковий інструментарій та методика його впровадження у навчальний процес мистецьких навчальних закладів, спираючись на історичний досвід навчання/переймання в умовах автентичного процесу в традиції. **Методологія.** Для досягнення мети дослідження було застосовано історико-інструментознавчий, етнопедагогічний, порівняльний та етноорганофонічний методи. **Наукова новизна** полягає в тому, що в статті представлені традиційні народні духові аерофони (свистунці, окарина, тилинка, півтораденцівка, дводенцівка, фрілка, флояра, ребро (флейта Пана), бойківська пищавка, поліські дудка-викрутка та дудка-колянка, труба, трембіта та ін.) та система їх поетапного вивчення у класі сопілки. **Висновки.** Із позиції власного багаторічного досвіду педагогічної та концертно-виконавської практики зроблено висновки про апробовані підходи впровадження в уже усталений клас т. зв. «академічної» сопілки цілої низки традиційних духових інструментів на засадах «додаткового інструмента» із застосуванням відомих принципів етнопедагогіки та системи К. Орфа. Впровадження даної методики у навчальний процес навчальних закладів початкової освіти не лише сприятиме більшому зацікавленню/мотивації юних сопілкарів, що опановують відому систему т. зв. «академічної» сопілки Д. Демінчука, а й служить міцним методичним підґрунтям для формування ігрового й дихального апарату для учнів-початківців «академічних» духових спеціалізацій. Навчання буде ефективним у комплексному підході до опанування традиційних українських аерофонів і створення умов для навчання/переймання гри від носіїв сопілкової традиції та можливості здійснити хоча б ознайомчі фольклорні експедиції в регіони, де досліджувані інструменти та виконувана на них музика ще функціонують.

Ключові слова: етнопедагогіка, народні аерофони, навчання/переймання гри, «академічна» сопілка, педагогічний підхід К. Орфа.

Tovkaylo Yaryna, *Lecturer of the highest category of sopilka (pipe) of the Children's Music School №28*

Traditional folk aerophones in the context of training in art schools

The purpose of the article is to study considers the traditional pipe tools and methods of its introduction into the educational process of art schools, based on the historical experience of learning/imitation in terms of the authentic process in the tradition. **Methodology**. To achieve the goal of the research, historical-instrumental, ethnic-pedagogical, comparative, and ethnic-organophonic methods were used. **The scientific novelty** is that the article presents traditional folk wind aerophones (*svystuntsi, okaryna, tylynka, pivtoradentsivka, dvodentsivka, frilka, floyara, rebro (flute Pana),* Boyko`s *pyshchavka,* Polissya *dudka-vykrutka* and *dudka-kolianka, truba, trembita*) and the system of their step-by-step study in the pipe class. **Conclusions.** From the standpoint of our own many years of experience in pedagogical and concert-performance practice, conclusions are drawn about the tested approaches to implementation in the already established class of so-called. "Academic" pipes of a number of traditional wind instruments on the basis of an "additional instrument" using the well-known principles of ethnic-pedagogy and K. Orff's system. The introduction of this technique in the educational process of primary education will not only contribute to greater interest/motivation of young pipers who master the well-known system of so-called. D. Deminchuk's "academic" flute, but also serves as a solid methodological basis for the formation of the game and breathing apparatus for beginners of "academic" wind specializations. The training will be effective in a comprehensive approach to mastering traditional Ukrainian aerophones and creating conditions for learning/learning the game from the bearers of the pipe tradition and the opportunity to make at least introductory folklore expeditions to regions where the studied instruments and music still function.

Key words: ethnic-pedagogy, folk aerophones, learning/imitation of the game, "academic" pipe, pedagogical approach of K. Orff.

©Товкайло Я. М., 2020

Актуальність теми дослідження. Сучасна музична педагогіка в Україні, особливо початкова музична освіта, ще досі зберігає в собі радянську систему організації навчального процесу: застарілі програми і методики, неактуальний музичний репертуар, не типовий для окремих інструментів тощо. Найбільше це стосується української фольклорної традиції і виявляє себе у відсутності відділів і класів традиційних народних музичних інструментів та традиційного народного співу, а відповідно й відсутністю сучасних програм та навчальних методик з цих дисциплін. У музичних школах, музичних училищах та музичних академіях до відділу народних інструментів включені «псевдонародні» і відверто не українські інструменти: домра, балалайка, баян. При цьому українські народні інструменти (народна скрипка, кобза, старосвітська бандура, ліра, традиційні цимбали, бубон, народні духові інструменти), які побутували на території України століттями і які відображають етнічний звукоідеал нації, навіть не розглядаються як «додаткові» для ознайомлення із традиційною/народною естетикою/етнозвуко-ідеалом їх звучання. Склався стереотип мислення, що традиційна музика, інструменти і автентичний спів є «сільськими», надто простими і непотрібними для вивчення у музичних закладах, порівняно із «класичними» інструментами.

Відношення ж навіть до хроматичної або так званої «академічної» сопілки зазвичай теж несерйозне. Її вивчають як перехідний інструмент на початковому етапі навчання гри на духових інструментах, а з третього/четвертого року навчання учня, залежно від його музичних здібностей та розвинутості виконавського апарату, переводять на «серйозний» інструмент (саксофон, флейту, гобой, кларнет, трубу та інші). І це попри те, що концертна хроматична *сопілка* – самодостатній музичний інструмент, який своїми акустичними, виконавськими, тембровими можливостями не поступається загальноприйнятим дерев'яним чи мідним духовим інструментам.

Що стосується українських народних аерофонів, яких є багато різновидів, то їх у музичних закладах початкового рівня взагалі не використовують. До них належать: *денцівка, дводенцівка, півтораденцівка, тилинка, пищавка, гайда, дудка-викрутка, дудка-колянка, фрілка, флояра, окарина, ребро (флейта Пана), ріг, ріжок, трембіта, козацька труба, дерев'яна сурма* та ін. Всі перелічені інструменти призначені як для сольного, так і для ансамблевого музикування.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематикою впровадження традиційних народних інструментів, зокрема, і аерофонів, займалися вітчизняні дослідники: М. Хай, Б. Яремко, Р. Гусак, Н. Ганудельова та ін. Загалом, вони в більшості стосуються вищих навчальних закладів (музичних училищ, академій, інститутів, тощо) або самоосвіти. Питання вивчення народних аерофонів у початкових навчальних закладах мистецького спрямування на сьогодні залишається мало дослідженим.

Метою дослідження є розгляд традиційних сопілкових інструментів та методика їх впровадження у навчальний процес мистецьких навчальних закладів, спираючись на історичний досвід навчання/переймання гри в умовах автентичного процесу в традиції.

Виклад основного матеріалу. Історично досвід практики народного навчання/переймання гри на традиційних аерофонах в контексті народної музичної етнопедагогіки окреслюють у таких основних тезах:

- перше знайомство дітей з сопілкою в умовах традиції відбувалося у ранньому дошкільному і шкільному віці (від 6 до 10-12 років), іноді і раніше. Звуки традиційних інструментів дітям були не чужими, вони змалечку чули їх на різноманітних подіях: весіллях, обрядових дійствах тощо;

- найчастіше діти починали грати на власноруч виготовлених, спочатку примітивних сопілках-іграшках, а потім на все більш «досконалих» традиційних духових музичних інструментах;

- сфера побутування сопілкової музики у дітей – пастівницький побут. З віком репертуар сопілкарів збільшувався, а «зони» застосування розширювалися. У підлітковому віці на сопілках грали: календарно-обрядові мелодії та награвання до обрядодійств, «вечорки», «гра для себе», «гра до слухання», пісні, танці різних жанрів. Дорослі музиканти використовували жанрово і семантично досить широкий спектр мелодій: розгорнуті пастівницькі, «борові», «ягідні», «петрівчані», «жнивні» мелодії, поховальні, а інколи навіть грали на весіллях у складі музики «до танцю» та ін.;

- на сопілках, як правило, музикували хлопчики, парубки та чоловіки. Для української сопілкової традиції жіноче музикування – це, радше, спорадичне/ситуативне, аніж типове явище;

- інструменти виготовлялися власноруч самими сопілкарями. Зрідка були випадки придбання інструмента в інших музикантів-майстрів. Форма оплати за них: гроші, їжа

(молоко, хліб і т. п.), відпрацювання (за потребою майстра) тощо;

- навчання/переймання гри на сопілці в етнопедагогічних практиках відбувалося, головно, таким чином: народний музика-«учень» сам вчився, підбираючи знайомі йому мелодії або почуті від інших музикантів «на слух», варіюючи аплікатурні комбінації на інструменті або переймав традицію гри на сопілці від досвідченого музиканта («майстра»/учителя) за допомогою зорового методу, тобто запам'ятовуючи аплікатуру та інші музичні особливості і переносячи її на власний інструмент;

- жорсткої системи відбору кандидатів в «учні» на сопілці не існувало, як, наприклад, у кобзарсько-лірницьких цехах. Сопілкарі не гуртувалися в товариства чи будь-які об'єднання. В основному, відбувався природний відбір: хто мав неабиякий хист, музичні здібності, велике бажання до гри, ті грали й ставали «народними професіоналами» (С. Грица), а інші – грали просто «для себе» [2].

На сучасному етапі принципи навчання на народних духових інструментах в музичній школі слід переглянути, впроваджуючи до нових програм і планів елементи народної педагогіки. Для початку, потрібно створити самостійний клас українських традиційних музичних духових інструментів, опираючись на вже існуючу методику 10-ти отвірної хроматичної сопілки конструкції Д. Демінчука (1970 р.) та принципи етнопедагогіки з поступовим переходом до всіх вище перерахованих традиційних різновидів сопілок в процес навчання, а саме:

- ***дерев'яні свистки, керамічні свистунці, зозульки та інші прості дитячі інструменти***. Впровадження їх в педагогічний процес рекомендовано в дошкільних навчальних закладах в ігровій формі. Такі заняття сприятимуть розвитку музичних здібностей у дитини, рухової комбінаторики, формуватимуть в ній індивідуальність та благотворно впливатимуть на дихальну систему. Діти залюбки виконують на свистунцях звуки співу різних пташок (удода, зозульки, голуба, голубки, дрозда, соловейка та ін.).

Доцільним є поєднання традиційних духових інструментів із відомою дидактичною системою методик дитячого музикування К. Орфа, яка передбачає, окрім типово «орфівського» (блок-флейти, трикутники, металофони, тощо), використання національного традиційного інструментарію [1], зокрема таких народних сопілкових аерофонів:

- ***окарина*** - глиняний глобулярний інструмент, діатонічного звукоряду і мажорного строю, придатний як для ігрових навчань із наймолодшими учнями, так і для більш усвідомлених уроків із старшими учням;

- ***тилинка*** – обертоновий інструмент без ґрифних отворів. Зміна звуковисотності в ньому відбувається шляхом почергового відкриття/закриття нижнього вихідного отвору та від сили атаки повітря. Інструмент побутує в Карпатському регіоні і оптимальний репертуар для нього – гуцульські, полонинські, великодні імпровізації/мелодії довільної композиційно розгорнутої фактури. Опанування тилинки рекомендовано учням середнього шкільного віку, оскільки на інструментах завдовжки від 50 см молодші діти не зможуть дотягнутися рукою, щоби затулити нижній вихідний отвір. Гра на тилинці розвиває у дитини імпровізаційне мислення, розвиває дихання. Цей обертоновий флейтовий інструмент чудово підходить для колективного музикування та застосування у навчанні за педагогічними принципами К. Орфа;

- ***півтораденцівка*** (гуц. близнівка) – інструмент, який складається з двох паралельних цівок. Одна з них (довша) має ґрифні отвори, діатонічний звукоряд і виконує мелодичну функцію; інша (коротша) – без ґрифних отворів, відтворює лише один звук, який виконує функцію бурдону. Півтораденцівка достатньо легка в опануванні і рекомендується для навчання грі на ній з третього року. Своєрідний, таємничо-медитативний тембр цього інструмента спонукає дітей до гри та музично-художнього мислення краще, ніж будь-які вербальні чи ігрові асоціації;

- ***дводенцівка*** – інструмент, який складається з двох паралельних сопілок. На кожній з них є ґрифні отвори, котрі при дзеркальному піднятті пальців звучать в терцію. На дводенцівці, в основному, виконують двоголосні народні мелодії в терцію, рідше зустрічаються комбінації в кварту, квінту, сексту і октаву. Гра на інструменті потребує значних затрат дихання, оскільки одночасно потрібно вдихати повітря в обидві цівки сопілки. Рекомендовано розпочати навчання на дводенцівці з четвертого року навчання у музичній школі. Переваги гри на інструменті: розвиток слуху, дихання, опанування способу/прийому двоголосного голосоведення. Не зважаючи на історично пізній тип народної фактури («терцевий паралелізм»), опанування дводенцівкою – обов'язковий і необхідний крок на шляху знайомства з усією темброво-колористичною й фактурною палітрою традиційних аерофонів сопілкового типу;

- ***бойківська пищавка, гуцульська денцівка, поліські дудки «колянка» та***

«викрутка» **–** локальні діатонічні сопілки. Рекомендується опанування традиційного фольклорного репертуару, притаманного кожному вище названому різновиду. Регіональний сопілковий інструментарій збагачує і урізноманітнює темброво-етнофонічну палітру музики сопілкового інструментарію цих регіонів;

- ріг, труба, ріжок **–** інструменти складніші в опануванні, потребують значних затрат дихання та опори звуку. В Україні залишилось не багато осередків виготовлення таких рідкісних в наш час інструментів;

- ребро, кувиці (флейта Пана) – навчання на інструменті слід розпочинати з 10-12 років, коли в дітей завершується формування ротової порожнини. Інструментарій типу флейти Пана є складним у освоєнні, таким, що відрізняється від повздовжніх та поперечних народних флейт постановкою, способом гри та видобування звуку, аплікатурою, технічними й виконавськими прийомами. Репертуар, виконуваний на сценічно-«академічній» флейті Пана, напрочуд різноманітний: від класики до сучасної і народної музики; від кантиленних до рухливих і швидких мелодій. Флейта Пана прекрасно звучить як сольний інструмент. В режимі класичної «академічної естетики» можливе створення ансамблю флейт;

- фрілка, флояра **–** відкриті гуцульські сопілки – найскладніші в опануванні музичні духові інструменти. Вони не мають свисткового пристрою, звук виникає при заломленні повітря у відкриту цівку інструмента. Гра на них вимагає значно більшої кількості повітря порівняно із денцевими аерофонами. Опрацювавши вказану у «Сопілковій музиці гуцулів» Б. Яремка методику гри, можна зрозуміти специфіку звуковидобування, строїв, способів гри й аплікатури на фрілці, флоярі та окарині та на конкретних нотних прикладах відпрацювати ці ігрові навички на практиці [17];

- трембіта, дуда (коза, бурдюг) – інструменти, складні для опанування в музичних закладах початкового рівня, а в початкових класах сопілки взагалі недоступні. Їх можна засвоювати з учнями старших класів за умови належних фактурних даних будови тіла, амбушура й органів дихання.

Навчання на денцевих сопілках слід розпочинати з 6-7 років. Спочатку потрібно опанувати звукоряд від найвищої ноти першої октави (повністю відкритими пальцями) у нисхідному напрямку до найнижчої ноти (закриті всі ґрифні отвори). Атака звуку при вдуванні повітря відбувається на склад «ту» («ду»), подвійне стакато на склади «ту-ку» («ду-ку»), а потрійне стаккато – «ту-ку-ту» («ду-ку-ду»). Така артикуляція є найбільш оптимальною при грі на сопілкових духових інструментах.

У процесі навчання на академічних сопілках слід паралельно розвивати й народні способи/прийоми вивчення мелодій «на слух»: поєднання слухового методу (переймання гри «на слух») із зоровим (опанування нотної грамоти, розучування мелодій із нот). Слуховий метод переймання традиції гри на інструменті – це основа в народній етнопедагогіці, завдячуючи якій народні музиканти розвивали добрий слух і могли відтворювати мелодії різної складності, навіть не знаючи нотної грамоти. На нашу думку, його потрібно обов'язково впроваджувати в педагогічний процес. Розпочинати можна з підбору на слух ритму та простих, знайомих учням мелодій, поступово ускладнюючи завдання. Використання свистунців та різноманітних найпростіших сопілкових інструментів варто впроваджувати в ігровій формі ще у дошкільному віці поєднуючи їх із народними іграми, танцями, співами, забавами, тощо.

Зауважимо, що окремі ергономічні та ерґологічні параметри кожного окремого традиційного сопілкового аерофону не слід розглядати з позиції критеріальної бази «академічної» музики, а цілком навпаки: часто те, що в «класичній» гармонічній системі сприймається як «недолік» - у традиційній естетиці служить показником розмаїтості і регіональної своєрідності стилю кожного окремого інструмента, виконавця на ньому та виконавської традиції загалом.

Репертуар учня класу народних духових інструментів формується викладачем у відповідності до загальноприйнятих норм музичної педагогіки на основі сопілкового фольклору, отриманого з фольклорних експедицій, та згідно новітніх програмових вимог сучасних етнопедагогічних методик навчання/переймання гри на традиційних аерофонах. З опублікованих збірників традиційної сопілкової музики радимо наступні:

1. Б. Яремко. Уторопські сопілкові імпровізації. – Збірник містить пояснення щодо технології виготовлення, строю, аплікатури, способу гри на відкритих гуцульських сопілках (фрілках) найпоширеніших строїв та тринадцять нотних зразків музики [18];

2. Б. Яремко. Бойківська сопілкова музика. – Збірник містить детальну інформацію про способи виготовлення, конструкцію, функції, строї, звукоряди, виконавські аплікатури бойківських пищавок найпоширеніших строїв та велику кількість нотного матеріалу (сольного та разом з вокалом) [16];

3. Б. Яремко. Сопілкова музика гуцулів. – Збірник містить пояснення щодо технології виготовлення, строю, аплікатури, способу гри на відкритих (фрілка, середня флояра), закритих (денцівка) та окарині. Опублікований цінний нотний репертуар розрахований на поступове опанування інструментів, від простих мелодій до складних розгорнутих імпровізацій [17];

4. І. Мацієвський. Музичні інструменти гуцулів. – Фундаментальна праця автора про традиційні музичні інструменти Гуцульщини, в якій приділено велику увагу народним духовим інструментам (вільні аерофони, тилинка, флоєра, фрілка, денцівка, манок, дубельтова денцівка, жоломіга, ребро, зозуля, окарина, дуда, трембіта, роги). їхнім описам і сфері побутування, виконавськиим заувагам та нотним прикладам [3].

5. М. Хай. Українська інструментальна музика усної традиції. – Праця містить велику кількість нотного матеріалу, об'єднаного в жанрові групи: пастуша, календарно-обрядова та побутова інструментальна музика з елементами програмності. Досліджувані духові інструменти: трембіта, ґайда, пищавка, дудки, монтелєв, флоєра, ріг-«абік», дудка-«викрутка», дудка-«колянка», ріг дерев'яний, теленка, дідик [14];

6. Н. Ганудельова. Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження). – Кандидатська дисертація – фундаментальна праця з якої можна почерпнути ерґономічні параметри закарпатських пастівницьких аерофонів та нотні транскрипції музики, виконуваної на них, записаної у фольклорних експедиціях.

7. Збірки В. Ковальчука, серед яких: «Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука», «Ой на кота воркота. Колискові пісні Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука», «Скаче горобейко. Дитячі ігри Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука». Збірки включають нотний та аудіо/відео матеріали, якими проілюстровано виконання досліджуваного музичного матеріалу, що буде цікавим і педагогам суміжних дисциплін духового циклу, і їхнім учням та учням-сопілкарям-«академістам» [4; 5; 7].

Навчання гри на народних духових інструментах з введенням вищезгаданої системи опанування основними їх різновидами дасть такі результати:

- учень вивчить традицію гри на духових інструментах різних регіонів України (Карпати, Полісся, Волинь, Центральна та Східна Україна);
- в учня сформується світогляд про народну традиційну культуру, музику та музичні інструменти;
- заняття музикою та духовими інструментами, зокрема, розвинуть слух, ритм, пам’ять, імпровізаційність, моторику, дихальний апарат, творчий підхід до будь-якої справи та ін.

Наукова новизна полягає в тому, що продемонстрована значимість впровадження традиційних українських аерофонів у навчальний процес музичних навчальних закладів, створення відповідних класів і відділів, розробка і впровадження навчальних програм/методик/посібників і є нагальною потребою в реаліях сучасного українського життя.

Висновки. Сопілковий інструментарій органічно вписується в систему навчання музиці в дошкільних і молодших навчальних закладах за системою К. Орфа. Суть його полягає в колективному музикуванні на музичних інструментах (у нашому прикладі – на традиційних аерофонах) дітей із будь-якими музичними здібностями. За період навчання в музичній школі (8-9 років) дитина опанує цілу систему музичних інструментів від найпростіших (глиняних свистунців) до складних (гуцульських відкритих фрілок і флояр; бойківської ґайди; ріжків, ребра та ін.), осягне базовий репертуар, виконуваний на них, та зануриться в традицію використання їх у побуті українців. Найголовнішим результатом і здобутком впровадження традиційного флейтового інструментарію до навчального процесу класів «академічної» сопілки та інших духових музичних інструментів є залучення учнів-духовиків та спеціалізованих класів «академічної» сопілки до цілющої містично-медитативної естетики етнозвукоідеалу, неймовірно багатої і різнобарвної палітри звучання традиційних аерофонів українців.

Література

1. Азарова А. «Шульверк» Карла Орфа як система розвитку музичного слуху. Студії мистецтвознавчі. 2012. Число 3. С. 66–72.

2. Грица С. Й. Мелос української народної епіки: монографія. К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2015. 344 с.

3. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова Книга, 2012. 464 с.

4. Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука. Заг. ред. Ю. П. Рибака. Рівне : ПП Дятлик МС, 2018. 316 с.

5. Ой на кота воркота. Колискові пісні Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука. Рівне: ПП «Формат-А», 2019. 52 с.

6. Ошуркевич О. О. Затрубили труби. Луцьк, 1993. 24 с.

7. Скаче горобейко. Дитячі ігри Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука. Рівне: ПП «Формат-А», 2020. 52 с.

8. Товкайло Я. Пастівницька традиція як середовище функціонування сопілкової музики українців. Студії мистецтвознавчі. Київ, 2017. Число 3 (59). С. 15–24.

9. Хай М. Й. Музика Бойківщини. К., 2002. с. 304.

10. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ–Дрогобич. 544 с.

11. Хай М. Й. Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу. Фольклористичні зошити. Вип. 7. Луцьк, 2004. С. 103–118.

12. Хай М. Й. Стрій та звукоряд бойківських НМІ як консерванти й деконсерванти інструментального стилю. Традиційна музична культура Бойківщини. Турка, 1992. С. 14–16.

13. Хай М. Й. Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці). Родовід. 1997. Ч. 16. С. 104–113.

14. Хай М. Й. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ–Дрогобич, 2011. 466 с.

15. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друге видання. Харків, 2012. 512 с.

16. Яремко Б. І. Бойківська сопілкова музика. Львів, 1998. 128 с.

17. Яремко Б. І. Сопілкова музика гуцулів. Львів: СПОЛОМ, 2014. 178 с.

18. Яремко Б. І. Уторопські сопілкові імпровізації. Рівне, 1997. 107 с.

19. Ярмола В. Ріжкові награвання Якова Любежанина. Етнокультурна спадщина Полісся, вип. VII. Редактор-упорядник В. П. Ковальчук. Рівне: Перспектива, 2006. С. 251–261.

References

1. Azarova, A. (2012). Karl Orff's "Shulverk" as a system of musical hearing development. Art studies, 3. 66-72 [in Ukrainian].

2. Hrytsa, S.Y. (2015). Melos of Ukrainian folk epics. Monograph. K.: Dmytro Bury Publishing House, 344 [in Ukrainian].

3. Matsiievskyi, I.V. (2012). Hutsul musical instruments. Vinnytsia: New Book. 464 [in Ukrainian].

4. Kovalchuk, V. (2018). Folk music of Rivne Polissya in the records of Victor Kovalchuk. General ed. Yu. P. Rybak. Rivne: PE Dyatlyk MS. 316 [in Ukrainian].

5. Kovalchuk, V. (2019). Oi na kota vorkota: Lullabies of Rivne Polissya in the records of Victor Kovalchuk. Rivne: PP «Format-A». 52 [in Ukrainian].

6. Oshurkevych O.O. (1993). . The trumpets sounded. Lutsk. 24 [in Ukrainian].

7. Kovalchuk, V. (2020). Skache horobeiko. Children's games of Rivne Polissya in the records of Victor Kovalchuk. Rivne: PE "Format-A". 52 [in Ukrainian].

8. Tovkailo, Y. (2017). Shepherd tradition as a medium of functioning of Ukrainian pipe music. Art studies, 3 (59). 15–24 [in Ukrainian].

9. Khai, M.Y. (2002). Music of Boykivshchyna. Kyiv. 304 [in Ukrainian].

10. Khai, M.Y. (2007). Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition). Kyiv–Drohobych. 544 [in Ukrainian].

11. Khai, M.Y. (2004). The main areas of formation of the concept of the ethnic sound ideal. Folklore notebooks, 7. Lutsk. 103–118 [in Ukrainian].

12. Khai, M.Y. (1992). Structure and scale of Boyko NMI as preservatives and deconservatives of instrumental style. Traditional musical culture of Boykivshchyna. Turka. 14-16 [in Ukrainian].

13. Khai, M.Y.(1997). Traditional musical instruments of Polissya (to the question of the primitive in music). Rodovid, 16. 104-113 [in Ukrainian].

14. Khai, M.Y. (2011). Ukrainian instrumental music of verbal tradition. Kyiv – Drohobych. 466 [in Ukrainian].

15. Khotkevych, H. (2015). Musical instruments of the Ukrainian people. Second edition. Kharkiv. 512 [in Ukrainian].

16. Yaremko, B.I. (1998). Boyko's pipe`s music. Lviv. 128 [in Ukrainian].

17. Yaremko, B.I. (2004). Hutsul pipe`s music. Lviv: SPOLOM. 178 [in Ukrainian].

18. Yaremko, B.I. (1997). Utorop`s pipe improvisations. Rivne. 107 [in Ukrainian].

19. Yarmola, V. (2006). Horn heating by Yakov Lyubezhanin. Ethnocultural heritage of Polissya, 7. Rivne: Perspective. 251–261 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.09.2020
Отримано після доопрацювання 10.10.2020
Прийнято до друку 15.10.2020

УДК 784.1
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222116

Цитування:
Кушнір Т. І. Еволюція сприйняття інтерпретаційних версій симфонії для мішаного хору a cappella «Страсна седмиця» Святослава Луньова. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 165-169.

Kushnir T. (2020). Perception evolution of interpretive versions of the symphony for mixed choir a cappella "Strasna sedmytsia" by Svyatoslav Lunyov. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 165-169 [in Ukrainian].

Кушнір Тарас Ігорович,
творчий аспірант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
taras26071993@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5752-1323

ЕВОЛЮЦІЯ СПРИЙНЯТТЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ВЕРСІЙ СИМФОНІЇ ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ A CAPPELLA «СТРАСНА СЕДМИЦЯ» СВЯТОСЛАВА ЛУНЬОВА

Мета роботи. Виявити ті характерні умови, при яких удосконалюється виконавське сприйняття співаком одного і того ж твору при різних часових та професійних умовах. **Методологія** дослідження полягає, передусім, в аналізі диригентської роботи зі сторони виконавця, що передбачає поєднання емпіричного методу та загальнонаукових методів аналізу і синтезу. Важливим методом дослідження став компаративний метод, який дозволив на основі порівняння за певними параметрами виявити особливості виконавських інтерпретацій та сприйняття музичного твору. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що висвітлення інтерпретаційних версій різних диригентів ведеться зі сторони безпосереднього учасника творчого процесу, а не слухача, який оцінює диригентську роботу на основі досвіду, що він здобув під час прослуховування концертного виступу. **Висновки.** Практичний досвід виконання «Страсної Седмиці» Святослава Луньова у складі різних колективів та в певні періоди особистого професійного розвитку дозволив виокремити основні критерії, які вплинути на інтерпретаційні підходи диригентів до постановки цього твору (кількісний склад виконавців, принципи роботи диригентів, хронотопічний аспект), які забезпечують якісну реалізацію задумів композитора, та виявити важливі аспекти репетиційного процесу та концертного виконання, що вплинули на особистісне сприйняття та розуміння виконавцем глибини музики, створеної композитором.

Ключові слова: хорова симфонія, творчість С. Луньова, Страсна седмиця, виконавські версії, інтерпретація, особистісне сприйняття.

Kushnir Taras*, Ph.D. student of P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Perception evolution of interpretive versions of the symphony for mixed choir a cappella "Strasna sedmytsia" by Svyatoslav Lunyov

The purpose of the article is to identify the characteristic conditions under which the singer's performance of the same work is improved under different time and professional conditions. **The methodology** is primarily in the analysis of the conductor's work by the performer, which involves a combination of empirical methods and general scientific methods of analysis and synthesis. An important method of research was the comparative method, which allowed on the basis of comparison on certain parameters to identify features of performing interpretations and perceptions of a musical work. **The scientific novelty** of the work is in coverage of different conductors interpretive versions by the direct participation of the creative process, not the listener, who evaluates the conductor's work based on the experience, gained while listening to a concert. **Conclusions.** The practical experience of performing Svyatoslav Lunyov's "Strasna sedmytsia" by different groups and in certain periods of personal professional development allowed to identify the main criteria that influence the interpretative approaches of conductors to the production of this work (the quantitative composition of performers, principles of conductors, chronotopic aspect), which provide quality implementation of the composer's ideas, and identify important aspects of rehearsal and concert performance that influenced personal perception and the performer's understanding of the depth of the music created by the composer.

Key words: choral symphony, S. Lunyov oeuvre, Strasna sedmytsia, performance versions, interpretation, personal perception.

©Кушнір Т. І., 2020

Актуальність теми дослідження. У сучасній композиторській хоровій творчості існує декілька визнаних майстрів, а саме: В. Сільвестров, Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик, В. Степурко, В. Польова та ін. Багато з них у певні періоди творчості зверталися до духовної тематики у своїх творах. Це могло бути як новаторське прочитання повної літургії Іоана Златоустого (Л. Дичко, Є. Станкович), так і окремі твори на тексти псалмів, молитов, частин літургії (М. Скорик «Псалом 33», В. Польова цикл «Світлі піснеспіви», В. Сільвестров «Три херувимські»). Святослав Луньов у своїй хоровій симфонії, використавши канонічні тексти молитов та вечірніх тропарів Страсного тижня, за допомогою притаманних його стилю композиторських прийомів, підкреслив основну тематику твору – страсті Христові.

Практичний досвід виконання «Страсної седмиці» у складі ансамблю *«Alter Ratio»* та камерного хору *«Київ»* дає підстави для розгляду еволюції виконавського сприйняття хорового твору С. Луньова.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останнє десятиліття збільшилася кількість робіт, що досліджують композиторський стиль Святослава Луньова. Д. Десятерик досить влучно охарактеризував творчість С. Луньова у статті «Ступінь гостроти погляду: інтерв'ю з Святославом Луньовим»: «Творчість Луньова – цілісна та водночас неспинна в розвитку система культурних, художніх, етичних цінностей; масштабу внутрішньої роботи, що відбувається тут, можна знайти аналоги тільки в найкращих, найбільш плідних періодах вітчизняної музичної школи» [3]. Зі слів композитора можна зрозуміти, наскільки його музика є нестандартною, що виходить за рамки звичного сприйняття: «У музичному процесі почуваюся людиною у якомусь сенсі сторонньою. Я приходжу зі своїми витворами до професійних людей. <…> На моє переконання, музика, що звучить у залі, повинна залишати відчуття максимального вираження, чи що. Сама етимологія слова «виконання» для мене сягає до переповнення чаші, з якої виливається. <…> Не на денці, не тільки вологі стінки цієї посудини, а просто як ріг достатку. Він повинен виливатися, тоді є можливість затопити слухачів і щось їм донести. Якщо економити на цих речах – усе, тоді з'являється схематизм» [3].

Однією з праць, що присвяченні «Страсній седмиці», є стаття Ю. Воловчук «Симфонія для мішаного хору Страсна седмиця Святослава Луньова: авторське прочитання духовно-музичних традицій». У своїй статті дослідниця звертає увагу на проблематику, «пов'язану з особливим втіленням традицій духовної хорової музики та індивідуальним творчим поглядом на жанр хорової симфонії, який до теперішнього часу не має стійкого жанрового канону» [1, 49]. Авторка представляє «Страсну седмицю» С. Луньова як яскравий приклад реалізації актуальних тенденцій сучасних композиторських пошуків.

Найбільш ваговим дослідженням хорового почерку Святослава Луньова можна вважати другий розділ «Сучасне хорове письмо як основа формування виконавської культури (на прикладі творів С. Луньова Страсна седмиця і The Noel Consort)» дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства О. Приходько «Хорова музика a cappella другої половини XX – XXI ст.: Теоретичне осмислення і виконавські підходи». Проаналізувавши названі твори композитора, автор так визначає основні риси хорового письма: «Хор сприймається як багатофункційний та багатотембровий інструмент <…> Виконавський ступінь індивідуальності кожного голосу-партії в загальній фактурі <…> Інструментальний тип мислення в мелодиці окремих ліній фактури та організації фактури загалом <…> Робота з тембром на рівні окремого виконавця, тобто природних особливостей кожного з типів голосів, та хорового звучання як такого <…> Особлива робота з вербальним текстом» [5, 194–195].

Мета статті – виявити ті характерні умови, при яких удосконалюється виконавське сприйняття співаком одного і того ж твору при різних часових та професійних умовах.

Виклад основного матеріалу. «Страсна Седмиця» – це хорова симфонія, написана Святославом Луньовим у 2011 році. Її зміст пов'язаний з останніми днями життя Ісуса Христа – його муками, смертю, чудесним Воскресінням. Це морально найважчі останні сім днів Великого посту для кожного віруючого християнина. Тому музика С. Луньова збагачена відповідними виражальними засобами – постійними дисонансами, септакордами, полігармонією, поліритмією та ін. Використовуючи всі ці засоби, Святослав Луньов примушує виконавця, а потім і слухача заглибитися в тематику «Страсної седмиці».

Аналізуючи виконавські версії хорової симфонії, ми можемо виокремити наступні основні критерії, які могли б вплинути на інтерпретаційні підходи диригентів до постановки цього твору:

1. *Кількісний склад виконавців*
2. *Принципи роботи диригентів*
3. *Хронотопічний аспект*

4. Особистісне сприйняття виконавців

Кількісні склади виконавців пройшли певний процес математичної еволюції. Спочатку це був ансамбль у складі 15 чоловік, при другому виконанні – камерний хор (25 чол.). Цей процес можна продовжувати, оскільки аналізована партитура розрахована на великий склад хору, тому що в ній має місце розділення партій на два і більше голосів, що могло б привести до більш масивного, насиченого, драматичного звучання центральних частин симфонії.

Якщо розглянути цей аспект з точки зору виконавця, то, звісно, чим більший хор, тим легше співати, але це насправді досить примітивне судження. Коли співак виступає у складі ансамблю, то від нього вимагається висока концентрація під час усього твору, оскільки, як зазначалося раніше, виконавець співає партію самостійно. Це фізично важко і в деяких моментах унеможливлює використання ланцюгового дихання в ансамблі, особливо в епізодах з поділом однієї партії на багато голосів. Проте коли співак виконує партію самостійно, йому легше контролювати звуковисотність, звукоформування, баланс у межах партії та ансамблю в цілому. Що ж стосується камерного хору, то звісно, цей склад розширює виконавські можливості та дає спроможність диригенту повною мірою виконати побажання композитора. Хоча кількість співаків збільшилася, але вимоги до виконавців теж зростають. Потрібно особливо ретельно сконцентруватися на ансамблевому звучанні кожної партії, а саме на таких видах ансамблю, як тембральний, інтонаційний, ритмічний, звуковисотний та інші.

Микола Гобдич та Ольга Приходько є яскравими представниками диригентсько-хорових шкіл, які у своїй роботі з хором сповідують такі основні принципи: точна інтонація, висока вокальна позиція, ансамблевість звучання. Проте, аналізуючи їхню роботу зі сторони співака, можна виявити певні відмінності у роботі диригента з партитурою. Якщо О. Приходько хотіла наблизити співаків до партитури, то М. Гобдич прагне, щоб партитура наблизилася до виконавців. Що це означає на практиці?

При роботі над «Страсною седмицею» Ольга Приходько намагалася максимально виконати побажання автора, які були вказані у партитурі: динамічні, агогічні, темпові зміни, тим самим не до кінця враховуючи складність цього твору для виконавців, недостатню можливість ансамблю забезпечити неперервність звучання у повільних частинах твору, що ставило під загрозу переривання єдиної драматургічної лінії, закладеної композитором. На противагу цьому, Микола Гобдич адаптує партитуру, написану композитором, під диригента і співаків для якісного прочитання нот, а в подальшому, часткової зміни (з погодження композитором) динамічної градації і темпових відхилень від композиторської версії.

Не останню роль у виконанні хорової симфонії Святослава Луньова відіграли часові межі підготовки до постановки «Страсної седмиці». Ми знаємо, що ансамбль сучасної музики *«Alter Ratio»* – це колектив професійних співаків, які об'єднані спільною ідеєю створення творчого проєкту, що зацікавить слухачів та відкриє нові хорові композиторські імена. Натомість Муніципальний камерний хор *«Київ»* – мистецька організація, де хорові репетиції проходять на регулярній основі, володіє власним нотовиданням, високо-професійними виконавцям та майстром диригентської справи. Відповідно до цього, співаки камерного хору «Київ» мали більше часу для того, щоб зрозуміти, відчути, усвідомити, переосмислити, а в кінцевому результаті – інтерпретувати драматургічний задум композитора. Проте на ансамблі *«Alter Ratio»* лежав подвійний вантаж відповідальності – вони стали одними з тих, хто почав популяризувати хорову музику Святослава Луньова у мистецько-хорових колах. Можливо, їм не вистачило тієї кількості репетицій, що потрібні для розуміння та усвідомлення суті музики, але на той час прем'єра «Страсної седмиці» була завершальним концертом «Київ Музик Фесту–2014», і це приковувало підвищену увагу як до колективу, так і до персони Святослава Луньова.

Із погляду виконавського сприйняття, автор пройшов певний процес еволюції. У 2014 році, коли відбувалася підготовка до прем'єри «Страсної седмиці», будучи студентом третього курсу НМАУ ім. П. І. Чайковського і, відповідно до чого, автор був орієнтований більше на сприйняття класичних хорових прийомів та гармоній у вокальній музиці. Коли довелося зустрітися з нотами Святослава Луньова, то здавалося все незрозумілим та новим. Використання постійних дисонансів, поліритмії, одночасне накладання мажору та мінору створювало враження чогось «дивного», незрозумілого, того, що важко сприймалося на слух. Тим більше, як зазначалося раніше, ми були обмежені в часі, що звужувало можливість повноцінного сприйняття, розуміння та усвідомлення суті музики.

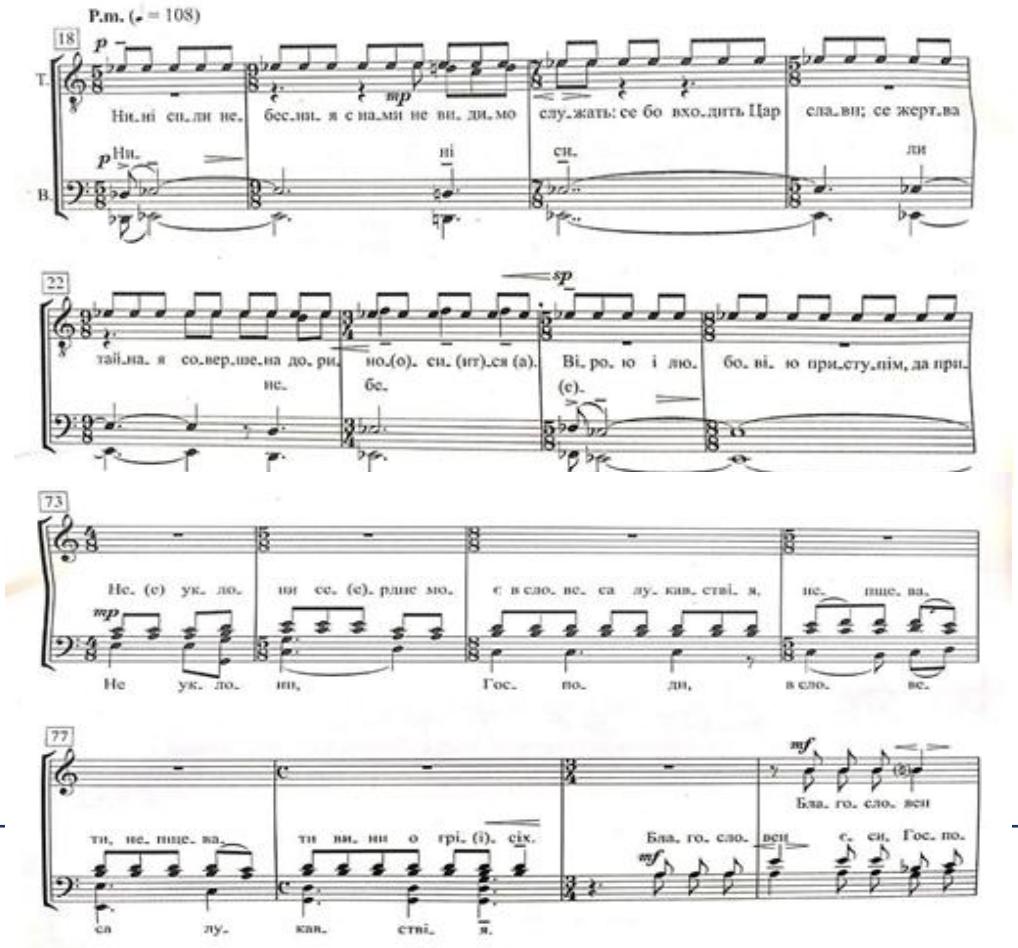
Коли у 2019 році довелося знову «зустрітися» з партитурою Святослава Луньова,

відкинувши скептицизм попереднього виконавського досвіду, було зрозуміло, що ця музика має більш глибокий зміст.

Не будемо вдаватись до тавтології, описуючи ті основні відмінності, які існували при інтерпретації згаданими колективами, а звернемо увагу на деталі, які могли б відіграти значну роль у відмінностях між виконавськими версіями О. Приходько та М. Гобдича. Перейдемо до аналізу інтерпретаційних версій на прикладі другої частини «Нині сили небесния», яка є повноцінним втіленням композиторського стилю Святослава Луньова. Проаналізувавши виконавські версії розділу *Piu mosso,* можна помітити суттєву різницю в темпах. *«Alter Ratio»* – наближено до композиторського темпу, де ♩ = 108, хор *«Київ»* – ближче до *Allegro* (♩ = 120). Це зумовленно, перш за все, особистісним емоційним станом диригентів: якщо О. Приходько у своєму виконанні «Страсної Седмиці» пропагувала внутрішньо стриманий, релігійний з поступовим емоційним напруженням характер відтворення музики, то М. Гобдич з перших звуків намагався передати колективу своїм внутрішнім зарядом більш схвильований, драматичний, енергетично заряджений характер виконання. Відповідно до цього, диригент диктував той темп, який би відповідав наведеним вище характеристикам виконання цієї частини.

Святослав Луньов велику увагу приділяє слову. Так, в інтерв'ю Д. Десятерику композитор описує важливість слів у своїх творах: «Слова визначають усе – подих, мелодику, зміст. Там де кінчається музика, починається слово, а не навпаки. Музика силкується виговорити хоча б один склад, але не може цього зробити. Слово взагалі не лежить у цій площині, воно спущене зверху» [2].

Тому у цій частині ми бачимо характерні композиторські прийоми подачі тексту. Для підкреслення неприривної ритмічної організації Святослав Луньов використовує повторення голосних на одному і тому ж тоні. У прикладі № 1 можна помітити, що на початку розділу *Piu mosso* у 23 такті автор якраз за рахунок повторення голосних у партії першого тенора показує, що мелодика ритмічного повторення є важливішою, ніж мелодичний рух вгору другого тенора.

У прикладі № 2 спостерігаємо, що композитор не руйнує плавний перехід мелодії у партії першого тенора (такти 76–77) і замість повторення голосних, які він використовував раніше, композитор об'єднує їх лігою, яка робить ці переходи більш плавними.

Приклад № 1

Приклад № 2

При прослуховуванні виконавських версій такі важливі композиторські нововведення місцями «змазуються», місцями вони настільки чітко виділяються співаками, що вибиваються із загального контексту, але однозначно хору «Київ» композиторські повторення голосних додають до їхнього виконання експресії і драматичного запалу.

Однією з диригентських особливостей є об'єднання частин симфонії в єдиний цикл. Для слухача та глядача кардинально нічого не змінюється, твір звучить повноцінно, без великих пауз для оплесків та інше, але лише диригент-виконавець може помітити суттєву різницю між інтерпретаціями Ольги Приходько та Миколи Гобдича. Переглянувши відео концерту, можна помітити одну цікаву диригентську особливість: О. Приходько під час виконання між частинами опускала руки, тим самим давала можливість співакам переключитись на інший номер, а слухачам переосмислити попередню частину. На противагу цьому, М. Гобдич між частинами тримав руки в постійному емоційному напруженні, не даючи ні співакам, ні слухачам жодного перепочинку, тим самим, об'єднуючи всі частини у великий цикл, яким є «Страсна седмиця» Святослава Луньова.

Наукова новизна. Висвітлення інтерпретаційних версій різних диригентів ведеться зі сторони безпосереднього учасника творчого процесу, а не слухача, який оцінює диригентську роботу на основі досвіду, що він здобув під час прослуховування концертного виступу. У статті обґрунтовується еволюція виконавського сприйняття «Страсної седмиці», яка залежить від професійного росту особистості співака, колективу виконавців на чолі з кваліфікованими диригентами.

Висновки. Підсумовуючи попередній аналіз інтерпретаційних версій, можна зробити висновок, що виконавське сприйняття хорової симфонії Святослава Луньова проходить процес еволюції паралельно до того, як хорист розвивається у процесі становлення його як професіонала, адже «Страсна седмиця» – це 7-ми частинне хорове полотно, якому притаманна наявність складних вокально-хорових технік, місцями непроста структура компонування диригентських жестів та присутність характерних композиторських прийомів, які у гармонійній сукупності надають можливість слухачу повноцінно заглибитися та «пережити» останні дні життя Ісуса Христа – його муки, смерть та чудесне Воскресіння.

Література

1. Волончук Ю. В. Симфонія для мішаного хору «Страсна седмиця» Святослава Луньова: авторське прочитання духовно-музичних традицій // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2018. Вип. 123. С. 49–57.

2. Десятерик Д. В. Життя у звуці // День. 2002. 4 січня. (16.10.2020)
URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/zhittya-u-zvuci

3. Десятерик Д. В. Ступінь гостроти погляду: інтерв'ю з С. Луньовим // День. 2006. 3 лютого. (20.09.2020)
URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/stupin-gostroti-poglyadu

4. Москалеко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособ. Киев : Клякса, 2013. 272 с.

5. Приходько О. В. Хорова музика a cappella другої половини XX – початку XXI ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи: дис. … канд.мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 2017. 255 с.

References

1. Volonchuk Y. V. (2018). Symphony for mixed choir «Strasna sedmytsia» by Svyatoslav Lunyov: author's reading of spiritual and musical traditions. «Naukovyy visnyk» of the Ukraine National P. I. Tchaikovsky Academy of Music, 123, 49–57 [in Ukrainian].

2. Desyaterik D. V. (2002). Life in sound. *Day*. Retrieved from: https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/zhittya-u-zvuci [in Ukrainian].

3. Desyaterik D. V. (2006) The degree of visual acuity: an interview with S. Lunyov. *Day*. Retrieved from: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/stupin-gostroti-poglyadu [in Ukrainian].

4. Moskalenko V. G. (2013). *Lectures on musical interpretation: a textbook.* Kyiv: TOV «Tipografiya «Klyaksa» [in Russian].

5. Prykhodko O. V. Choral music a cappella of the second half of the XX - the beginning of the XXI century: theoretical comprehension and performance approaches: dissertation … Candidate of Arts in spetiality 17.00.03. Art of Music. The Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.09.2020
Отримано після доопрацювання 10.10.2020
Прийнято до друку 15.10.2020

УДК 78.071:780.647.2(477.54)(092)(043.3)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222119

Цитування:
Нішіч К. Особливості взаємозв`язку сербської та української баянних шкіл. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 170-174.

Nisic K. (2020). Features of Interrelation of Serbian and Ukrainian Accordion Schools. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 170-174 [in Ukrainian].

Нішіч Катарина,
аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
https://orcid.org/0000-0001-6688-9840
nisic5472-1@uoel.uk

ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОЗВ`ЯЗКУ СЕРБСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ БАЯННИХ ШКІЛ

Метою статті є обґрунтування особливостей взаємозв'язку освіти сербських акордеоністів та специфіки української школи акордеона, а також виділення різних аспектів навчання сербських акордеоністів в музичних школах України, особливості підготовки сербських майстрів акордеона в Україні до участі в конкурсах з акордеонної майстерності в Україні і за кордоном. **Методологія**. У ході дослідження застосовано методи аналізу, синтезу, а також компаративний метод при вивченні української та сербської баянних шкіл. **Наукова новизна.** Вперше **р**озглянуто методичні системи занять, які використовуються сербськими вчителями під час навчання техніки гри на акордеоні, зокрема індивідуальний підхід до визначення потенціалу кожного учня на початковому етапі навчання з урахуванням особливостей їх психологічного стану, поєднання термінів зі здатністю студентів музичної школи виступати публічно. Існують відмінності в навчанні грі на акордеоні випускників сербської та української музичних шкіл. Останні схильні до принципів української педагогічної школи, зокрема, вихованню в учнів уміння працювати, долати труднощі, ставити завдання і досягати їх поступової реалізації. **Висновки**. Було наголошено на необхідності розвитку відносин сербської та української шкіл акордеонного мистецтва у сфері освіти. Такі висновки були побудовані на тому, що за весь час навчання сербських студентів навичкам гри на акордеоні в Україні спостерігається позитивна динаміка. Проявляється у збільшенні числа студентів, розширенні музичних спеціальностей вітчизняних установ музичної освіти і навчання акордеоністів. Таким чином, відносини української і сербської освіти позитивно впливають на розвиток акордеонного мистецтва.

Ключові слова: музичні фестивалі, україно-сербські взаємини, міжнародна комунікація, освітні проекти, баяністи-акордеоністи.

Nisic Katarina*, Graduate student of Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies, Sumy State Pedagogical University*

Features of Interrelation of Serbian and Ukrainian Accordion Schools

The purpose of the article of this article is to substantiation the peculiarities of the relationship of the education of Serbian accordionists and the specifics of the Ukrainian accordion school, as well as highlighting various aspects of training Serbian accordionists in music schools in Ukraine, features of training Serbian masters of an accordion in Ukraine, their participation in accordion skills competitions in Ukraine and abroad. **Methodology.** During the research, methods of analysis, synthesis, as well as a comparative method in the study of Ukrainian and Serbian accordion schools were used**. Scientific Novelty**. The methodical systems of classes used by Serbian teachers in teaching accordion playing technique are considered, including an individualized approach to determining the potential of each student at the initial stage of learning, taking into account the peculiarities of their psychological state, combining terms with the ability of music school students to speak publicly. There are differences in the teaching of accordion playing by graduates of Serbian and Ukrainian music schools. The latter are inclined to the principles of the Ukrainian teaching school, in particular, education of students' ability to work, ability to overcome difficulties, set tasks, and achieve their gradual implementation. **Conclusions**. The need to develop the relationship between the Serbian and Ukrainian schools of accordion art in the field of education was pointed out. Such conclusions were based on the fact that during the whole time of teaching Serbian students the skill of accordion playing in Ukraine there is a positive dynamic. Its detection is an increase in the number of students, the expansion of music specialties of domestic institutions of music education, and accordion training. Thus, the relationship between Ukrainian and Serbian education has a positive effect on the development of accordion art

Key words: music festivals, Ukrainian-Serbian relations, international communication, educational projects, accordionists.

©Нішіч К., 2020

Актуальність теми дослідження. Одними з глобальних процесів сучасної світової спільноти є знайомство, вивчення, взаємозв'язок та різні грані зближення, взаємозбагачення, асиміляція різних національних культур. Своєю особливою багатогранністю та багатством з поміж інших європейських культур вирізняються Сербія та Україна. В такому аспекті важливого значення набуває питання розгляду процесів виховання «сербських» баяністів в Україні. Метою статті є обґрунтування особливостей взаємозв'язку виховання сербських баяністів та специфіки функціонування української баянної школи.

Практику підготовки сербських фахівців за спеціальністю «баян» в Україні започатковано в дев'яності роки XX століття. Одним з лідерів цього процесу стала столична Київська державна консерваторія ім. П.І. Чайковського. Слід сказати, що на цей період випадає також і створення кафедри старовинної музики – першої серед вузів України, де відкрився клас органу, клавесину, розпочали опановувати стилістику барокової музики, проводитися наукові дослідження європейської музики XVI-XVIII століть.

Усе це стало потужними сигналами проєвропейського вектору вітчизняної музичної культури та освіти. На кафедрі народних музичних інструментів в період 1990-х років опановували навчання грі на баяні та акордеоні іноземці, серед них найбільшу кількість складали студенти із Югославії. По класу баяна у доктора мистецтвознавства, професора Миколи Давидова закінчили навчання Милян Белетич, Боян Шпица та Олександар Васич.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, присвячених дослідженню питань взаємозв'язку української та сербської шкіл баянного мистецтва наочно демонструє актуальність питання, що піднімається. Досліджуючи питання, О.Устименко-Косоріч пише: «Складовою музичної освіти є виконавська практика баяністів-акордеоністів, яка у єдності з педагогічним компонентом забезпечує її успішність. В історії розвитку виконавської школи баяністи-акордеоністи усвідомлювали її культурну та соціальну значущість. Виконавська практика представників баянно-акордеонної школи започаткована в аматорській, просвітницькій, концертній справі, в межах якої формувалися: творчий потенціал, зміст та форми освіти за фахом, дидактичні прийоми у вихованні баяністів-акордеоністів, усвідомлення їх ролі у культурно-суспільних процесах країни» [9]. Вчена в контексті вивчення традицій баянно-акордеонного мистецтва розглядає питання культури та масової культури. «Є зв'язок між поняттями «культура» і «маси». Останній термін – соціально-масовий, він виник при емпіричному аналізі групи індивідів, яку можна спостерігати безпосередньо» [11]. В свою чергу, Д. Куліш відмічає, що «гра на баяні є складовою системою, що поєдную у собі універсалізм виконавця, та специфіку музичних засобів, не маючих обмежень кількості їх сполучень. Все це робить баян доволі унікальнім інструментом» [6]. Б. Кисляк поділяє цю думку. Дослідник стверджує, що баян-«оркестр» має певні переваги перед фортепіано-«оркестром», що виражається в повній відкритості сучасного баяна на зал, видимості його клавіатури глядачам в залі. Таким чином, виховання майстерності гри на баяні взагалі доволі складніше, ніж на фортепіано, що позначається на методиках підготовки майстрів гри на цьому музичному інструменті» [5]. Стосовно підготовки сербських баяністів-аккордеоністів в українських навчальних закладах О.Устименко-Косоріч пише: «Після проголошення Україною незалежності пріоритети держави в галузі системи вищої освіти зменшилися, що суттєво відзначилося на підготовці музичних кадрів. Вихід на ринок освітніх послуг набув суттєвого значення. Тому сприяв потік сербських студентів, що вирушили до навчання в українські музичні вузи» [12]. Далі дослідниця звертає увагу на якість навчання сербських студентів в навчальних закладах України. «Сьогодні вищу освіту в Україні студенти з Сербії здобувають у багатьох вищих навчальних закладах, де давно й успішно працюють факультети професійної підготовки, післядипломної освіти, міжнародні відділення та ін. Найактуальнішими спеціальностями серед іноземних студентів є: психологія, соціологія, міжнародні відносини, журналістика, філологія, медицина, проте серед сербських студентів є найбільший попит саме на музичні напрямки підготовки» [12].

Виклад основного матеріалу дослідження. Ще в 1942 році сербський піаніст А.Факін відкрив перші класи гри на баяні-акордеоні на базі приватної школи музики «Звук». Саме з цього моменту веде свій початок сербська школа гри на баяні та акордеоні. Протягом наступних 20 років, аж до 1962 року, баяністи-акордеоністи в Сербії виховувалися на рівні початкової освітньої школи. І тільки на 1963 рік припадає відкриття спеціальності баян-акордеон в системі професійної вищої освіти – сталося це в музичному училищі імені К. Станковича в Белграді [10].

Щодо організації занять музиці в школах Сербії слід зазначити, що, як правило, вони організовуються в суворій відповідності до положень статуту навчального закладу, орієнтованого на виконання основного завдання школи, що полягає в удосконаленні учнями навичок володіння баяном-акордеоном, з'єднанням баянно-акордеонної підготовки в школі з навчанням іншим музичним дисциплін – техніці оркестрової гри, теорії музики та ансамблю. У сербських школах дотримуються структурованості системи навчання грі на баяні-акордеоні, що полягає в наявності трьох рівнів навчання грі: початковому, середньому та вищому. Комунікативна схема «вчитель-учень» виступає основною формою передачі знань при навчанні будь-якого виду діяльності, в тому числі й грі на музичних інструментах. При цьому структура занять музикою має величезне значення в контексті навчання техніки гри, прищеплення навичок роботи з музичним інструментом [10].

Методичні системи занять, які використовуються сербськими педагогами при навчанні техніці гри на баяні-акордеоні, містять цілий ланцюг положень, характерних для педагогіки сербських музичних шкіл. До таких належать: індивідуалізований підхід до визначення потенціалу кожного з учнів на початковій стадії навчання, врахування особливостей їх психологічного стану, поєднання термінів навчання з можливістю учнів музичних шкіл виступати публічно. Також важливий принцип особистого прикладу і наступності передачі знань від педагога учневі [9].

Таким чином, в контексті україно-сербського співробітництва в сфері розвитку школи гри на баяні доводиться констатувати значний взаємний вплив української та сербської шкіл одна на одну. Сербські студенти, що навчаються в Україні, доповнюють традиції національної школи гри, до якої належать, знаннями, переданими їм українськими викладачами. Результатом такого синтезу культурних й викладацьких традицій є поява самобутніх майстрів з неповторною технікою гри. Це, у свою чергу, знаходить належну оцінку у журі численних міжнародних конкурсів, в яких беруть участь та займають призові місця сербські баяністи-акордеоністи, які пройшли навчання в українських музичних навчальних закладах.

Виконавська практика гри на баяні-акордеоні має величезне значення в контексті формування викладацької думки при організації освітнього процесу. Виступи численних сербських народних любителів музики та іноземних виконавців сприяли збагаченню досвіду слухачів. Їх творчість викликала широкий інтерес у публіки до окремих музичних творів і їх виконавцям [13]. На сьогодні сербське музикознавство не має жодної серйозної наукової роботи, в якій аналізуються зміни і художні трансформації в мисленні баяністів-акордеоністів Сербії. Не проводиться наукового аналізу систем навчання грі на цих інструментах і освіти майбутніх музикантів, не дається належної оцінки процесу підвищення майстерності баяністів-акордеоністів та якісного розвитку їх репертуару [8].

На початку минулого століття і аж до 1920-30-х років баянно-акордеонне мистецтво в Сербії стало набувати масового характеру [7]. Особливу роль у розвитку баянного мистецтва в Сербії і збільшення інтересу публіки до нього зіграли виступи музикантів з колишнього СРСР і артистів української діаспори в Сербії. Для музичного середовища Сербії того часу характерні численні творчі злети, які мали місце як в рівні майстерності окремих виконавців, так і в професіоналізмі в складанні музичного репертуару [13]. В цей проміжок часу баянно-акордеонне виконавство в Сербії знаходиться на високому професійному рівні [8].

При розгляді баянно-акордеонного мистецтва як одного з найважливіших напрямків процесу розвитку музики вченими-дослідниками був узагальнений об'ємний фактичний матеріал зі сфери історії розвитку музичної світової культури. Міжнародна комунікація й наукове осмислення відіграють у цьому процесі не останню роль. Стосовно питань підготовки сербських баяністів в Україні можна зробити висновок про те, що саме міжнародні комунікації та їх якісний розвиток зіграли особливу роль в процесі підготовки сербських баяністів. Школа гри на баяні-акордеоні є відносно молодим напрямком розвитку музичної творчості та педагогіки в музиці. Введення в науковий обіг численних наукових джерел дозволяє зробити якісний аналіз рівня розвитку міжнародних комунікацій в сфері музики та їх впливу на питання підготовки сербських баяністів в Україні.

Національна сербська викладацька традиція в сфері музики сформувала згодом напрацювання сербськими викладачами професійного досвіду при навчанні у вищих навчальних закладах України, Росії, а також в інших навчальних закладах країн колишнього

Радянського Союзу. Досвід радянських музичних навчальних закладів у сфері викладання музики зробив величезний вплив на формування світогляду сербських музичних педагогів та багато в чому визначив їх власну манеру викладу матеріалу в подальшому. Проте є істотні відмінності в області методології викладання техніки музичного виконання між радянською та сербської школами гри на баяні-акордеоні. Відносно останньої можна констатувати той факт, що розвиток технічних здібностей виконавця багато в чому базується на традиціях національного сербського музичного матеріалу, а саме – народних танців Сербії «Коло».

Наукове осмислення сербського баянно-акордеонного виконавства здійснюється на всеукраїнських конференціях та науково-практичних семінарах, в дипломних та магістерських роботах. В Сумському педагогічному університеті розширено зміст позанавчальних заходів, зокрема, таких, як проведення студентських вечорниць у народознавчій світлиці, де сербське коло є одним з колоритних ігрових танцювальних форм. Також набули нового змісту репертуарні взаємини. Раніше маловідомі твори сербських авторів входять в орбіту українського баянного мистецтва. В монографії авторитетного російського професора Михайла Імханицького [1–4] наведено перелік найбільш значущих творів камерно-академічного напряму для баяна та акордеона соло, а також камерно-ансамблевих творів за участі цих інструментів. З-поміж багатьох опусів із різних країн не представлено жодного твору сербських композиторів. Сьогодні завдяки співпраці в галузі баянного мистецтва з Сербією в Україні звучать твори Зорана Божаніча, без прем'єри творів якого в його країні в останні роки не проходить практично жоден конкурс або фестиваль; випускника Одеської музичної академії по класу композиції К. Цепколенко та акордеона В. Мурзи Дражана Косоріча; випускниці Київської консерваторії Сніжани Нешич, композиторів Елізабет Ілієвскі, Ладіслава Купковіча.

Музична педагогіка має найважливіше завдання в адекватному оцінюванні процесів функціонування системи музичної освіти, її основних тенденцій розвитку, забезпеченні освітньої системи всіма необхідними елементами, для її повноцінного функціонування і для підвищення музичної культури соціуму в цілому. В цьому конкретному аспекті зміст системи музичної освіти в країні та її організація, закладені в основу, привертають до себе увагу широких верств суспільства.

За весь час навчання сербських студентів майстерності гри на баяні-акордеоні в Україні має місце позитивна динаміка, що виявляється в збільшенні чисельності учнів, притоці нових, професійних кадрів в навчальні заклади Сербії з числа випускників українських музичних вузів, розширення музичних спеціальностей вітчизняних закладів системи музичної освіти та навчання баянно-акордеонної майстерності. Крім того, сербські студенти, які проходять навчання в Україні, ще на стадії навчання беруть активну участь в міжнародних конкурсах гри на баяні-акордеоні, нерідко виходячи переможцями в них. Також студенти Сербії активно беруть участь в творчих проектах, що дають можливість презентувати їх національну культуру гри на баяні-акордеоні, ведуть науково-дослідницьку діяльність поза рамками основної підготовки [12].

Висновки. Отже, в результаті дослідження, зважаючи на здобутки сербських баяністів-акордеоністів, які отримали професійну освіту в українських мистецьких навчальних закладах, виявлено, що ці навчальні заклади мають високий рівень музично-освітньої підготовки. Якісна баянно-акордеона освіта сербських музикантів залежить не тільки від їхньої освіти в українських навчальних закладах, а й від їхньої ранньої підготовки на батьківщині, в сербських музичних школах, які відрізняються високим рівнем кваліфікації. Саме взаємозв'язок української та сербської освіти позитивно впливає на розвиток баянного мистецтва.

Зв'язок Сербії з іншими європейськими державами є достатньо щільним, що знайшло відображення в багатьох напрямах суспільної взаємодії, серед яких чільне місце займає музична культура взагалі та баянно-акордне мистецтво зокрема. Творчі контакти, мистецькі взаємини, наукові дослідження останніх десятиліть свідчать про актуальність та перспективність європейсько-сербських взаємин, зокрема у сфері музичного мистецтва, а, передусім, у галузі баянного виконавства.

Література

1. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

2. Имханицкий М.И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. 376 с.

3. Имханицкий М.И. Портреты баянистов. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2001. 251 с.

4. Имханицкий М.И. Современная музыка для русского народного оркестра и задачи воспитания исполнителей. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. 1976. № 24. С. 125–173.

5. Кисляк Б.М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Одеса, 2019. 245 с.

6. Куліш Д.О. Баянне виконавство у музичній культурі 70-90 років XX ст. *Науковий вісник НМАУ.* 2000. № 5. С. 48–58.

7. Ракич З. Конкурсы и фестивали баянистов и аккордеонистов в Сербии. Наука. Искусство. Культура. 2016. №1(9). С. 43–49.

8. Ракич З. Особенности развития баянно-аккордеонной культуры в Сербии. автореф. дис. … д-ра. искусствоведения: спец. 17.00.02. Москва, 2004., 196 с.

9. Устименко-Косоріч О. Баянно-акордеонна панорама Сербії: освітньо-педагогічний аспект. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2013. № 4(30). С. 118–126.

10. Устименко-Косоріч О. Історія розвитку сербської баянно-акордеонної школи (друга половина XX початок XXI століття). Наукові виноходи, теорія та практика. 2012. № 4. С. 17–21.

11. Устименко-Косоріч О. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Київ, 2008. 17 с.

12. Устименко-Косоріч О. Педагогічний аналіз підготовки сербських баяністів-акордеоністів у вищих мистецьких закладах України. Психолого-педагогічні науки. 2014. № 4. С. 215–219.

13. Устименко-Косоріч О. Передумови формування сербської баянно-акордеонної школи (кін. XIX-поч. XX ст.). Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. 2012. № 6. С. 47.

References

1. Imkhanitskiy, M. (2006). History of accordion art. Moskva: RAM im. Gnesinyh [in Russian].

2. Imkhanitskiy, M.I. (2004). Music of foreign composers for accordion. Moskva: RAM im. Gnesinyh [in Russian].

3. Imkhanitskiy, M.I. (2001). Portraits of accordionists. Moskva: RAM im. Gnesinyh [in Russian].

4. Imkhanitskiy, M.I. (1976). Modern music for the Russian folk orchestra and the task of educating performers. Questions of Musical Performance and Pedagogy, 24, 125–173 [in Russian].

5. Kysljak, B.M. (2019). Accordion in chamber and ensemble music of Ukrainian composers: historical and stylistic aspect. Odesa: Odesa National Music Academy [in Ukrainian].

6. Kulish, D.O. (2000). Bayan performance in the musical culture of the 70-90s of the XX century. Scientific Bulletin of NMAU, 5, 48–58 [in Ukrainian].

7. Rakich, Z. (2016). Competitions and festivals of accordionists and accordionists in Serbia. *Science.* Art. Culture, 1(9), 43–49 [in Russian].

8. Rakich, Z. (2004). Features of the development of accordion-accordion culture in Serbia. Moskva: Russian Academy of Music [in Russian].

9. Ustymenko-Kosorich, O. (2013). Accordion and accordion panorama of Serbia: educational and pedagogical aspect. Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies, 4(30), 118–126 [in Ukrainian].

10. Ustymenko-Kosorich, O. (2012). History of the development of the Serbian accordion school (second half of the XX beginning of the XXI century). Scientific inventions, theory, and practice, 4, 17–21 [in Ukrainian].

11. Ustymenko-Kosorich, O. (2008). Mass music as an attribute of youth culture of the middle of the XX century. Kyiv: Odesa National Polytechnic University [in Ukrainian].

12. Ustymenko-Kosorich, O. (2014). Pedagogical analysis of the training of Serbian accordionists in higher art institutions of Ukraine. Psychological and pedagogical sciences, 4, 215–219 [in Ukrainian].

13. Ustymenko-Kosorich, O. (2012). Prerequisites for the formation of the Serbian accordion school (late nineteenth and early twentieth centuries). Scientific notes of Nizhyn State University, 6, 47 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.08.2020
Отримано після доопрацювання 10.11.2020
Прийнято до друку 15.11.2020

УДК 785.12:780.646.1]-056.045-053.5
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222120

Пахомов Ю. М. Роль дитячих духових оркестрів у розвитку молодих талантів України. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 175-180.

Pakhomov Yu. (2020). The role of children's wind orchestra in the development of young talents of Ukraine. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 175-180 [in Ukrainian].

Пахомов Юрій Миколайович,
аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка,
вчитель музики відділу духових інструментів
Комунальної установи Сумської спеціалізованої
школи І-ІІІ ступенів № 29
https://orsid.org/0000-0003-3418-8737
yupakhomov2@gmail.com

РОЛЬ ДИТЯЧИХ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ У РОЗВИТКУ МОЛОДИХ ТАЛАНТІВ УКРАЇНИ

Метою статті є висвітлення музичного шляху окремих яскравих виконавців на духових інструментах з числа учасників дитячих духових колективів, а також розкриття ролі колективного музикування на початковому етапі оволодіння музичним інструментом. **Методологія** дослідження базується на історико-біографічному та аналітичному методах. Через брак джерельної бази по деяких питаннях використовувався метод індивідуального інтерв'ю. **Наукова новизна.** Початковий етап навчання на духових інструментах та дитяче оркестрове виконавство закладають фундамент у формуванні особистості виконавця. Ознайомлення учнів з творчістю яскравих виконавців-духовиків позитивно впливає на їхнє ставлення до музичного виконавства. Для молодшого покоління виконавців більш зрозумілими є приклади з сучасності, тож висвітлення музичного шляху відомих молодих виконавців сьогодення може бути гарним зразком для наслідування. **Висновки.** Виявлення в дитячих оркестрах обдарованих учнів та подальший розвиток їх здібностей безумовно матиме результатом появу яскравих виконавців. В оркестрах юні музиканти отримують корисний досвід колективної гри, досконально вивчають нотний запис, розвивають музичний слух, пам'ять та почуття ритму, отримують навички виконання різножанрової музики, що сприяє розширенню світогляду майбутніх професіоналів. З приведених прикладів бачимо, якщо виконавець крім обдарованості має ще й цілеспрямованість, то в нього є всі шанси стати визнаним виконавцем. Через залучення до колективного музикування широкого кола дітей можна виявити серед них і справжні таланти, які в подальшому будуть рушіями духової виконавської культури.

Ключові слова: дитячий оркестр, розвиток здібностей, конкурси.

Pakhomov Yuriy*, graduate student of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, music lecturer of wind instruments department of the Communal institution Sumy specialized school of I-III degrees № 29*

The role of children's wind orchestra in the development of young talents of Ukraine

The purpose of the article is to highlight the musical path of some bright performers on wind instruments from among the members of children's wind groups, as well as to reveal the role of collective music-making at the initial stage of mastering a musical instrument. **The methodology** is based on historical-biographical and analytical methods. Due to the lack of a source base, the method of individual interview was used on some issues. **Scientific novelty.** The initial stage of learning on wind instruments and children's orchestral performance lay the foundation for the formation of the performer's personality. Acquainting students with the work of bright wind performers has a positive effect on their attitude to musical performance. For the younger generation of performers, contemporary examples are more understandable, so covering the musical path of today's famous young performers can be a good example to follow. **Conclusions.** Identification of gifted students in children's orchestras and further development of their abilities will certainly result in the emergence of bright performers. In orchestras, young musicians gain useful experience of collective playing, thoroughly study music, develop musical hearing, memory, and sense of rhythm, gain skills in performing various genres of music, which helps to expand the worldview of future professionals. From the given examples we see that if the executor besides talent has also purposefulness, he has all chances to become the recognized executor. Through the involvement of a wide range of children in collective music, it is possible to find among them real talents, which in the future will be the drivers of spiritual performance culture.

Key words: children's orchestra, development of abilities, competition.

©Пахомов Ю. М., 2020

Актуальність теми дослідження. Залучення дітей до занять на духових інструментах має на меті не лише набуття ними виконавських навичок, а й розвиток основних музичних здібностей, виховання сценічної культури, розширення світогляду у такому виді мистецтва як музика, що в цілому матиме позитивний вплив на формування естетичних якостей підростаючого покоління. Для розвитку дитячого духового оркестрового виконавства було б важливо та корисно дізнатись біографії молодих яскравих виконавців, шлях який вони пройшли, щоб стати відомими.

У дитячих духових оркестрах та джазових бендах, які функціонують при дитячих музичних школах, школах мистецтв, палацах дитячої та юнацької творчості України задіяна велика кількість юних музикантів. Серед них трапляються учні, які завдяки своїй обдарованості та наполегливості досягають високих результатів у виконавській діяльності. Дослідження їх музичного шляху може бути цікавим і слугувати прикладом для творчого зростання молодшого покоління виконавців на духових інструментах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дитяче оркестрове виконавство набуло популярності з початку минулого століття, а, починаючи з 1960-х років духові оркестри з'явились у багатьох школах, палацах дитячої творчості та клубах. Для підвищення якості роботи дитячих оркестрових колективів досвідченими фахівцями розроблено методики. Користуються популярністю роботи О. Нежинського, А. Жуль'єва, Ю. Островського. Розвиток виконавських навичок гри на духових інструментах досліджували: В. Апатський, А. Гладких, М. Терлецький. Результатом роботи дитячих оркестрів є підготовка молодого покоління музикантів та їх естетичний розвиток. Проте мистецтвознавчих досліджень досягнень відомих молодих виконавців-духовиків ще не проводилося.

Метою статті є висвітлення музичного шляху окремих яскравих виконавців на духових інструментах з числа учасників дитячих духових колективів, а також розкриття ролі колективного музикування на початковому етапі оволодіння музичним інструментом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Коли учні пройшли вивчення основ на інструменті, їх можна залучати до ансамблів та оркестрів. Участь юних музикантів в інструментальних колективах має беззаперечну користь. Р. Алексєєв з цього приводу пише: «Можна констатувати факт більш інтенсивного і стабільного прогресування, а також більш високого рівня музичної майстерності музикантів оркестру і солістів, що грають в оркестрі, порівняно з тими, що не грають» [1]. Окрім розвитку навичок ансамблево-оркестрової гри учні навчаються чисто інтонувати, грати ритмічно, співпрацювати, більше докладають зусиль щоб досягти позитивного результату. Яскраві виконавці, зі складу оркестру, мають більше навантаження – виконують головні партії, сольні твори та імпровізації. На репетиціях вони навчаються виконувати твори злагоджено, інтонаційно чисто, цікаво та стабільно – набувають навичок, що корисні як для оркестрових, так і для сольних виконавців.

За спостереженнями М. Шевчука: «Заняття духового оркестру в ЗНЗ покликані відіграти провідну роль у розвитку емоційної культури підлітків за рахунок залучення їх до широкого кола музичних художніх переживань, моделювання емоцій, емоційних станів, почуттів» [10].

Виступи колективу – це демонстрація своїх досягнень на публіці, вони допомагають учням стверджуватись у виконавській діяльності. З цього приводу Т. Пляченко пише: «Саме концертні та інші публічні виступи без перебільшення відіграють важливу роль у формуванні самосвідомості молодих музикантів і розвитку оркестру як творчого колективу в цілому» [6]. Деякі з дітей тут розкривають свій природній талант та знаходять життєвий шлях. Отже, участь учнів у дитячих оркестрах має беззаперечну користь для їх виконавського, емоційного та культурного зростання.

Цікавим є шлях до музики Денніса Аду (н. 1987). Одного разу вчитель гуртка «Духовий оркестр» В.С. Газаров показав юному Деннісу портрет Луї Армстронга і сказав: «Дивись, це твій дідусь». І юний трубач йому повірив. Так розпочав заняття на трубі, під час свого перебування у криворізькому інтернаті, майбутня зірка українського джазу. Отримавши для занять влітку трубу, він старанно почав її освоєння. Через рік він вже грав на трубі так, як грають в четвертому класі. Помітивши обдарованість учня, керівник гуртка рекомендував Денніса в дитячий джаз-оркестр Олександра Гебеля. З 1998 року у складі оркестру бере участь у фестивалях «Горизонти джазу» (Кривий Ріг), «Джаз на Дніпрі» (Дніпропетровськ), «Пам'яті Л. Утьосова» (Південний), «Millau en Jazz» (Франція), «Fel du Sher» (Франція), «Jazz a Vienn» (Відень), «Джаз-карнавал в Одесі», «Джаз Коктебель».

Під час зйомок документального фільму про життя оркестру «Мелодія в соль мінорі» французький режисер Дідьє Порталь окремо

зняв сюжетну лінію про трьох окремих виконавців, в тому числі і про Денніса Аду. Після виходу фільму оркестр запросили на гастролі до Франції. Через два роки в подарунок йому привезли від диригента оркестру Монако високоякісну трубу і хлопець себе почував найщасливішим у світі [7].

Після закінчення школи Д. Аду продовжив навчання на естрадному відділі Криворізького музичного училища імені М. І. Глінки. Як згадує сам Денніс, розуміння того, що робиш з'явилось на 3 курсі. Слухаючи гру таких майстрів, як Луі Армстронг, Майлз Девіс, Лі Морган, Фреді Хаббард, Рой Харгроув, Ніколас Пейтон, Діззі Гіллеспі, юний музикант вчився імітувати їх виконання та грати соло.

У 2004 році він вступає до Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Під час перебування в Києві Денніс Аду відвідував місця, де виконують джаз. В арт-клубі «44» відбувались Jam sessions, і він вирішив спробувати себе і заграти. В нього це вийшло і через деякий час він отримав запрошення в оркестр. Відомо, що Jam session виникли в Америці, коли музиканти після концерту грали свої імпровізації і мінялись між собою. Також Jam session – це неофіційне прослуховування на місце в колективі.

З часу приїзду до Києва Д. Аду починає тісно співпрацювати з такими відомими в Україні джазовими виконавцями, як Дмитро Александров (саксофон), Ілля Єресько (фортепіано), Олексій Фантаєв (ударні), Олег Марков (ударні), Дмитро Коваленко (гітара), Роман Коляда (фортепіано). Для більшого розуміння специфіки джазу він їздив вчитися до Норвегії та США. У Норвегії Денніс відвідав тижневий курс, а коли їздив у Нью Йорк – ходив по джазових клубах, брав приватні уроки, відвідував концерти та спілкувався з музикантами.

Серед його досягнень: лауреат премії «Кращий трубач» на конкурсі «ДоДЖ-юніор» 2006; «Кращий джазовий музикант», «Кращий трубач» та «Краще аранжування джазового стандарту» на конкурсі «ДоДЖ» 2009.

По закінченню навчання в Київській муніципальній академії музики ім. Р. М. Глієра у 2010 році Денніса Аду запросили викладати на естрадному відділі цього закладу клас труби та оркестру.

Коли у 2012 році в столиці нашої країни створюється колектив «Kyiv big band», Д. Аду стає його бенд-лідером, а згодом і лідером проектів – «Денніс Аду квінтет», «Денніс Аду секстет» та «Денніс Аду септет».

Справжньою кузнею дитячих талантів є місто Шостка. У місцевій школі мистецтв працюють справжні ентузіасти, які надихають учнів до високих досягнень у виконавстві на духових інструментах. Відомим є викладач В.Ларін який підготував чималу кількість учнів, що згодом стали яскравими виконавцями. Продовжує його справу Р. Ларін, який працює в тому ж руслі і розвиває навички талановитих дітей. Духовий оркестр школи «Райдужні фанфари» (керівник Ларін Р. В.) є активним учасником дитячої творчості та культурного життя міста, переможцем обласних та всеукраїнських конкурсів: Обласний конкурс дитячих оркестрів духових та ударних інструментів «Акорди Сумщини – 2017», Всеукраїнського відкритого фестивалю-конкурсу виконавського мистецтва гри на духових та ударних інструментах «Полтавська битва – 2019». Складається колектив із учнів, що навчаються грати майже на всіх оркестрових духових інструментах. Багато учасників оркестру є лауреатами різних за рівнем фахових конкурсів включаючи регіональні, всеукраїнські та міжнародні.

Одним з учасників оркестру став Дмитро Митченко (н. 1994). Він навчався у школі в 2003-2011 роки у викладачів В. М. Ларіна та Р. В. Ларіна Під час бесіди з викладачем з'ясувалося, що обдарованість учня доповнювалась наполегливістю і працелюбством, а вдало підібраний інструмент допоміг учневі знайти себе. Валторна в його руках скоро зазвучала і Дмитро отримав багато перемог на різних конкурсах, серед яких можна назвати Обласний конкурс виконавців на духових та ударних інструментах серед учнів ДМШ та шкіл мистецтв у СВУМіК імені Д. С. Бортнянського (м. Суми 2009, 2011), II Міжнародний фестиваль-конкурс виконавського мистецтва «Золотые таланты содружества» 2010 (м. Желєзногорськ, Росія), VII Відкритий конкурс виконавців ім. Л. Бетховена 2009 (м. Харків), VIII конкурс молодих музикантів-виконавців та композиторів «Харківські асамблеї», III Міжнародний конкурс юних виконавців на духових та ударних інструментах «Сурми Буковини» 2009 (м. Чернівці).

Після закінчення школи у 2011 р. Дмитро мав високий рівень підготовки, що дозволило вступити на навчання до Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а згодом і до асистентури. Там він продовжував вдосконалювати свої вміння у класі талановитого педагога, кандидата мистецтвознавства О. П. Овчара. Під час навчання Д. Митченко долучився до участі у Молодіжному академічному симфонічному оркестрі «Слобожанський». У 2013 на основі групи валторн оркестру був створений

самостійний колектив – квартет валторн «Віртуози Слобожанщини», в якому Дмитро став солістом.

У 2017 році разом з кращими валторністами Харкова він прийняв участь у цікавому проекті – виконанні Концертштюку для 4-х валторн з оркестром Р. Шумана. Це складний твір для виконання і в Україні звучить досить рідко. За час навчання Дмитро багато разів виступав сольно, в тому числі і в рідній школі.

Маючи мрію та цілеспрямованість у її досягненні, у 2020 році Дмитрові вдалося пройти конкурс на І валторну в оркестр Національної опери України.

Відомим в Україні є дитячий колектив «Диксиленд» Херсонського міського палацу дітей та юнацтва, керівником якого був заслужений працівник культури України Семен Миколайович Ривкін (1930-2012). Починаючи з 1955 року, він навчав дітей грати на духових та ударних інструментах та створив естрадно-духовий оркестр, який в 1996 трансформувався у «Диксиленд». Багато з його учнів стали професійними музикантами та яскравими особистостями. У 2009 році концертний номер колективу «Коли святі крокують» став одним з найяскравіших виступів на талант-шоу «Україна має талант». У вересні 2009 фонд Лока Керра запросив «Диксиленд» з виступами до Голандії, де колектив мав концерти у різних містах. Документальний фільм «Диксиленд», українського кінорежисера Романа Бондарчука, розповідає про цей колектив та його незмінного керівника. Демонстрували фільм на міжнародному кінофестивалі «Full Frame Documentary Film Festival» 2017 (США). Фільм так сподобався публіці, що одразу після прем'єри почалися перемовини щодо прокату фільму в Америці [8].

Особливо цікавою є історія однієї з наймолодших учасниць цього колективу Поліни Тарасенко (н. 2001). Ще в 5-річному віці привели її батьки, щоб навчалась грати на сопілці, але керівник спочатку вирішив розвинути почуття ритму дівчинки грою на ударних інструментах. Маючи велике бажання грати в колективі, невдовзі вона уже виступала з колективом як барабанщиця. У 6-річному віці Поліна розпочала освоєння саксофону, і незабаром вже приймала участь у джазових фестивалях. У віці 9 років перемогла в Національному конкурсі «Диво-дитина» у номінації «Найдивовижніший» та отримала персональну стипендію одного з благодійних фондів України [3].

Із захопленням займалась музикою щодня і в її наставника виникла ідея зробити з неї дівчинку-оркестр. На жаль, Семен Миколайович пішов з життя, але насіння, яке він посіяв проросло і дало результати. На дитячому конкурсі "Ротарі" у Москві 11-річна Поліна здивувала журі грою на тромбоні, адже зазвичай на ньому тільки починають грати в 12 років. В цьому конкурсі вона посіла IV місце та виграла поїздку в Дюсельдорф (Німеччина). У 12-річному віці Поліна Тарасенко, або як її вже ласкаво називають дитина-оркестр, володіє флейтою, саксофоном, тромбоном, трубою, тубою, ударними та фортепіано. На своїх виступах, а їй вдалося побувати на джазових сценах Норвегії, Франції, Росії, Аргентини, Голандії, вона зазвичай грає на трьох – корнеті, саксофоні і тромбоні. Також вона любить з берегів рідного Херсона зустрічати та проводжати музикою побачені нею кораблі [11].

Музичним імпресаріо Поліни стала її мати, яка розміщувала записи виступів в інтернеті. Саме за ними їх знаходили продюсери та запрошували на концерти в Європі. За допомогою інтернету знайшли Поліні і нового вчителя, ним став Олександр Нянькін, який жив на Тайвані. Дистанційно брала вона уроки тромбона і вчилась в міжнародній онлайн школі.

У 2013 році Поліну без екзаменів зарахували в Московську середню спеціальну музичний школу імені Гнєсіних по класу тромбона, де її вчителем став А. А. Прищепа. Під час навчання у Москві багаторазово брала участь у інструментальних конкурсах та давала концерти. І хоча вчилась вона на класичному відділенні, не полишала займатись джазом. У 2015 році її визнали кращою ученицею закладу [4].

Багатогранна натура Поліни розкрилась і як актриса. Вона зіграла роль тромбоністки у дитячому мюзиклі Олександра Матешко «Трубач» (2014). Режисер відзначив, що дівчинка має гарні драматичні здібності і сформовану особистість, необхідні для того, щоб стати актрисою, але за покликанням вона – музикант, це видно по бажанню та старанності, з якими вона грає [1]. Режисер Роман Бондарчук зняв два документальних фільми з її участю – «Поліна» та «Диксиленд».

Географія її виступів постійно розширюється. За час навчання у Москві концертувала на сценах Парижу, Пекіну, Шанхаю, Сінгапуру. У 2016 році Поліна брала участь у «Riga Jazz Stage», де стала лауреатом та полонила слухачів грою на тромбоні [9].

Після закінчення навчання у Московській середній спеціальній музичній школу імені Гнєсіних у 2018 р. вирішила продовжити навчання і вступила навчатися до Музичної

академії м. Гановер у Німеччині, по класу тромбона до Йонаса Білунда – відомого швецького тромбоніста, лауреата престижних конкурсів, з 1995 – професора Гановерської музичної академії.

Одним із талановитих юних музикантів міста Суми і Сумської області є Борис Луговик (н. 2001). Ще за часів навчання в школі став лауреатом фахових фестивалів та конкурсів: «Сумщина має талант» 2015, «Пролісок» м. Суми, «Дзвінкоголосі Сурми» м. Конотоп, учасник фестивалю «Окешкин Джаз» м. Київ [2].

Борис Луговик розпочав свою музичну освіту в Сумській спеціалізованій школі І-ІІІ ступенів № 29. Вже на початку його навчання було помітно, що він артистична та неоднозначна особистість. Окрім уроків по саксофону учень відвідував заняття естрадного ансамблю «Альянс» (керівник Пономарьова А. В.) та джазового ансамблю «Експромт» (керівник Федченко Д.С.), де, спілкуючись з викладачами та виконуючи різножанрові твори, набирався виконавської майстерності. Вчителі по класу саксофона змінювались майже кожен рік і від кожного з них юний музикант брав частинку досвіду. Вже з 5-го класу він приймав участь у духовому оркестрі «Brass mix» (кер. Пахомов Ю.М.) і був там виконавцем, на якого рівнялись інші учні. Колектив є лауреатом обласних та регіональних конкурсів «Акорди Сумщини» (2015, 2017), «Джаз вітраж» 2018 (м. Суми). У джазових творах Б. Луговик виконував цікаві імпровізації, які вигадував самостійно. Вчителем, завдяки якому Борис захопився джазом, був Іван Куліжніков, що є відомим джазовим виконавцем не лише в Сумах, а й в Україні. Його великий виконавський досвід у цьому жанрі музики допоміг захопити учня та залучити до світу імпровізацій. Поступово розвиваючись, Борис дійшов до 9-го класу, маючи серйозний запас виконавських навичок, які дозволяли йому приймати участь у Jam session з дорослими музикантами.

Після закінчення школи Б. Луговик вступив на естрадний відділ Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра по класу саксофона, його викладачем став відомий виконавець джазу на саксофоні Артем Менделенко. Приємно відзначити що там його творча натура розгорнулась ширше і через захопленість джазом ще на І курсі його помітили та запросили до бенду під керівництвом Деніса Аду, в якому грали старшокурсники. Паралельно він організовує свій колектив – Boris Lugovik Sextet, з яким стає лауреатом виконавського конкурсу в м. Чернігів. З цим колективом він мав виступи в різних містах України, зокрема в м. Сумах на День Незалежності у 2019 р.

У своїх досягненнях Б. Луговик не зупиняється: на початку 2020 року приймав участь та переміг у фінальному турі на здобуття стипендії для саксофоністів від компанії Yamaha у Дубаї (ОАЕ), і в цьому ж році виборов золото в IV Всеукраїнському відкритому конкурсі молодих джазових виконавців «PERFOMENCE JAZZ Online» 2020.

Наукова новизна. Початковий етап навчання на духових інструментах та дитяче оркестрове виконавство закладають фундамент у формуванні особистості виконавця. Вступ до оркестру та гра в ньому є однією з важливих етапів у вихованні музиканта-духовика тому, що в колективі розвиваються нові для учнів вміння та навички. Залучення юних виконавців на духових інструментах до дитячих оркестрів сприятиме їхньому професійному та естетичному зростанню.

На відміну від відомих дорослих виконавців, творчий шлях молодих яскравих виконавців не висвітлюється, а між тим це робити потрібно. Ознайомлення учнів з творчістю яскравих виконавців-духовиків позитивно впливає на їхнє ставлення до музичного виконавства. Для молодшого покоління виконавців більш зрозумілими є приклади з сучасності, тож висвітлення музичного шляху відомих молодих виконавців сьогодення може бути гарним зразком для наслідування.

Висновки. Виявлення в дитячих оркестрах обдарованих учнів та подальший розвиток їх здібностей безумовно матиме результатом появу яскравих виконавців. Як бачимо з приведених прикладів, якщо виконавець крім обдарованості має ще й цілеспрямованість, то в нього є всі шанси стати визнаним виконавцем. Від конкурсу до конкурсу, від перемоги до перемоги обдаровані учні набираються майстерності і досвіду, щоб мати якісне професійне зростання. Сприяє зростанню виконавської майстерності і гра в оркестрах – юні музиканти отримують корисний досвід колективної гри, досконально вивчають нотний запис, розвивають музичний слух, пам’ять та почуття ритму, отримують навички виконання різножанрової музики, що сприяє розширенню світогляду майбутніх професіоналів. Музичний шлях таких виконавців може бути яскравим прикладом для юних музикантів, так би мовити дорожньою картою.

Через залучення до колективного музикування широкого кола дітей можна виявити серед них і справжні таланти, які в подальшому будуть рушіями духової виконавської культури.

Література

1. Алексєєв Р. Є. Типи функціонування українських біг-бендів в умовах світових тенденцій жанру. Українське музикознавство. Київ. 2012. Вип.38. С. 375-390
2. Борис Луговик – победитель нескольких музыкальных конкурсов URL: http://www.vsisumy.com/special-projects/kultura/maybutnie-ie-2015/boris-lugovik-pobeditel-neskolki (дата звернення: квітень 2020)
3. Дівчинка-оркестр URL: https://www.umoloda.kiev.ua/number/1843/(дата звернення: квітень 2020)
4. Жарких Л. Полина Тарасенко и путешествия с тромбоном URL: http://artkavun.kherson.ua/en-polina-tarasenko-i-puteshestviya-s-trombonom.htm(дата звернення: квітень 2020)
5. Нежинский О. М. Детский духовий оркестр. Москва : Музыка, 1981 г. 128 с.
6. Пляченко Т. М. Виховання школярів засобами колективно-інструментального музикування URL: https://core.ac.uk/download/pdf/19666582.pdf(дата звернення: квітень 2020)
7. Семенік О. Деннис Аду: «Мода на джаз – это прекрасно» URL: http://artmisto.net/2016/10/17/dennis-adu-moda-na-dzhaz-eto-prekrasno/(дата звернення: квітень 2020)
8. Ухваріна І. Диксиленд – мировая премьера URL: http://ksza.ks.ua/news/culture/63129-diksilend-mirovaya-premera. (дата звернення: квітень 2020)
9. Херсонка Полина Тарасенко покорила Riga Jazz Stage 2016 URL: https://www.0552.ua/news/1186298/hersonka-polina-tarasenko-pokorila-riga-jazz-stage-2016-foto(дата звернення: квітень 2020)
10. Шевчук М. М. Технологія розвитку емоційної культури школярів на заняттях духового оркестру. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2016. С. 176-178
11. Шорнік О. В Херсоне живет уникальная девочка-оркестр, владеющая семью инструментами URL: https://www.segodnya.ua/lifestyle/psychology/V-Hersone-zhivet-unikalnaya-devochka-orkestr-vladeyushchaya-semyu-instrumentami-451200.html(дата звернення: квітень 2020)

References

1. Aleksyeyev, R. Ye. (2012). Types of the functioning of Ukrainian big bands in the conditions of world tendencies of a genre. Ukrainian musicology, 38, 375-390 [in Ukrainian].
2. Boris Lugovik - winner of several music competitions (2015). URL: http://www.vsisumy.com/special-projects/kultura/maybutnie-ie-2015/boris-lugovik-pobeditel-neskolki [in Russian].
3. Girl-orchestra (2011). URL: https://www.umoloda.kiev.ua/number/1843/ [in Ukrainian].
4. Zharkikh L. Polina Tarasenko and travel with a trombone URL: http://artkavun.kherson.ua/en-polina-tarasenko-i-puteshestviya-s-trombonom.htm [in Russian].
5. Nezhinsky, O.M. (1981). Children's brass band. Moscow: Music [in Russian].
6. Plyachenko, T. M. Education of schoolchildren by means of collective-instrumental music-making URL: https://core.ac.uk/download/pdf/19666582.pdf [in Ukrainian].
7. Semeník, O. (2016). Dennis Adu: Jazz fashion is great URL: http://artmisto.net/2016/10/17/dennis-adu-moda-na-dzhaz-eto-prekrasno/ [in Russian].
8. Ukhvarina, I. (2016). Dixieland - world premiere. URL: http://ksza.ks.ua/news/culture/63129-diksilend-mirovaya-premera [in Russian].
9. Kherson's Polina Tarasenko conquered Riga Jazz Stage 2016. (2016). URL: https://www.0552.ua/news/1186298/hersonka-polina-tarasenko-pokorila-riga-jazz-stage-2016-foto [in Russian].
10. Shevchuk, M.M. (2016). The technology of development of an emotional culture of schoolchildren in brass band classes. Istoriya stanovlennya ta perspektyvy rozvytku dukhovoyi muzyky v konteksti natsional′noyi kul′tury Ukrayiny ta zarubizhzhya, 8, 176-178 Rivne: Volyns′ki oberehy [in Ukrainian].
11. Shorník, O. (2013). A unique girl-orchestra who owns seven instruments lives in Kherson URL: https://www.segodnya.ua/lifestyle/psychology/V-Hersone-zhivet-unikalnaya-devochka-orkestr-vladeyushchaya-semyu-instrumentami-451200.html [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.08.2020
Отримано після доопрацювання 03.11.2020
Прийнято до друку 10.11.2020

УДК 78.71; 78.9
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222122

Цитування:
Сидір М. О. Інститут церковної музики як складова структури Львівської Богословської академії та Українського католицького університету. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 181-185.

Sydir M. (2020). Institute of Church Music as a component of the structure of the Lviv Theological Academy and the Ukrainian Catholic University. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 181-185 [in Ukrainian].

Сидір Марія Орестівна,
аспірантка кафедри історії музики
Львівської Національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
https://orcid.org/0000-0001-9648-9178
sydir.mari@gmail.com

ІНСТИТУТ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ЯК СКЛАДОВА СТРУКТУРИ ЛЬВІВСЬКОЇ БОГОСЛОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ ТА УКРАЇНСЬКОГО КАТОЛИЦЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Мета роботи. Дослідження спрямоване на визначення місця і значення Інституту церковної музики в структурі Львівської Богословської академії та Українського католицького університету. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні ретроспективного методу – для окреслення спадкоємності засад і цілей діяльності Інституту церковної музики як підструктури Богословської академії і УКУ, культурно-історичного – для розкриття особливостей його функціонування за різних суспільно-політичних умов; культурологічний – для виявлення естетико-стильових, світоглядних, змістових, комунікативних особливостей реалізації потенціалу ІЦМ. **Наукова новизна полягає у** спробі цілісного дослідження діяльності цієї установи, її структури, напрямків виконавської та наукової роботи, взаємозв'язків з іншими підструктурами та дисциплінами богословської та світської музичної освіти, персоналій педагогічного складу. **Висновки.** Інститут церковної музики має тривалу історію формування інституції, її структури, цілей та завдань в системі фахової підготовки греко-католицького духовенства. До його функцій належать поглиблення фахової підготовки випускників духовних осередків освіти до їх практичної душпастирської діяльності, перспектива вдосконалення музичної складової церковного обряду; педагогічно-виховна мета діяльності духовенства; підготовка основ для наукового дослідження української духовної музики різних епох (через накопичення, колекціонування, копіювання (перевидання) стародруків і рукописів, дослідження, редагування, видання та виконання духовних творів).

Ключові слова: Інститут церковної музики**,** українська літургійна музика, науково-музична кваліфікація духовенства, культура церковного співу.

Sydir Mariia*, postgraduate student of Lviv National Music Academy, Department of Music History*

Institute of Church Music as a component of the structure of the Lviv Theological Academy and the Ukrainian Catholic University

The purpose of the article is to determine the place and significance of the Institute of Church Music in the structure of the Lviv Theological Academy and the Ukrainian Catholic University. **The research methodology** consists in applying the retrospective method – to outline the continuity of the principles and goals of the Institute of Church Music as a substructure of the Theological Academy and UCU, cultural and historical – to reveal the peculiarities of its functioning in different socio-political conditions; culturological – to identify aesthetic and stylistic, ideological, semantic, communicative features of the realization of the potential of ICM. **The scientific novelty** lies in the attempt to comprehensively study the activities of this institution, its structure, areas of performance and research, relationships with other substructures and disciplines of theological and secular music education, the personalities of the teaching staff. **Conclusions.** The Institute of Church Music has a long history of forming the institution, its structure, goals, and objectives in the system of professional training of the Greek Catholic clergy. Its functions include deepening the professional training of graduates of spiritual centers of education for their practical pastoral work, the prospect of improving the musical component of the church rite; the pedagogical and educational purpose of the clergy; preparation of bases for scientific research of Ukrainian sacred music of different epochs (through accumulation, collecting, copying (reprinting) of old prints and manuscripts, research, editing, publishing and performance of spiritual works).

Key words: Institute of Church Music, Ukrainian liturgical music, scientific and musical qualification of the clergy, a culture of church singing.

©Сидір М. О., 2020

Актуальність теми дослідження. Інститут церковної музики має тривалу історію свого становлення та функціонування. Його здобутки пов'язані з іменами видатних музикантів-професіоналів та духовних осіб, діячів Української греко-католицької церкви. Сьогодні він діє в структурі Українського католицького університету. Науково-організаційний відділ УКУ координує роботу семи закладів: Інститут історії Церкви, Катехитично-педагогічний інститут, Інститут родини та подружнього життя, Інститут релігії та суспільства, Інститут психічного здоров'я, Інститут лідерства на управління, Інститут церковної музики. Беручи до уваги, що серед пріоритетних тем для наукових досліджень у 2020/2021 н. р., затверджених Вченою радою Українського католицького університету є: «Спадщина митрополита Андрея Шептицького та її значення в сучасності», розкриття аспектів функціонування ініційованого ним закладу набуває особливої актуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. У наукових працях, розвідках, публікаціях суміжної тематики Зенові Штундер [18], Жанни Зваричук [5], Світлани Антонюк-Гуральної [2; 4], Наталії Толошняк [15] та ін.) фігурують численні згадки про Інститут церковної музики (ІЦМ) і персоналії, пов'язані з ним. Своєрідними документами епохи є публіцистичні дописи, проблемні нариси у пресі й періодичних виданнях, передмови до збірок літургічних творів Станіслава Людкевича [10], Федора Старшинського [14], Мирослава Антоновича [1], Бориса Кудрика [7-9]. Окремих сторін діяльності інституту (бібліотеки, рукописних раритетів з його колекції, опису нововіднайдених нотодруків) безпосередньо торкаються розвідки Юрія Ясіновського [19], Уляни Граб [3] та Наталії Косаняк [6]. Проте конкретизації підстав виникнення даної інституції, етапності, напрямків роботи і персонального представництва досі не здійснювалося.

Метою дослідження є визначення місця і значення інституту церковної музики в структурі Львівської Богословської академії та Українського католицького університету.

Наукова новизна полягає у спробі цілісного дослідження діяльності цієї установи, її структури, напрямків виконавської та наукової роботи, взаємозв'язків з іншими підструктурами та дисциплінами богословської та світської музичної освіти, персоналій педагогічного складу.

Виклад основного матеріалу. В період австрійського панування за сприяння влади у 1774 році було засновано Королівську греко-католицьку Генеральну Семінарію у Відні при храмі св. Варвари (Regium generale Seminarium Graeco-Catholicum Viennae ad Sanctam Barbaram, пізніше – Barbareum) з метою піднесення рівня освіти уніатського духовенства, в тому числі і в релігійно-музичній сфері. Згодом, 1783 року цю семінарію перенесено до Львова, де засновано Генеральну Духовну Семінарію. Паралельно у Львівському університеті діяв теологічний (богословський) факультет, де семінаристи мали змогу поглибити свою наукову кваліфікацію.

Комплекс підготовки духовних осіб розбудовувався у цілісну систему поетапно. Рішенням Руського Провінціального Собору 1891 року у Львові була регламентована діяльність Малої або нижчої семінарії у Львові (Меньшои Семинаріи Рускои Львовскои). Вона являла собою аналог чоловічої академічної гімназії з вихованням учнів у християнському дусі, як майбутніх студентів теології (значно пізніше, у 1922 році у Великому Голоску Жовківського передмістя Львова засновано заклад, де оо. Редемптористи провадили виховну діяльність для хлопців юнацького віку (ювенат), а у 1931 році була відкрита філія закладу в Рогатині).

Перша спроба створити у Львові вищу богословську школу з правом надавання докторату припадає на 1905 р., проте події першої світової війни та закриття українських університетських кафедр (1918 р.), ліквідація Українського таємного університету зумовили серйозні проблеми діяльності такої установи.

Основними передумовами заснування Інституту церковної музики як складової освітньої системи підготовки духовенства були потреба створення нотної бібліотеки української літургійної музики та формування платформи для її наукового дослідження. 29 грудня 1908 р. митрополит Андрей Шептицький заснував наукову фундацію «Церковний Музей у Львові», завданням якої було збирати і зберігати цінності українського культурного, зокрема церковного життя [16].

Ініціатива поглиблення музичного професіоналізму семінаристів та студентів-богословів, наукового осмислення української духовної музики була актуальною і в світських колах. Їх необхідність активно обґрунтовував кваліфікований науковець та видатний композитор Станіслав Людкевич. Його перші публікації, пов'язані з названою проблематикою припадають на 1911 р. Початково митець обстоював ідею створення Музичного музею – колекції-фонду рукописів та нотодруків старогалицьких композиторів, для збереження, редагування, публікації і виконання їх спадщини. З цією метою С. Людкевич контактував з активним діячем на ниві народної освіти, композитором о. Віктором Матюком в с.

Карів та організатором хорового руху, педагогом, композитором, видатним колекціонером рукописів і нотодруків о. Йосипом Кишакевичем у Перемишлі. Зрештою, цю ідею вдалося реалізувати на базі товариства «Львівський боян», членом правління якого був ініціатор [11, 4].

Згодом визріло усвідомлення необхідності Інституту церковної музики, яку С. Людкевич послідовно досліджував. Щодо заснування, ним велися перемовини з низкою представників духовенства і безпосередньо з Митрополитом Андреєм, який «підтримував прагнення композитора піднести культуру церковного співу. Того ж 1919 року у митрополита відбулася в цій справі нарада» [18, 281]. На цьому зібранні, куди були запрошені представники консисторії, літератори і фахові музиканти, було сформовано видавничу і організаційну секції. Видавничу секцію очолив катехит філії Української Академічної гімназії, диригент хору собору св. Юра (засновник і очільник хору церкви св. Варвари у Відні у 1914-1916 рр.), отець-радник Іван Туркевич (1872–1936), який тривалий час займався опрацюванням партитур давніх церковних творів.

Першочергові напрямки, в яких слід було б здійснити принципові зміни, С. Людкевич конкретизував у проблемній статті «Справа нашого церковного співу», опублікованій двома роками пізніше [10, 244-248]. В ній дослідник акцентує увагу на фатальному стані якості діяльності церковних хорів та занепаді духовного музичного репертуару з огляду на естетичні вимоги і функційно-літургійні потреби. Вказуючи на церковний обряд як на важливий національно-культурний чинник в духовному житті народу, насущними потребами він вважає скликання конгресу духовенства Галичини для формування комісії і створення мережі референтів, які б контролювали та узгоджували справу церковного співу на місцях, вишкіл фахових хорових диригентів, які мали б докладну спеціалізацію в літургійній музиці, підготовку громади прихожан до участі в Літургії через опанування церковного співу в народних (початкових) і середніх школах, де він є одним з провідних засобів естетичного виховання молоді, а також редагування, аранжування та строгий відбір існуючого актуального і посильного для церковних хорових колективів репертуару, його якісне масове видання.

Наступного року було видано укладений С. Людкевичем «Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів», який постав на матеріалах, зафіксованих Іваном Туркевичем (який, разом із В. Садовським також надавав композиторові консультації), надалі став своєрідним підручником церковного співу [14, 103].

Необхідність опрацювання духовної музики українських композиторів та введення їх у виконавську традицію С. Людкевич обумовлює також у статті «З приводу 100-х роковин смерти Д. Бортнянського», яка вийшла у листопаді 1924 р. [10, 312], вказуючи, що: «… в нас від року 1830-го (тобто за повних майже 100 літ від першої появи творів Бортнянського в Галичині), а може, і донині більша половина його творів зовсім ще не була в нас виконана»[10, 316].

Прагнучи утвердження позицій Української Католицької Церкви у Вселенській Церкві та зближення між Церквами Сходу та Заходу, митрополит Андрей Шептицький ініціював заснування Української Богословської Академії, яка б продовжила генеральну лінію діяльності віденського осередку освіти духовенства[17, 56-57]. Статути Богословської Академії митрополит Андрей затвердив 23 лютого 1928 року, її ректором було призначено о. д-ра Йосифа Сліпого. Зокрема, у промові на відкритті закладу (у наступному, 1929 році) він, зазначив, що завдання Академії полягає у піднесенні наукового рівня духовенства. Протягом наступного десятиліття у ній було відкрито низку нових факультетів, кафедр, збільшено професорсько-викладацький склад, засновано Богословське Наукове Товариство, закладено низку власних періодичних видань («Богословія», «Нива», «Дзвони», «Мета»), сформовано бібліотеку, багату на рідкісні цінні видання та рукописи (в тому числі й музикалії).

Натомість справа збереження (копіювання, опис, каталогізація) давніх духовних музичних творів з Галичини з метою їх дослідження, видання та залучення у виконавську практику велася майже виключно отцем-радником та референтом дяківських справ І. Туркевичем [18, 282].

З нагоди святкування 150-ліття Духовної семінарії у Львові у 1933 році на прохання Й. Сліпого висококваліфікований музикознавець і композитор Борис Кудрик підготував дослідження «про участь і заслуги священства на полі співу і музики» [шт., 352; Кудрик Б. Участь] як підрозділ історії духовно-освітнього осередку. Остаточно Інститут церковної музики було документально оформлено у 1937 році. Очолив його на запрошення Митрополита Андрея випускник Віденського і Львівського університетів, учасник вокального ансамблю Преображенської церкви, унікальний ерудит Б. Кудрик, водночас ведучи педагогічну роботу. Очевидно, він змінив на цій посаді Івана

Охрімовича – завідувача нотного архіву і скарбника Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, диригента хорів Святоюрської катедри, «Сурми», «Бояна Львівського», укладача збірки духовних хорових творів. Цього ж року було видано підручник «Огляд історії української церковної музики» його авторства, виданий як 19-й том наукових праць Богословської Академії за редакцією владики Йосифа Сліпого [15, 318]. В семінарії та Академії діяли хори, струнні квартети, тріо бандуристів, оркестри, проводилися музично-поетичні читання, здійснювалися гастрольні подорожі містами Галичини з тематичними програмами. До викладання також були запрошені С. Людкевич, в різний час тут колективами керували та вкладали професійні музиканти - Дмитро Котко, Іван Охримович, Петро Пшеничка, Артемій Цегельський, Мирослав Антонович.

За вельми імовірним припущенням У. Граб, Інститут, початково діяв в митрополичих палатах, а згодом − у приміщенні новозбудованого будинку «Студіону» на вул. Петра Скарги (тепер Озаркевича) [3, 574]. У тогочасній пресі вказується: «Це велика модерно уладжена бібліотека, архів та наукові робітні Студіону чина оо. Студитів. … В цьому самому будинку приладжене також приміщення для курсантів богословів та тих кандидатів своїх і чужих на спеціалістів, що схочуть віддатися окремим студіям східньої церкви» [12, 5]. Окрім книгозбірні, при «Студіоні» діяло Видавництво духовно-музичних творів.

У 1939 року Академія була реорганізована в Український Католицький Університет. З встановленням радянської влади цього ж року заклад припинив свою діяльність, а внаслідок бомбардування 15 вересня знищено семінарську церкву св. Духа та бібліотеку. За два роки (у вересні 1941 р.) Богословська Академія на чолі з Й. Сліпим та Богословське Наукове Товариство відновили працю, хоч в значно скороченому складі, а Римський Апостольський престол дозволив Академії заснувати аспірантуру. У середині грудня 1944 р. було оголошено про відкриття нового факультету церковного співу і музики [13, 75].

З відновленням радянської влади, навесні 1945 року Богословська Академія була остаточно закрита, педагогічний і студентський склади пережили репресії, діяльність греко-католицького духовенства на десятиліття перемістилась у підпілля. «З окупацією Львова Червоною армією обидва ці заклади (*Богословська академія і «Студіон»* – М. С.) були ліквідовані, а їх надзвичайно цінні колекції пограбовані й розпорошені (зокрема передано до фондів Львівської національної наукової бібліотеки АН України імені В. Стефаника, частина згодом увійшла до бібліотеки Інституту церковної музики УКУ [3, 575].

Висновки. Інститут церковної музики пройшов тривалий процес формування інституції, її структури, цілей та завдань в системі фахової підготовки греко-католицького духовенства. До його функцій належать підготовка випускників до вдосконалення музичної складової церковного обряду; педагогічно-виховна мета діяльності духовенства; формування основ для наукового дослідження української духовної музики різних епох (через накопичення, колекціонування, копіювання (перевидання) стародруків і рукописів, дослідження, редагування, видання та виконання духовних творів).

Література

1.Антонович М. Питоменності українського церковного співу. *Збірник праць Ювілейного конгресу*. Мюнхен, 1988/1989. С. 458–471 (передрук: Musica sacra). Л., 1997. С. 1–20.

2.Антонюк-Гуральна С. С. «Літургія», укладена Станіславом Людкевичем: стилістичні особливості. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 1. С. 101–109.

3.Граб У. Музична україністика в архіві Інституту церковної музики УКУ. *Міжнародна наукова конференція «Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації»* (2020). URL : http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1042

4.Гуральна С. С. Літургія із «Співаника» (1911) В. Матюка та її вплив на церковну музичну культуру Східної Галичини. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 40-46. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2013_24_8.

5.Зваричук Ж. Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття: дисерт. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. К., 2008. 203 с.

6.Косаняк Н. Колекція нот Інституту церковної музики у Львові (із фондів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника) *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2018. Вип. 10. С. 571–596.

7.Кудрик Б. Доба старшого т. зв. «партесного» співу. Чужі впливи в українській музичній культурі. *Українська музика*. [Стрий], 1937. Ч. 5–6. С. 65–67.

8.Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі. *Богословія*. 1938. Т. XHI, Кн. 4. С. 208–221.

9.Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики [= Праці Греко-Католицької Богословської Академії у Львові. Т. 19]. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України,

1995. 128 с. (репринт: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України).

10. Людкевич С. Справа нашого церковного співу. *С. Людкевич Статті, рецензії, виступи : у 2-х тт.* Т. 2. Львів : Дивосвіт, 2000. С. 244–248.

11. Од співацького т-ва «Львівський Боян». *Рада*. 1913. № 100. 02.05. С. 4.

12. Сема станиця Чина оо. Студитів. *Діло*. 1938. № 178. 14.08. С. 5.

13. Слово Патріарха Йосифа: документи, матеріали, світлини, 1917–1984 / упоряд.: Оксана Гаєва, Ярослав Крок, Роман Хрін. Львів : Ґердан, 2003. 238 с.

14. Сташинський Ф. Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів. Аранжував на мішаний хор Д-р Станіслав Людкевич. Львів, 1922. *Нива. Місячник присвячений церковним і суспільним справам*. Р. XVII. Львів : Діло,1922. Ч. 8–9. С. 68–69.

15. Толошняк Н. Борис Кудрик – дослідник і композитор церковної музики. *Калофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. 2018. Ч. 9. С. 317−320.

16. Філософсько-богословський факультет УКУ: власний сайт. URL: http://theological. ucu.edu.ua/pro-fakultet/istoriya/

17. Шептицький А. Про церковний спів (Декрет Собору, читаний дня 25, квітня 1941 р. ст. ст.). Письма-послання Митрополита Андрея Шептицького, ЧСВВ. з часів німецької окупації: у 2-х чч. Ч. 2. Йорктон, Саск. (Канада), 1962. С. 56−57.

18. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2-х тт. Т. 1. (1870-1939). Львів : ПП. «БІНАР–2000», 2005. 636 с.

19. Ясиновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва. *Релігія в Україні : дослідження і матеріали*. Вип.1. Київ ; Львів, 1994. С. 122–127.

References

1. Antonovych M. (1997). Specifics of Ukrainian church singing. Zbirnyk pracj Juvilejnogho konghresu. Mjunkhen, 1988/1989, (pp. 458-471) (peredruk). Lviv: Musica sacra (pp. 1-20). [in Ukrainian].

2. Antonjuk-Ghuraljna S. S. (2012). «Liturgy», concluded by Stanislav Lyudkevych: stylistic features. Naukovi zapysky Ternopiljsjkogho nacionaljnogho pedaghoghichnogho universytetu imeni Volodymyra Ghnatjuka. Serija: Mystectvoznavstvo. Ternopilj, TNPU (Vol.1.) (pp.101-109). [in Ukrainian].

3. Ghrab U. (2020). Musical Ukrainian Studies in the Archives of the UCU Institute of Church Music. International Scientific Conference "Library. Science. Communication. Development of library and information potential in the conditions of digitalization". Retrieved from http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1042 [in Ukrainian].

4. Ghuraljna S. S. (2013). Liturgy from V. Matyuk's «Spivanyk» (1911) and its influence on the church musical culture of Eastern Galicia. Mystectvoznavchi zapysky. (Vol.24) (pp. 40-46). Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2013_24_8. [in Ukrainian].

5. Zvarychuk Zh. J. (2008). Liturgical choral performance of Galicia in the XIX century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, In-t mystectvoznav., foljklorystyky ta etnologhiji im. M.T.Ryljsjkogho NAN Ukrajiny. [in Ukrainian].

6. Kosanjak N. (2018). Collection of notes of the Institute of Church Music in Lviv (from the funds of the Lviv National Scientific Library of Ukraine named after V. Stefanyk). Zapysky Ljvivsjkoji nacionaljnoji naukovoji biblioteky Ukrajiny imeni V. Stefanyka. (Vol. 10) (pp. 571-596). [in Ukrainian].

7. Kudryk B. (1937). The era of the senior so-called «partes» singing. Alien influences in Ukrainian musical culture. Ukrajinsjka muzyka. [Stryj], 5-6, 65-67. [in Ukrainian].

8. Kudryk B. (1938). Participation of the clergy in the Galician-Ukrainian musical culture. Boghoslovija. (Vol. KhVI. P.4.) (pp. 208-221). [in Ukrainian].

9. Kudryk B. (1995). Review of the history of Ukrainian church music [Praci Ghreko-Katolycjkoji Boghoslovsjkoji Akademiji u Lvovi. T. 19]. reprint: Ljviv: Instytut ukrajinoznavstva im. I. Kryp'jakevycha NAN Ukrajiny. [in Ukrainian].

10. Ljudkevych S. (2000). The business of our church singing. S. Ljudkevych Statti, recenziji, vystupy: u 2-kh tt. Lviv: Dyvosvit (Vol. 2).(pp.244-248). [in Ukrainian].

11. From the «Lviv Boyan» Singing Society. (1913). Rada. 100, 4. [in Ukrainian].

12. The seventh village of the monastic Studyts order. (1938). Dilo. 178, 5. [in Ukrainian].

13. Word of Patriarch Joseph: documents, materials, photos, 1917–1984 (2003). Compilers.: Oksana Ghajeva, Jaroslav Krok, Roman Khrin. Lviv: Gerdan [in Ukrainian].

14. Stashynsjkyj F. (1922). Collection of liturgical and church songs based on folk songs. Arrangement for mixed choir by Stanislav Lyudkevych. Lviv: Nyva. Misjachnyk prysvjachenyj cerkovnym i suspiljnym spravam. − R. KhVII. Lviv: Dilo. (Vol. 8-9). (pp. 68-69). [in Ukrainian].

15. Toloshnjak N. (2018). Borys Kudryk as a researcher and composer of church music. Kalofonija: Naukovyj zbirnyk z istoriji cerkovnoji monodiji ta ghymnoghrafiji. (Vol. 92). (pp. 317-320). [in Ukrainian].

16. Faculty of Philosophy and Theology of UCU: own site. (2020) Retrieved from http://theological. ucu.edu.ua/pro-fakultet/istoriya/[in Ukrainian].

17. Sheptycjkyj A. (1962). About church singing (Decree of the Council, read on April 25, 1941). Pysjma-poslannja Mytropolyta Andreja Sheptycjkogho, ChSVV. z chasiv nimecjkoji okupaciji: u 2-kh chch. Jorkton, Sask. (Kanada) (Vol. 28). (pp. 56-57). [in Ukrainian].

18. Shtunder Z. (2005). Stanislav Lyudkevych. Life and work: in 2 vol. (Vol. 1. 1870-1939). Ljviv: PP. «BINAR–2000».[in Ukrainian].

19. Jasynovsjkyj Ju. (1994). Church music in the history of Ukrainian musical art. Relighija v Ukrajini: doslidzhennja i materialy. Kyiv; Lviv. (Vol 1). (pp. 122-127). [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.06.2020
Отримано після доопрацювання 03.10.2020
Прийнято до друку 10.10.2020

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.97
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222123

Цитування:
Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки кінця XX – початку XXI століття як синтетичний вид сценічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 186-190.

Buchma O. (2020). The art of a live-action puppet at the end of the XXth – the beginning of the XXIst century as a synthetic kind of stage art. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 186-190 [in Ukrainian].

Бучма Ольга Євгеніївна,
кандидат мистецтвознавства, завідувачка кафедри естрадно-сценічних жанрів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-8629-5641
olga_buchma@ukr.net

МИСТЕЦТВО ІГРОВОЇ ЛЯЛЬКИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ВИД СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи. Дослідити сучасні тенденції розвитку мистецтва ігрової ляльки, що пов'язані із залученням виражальних засобів різних видів сценічних мистецтв у концептуальному вирішенні вистав, естрадних номерів та інших форм сценічних показів з лялькою, та окреслити спектр необхідної модернізації акторських технологій сучасного лялькаря для існування у нових сценічних ситуаціях. Окремого розгляду наразі вимагають сценічні видовища з ігровою лялькою, що стоять за визначенням на межі різних видів та жанрів сценічних мистецтв та синтезують їх. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-культурного методу, методів системного аналізу, аналогії, зіставлення й протиставлення задля аналізу новітніх технологій мистецтва ігрової ляльки, їх історичного формування в умовах поєднання зі спорідненими видами сценічних мистецтв. **Наукова новизна** статті полягає у розгляді нових форм втілення мистецтва ігрової ляльки, зокрема естрадних номерів, з позиції синтезування у них естрадних та циркових жанрів та спробі визначити необхідні професійні навички задля реалізації актором подібних сценічних продуктів. **Висновки. С**учасний лялькар, задля реалізації сценічної практики в умовах нових вимог, повинен окрім вміння керувати різними системами ігрових ляльок та знання законів гри драматичного актора володіти основними виражальними засобами балету, пантоміми, технік черевомовлення, циркових та естрадних спеціалізацій. Необхідними також є систематизація та узагальнення досвіду акторських напрацювань в сучасному театрі ляльок, що сприятиме виявленню синтезу різних напрямків театру ляльок і, водночас, зберігає саму суть ляльки, що оживає. **Ключові слова:** мистецтво ігрової ляльки, лялька, система ігрової ляльки, вистава, естрадний номер, цирковий номер, трюк, фокус.

Buchma Olga*, candidate of art criticism, head of the variety and stage genres department of Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts*

The art of a live-action puppet at the end of the XXth – the beginning of the XXIst century as a synthetic kind of stage art

The purpose of the article is to analyze modern tendencies of the development of the live-action puppet art that are connected with the involvement of expressive means of different kinds of stage art in the conceptual solution of the performances, various numbers and other forms of stage shows with a puppet, and to determine the spectrum of necessary modernization of a modern puppeteer`s artistic techniques for existing in new stage situations. Particular consideration requires stage shows with a live-action puppet as they are on the border of different kinds and genres of art and synthesize them. **The methodology** of the research consists of the application of the historic-cultural methods, methods of system analysis, analogy, comparison and opposition to analyze the latest technologies of the live-action puppet art, their historical formation in the conditions of combination with related stage arts. **The scientific novelty** of the article is in the examination of new forms of implementation of the live-action puppet art, especially in stage numbers, according to the synthesis of stage and circus genres in them and in the attempt to define the necessary professional skills for the realization of such stage products by the actor. **Conclusions.** To realize scenic practice in the conditions of new requirements, a modern puppeteer, besides the skills to manipulate different systems of live-action puppets and the knowledge of the drama actor performance laws, should master the major expressive means of ballet, pantomime, ventriloquist techniques, circus, and stage specializations. It is also necessary to systematize and generalize the experience of actor`s practices in modern puppet theatre that will facilitate to reveal the synthesis of different trends in puppet theatre and at the same time preserves the gist of the puppet coming to life.

Key words: live-action puppet art, puppet, the system of a live-action puppet, performance, variety number, circus number, trick, conjuring trick

©Бучма О. Є., 2020

Актуальність теми дослідження. У час динамічного розвитку високотехнологічних медіа сучасна художня культура зазнає принципових трансформацій, що зокрема позначається на виникненні нових мистецьких напрямків та форм, які поєднують виражальні засоби і прийоми різних видів мистецтв та високих технологій. Аби не опинитися на маргінесі культурної індустрії, театральне мистецтво загалом і мистецтво ігрової ляльки зокрема має враховувати ці виклики часу, зміни форматів функціонування культурних продуктів, глядацьких уподобань й специфіку їхнього сприйняття, зумовлені стрімким розвитком інформаційних технологій та легким доступом до користування ними. Відповідно до цього ми спостерігаємо урізноманітнення форм та збагачення виражальних засобів театру ляльок, позиціонування його як театру зі складними акторськими техніками, якому підвладна тематика та проблематика будь-якої складності.

Крім того, зона впливу і дії сучасного театру ляльок, який до XX століття вважався переважно мистецтвом ярмарків і майдану, розвагою для нижніх верств населення і дітей, істотно змінилася. Протягом минулого століття естетика театрального дійства суттєво вплинула на видовищну культуру в цілому, давши поштовх розвиткові цілим мистецьким напрямкам, зокрема театральному символізму. Самі ж ляльки, як артоб'єкти, також вийшли за межі вистав театру ляльок і почали активно функціонувати на теренах інших видів театру, в індустрії розваг, медіа, комерційній сфері.

Аналіз досліджень і публікацій. Культурологічні концепції, присвячені трансформаційним процесам у культурі, сформульовані у працях провідних філософів мистецтва А. Моля та Р. Дж. Коллінгвуда. Вони наочно показують нові тенденції, що не оминули і мистецтво ігрової ляльки. Теоретичний аналіз акторських технологій лялькарів з поглибленою увагою до аспектів їхньої професійної підготовки здійснювався різними науковцями та практиками театру ляльок (С. Буровою, Ю. Васільєвим, Є. Кирилловою, І. Ласкарі, В. Михайловою, Н. Наумовим, А. Стависським, Т. Стависською, Т. Мироновою, Л. Тунєвою, Е. Одинцем, С. Озерською, Л. Савчук, К. Черноземовим, М. Вашкелем, С. Тіллісом, А. Скоттом, С. Фесенко та ін.). Проте жоден з них не мав на меті надати наукове обґрунтування цієї трансформації. Цікавою для даного дослідження можна вважати роботу А. Василькової, проте вона лише поверхово торкається питань трансформацій ляльки у мистецтві.

Мета дослідження. Виявити необхідні професійні навички, якими повинен володіти сучасний лялькар, враховуючи нові тенденції у сценічному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Давнє мистецтво театру ляльок, витоки та різноманітні прояви якого сягають часів античності, в сучасній художній культурі набирає все більше якісно нових ознак, і, відповідно, охоплює нові сфери впливу, а його прийоми знаходять нові неочікувані способи застосування. Такі трансформації, обумовлені структурними змінами у системі сучасної культури.

Починаючи з XVIII ст., практика європейського театру ляльок почала істотно впливати на формування різних естетик драматичного театру. Загальновідомими є враження Й. Гете від вистави лялькової п'єси Гейсельбрехта «Доктор Фауст, або великий некромант», яку він бачив у дитинстві та описав у романі «Театральне покликання Вільгельма Мейстера», що стало поштовхом для вироблення ним власної театральної естетики веймарського періоду [1, 5-8].

Мистецтво актора-лялькаря, який керував маріонетками, принциповим чином вплинуло на формування естетики театрального романтизму. Так, на початку XIX століття сумний німецький романтик Генріх фон Кляйст пише есе «Про театр маріонеток», де намагається розібратися в специфіці мистецтва театру ляльок та, завдяки йому, вказати шляхи перспективного розвитку усього театрального мистецтва [3]. Але найбільшою мірою захоплення романтиків театром ляльок знайшло відбиток у творчості Е. Т. А. Гофмана. У фіналі його твору «Дивовижні страждання одного директора театру», створеного у формі діалогу двох директорів театру Сірого та Коричневого. Останній запрошує свого колегу до себе у кімнату, аби показати йому ідеальний театр. «Коричневий узяв Сірого за руку, піднявся з ним сходами і відчинив кімнату, посередині якої стояла велика скриня. Зі словами «Ось моя трупа!» Коричневий відчинив кришку… І Сірий побачив численних маріонеток, найвишуканіших з тих, що він колись бачив!» [2, 55]. Власне, із цієї скрині Е. Т. А. Гофмана вистрибнула у світ омріяна Г. Крегом надмаріонетка, що спонукала до карколомних змін у театральній культурі XX століття.

Наприкінці XIX століття саме театр маріонеток став спонукальним чинником для багатьох митців, зокрема літераторів, режисерів, акторів, сценографів. Із захопленням пише Анатоль Франс: «Я вже якось зізнавався: люблю

маріонеток, а особливо мені подобаються ляльки пана Сіньйоре. Ті, хто їх робить, – артисти, ті хто їх показує, – поети. Повні наївної вишуканості і божественної незграбності, вони – наче статуї, які погодилися побути ляльками, і можливо лише захоплюватися, дивлячись, як ці маленькі ідоли розігрують п'єси» [8, 176].

Ранні п'єси французького драматурга Моріса Метерлінка, серед яких «Непрохана», «Сліпці», «Смерть Тантажіля», «Аладіна і Паломід», «Там усередині» були об'єднані під спільною назвою «Маленькі драми для маріонеток» (1894) [7]. Так само, як і Гордон Крег, М. Метерлінк вважав, що сучасний актор не здатен відтворити поетичну образність його драматургії, оскільки є надто реалістичним у своїй сценічній поведінці, а тому віддавав перевагу лялькам і маскам. Крім того, саме театр оживаючих ляльок він вважав найкращим візуальним втіленням домінуючої в символізмі ідеї фатуму, невідворотності долі, приреченості.

Справжнім реформатором сценічного мистецтва, який спирався на практику театру ляльок, був Гордон Крег. Він прагнув до створення синтетичного театру, де б поєднувалися музика, ритм, скульптура, символи і пластична дія [4; 5; 6], а театр ляльок увібрав усі ці види мистецтва, і не лише за рахунок їхнього синтетичного об'єднання. Головною дійовою особою театру Крега мав стати не актор у традиційному розумінні, а надмаріонетка, до чого Г. Крега підштовхнуло загальне незадоволення акторською манерою гри в театрах кінця XIX – початку XX століття.

Напрацювання сучасного театру ляльок, що, передовсім, пов'язані з новітніми акторськими технологіями, дали поштовх до насичення театрально-видовищної культури, яка все більше орієнтується на візуальне, а не вербальне сприйняття тієї чи іншої інформації глядачем, його найрізноманітнішими компонентами. Зокрема, останніми роками лялька як активний виконавець увійшла до сфери хореографічного, естрадного та циркового мистецтва.

На сьогодні особливої популярності набрали сценічні номери, що поєднують мистецтво театру ляльок і циркове мистецтво. За великим рахунком ця тенденція має історичне підґрунтя. Елементи фокусів і театру ляльок, приміром, поєднувалися ще в індійському театрі ляльок, де були активно задіяні шамани. До містичної таємничості тяжів і китайський театр ляльок, завдяки якому виникло поняття «чорний кабінет». Саме актори китайського театру ляльок впровадили і «кабінети маріонеток», аби не було видно, як ляльок рухають за нитки і це створювало ілюзію ляльок, які рухаються в просторі і ніким не керуються.

Спільним поняттям для цирку і для мистецтва ляльок, особливо тих, що використовуються на естраді, можливо вважати саме поняття «трюк», що є спритним, ефектним, майстерним прийомом сценічного мистецтва. У переважній більшості на естраді використовується трюкова лялька, а наростання напруги здійснюється шляхом зовнішніх пристосувань та технічних трюків. При цьому трюк може критися і у майстерності лялькаря, і в конструкції самої ляльки.

Характерні для трюків лялькаря трюкові прийоми часто використовують у своїх номерах фокусники: гра з масштабом і зоровою невідповідністю: наприклад, велика людина вміщується в маленьку валізу. У театрі ляльок така гра створює особливий гротесковий ефект, як-от, наприклад, в естрадному номері про п'яничку, де використовується маленька лялька п'яниці і велика пляшка.

Оригінальні способи поєднання елементів цирку (естради) і театру ляльок можна бачити в шоу відомого ілюзіоніста Ед Алонзо. На сцені з'являється дивакуватий маленький чоловічок (лялька) з величезною валізою на спині. Винахідлива конструкція приховує артиста, який керує лялькою (сам виконавець знаходиться у валізі). Зрештою маленький дивак чоловічок-лялька перечіпається і величезна валіза падає на нього, а із скрині з'являється ілюзіоніст Ед Алонзо. Відтак унікальність конструкції дозволила артисту поєднати два жанри на естраді: мистецтво фокусника та лялькаря.

Як особливий естрадний або цирковий жанр, що поєднує лялькарів та фокусників, можна виокремити черевомовлення (вентрологія). Йдеться про сценічний прийом, при якому людина-черевомовець говорить, не ворушачи губами і створюючи ілюзію, що голос виходить не від нього, а від ляльки. Часто черевомовлення застосовується разом з лялькаами, міміка яких імітує вимову слів, або черевомовець розігрує діалог з лялькою.

Найвідомішим черевомовцем XX століття вважається американець Едгар Берген, який з одинадцяти років почав виступати з маріонеткою на ймення Чарлі Маккарті, з якою не розлучався протягом усього життя. Його наступниками стали американські шоумени Пол Вілчін, який вперше продемонстрував черевомовлення у 1943 році із лялькою на ймення Джеррі Махоні, та Джефф Данем.

Великою мірою поєднання циркового мистецтва і театру ляльок у сучасній театрально-видовищній культурі виявляється також у

виступах клоунів та акробатів. Зокрема у цирковому номері «Шоу силачів», який виконують троє виконавців, ростова лялька – це костюм, що надувається і здувається у процесі виконання номеру. У клоунаді Леонтія Столипіна «Маленький скрипаль», клоун дістає із капелюха ляльку на руці (лялька-рукавичка) з маленькою скрипочкою. Комік-дуетом «Оп-па» у номері «Віолончеліст та щур» використовується міміруюча лялька (типу маппет), що зображує щура.

Показовим прикладом поєднання мистецтва лялькаря, цирку та хореографії може бути легендарний номер «Боротьба нанайських хлопчиків» із застосуванням ростових ляльок, що впродовж другої половини XX століття з'являвся у різних варіантах і мав різних творців та виконавців, серед яких були танцюристи, акробати, лялькарі. Вперше ж його було показано у виконанні артистів ансамблю танцю під керівництвом І. Мойсеєва, згодом шоу-театром м. Алма-Ати «Доміно», окремі його елементи використовувалися навіть у виставі за мотивами українських народних творів у Черкаському театрі ляльок. Загалом цей естрадний номер показово поєднує техніку ляльководіння (ростова лялька) з елементами акробатики і танцю, а тому є популярним і серед хореографів, і серед циркових артистів.

Поєднанню хореографічного мистецтва з лялькою чимало уваги приділив свого часу відомий український балетмейстер Борис Каменькович, який створив низку номерів з використанням ляльок. Серед таких – «Сімейне танго», виконавиця якого дівчина-танцюристка танцює з паркетною лялькою (рука ляльки закріплювалася на спині дівчини, а ноги ляльки приєднувалися до її ніг). У танцювальному номері «Дівочі забави» у дівчат, що виступали в українських костюмах, на спинах кріпився чоловічий костюм козака з головою ляльки (маска). А в номері «Ну, заєць, постривай!» два зайці-танцівниці виступали разом із паркетною лялькою вовком. Цікавим експериментом стала постановка «Сплячої красуні» хореографа Раду Поклітару. Вистава, здійснена силами Київ Модерн-Балету, дебютувала у Києві у 2018 році. До роботи над проектом були долучені тренери-лялькарі, щоб у пластичних мізансценах балету танцівники могли керували ляльками.

У другій половині XX століття виражальні можливості та образна система театру ляльок почала активно використовуватися у телевізійній творчості. Так, лялька стала головною дійовою особою багатьох телевізійних розважальних і політичних шоу. Зокрема у 1976–1981 рр. надзвичайну популярність здобула гумористична англо-американська телевізійна програма «Маппет-шоу», створена Джимом Хенсоном. Її головними особами були ляльки-маппети, що спочатку використовувалися в дитячій програмі «Вулиця Сезам». Програма Хенсона показувала життя музичного театру, режисером якого було жабеня Керміт. У кожному випуску програми брали участь запрошені зірки, серед яких були Шарль Азнавур, Сильвестр Сталлоне, Пітер Устинов, Стів Мартін, Рудольф Нурієв, Елтон Джон, Еліс Купер та багато інших. З часом лялька стала прикметною ознакою багатьох популярних комедійних телевізійних шоу, серед яких також американський комедійний телесеріал з участю ляльки на ймення Альф.

У середині 1990-х рр. політичне розважальне телевізійне шоу «Ляльки» продюсера Василя Григор'єва з'явилося в Росії. Перші ляльки для цього шоу, головними дійовими особами якого стали латексні ляльки, що карикатурно нагадували провідних російських політиків, виготовив французький майстер-лялькар Ален Дюверн. А сценаристом перших випусків виступів відомий літератор Віктор Шендерович, завдячуючи якому, кожний окремий сюжет відтворював у гостро сатиричній формі актуальні на час виходу передачі політичні реалії і конфлікти.

Загалом на сьогодні мистецтво лялькаря вийшло далеко за межі традиційного театру ляльок, раніше спрямованого лише на розважання певних глядацьких кіл. Актор-лялькар все частіше стає творчою особистістю, запитуваною в різних видах театру і в різних культурних сферах, а тому діапазон його діяльності невпинно розширюється. Прикладом цього може бути використання різних видів ляльок у виставах музичного театру, зокрема в опері «Білосніжка і семеро гномів», здійсненої у Дніпропетровському оперному театрі режисером-лялькарем Михайлом Овсянніковим, де в якості гномів використовувалися планшетні ляльки.

З іншого боку, створення виразного динамічного образу за допомогою ляльки стає все більш популярним у позамистецьких сферах: рекламному бізнесі, сфері побутових послуг. Зокрема, так звана лялька тантамареска або площинна фігура із спеціальним отвором для обличчя (рук чи ніг) використовується як стенд для фотографування. Популярними тантамарески і ростові ляльки стали і під час проведення різноманітних рекламних акцій, шоу, корпоративів.

Наукова новизна. Подібна спроба розглянути виражальні засоби, що спостері-

гаються у різних мистецьких продуктах із залученням ігрової ляльки та апелювати до першоджерел їх виникнення, зокрема розбір використання елементів різних жанрів естрадного та циркового мистецтва, є розширенням погляду на пошук нових акторських технологій сучасного мистецтва ігрової ляльки задля реалізації постановок на межі різних жанрів та видів сценічних мистецтв.

Висновки. Таким чином, сучасний лялькар задля реалізації сценічної практики в умовах нових вимог, окрім вміння керувати різними системами ігрових ляльок та знання законів гри драматичного актора, повинен володіти основними виражальними засобами балету, пантоміми, технік черевомовлення, циркових та естрадних спеціалізацій.

Наразі в умовах концептуальних змін функціонування сучасного театру ляльок, комплекс виражальних засобів актора-лялькаря, а саме способи створення сценічних образів, «оживлення» ляльки суттєво відрізняються від попереднього періоду. Враховуючи весь спектр застосування ляльки відповідно до її функцій, смислового та емоційного навантаження, а також концепції форми її уособлення в театральному просторі різних видів та форм при співіснуванні з іншими носіями сценічної дії, необхідною є систематизація та узагальнення досвіду акторських напрацювань в сучасному театрі ляльок. Таке узагальнення сприятиме виявленню синтезу різних напрямків театру ляльок, що має місце в сучасній культурі і, водночас, зберігає саму суть ляльки, що оживає. Осмислюючи ці процеси, можливо виокремити та проаналізувати сценічні прийоми, запозичені із практики драматичного театру, а також виявити самостійні новітні форми ігрової ляльки і з'ясувати їхнє місце в естетиці сучасного театру і видовищних мистецтв в цілому.

Відтак потребує окремого наукового розгляду, теоретичного осмислення проблема акторських технологій сучасного актора-лялькаря, здатного виконувати складні мистецькі завдання, та його фахове удосконалення, націлене на творчу діяльність з різними системами ляльководіння й у різних форматах видовищних мистецтв.

Література

1. Гете И. В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Ленинград: Наука. 1981. 304 с.
2. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т.1. / ред. А. Бортникова, А. Карельский. Москва: Художественная литература. 1991. 494 с.
3. Клейст Г. Про театр маріонеток // Мислителі німецького романтизму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С. 398 - 405.
4. Крег Э. Г. Про мистецтво театру. Київ: Мистецтво, 1974. 320 с.
5. Крэг Э. Г. Актер театра будущего // Э. Г. Крэг. Воспоминания. Статьи. Письма. Москва: Искусство, 1988. С. 187 - 212.
6. Крэг Э. Г. Заметка о масках // Э. Г. Крэг. Воспоминания. Статьи. Письма. Москва: Искусство, 1988. С. 233-240.
7. Метерлінк Моріс. П'єси. Київ: Пульсари, 2007. 247 с.
8. Франс А. Гросвита в театре марионеток. Собрание сочинений: в 8 т. Т.8. Москва: Художественная литература, 1960. 894 с.

References

1. Goethe, J. W. von. (1981). Wilhelm Meister`s Theatrical Calling. Leningrad: Nauka [in Russian].
2. Hoffmann, E. T. A. (1991). Selection of works. Vol. 1. A. Bortnikova, A. Karelskiy (Eds.). Moscow: Khudozhestvennaya Literatura [in Russian].
3. Kleist, H. von. (2003). About marionette theatre. Philosophers of German Romanticism. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV [in Ukrainian].
4. Craig, E. G. (1974). About the Art of Theatre. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].
5. Craig, E. G. (1988). The Actor of the Future Theatre. Memoirs. Articles. Letters. Moscow: Iskusstvo. P. 187 - 212 [in Russian].
6. Craig, E. G. (1988). A note about masks. Memoirs. Articles. Letters. Moscow: Iskusstvo. P. 233-240 [in Russian].
7. Maeterlinck, Maurice. (2007). Plays. Kyiv: Pulsary [in Ukrainian].
8. France, Anatole. (1960). Roswitha in the marionette theatre. Selection of works. Vol. 8. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2020
Отримано після доопрацювання 23.10.2020
Прийнято до друку 30.10.2020

УДК 792.05:351.858:7.097
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222125

Цитування:
Белименко Л. І. Художньо-творча діяльність режисера естради: основні складові професійної майстерності фахівця. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 191-195.

Belimenko L. (2020). The artistic and creative activity of a stage director: the main components of a specialist's professional skill. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 191-195 [in Ukrainian].

Белименко Ліляна Іванівна,
викладач кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7323-9528
liliana.belimenko@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ РЕЖИСЕРА ЕСТРАДИ: ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ФАХІВЦЯ

Мета дослідження. Систематизувати цілісність художньо-творчої діяльності режисера естради, охарактеризувати її зміст, структуру, функціональність, операційні процеси майстерності, навички, вміння та здібності фахівця, ідентифікувати складові технологічного процесу створення номеру, програми. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, мистецтвознавчого, аксіоматичного, системного методів з метою висвітлення та обґрунтування основних складових художньо-творчої діяльності майстра-режисера естради; його професійних завдань, знань, навичок, вмінь та здібностей. **Наукова новизна** дослідження полягає у феноменологічному підході до аналізу художньо-творчої діяльності митця режисури на естраді з точки зору основних складових професійно-мистецької майстерності, рис його домінантного потенціалу у процесі постановки естрадної форми. **Висновки.** Мистецтву майстерності на естраді, як і для будь-якої сфери людської діяльності вельми необхідний високий професіоналізм. Тому сьогодні фахова якість митців-постановників естрадних дійств є архіважливим питанням художньо-творчого процесу у сценічній діяльності естрадного режисера. Аналіз динаміки соціально-психологічного сучасного життя людини, її комунікативної ментальності, естетична оцінка того або іншого факту події суспільного буття, що відбувається сьогодні, зараз є обов'язковим критерієм майстерності художньо-творчої діяльності режисера, адекватністю його психологічного сприйняття. Творчий задум естрадного номеру, вистави, програми залежить від авторської оригінальності режисерського рішення, нестандартного надзавдання його втілення, своєрідного трактування сценічної дійової особи артиста, навіть його метафоричної парадоксальності.

Ключові слова: естрада, режисер, режисерська діяльність, номер, артист.

Belimenko Lilyana, *Lecturer, Department of Stage Directing and Mass Holidays, Kyiv National University of Culture and Arts*

The artistic and creative activity of a stage director: the main components of a specialist's professional skill

The purpose of the article is to systematize the integrity of the artistic and creative activity of the stage director, to characterize its content, structure, functionality, operational processes of mastery, skills, abilities, and abilities of a specialist, to identify the components of the technological process of creating a number, program. **The methodology** consists in the use of analytical, functional, art history, axiomatic, systemic methods for the purpose of highlighting and substantiating the main components of the artistic and creative activity of the master-stage director; his professional assignments, knowledge, skills, abilities, and abilities. **The scientific novelty** of the research lies in the phenomenological approach to the analysis of the artistic and creative activity of a stage director from the point of view of the main components of professional skill, the features of its dominant potential in the process of staging a stage form. **Conclusions.** The art of mastery on the stage, as well as for any other sphere of human activity, requires high professionalism. Therefore, today the professional quality of an artist-director of pop performances is an overriding issue of the artistic and creative process in the stage activities of a pop director. An analysis of the dynamics of the socio-psychological modern life of a person, his communicative mentality, an aesthetic assessment of this or that fact of an event of social life that is happening today is now an obligatory criterion for the mastery of a director's artistic and creative activity, the adequacy of his psychological perception. The creative concept of a stage performance, performance, program depends on the author's originality of the director's decision, the non-standard super task of its implementation, a kind of interpretation of the artist's stage character, even his metaphorical paradox.

Key words: stage, director, director's activity, number, artist.

©Белименко Л. І., 2020

Актуальність теми дослідження. Сучасна естрада як ніколи урізноманітнила дифузію жанрів сценічного мистецтва та набула ще більшої популярності завдяки розширенню глядацької аудиторії телебаченням. І що головне, вона не втратила своїх концептуальних характерних ознак – злободенність, мобільність, сатиричність, метафоричність, легкість комедійних ефектів видовищно-розважальних форм. Проблема полягає в тому, що сучасні сценічні форми на естраді вельми потребують професійної режисури, домінанти її новітніх технологій у процесі художньо-творчої діяльності, без якої сьогодні природа існування видовищ на естраді малоефективна і не буде мати яскравої палітри художньо-естетичних цінностей яких потребує сучасний світ мистецтва України.

Метою дослідження є систематизація цілісності художньо-творчої діяльності режисера естради, характеристика її змісту, структури, функціональності, операційних процесів майстерності, навичок, вміннь та здібностей фахівця, ідентифікація складових технологічного процесу створення номеру, програми.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові дослідження з питань художньо-творчої діяльності режисера на естрадних підмостках, його складових паспорту професійної компетенції, відповідних навичок та вмінь не мають достатнього рівня науковості та не несуть широкомасштабного, послідовного, цілісного мистецтвознавчого узагальнення. Сучасне режисерське мистецтво на естраді висвітлено лише в емпіричних дослідженнях, наукових публікаціях та навчальних розробках ніж у теоретико-мистецтвознавчих. Особливо це стосується української естради сьогодення. Але тим не менш необхідно зазначити, що режисери-практики, педагоги-фахівці XX-XXI століть у своїх публікаціях та дослідженнях зверталися до теми загальних характеристик художньо-творчої діяльності режисерів та артистів на естраді, а саме: Акінфієв С.М., Богданов Ю.О., Ванченко Т.П., Вартанов А.С., Донченко Н.П., Дмитрієв Ю.А., Зайцев В.П., Каверин Ф.М., Клітін С.С., Кузнецова О.О., Мельник М.М., Рубб О.А., Жарков О.Д., Совгіра Т.І., Станіславська К.І., Шароєв І.Г.

Виклад основного матеріалу. Художньо-творча діяльність режисера на естраді досить складна. Вона потребує професійних компетенцій щодо розуміння всіх ідентифікаційних ознак, особливостей форм, видів, жанрів різноманітних номерів, програм, їх характерних класифікаційних рівнів. «Сьогодні естрада потерпає від навали, так званих, шоу-проектів. Всілякі ноумени намагаються витиснути з сценічного мистецтва навіть термін „естрада" замінивши його на „шоу". Автори постановок модних шоу-дійств, прихильники акціонізму, одного з напрямків авангардизму, пропонують різні видовища театру візуальних видів мистецтва: геппенінг, перформенс, флуксус, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації, боді-арт, бум, енвайромент, кітч, стендап тощо. Вони прагнуть витиснути естрадну форму, виключити професійну режисуру зі сценічних підмосток, замінивши її технічними засобами, видовищними ефектами, піротехнікою, світлом, мультимедійними технологіями тощо. Відбувається експеримент змішування жанрів всіх видів мистецтва, який часто-густо не відповідає загальній темі та надзавданню дійства» [1, 71].

Режисура це професійна мистецька діяльність зміст і структура якої ґрунтується на основі інтерпретації літературного матеріалу і створенні режисерського задуму. Вона базується на загальних принципах творчої діяльності артистів, підґрунтям якої є відображення актуальних проблем дійсності засобами ідейно-емоційної виразності сценічного мистецтва.

Предметом режисерської діяльності на естраді є створення естрадної форми разом з сценаристом і артистом, тобто естрадне дійство є їх спільною творчою одиницею сценічного видовища, в чому і міститься головна відмінність естради від театру. Матеріалом режисерського мистецтва на естраді є артист або колектив естрадних виконавців. Основними формами існування артиста у запропонованих обставинах на сценічному майданчику є дія як особлива форма активності і виразності образу виконавця. «… синтетичні навички, якими повинен володіти кожен естрадний виконавець, мова про те що естрада дуже поважає артиста який одночасно володіє декількома професійними якостями; дії естрадного виконавця, на відміну від театрального актора, повинні бути дуже стислими та лаконічними; особистісні якості повинні займати не останнє місце у майстерності артиста» [6, 93].

Основними функціями професійної майстерності режисера естради є – діагностична, прогностична, проектувальна, стимулююча і організаційна.

Діагностична функція майстра-режисера на естраді полягає у художньо-творчому аналізі сценічної ситуації – з'ясуванні завдань, що стоять перед артистом або колективом виконавців на сучасному етапі розвитку суспільства; оцінка творчого потенціалу та психологічних особливостей виконавців;

визначення соціально-психологічних особливостей глядацької аудиторії; аналіз форм номерів або програм в цілому, їх видів, жанрів, характерних ступенів та дійових ознак. «Режисер не повинен перетворювати артиста у ляльку, він зобов'язаний запропонувати різноманітні художні прийоми виконавцю щоб той став однодумцем сценічного твору і свідомо обрав певну сценічну поведінку, взяв на себе відповідальність за гру у конкретному просторі і часі, не порушуючи загальний малюнок режисерського задуму і втілення цілісної наскрізної дії програми» [2, 33-34].

Прогностична функція постановника естрадних дійств – передбачення вірогідності досягнення цілей, що стоять перед виконавцями при рішенні та втіленні режисерського задуму конкретного номеру або програми у відповідній комунікативній ситуації. «Практика показує, що артисти естради, на відміну від театру, часто є авторами своїх творів мистецтва – номерів. Крім того, імпровізаційне мистецтво актора, що є основою окремих жанрів естради, змушує дослідити особливості створення номеру безпосередньо в момент його виконання» [5, 108].

Проектувальна функція фахівця – формування на основі режисерського аналізу та прогнозування художньо-творчого задуму майбутньої сценічної форми на естраді та знаходження образної дії. «Естрадні номери можуть будуватися за двома принципами: сюжетним та безсюжетним. Сюжетні номери – це своєрідні міні вистави де обов'язково присутній сюжет (фабула). Безсюжетні номери не мають чіткого подієвого ряду. Тут вся увага глядача сконцентрована на майстерності актора. Драматургія в таких номерах є другорядною, вона носить умовний характер» [9, 63].

Стимулююча функція режисера – постановка перед естрадними виконавцями мети, надзавдання, заохочення артистів до пошуку виразних засобів реалізації поставлених завдань, формування у них відповідної психологічної установки. «Протягом декількох хвилин виконавцю естрадного номеру потрібно відтворити, а глядачу сприйняти та засвоїти закінчений твір. У виконавця немає часу на поступове розкриття суті характеру персонажа (дійової особи) в номері, йому потрібно проявити свою індивідуальність, а це потребує максимальної концентрації уваги, техніки використання виразних засобів» [3, 121].

Організаційна функція естрадного режисера – синтезуючий вибір і організація у просторі і часі результативних надбань творчої праці артистів, здійснення контролю та корекції діяльності виконавців. «Кожен артист естради будує свої виступи за принципом «для глядача – з глядачем». Він не відгороджений від глядача ні завісою, ні рампою, діючи, зазвичай, серед глядачів, носій естрадної інформації мимоволі повинен застосовувати прийоми створення власного образу, відповідні фізичним умовам його існування» [7, 53].

Режисерська діяльність на естраді передбачає художньо-творчі операційні процеси, а саме:

- офантазування та конкретизацію запропонованих ситуативно-просторових обставин номеру;
- актуалізацію та мотивацію ряду подій на основі літературного матеріалу або режисерського сценарію;
- схематизацію та інтерпретацію дійових ознак ролі;
- загострення дієвості художнього матеріалу або режисерського сценарію;
- гіперболізацію образу естрадного персонажу.

Операційні процеси режисерської діяльності передбачають наступні етапи творчої роботи з артистом над образом, а саме: візуалізацію, пояснення, зараження, навіювання, визначення, деталізацію, співставлення, зв'язок, синтез, метафоризацію, перебільшення, вживання. Як засвідчує практичний досвід, творчий задум естрадного номеру залежить від авторської оригінальності режисерського рішення, нестандартного надзавдання його втілення, своєрідного трактування сценічної дійової особи артиста, навіть його метафоричної парадоксальності. При цьому режисерські прийоми і акценти не повинні перетворюватися у сценічній художній творчості на трюкацтво, формалізм та заштампованість. «… несподівана знахідка виникає з думки, коли в ній вгадана природа естради, характер номеру (все рівно, серйозного або смішного), коли вона підказана тим, що гостре спостережливе око підглянуло з живого життя, тоді вона є чудодійним засобом у боротьбі з заяложеними або низькопробними часто-густо застосованими штампами» [4, 341].

Безпосередньо розпочинає свою творчу діяльність режисер естради зі знайомства з формою естрадного дійства, його видом, особливостями жанрових ознак та характерними елементами.

Початковим етапом технології процесу творчості митця є ознайомлення з темою, змістом та драматургічною структурою літературного матеріалу естрадного видовища. І тільки після цього розпочинається процес творчого рішення форми – художнє створення та

втілення режисерського задуму відповідного естрадного номеру, вистави, програми як образне бачення сценічного витвору мистецтва.

Вибір теми номеру або естрадної вистави, програми повинен відповідати сучасному стану суспільства, що є обов'язковою ознакою мистецтва на естраді. Сучасний стан суспільства – це якість людського існування що відбувається у справжній період часу і характеризується створенням співвідношення соціально-суспільних сил. Вивчення сучасного соціального стану суспільства – необхідна умова роботи режисера над створенням художнього образу номера, естрадної вистави. Під час вивчення сучасного життя суспільства, його особистостей у режисера створюється задум художнього рішення образу, виникає відчуття течії соціального процесу у просторі і часі. «Естрадна режисура, так само як і театральна, розпочинається з роздумів про життя, про людей, інтересу до людської психології. Але у режисера естради особливий склад художнього мислення: факти з життя він сприймає не тільки у боротьбі, у конфлікті, а й у співвідношенні серйозного зі смішним, веселим. <…> Він якби іншими очима дивиться на події і факти» [8, 31].

Методологічна культура режисерського аналізу сучасних суспільних процесів, всіх його сторін об'єктивних і суб'єктивних, включає вивчення режисером психології суспільства. Знання психології суспільства, особливо її конкретно соціального процеса, виявлення позитивних та негативних його сторін допомагає майстру сформулювати тему та ідею сценічного твору у потрібному напрямку. Аналіз динаміки соціально-психологічного сучасного життя людини, її комунікативної ментальності, естетична оцінка того або іншого факту події суспільного буття, що відбувається сьогодні, зараз є обов'язковим критерієм режисерського високого професіоналізму, адекватністю його психологічного сприйняття.

Отже, визначення теми, драматургічної структури естрадної форми, тобто ряду подій, їх психологічних механізмів є першим етапом режисерської діяльності у сценічній площині. «Художній твір завжди несе в собі погляд митця на життя, його симпатії і антипатії, і навіть настрій. Слід зазначити, що велике значення у режисерській творчості мають індивідуальні якості, сила фантазії, характер асоціативного мислення, художня і громадська позиція. Від особливостей пізнання і знання життя залежить і відчуття нових ритмів, і знаходження нових мізансцен і кольорів, нового рішення сценічного простору, і вміння підмітити нові типові характери при створенні сценічних образів» [8, 29].

Фахівець з режисури естради повинен володіти відповідними наступними знаннями:

- умінням дотримуватися законів композиції літературного матеріалу у побудові простих та складних систем сценічного твору;
- навичками знання законів сприйняття художнього твору з точки зору його актуальності протиріч сучасної епохи;
- опанувати прийомами і методами художньої типізації у процесі створення естрадної форми;
- володіти методикою роботи артиста над рольовим матеріалом номеру та організацією процесу проведення репетицій.

Успішність режисерської діяльності забезпечують здібності професіонала, які передбачають високий рівень розвитку аналітичного мислення, його оригінальність, незалежність, індивідуальність, критичність. А також високою результативністю професії на естраді є специфічні режисерські якості: спостережливість, фіксація різних видів сценічної дії, творче уявлення і фантазія та формування нової особистості сценічного персонажу у власній рольовій інтерпретації.

І найголовніше, режисер естради повинен мати сугестивні здібності, тобто емоційно-вольовий вплив на виконавця, уміння спонукати його до діяння за своїм художньо-творчим задумом. Спеціаліст-професіонал режисерської діяльності естрадного сценічного мистецтва повинен розвивати у собі експресивні здібності, а саме: мовлення, міміку, пластику, жест, завдяки яким покращується репродуктивний та творчий потенціал мистецької діяльності. Всі ці уміння і навички як складові художньо-творчого професіоналізму, високої майстерності досягаються системним виконанням тренінгових вправ і завдань по розвитку елементів внутрішньої психотехніки режисера.

Наукова новизна дослідження полягає у феноменологічному підході до аналізу художньо-творчої діяльності митця режисури на естраді з точки зору основних складових професійно-мистецької майстерності, рис його домінантного потенціалу у процесі постановки естрадної форми.

Висновки. Мистецтву майстерності на естраді, як і для будь-якої сфери людської діяльності вельми необхідний високий професіоналізм. Тому сьогодні фахова якість митців-постановників естрадних дійств є архіважливим питанням художньо-творчого процесу у сценічній діяльності естрадного режисера. Аналіз динаміки соціально-

психологічного сучасного життя людини, її комунікативної ментальності, естетична оцінка того або іншого факту події суспільного буття, що відбувається сьогодні, зараз є обов'язковим критерієм майстерності художньо-творчої діяльності режисера, адекватністю його психологічного сприйняття. Творчий задум естрадного номеру, вистави, програми залежить від авторської оригінальності режисерського рішення, нестандартного надзавдання його втілення, своєрідного трактування сценічної дійової особи артиста, навіть його метафоричної парадоксальності.

Література

1. Донченко Н.П. Роль етюдної форми у професійній підготовці фахівця сценічного мистецтва та у творчості артиста естради //Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, Міленіум, 2016. № 4. 154 с.

2. Донченко Н.П. Сучасні гумористичні шоу-програми на естраді України: концепція задуму та дійові ознаки // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»: зб. наук. пр. Вип. 39 /М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Видав. Центр КНУКіМ, 2018. 250 с.

3. Жарков А.Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология. Москва: МГУКИ, 2004. 216 с.

4. Каверин Ф.Н. Режиссура на эстраде // Эстрада: что? где? зачем? Москва, 1988. 351 с.

5. Касьяненко А.С. Естрадне мистецтво України в сучасному культурному просторі //Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі XXI століття: матеріали І Всеукраїнської науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів і магістрів. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2019. 194 с.

6. Клитин С.С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики. Ленинград: Искусство, 1987. 190 с.

7. Мельник М.М. Імпровізація як один з найважливіших аспектів професійної майстерності артиста естради // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»: зб. наук. пр. Вип. 39 /М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Видав. Центр КНУКіМ, 2018. 250 с.

8. Рубб А.А. Феномен эстрадной режиссуры : Опыт исслед. Москва, Луч, 2001. 227 с.

9. Совгира Т.І. Телеестрада у контексті сценічно-екранної взаємодії: монографія /Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. 188 с.

References

1. Donchenko N.P. (2016). The role of the etude form in the professional training of a stage art specialist and in the work of a pop artist. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts: Science. magazine. Kyiv, Millennium. No 4, 154. [in Ukrainian].

2. Donchenko N.P. (2018). Modern humorous show programs on the stage of Ukraine: the concept of design and action characteristics. Visnyk of KNUKiM. Series "Art History": Coll. Science. etc. Num. 39, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv. nat. University of Culture and Arts. Kyiv: Published. KNUKiM Center, 250. [in Ukrainian].

3. Zharkov A.D. (2004). Socio-cultural bases of pop art: history, theory, technology. Moscow: MGUKI, 216. [in Russian].

4. Kaverin F.N. (1988). Directing on stage. Variety: what? where? why. Moscow, 351. [in Russian].

5. Kasyanenko A.S. (2019). Variety art of Ukraine in the modern cultural space. Performing arts in the world cultural space of the XXI century: materials of the I All-Ukrainian scientific-practical conference of faculty, doctoral students, graduate students and masters. Kyiv: Ed. KNUKiM center, 194. [in Ukrainian].

6. Klitin S.S. (1987). Variety: Problems of theory, history, and methodology. Leningrad: Iskusstvo, 190. [in Russian].

7. Melnyk M.M. (2018). Improvisation as one of the most important aspects of the professional skill of a pop artist. Visnyk of KNUKiM. Series "Art History": Coll. Science. etc. Num. 39, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv. nat. University of Culture and Arts. Kyiv: Published. KNUKiM Center, 250. [in Ukrainian].

8. Rubb A.A. (2001). The Phenomenon of Variety Directing: Research Experience. Moscow, Luch, 227. [in Russian].

9. Sovgira T.I. (2018) Telestrada in the context of stage-screen interaction: monograph / Kyiv. nat. University of Culture and Arts. Kyiv: Ed. KNUKiM center, 188. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.08.2020
Отримано після доопрацювання 23.10.2020
Прийнято до друку 28.10.2020

УДК 7.017+7.038.3](477)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222126

Цитування:
Ільницька О. А., Ільницький В. А. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 196-200.

Ilnitskya O., Ilnitsky V. (2020). Digital technologies of modern stage art: the semiotics of lighting. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 196-200 [in Ukrainian].

Ільницька Олександра Анатоліївна,
асистент Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-0733-8165
ilnitskaya_aleksandra@.ukr.net

Ільницький Віталій Андрійович,
асистент Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-0014-5037
vitalyilnitsky.4s@gmail.com

ДИГІТАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: СЕМІОТИКА ОСВІТЛЕННЯ

Мета статті – виявити особливості інтегрування та методи використання цифрових технологій в сучасних практиках на прикладі інноваційних методів сценічного освітлення. **Методологія дослідження** заснована на комплексних методах сучасного мистецтвознавства і спрямована на розгляд та теоретичне осмислення головних аспектів використання дигітальних технологій освітлення в сучасному сценічному мистецтві. Застосовано метод культурно-історичного аналізу (для дослідження тенденцій розвитку технологій сценічного освітлення), семіотичний метод (для вивчення та аналізу знакової наповненості освітлення як вагомої частини просторового сценічного тексту), типологічний метод (для систематизації інноваційних принципів і методів освітлення) та метод образно-стилістичного аналізу творів сучасного сценічного мистецтва (драматичних та хореографічних постановок, перформативних інсталяцій). **Наукова новизна.** Досліджено особливості інтегрування цифрових технологій у сценічні постановки початку XXI ст. на прикладі специфіки використання освітлення; виявлено та охарактеризовано значення сценічного освітлення в процесі розкриття сенсово-змістових та художньо-образних аспектів сценічної дії; виявлено та проаналізовано специфіку освітлення на прикладі сучасних вистав драматичних театрів («Пер Гюнт», Угорський державний театр Клуж-Напокі, режисер Д. Зіндер, 2008 р.), хореографічних постановок («Політична мати» хореограф-композитор Х. Шехтер, 2010 р.) та перформативних інсталяцій («Stifters Dinge»); окреслено перспективи використання сучасних цифрових технологій в контексті провідних тенденцій розвитку сценічного мистецтва XXI ст. **Висновки.** Використання сучасних цифрових технологій в сценічному мистецтві сприяє розширенню можливостей митця шляхом збільшення та урізноманітнення виражальних засобів. Постановники, переосмисливши значення освітлення, пропонують глядачу лише напрямок до ідеї сценічного твору, використовуючи засоби, що впливають на психологічний стан людини; прагнуть пробудити відповідні власним творчим баченням емоції, спогади та думки, генеруючи складні візуальні переживання, що співіснують з презентованою оповіддю. На сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва, завдяки інтегруванню дигітальних технологій та розробці новаторських методів і прийомів, освітлення доцільно вважати продуктивним компонентом сценічної постановки, функції якого виходять за межі очевидних або прозаїчних рівнів, на яких світло лише генерує тінь або колір, фокус або простір, створюючи атмосферні, архітектурні та тілесні елементи.

Ключові слова: сценічне мистецтво, освітлення, цифрові технології, інновації, постановки, світло, тінь, простір.

Ilnitskya Oleksandra, *assistant, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Ilnitsky Vitaly,*** *assistant, Kyiv National University culture and arts*

Digital technologies of modern stage art: the semiotics of lighting

The purpose of the article is to identify the features of integration and methods of using digital technologies in modern practices using the example of innovative methods of stage lighting. **The methodology** is based on the complex methods of modern art criticism and is aimed at reviewing and theoretical understanding of the main aspects of using digital lighting technologies in modern stage art. The method of cultural-historical analysis (for studying trends in stage lighting technologies), the semiotic method (for studying and analyzing the symbolic content of lighting as a significant part of the spatial stage text), the typological method (for systematizing innovative principles and methods of lighting), and the method of figurative-stylistic analysis of works of contemporary stage art (dramatic and choreographic productions, performative installations). **Scientific novelty.** The features of integrating digital technologies into stage productions of the beginning of the 21st century using the specifics of the use of lighting are studied; the significance of stage lighting in the process of revealing the semantic-meaningful and artistic-figurative aspects of stage action is revealed and characterized; The specifics of lighting were identified and

©Ільницька О. А., 2020
©Ільницький В. А., 2020

analyzed using the contemporary representations of drama theaters (Per Gunt, Hungarian State Theater Cluj-Napoca, director D. Zinder, 2008), choreographic productions (Political Mother choreographer-composer H. Schechter, 2010 ..) and performative installations ("Stifters Dinge"); prospects for the use of modern digital technologies in the context of the leading trends in the development of stage art of the 21st century are outlined. **Conclusions.** The use of modern digital technologies in stage art helps to expand the artist's capabilities by increasing the variety of expressive means. The directors, rethinking the meaning of lighting, offer the viewer only directed towards the idea of stage work, using means that affect the psychological state of a person; They strive to awaken emotions, memories, and thoughts corresponding to their own creative vision, generating complex visual experiences coexisting with the presented text. At the present stage of the development of stage art, due to the integration of digital technologies and the development of innovative methods and techniques, it is advisable to consider lighting as a productive component of the stage production, the functions of which go beyond the obvious or prosaic levels at which light only generates a shadow or color, focus or space, creating atmospheric, architectural and physical elements.

Key words: stage art, lighting, digital technology, innovation, staging, light, shadow, space.

Актуальність теми дослідження. Провідною тенденцією трансформаційних процесів світового сценічного мистецтва є інтегрування в традиційний мистецький простір новітніх цифрових технологій, з метою ство-рення захоплюючих та інноваційних постановок XXI ст. Не зважаючи на те, що більшість постановок із використанням дигітальних технологій стають предметом критичних дискусій, тенденція їх подальшого використання вважається однією з перспективніших у сучасному сценічному просторі. Це надає значний імпульс для здійснення експериментальних постановок та їх вивчення з позицій сучасного мистецтвознавства.

Мета статті – виявити особливості інтегрування та методи використання цифрових технологій в сучасних практиках на прикладі інноваційних методів сценічного освітлення.

Аналіз публікацій засвідчує посилення наукового інтересу до проблематики синтезування елементів медійного та сценічного мистецтва серед вітчизняних дослідників. Наприклад, С. Триколенко в публікації «Використання мультимедійних технологій для оформлення сучасних хореографічних постановок на прикладі шоу-балету «Барон Мюнхгаузен»» [4] досліджує використання українськими балетмейстерами та сценографами балетних театрів проекційних технологій на прикладі першої вітчизняної театральної постановки «Барон Мюнхаузен»; Г. Липківська у публікації «Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені» [2] аналізує арсенал мультимедійних технологій сучасного та вітчизняного театрального процесу; К. Юдова-Романова, В. Стрельчук та Ю. Чубукова у науковій статті «Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві» [5] здійснюють мистецтвознавчий аналіз модернізації сценічного простору в контексті використання сучасними режисерами інформаційних комп'ютерних та інженерних технологій; А. Доколова у публікації «3D-mapping як засіб створення асоціативних та метафоричних аспектів художнього образу» [1] розглядає сучасний постановочний процес як взаємодію сценічної умовності та віртуальної реальності.

Проте проблематика використання нових технологій в процесі роботи над сценічними постановками, зокрема специфіка інноваційних методів сценічного освітлення, вимагає більш детального дослідження.

Виклад основного матеріалу. Рівноцінність аудіальних та візуальних елементів сценічного простору в контексті активізації уяви глядача та здійснення впливу на його свідомість відомі здавна і протягом століть розвитку світового сценічного мистецтва набували різноманітних форм. На сучасному етапі, завдяки рівню розвитку дигітальних технологій, можливості інтегрування візуальних та звукових ефектів, з метою створення унікальних, складних і багатозначних постановок, перейшли на новий рівень.

Цифрові технології наразі позиціонуються могутнім інструментом у творчому процесі, що відкривають нові можливості не лише перед режисерами, сценографами чи балетмейстерами-постановниками, а й перед виконавцями та глядачами. Дослідники наголошують, що поєднання технологій та сценічної творчості наприкінці XX – початку XXI ст. «дозволили постановникам розповідати історії не покладаючись виключно на виконавців» [10, 50].

Сенсово-змістова багатозначність сучасних сценічних постановок – унікальний феномен специфічної природи сценічного такту, що сформувався в культурно-історичному просторі постмодерну. В авторському баченні театральних режисерів, сценографів та балетмейстерів-постановників відображено в тому числі й уявлення та ідеали сучасного суспільства, що утворюють новий соціокультурний контекст – мультимедійний.

У семіотичному сенсі поняття сценічного тексту підкреслює системну сутність, закономірність та органічність взаємозв'язку різноманітних «знаків», що утворюють концепцію, сенсову ідею сценічної постановки. В

контексті специфіки сучасного сценічного мистецтва поняття сценічний текст позиціонується як складний комплекс аудіовізуальних засобів, а його трактування в постановках XXI ст. визначається аналізом усіх складових знаків та символів.

О. Романова розглядає театральну постановку як текст, згенерований театральним середовищем – реальний текст, що складається з кількох, накладених один на одного текстів автора п'єси або літературного першоджерела, режисерського тексту мізансцен, тексту сценографа, художника по світлу, звукооператора та акторського виконання, який глядач має прочитати, інтерпретувати і відчути. Серед знаків, що складають сценічну постановку дослідниця виділяє знаки вербальні (такі, що підлягають лінгвістичному аналізу) та невербальні, що поєднують в собі властивості знаків-індексів та іконічних знаків, а іноді й знаків-символів [3, 79; 87–88].

Відповідно сценічне середовище позиціонується як система значення та комунікації, що складається з великої кількості різноманітних семіотичних систем, включно зі світлом, музикою та ін. У сценічному дійстві, як закодованому повідомленні, закладено особливу естетичну інформацію, яку глядач отримує та розкодовує, тобто інтерпретує [11].

Протягом багатьох століть еволюції сценічного мистецтва освітлення знаходилося у складній взаємодії з простором, використовуючись спочатку виключно з практичних міркувань (акторів та декорації підсвітлювали аби глядачу було краще видно нюанси). За доби бароко, завдяки застосуванню техніки *к'яроскуро,* світло та тінь, а, відповідно, й їх символічні значення, починають позиціонуватися як сценічні знаки. Одним із реформаторів сценічного модернізму вважається швейцарський театральний художник, теоретик сценічного освітлення А. Аппіа, який відповідно до власної теорії координації нерухомого сценічного простору з рухами акторів, музикою та освітленням, на початку XX ст. онтологізував світло на сцені, звільнив його від обмежень і переніс у простір, в якому світло органічно поєднано з музикою, ритмами та рухами людського тіла в єдину постановку [7, 84].

У другій половині XX ст., позиціонуючи освітлення як активний та динамічний компонент, що рівноправно бере участь у сценічній постановці та створенні її ідеї, чеський сценограф Й. Свобода інтегрував інноваційні винаходи оптики, електроніки та кінетики, використовуючи у постановках голографію, лазер, поліекрани та нові типи освітлення [12, 169]. Сценічне освітлення в постановках XX ст. здатне деталізувати об'єкти або їх фрагменти (тінь, колір, форма, простір).

Активний розвиток технологій посприяв трансформації сценічного освітлення, перетворивши його на могутній інструмент проектування сцени і посприявши переходу на рівень самостійного виконавства, затвердженню власного унікального перформативного потенціалу (наприклад, «Stifters Dinge»). Світло наділене певними атрибутами, зокрема, інтенсивністю, кольором, текстурою та рухом, що допомагають глядачу декодувати презентоване у сценічному просторі зображення. Завдяки аналізу цих атрибутів глядач може прочитати, наприклад, чи відбувається сценічна дія в сонячний літній день або вночі, при місячному сяйві, знаходиться персонаж в гарному настрої або в нього депресія та ін.

Завдяки розвитку технологій стало можливим використовувати сценічне освітлення як систему знаків.

Дослідники наголошують, що ця символічна функція світла належить до системи візуального означення, що зумовлена культурою [11]. Наприклад, знання певних атрибутів світла та їх зв'язку з годинами або порами року сприяє розпізнанню світла з відповідними властивостями на сцені.

Освітлення в театрі може використовуватися, щоб показати будь-яке джерело світла (Сонце, Місяць, вогонь та ін.), окрім того, кожна культура має багатий регістр символіки, пов'язаний зі світлом та темрявою, що є одним зі способів використання світла на сцені для режисерських символічних функцій. Наприклад, атмосфера, що створюється освітленням *к'яроскуро (від італ. Chiaroscuro* – світлотінь; градації світлого та темного, розподіл різноманітних за яскравістю кольорів або відтінків одного кольору, що дозволяє сприймати предмет, що зображується як об'ємний; у випадку сценічного освітлення – ефект, заснований на контрасті між яскраво освітленими та затемненими фігурами або деталями), не лише демонструє тривимірні форми, – різкий контраст між світлом та тінню є могутнім символом дуальності добра і зла. Окрім того, вже традиційно світло використовується на сцені для передачі сенсів, пов'язаних із внутрішнім життям персонажів або певних ідей – світло у такому випадку використовується як незалежний знак, що підкреслює власні символічні значення.

Проектування світла в процесі постановки філософських п'єс – надзвичайно складне художнє завдання, що передбачає створення органічного поєднання елементів сценічного тексту для нового досвіду сценічного мистецтва. Світловий образ переплітається з темою сценічної

постановки, пропонуючи глядачу не стільки спостерігати за її візуальним рядом, скільки створювати власне образне уявлення.

У 2008 р. в Угорському державному театрі Клуж-Напокі режисером Д. Зіндером здійснено постановку вистави «Пер Гюнт» за однойменною п'єсою Г. Ібсена з використанням інноваційних засобів сценічного освітлення, що зумовила руйнування традиційного уявлення про драматичні постановки. На думку дослідників, надзвичайно складний візуальний вимір збагатив домінуючий режисерський текст вистави. Наприклад, Я. Абулафія стверджує, що «світловий дизайн постановки відходить від драматичного руху п'єси, створюючи власні світлові мотиви та моделі поведінки з домінуванням та автономією, що характеризують його поетику» – специфічні засоби освітлення увиразнюють тему пошуку головним героєм ідентичності та самості, посилюючи сприйняття Сольвейга як алегоричного, другорядного персонажу, який представляє трансцендентні цінності та чесноти [6, p. 222].

Британська дослідниця К. Грем уводить до наукового обігу поняття «сценографічне світло» для означення здатності освітлення в сценічній постановці активно вписувати драматичне значення у просторі й часі – «світло, що незалежно впливає на значення у постановці і виконує три формуючі функції, що деталізують її драматургічну, а не лише естетичну ефективність» [8], – наголошуючи, що світло здатне незалежно впливати на сценічну постановку засобами маніпуляції з простором, часом та візуальністю [9, 6].

Засоби, за допомогою яких сценічне освітлення набуває ефекту присутності, включають в себе використання туману (один із добре відомих сценічних ефектів, розроблений Й. Свободою, що застосовується у театральних та хореографічних постановках, надаючи світлу просторовості) або високої контрастності, через актуалізацію обладнання або реакції виконавців на нього.

У випадку, коли освітлення на сцені використовується задля посилення або відтінення міміки, жесту, костюму, декорації або реквізиту, воно виконує залежну функцію. У цьому випадку символічні значення як світла так й іншого театрального знаку створюють нові значення. Наприклад, у хореографічній постановці «Політична мати» хореографа-композитора Х. Шехтера (2010 р.) уявна густина світла й темряви постійно затверджує присутність сценічного освітлення як елементу дії, коли танцюристи, здається, штовхають промені.

Освітлення може радикально вплинути на сприйняття сценічного простору та маніпулювати створенням масштабу між об'єктами або тілами та оточуючого їх середовища. В процесі перетворення об'єктів світло може змінювати тон та колір сцени або через тінь та ракурс посилити чи нівелювати певні елементи (наприклад, підкреслити або прибрати зморшки на обличчі виконавця та ін.).

У науковій праці «Мистецтво світла на сцені: освітлення в сучасному театрі» теоретика і практика сучасного сценічного мистецтва Я.Абулафія [6], наголошено на феноменологічних та семіотичних аспектах світла, зокрема, ролі світла як виконавця як засобу візуального сприйняття і стимулу для образних уявлень.

Наприклад, однією з популярних сучасних явищ сценічного мистецтва є «Stifters Dinge» – перформативна інсталяція або механічна театральна постановка, специфікою якої є відсутність виконавця та втілення будь-якої оповіді у традиційному розумінні – сценічна поезія виникає з образів, музики та звукового пейзажу, що створюється за допомогою дигітальних і сценічних технологій.

У кожній сцені різноманітні аудіальні та візуальні елементи взаємопов'язані відповідно внутрішній авторській поетичній логіці. Естетика образу та явища в «Stifters Dinge» надзвичайно відчужені від повсякденної реальності, а семіотична функція та досвід світлового образу не засновані ані на дії, ані на темі.

Наукова новизна. Досліджено особливості інтегрування цифрових технологій у сценічні постановки початку XXI ст. на прикладі специфіки використання освітлення; виявлено та охарактеризовано значення сценічного освітлення в процесі розкриття сенсово-змістових та художньо-образних аспектів сценічної дії; виявлено та проаналізовано специфіку освітлення на прикладі сучасних вистав драматичних театрів («Пер Гюнт», Угорський державний театр Клуж-Напокі, режисер Д. Зіндер, 2008 р.), хореографічних постановок («Політична мати» хореограф-композитор Х. Шехтер, 2010 р.) та перформативних інсталяцій («Stifters Dinge»); окреслено перспективи використання сучасних цифрових технологій в контексті провідних тенденцій розвитку сценічного мистецтва XXI ст.

Висновки. Сучасні постановники, переосмисливши значення освітлення, пропонують глядачу лише напрямок до ідеї сценічного твору, використовуючи засоби, що впливають на психологічний стан людини, прагнуть пробудити відповідні власним творчим баченням емоції, спогади та думки, генеруючи складні візуальні переживання, що співіснують з презентованою оповіддю.

На сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва, завдяки інтегруванню дигітальних

технологій та розробці новаторських методів і прийомів, сценічне освітлення доцільно вважати продуктивним компонентом постановки, функції якого виходять за межі очевидних або прозаїчних рівнів, на яких світло лише генерує тінь або створює колір, фокус та простір, створюючи атмосферні, архітектурні та тілесні елементи.

Перспективи подальших досліджень полягають у комплексній розробці особливостей використання інноваційних цифрових технологій в умовах сучасного вітчизняного сценічного простору.

Література

1. Доколова А. С. 3D-mapping як засіб створення асоціативних та метафоричних аспектів художнього образу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство,* 2019. № 40. С. 197–203.
2. Липківська Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне истецтво.* 2018. № 1. С. 103–126.
3. Романова Е. В. Текстология спектакля как метод театроведения. *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2008. № 3. С. 71–84.
4. Триколенко С. Т. Використання мультимедійних технологій для оформлення сучасних хореографічних постановок на прикладі шоу-балету «Барон Мюнхгаузен». *«Проблеми розвитку сучасного хореографічног мистецтва та шляхи їх вирішення»: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції.* Луганськ, 5–6 грудня 2013 р. Луганськ: Луганська державна академія культури і мистецтв, 2013. С. 106–109.
5. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2019. № 2 (1). С. 52–72.
6. Abulafia Y. *The art of light on stage: Lighting in contemporary theatre*. London : Routledge, 2015. DOI: 10.4324/9781315691305.
7. Anderson R. Adolphe Appia: Der Taucher. In Dieter Jaenicke and Ralph Lindner (Eds.), *Rekonstruktion der Zukunft*. Leipzig: Spector Books, 2017. pp. 82–85.
8. Graham K. Active roles of light in performance design. *Theatre and Performance Design.* 2016. Issue 2. pp. 73–81. DOI: 10.1080/23322551.2016.1178006.
9. Graham K. *Scenographic light : towards an understanding of expressive light in performance*. 2018. URL : https://pdfs.semanticscholar.org/315d/77449529d539bc2d1fcc4e1c9d79c2b03cb2.pdf?_ga=2.68487511.734265637.1582033592-1213336172.1580574687 (дата звернення : 9 лютого 2020).
10. Looseleaf V. Tech du Soleil. *Dance Magazine.* 2007. Issue 81(12). pp. 48–50.
11. Stojšić M. Lighting the stage: technology between medium and textuality. *International interdisciplinary scientific conference radical space in between disciplines RSC 2015, At Novi Sad.* Conference proceedings. URL : https://www.researchgate.net/publication/309582329_LIGHTING_THE_STAGE_TECHNOLOGY_BETWEEN_MEDIUM_AND_TEXTUALITY (дата звернення : 10 лютого 2020)..
12. Žák J. *Divadlo na Vinohradech 1907–2007*. Vinohradský příběh, vydalo Divadlo na Vinohradech, Praha, 2007.

References

1. Dokolova, A. S. (2019). 3D-mapping as a means of creating associative and metaphorical aspects of the artistic image. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts, 40, 197–203 [in Ukrainian].
2. Lypkivska, H. K. (2018). Multimedia on the contemporary theatrical stage. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts, 1, 103–126 [in Ukrainian].
3. Romanova, E. V. (2008). Textology of the play as a method of theater studies. Theater. Painting. Movie. Music, 3, 75–89 [in Russian].
4. Trykolenko, S. T., 2013. The use of multimedia technologies for the design of modern choreographic productions on the example of the show ballet "Baron Munchausen". Problems of development of contemporary choreographic art and ways of their solution: materials of the III All-Ukrainian scientific-practical conference. Lugansk, December 5–6, 2013. Lugansk: Lugansk State Academy of Culture and Arts, pp.106–109 [in Ukrainian].
5. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V., Chubukova, Yu. (2019). Directing innovations in the use of technical means and technologies in the performing arts. Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts, 2(1), 52–72 [in Ukrainian].
6. Abulafia, Y. (2015). The art of light on stage: Lighting in contemporary theatre. London. ImprintRoutledge. DOI: 10.4324/9781315691305 [in English].
7. Anderson, R. (2017). Adolphe Appia: Der Taucher. In Dieter Jaenicke and Ralph Lindner (Eds.), Rekonstruktion der Zukunft, (82–85). Leipzig: Spector Books 9781315691305 [in German].
8. Graham, K. (2016). Active roles of light in performance design. Theatre and Performance Design, 2, 73–81. DOI: 10.1080/23322551.2016.1178006 9781315691305 [in English].
9. Graham, K. (2018). Scenographic light: towards an understanding of expressive light in performance. URL: https://pdfs.semanticscholar.org/315d/77449529d539bc2d1fcc4e1c9d79c2b03cb2.pdf?_ga=2.68487511.734265637.1582033592-1213336172.1580574687.
10. Looseleaf, V. (2007). Tech du Soleil. Dance Magazine, 81(12), 48–50 9781315691305 [in English].
11. Stojšić, M. (2015). Lighting the stage: technology between medium and textuality. International interdisciplinary scientific conference radical space in between disciplines RSC 2015, At Novi Sad. Conference proceedings. URL : https://www.researchgate.net/publication/309582329_LIGHTING_THE_STAGE_TECHNOLOGY_BETWEEN_MEDIUM_AND_TEXTUALITY 9781315691305 [in English].
12. Žák, J. (2007). Divadlo na Vinohradech 1907–2007. Vinohradský příběh, vydalo Divadlo na Vinohradech, Praha 9781315691305 [in Czech].

Стаття надійшла до редакції 22.07.2020
Отримано після доопрацювання 23.10.2020
Прийнято до друку 28.10.2020

УДК 7.08:097'06
https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222130

Цитування:
Чорна К. В. Специфіка документальної драми в контексті інфотейнментизації телевізійного простору. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 201-207.

Chorna K. (2020). The specifics of documentary drama in the context of infotainment of television space. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 201-207 [in Ukrainian].

Чорна Кристіна Василівна,
викладач Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-3664-7477
tsimoh.n@gmail.com

СПЕЦИФІКА ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ ДРАМИ В КОНТЕКСТІ ІНФОТЕЙНМЕНТИЗАЦІЇ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ПРОСТОРУ

Мета статті – виявити особливості документальної драми як нового жанрового утворення вітчизняного телемистецтва; дослідити та узагальнити суб'єктивні та об'єктивні аспекти його ефективного функціонування в контексті постмодерністичних тенденцій та процесу інфотейнментизації медійного простору. **Методи дослідження**. Застосовано історико-культурний метод, що посприяв вивченню різноманітних аспектів виникнення та розвитку документальної драми в ретроспективі, а також осмисленню становлення жанру в контексті специфіки вітчизняного телевізійного простору початку XXI ст.; типологічний, завдяки якому виявлено атрибутивні характеристики докудрами; компаративний метод, застосування якого дозволило порівняти характерні ознаки зарубіжної та вітчизняної докудрами. **Наукова новизна.** Досліджено документальну драму як специфічне жанрове утворення зарубіжного телемистецтва другої половини XX ст. та уточнено особливості виникнення і розвитку докудрами на українському телебаченні. Констатовано, що напрямок розвитку сучасної теледокументалістики в цілому та жанру документальної драми зокрема зумовлено специфікою художніх пошуків постмодернізму, спрямованих на вираження внутрішнього життя людини. Виявлено, що типові риси інфотейнменту (штучно посилений сюжетний драматизм; тематичне спрямування, що розраховане на посилення емоційного відгуку глядача; наближення драматургії до формул голлівудської кіноіндустрії та ін.) вперше чітко проявилися в американській докудрамі та були запозичені діячами українського телемистецтва в процесі копіювання популярних зарубіжних форматів. **Висновки.** У процесі пошуку способів синтезування документального і не документального українське телевізійне мистецтво прагне віднайти способи вирішення складних глибинних завдань, зокрема новаторських можливостей створення універсальних жанрових та видових форм. Дослідження виявило, що розвиток вітчизняної телевізійної документалістики (початок 2000-х рр.) відбувається переважно в форматі інфотейнменту – прагнення зробити її комерційно успішною та популярною, що зумовлює інтегрування в глобальний процес творення розважального телебачення. На сучасному етапі докудрама, в якій розповідається про реальні події та робиться акцент на дорогих реконструкціях, позиціонується важливим стратегічним напрямом української документалістики. Спрямованість на розважання глядача зумовлює специфіку її тематики.

Ключові слова: докудрама, постмодернізм, телемистецтво, теледокументалістика, інфотейнмент.

Chorna Kristina*, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts*

The specifics of documentary drama in the context of infotainment of television space

The purpose of the article is to identify the features of documentary drama as a new genre education of domestic television; to study and generalize the subjective and objective aspects of its effective functioning in the context of postmodern tendencies and the process of infotainment of the media space. **Methodology.** The historical-cultural method was applied, which helped to study various aspects of the origin and development of documentary drama in retrospect, as well as to understand the formation of the genre in the context of the specifics of domestic television space at the beginning of the XXI century; typological, thanks to which the attributive characteristics of the docudrama are revealed; a comparative method, the application of which made it possible to compare the characteristic features of foreign and domestic docudrama. **Scientific novelty.** Documentary drama as a specific genre education of foreign television in the second half of the twentieth century has been studied. and the peculiarities of the origin and development of the docudrama on Ukrainian television have been clarified. It is stated that the direction of development of modern television documentary in general and the genre of documentary drama in particular, is due to the specifics

©Чорна К. В., 2020

of the artistic search for postmodernism, aimed at expressing the inner life of man. It was revealed that the typical features of infotainment (artificially enhanced plot drama; thematic direction designed to enhance the emotional response of the viewer; approximation of drama to the formulas of the Hollywood film industry, etc.) first clearly manifested in the American docudrama. **Conclusions.** In the process of finding ways to synthesize documentary and non-documentary, Ukrainian television art seeks to find ways to solve complex in-depth problems, in particular innovative opportunities to create universal genre and species forms. The study showed that the development of domestic television documentaries (the early 2000s) takes place mainly in the format of infotainment - the desire to make it commercially successful and popular leads to integration into the global process of creating entertainment television. At the present stage, the docudrama, which tells about real events and emphasizes expensive reconstructions, is positioned as an important strategic direction of the Ukrainian documentary. The focus on the entertainment of the viewer determines the specifics of its subject.

Key words: docudrama, postmodernism, television art, television documentary, infotainment.

Актуальність дослідження. Докудрама як один зі способів відображення реальності художньо-документального спрямування визначається авторською інтерпретацією фактичного матеріалу. Унікальне поєднання об'єктивного та суб'єктивного поглядів на навколишній світ дозволило жанру досягнути високого рівня образності, що виникає як наслідок поєднання кінодокумента з інсценуванням, кінохронікою та відтвореною подією. Дуальна природа докудрами, а саме поєднання елементів документального та художнього кіно, викликає дискусії серед теоретиків і практиків сучасного телемистецтва загалом та телевізійної документалістики зокрема, в процесі дефініції поняття «докудрама», визначенні її місця в єдиній системі екранних мистецтв та ін.

Не зважаючи на те, що в практиці сучасного вітчизняного телевізійного простору документальна драма – надзвичайно популярний жанр, що активно розвивається відповідно провідним світовим тенденціям, вітчизняними науковцями проблематика документальної драми лишається недостатньо висвітленою, що зумовлює актуальність її дослідження в означеному контексті.

Мета статті – виявити особливості документальної драми як нового жанрового утворення вітчизняного телемистецтва; дослідити та узагальнити суб'єктивні та об'єктивні аспекти його ефективного функціонування в контексті постмодерністичних тенденцій та процесу інфотейнментизації медійного простору.

Аналіз досліджень засвідчує, що найбільш вивченими сучасними науковцями (В. Бабенко, Е. Бурдіної, С. Закірової та М. Закірова, А. Лісневської та Т. Коженовської, М. Макущенко, А. Мордюк, Л. Нагаляки, Ю. Омельчук, Н. Симоніної, Ю. Снурнікової, М. Стецківа, І. Чарських та О. Короваєв) є специфічні характеристики інфотейнменту в інформаційних та інформаційно-публіцистичних програмах українського телебачення.

Проблематика принципу інфотейнменту в жанрах телевізійної документалістики на сучасному телебаченні практично невисвітлена українськими дослідниками. Лише окремі аспекти впливу інфотейнменту в контексті трансформації документального телепродукту відповідно впливу сучасних тенденції медіа простору розглянуто Л. Наумовою в публікації «Документалістика: Телевізійний вимір» (2009 р.), М. Міщенко в статті «Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським омисленням» (2014 р.), А. Яценко в публікації «Прийоми докудрами у висвітленні кримінальної інформації на загальнонаціональному та регіональному телебаченні України» (2016 р.), Т. Подедворним в науковій розвідці «Сучасна українська теледокументалістика: головні виклики і завдання» (2017 р.) та ін.

Виклад основного матеріалу. Специфіка формування художньо-естетичних властивостей аудіовізуальних мистецтв відповідає зміні вектору розвитку культури, що наразі відчутно зміщується в бік масової культури з приматом аудіовізуальної комунікації.

Протягом багатьох десятиліть телевізійна документалістика була продуктом кінематографічного мистецтва і журналістської творчості одночасно, симбіозом екранної драматургії та публіцистики. Процес розмивання кордонів між реальністю та уявою, ігровим та неігровим, інформацією та розвагою, викликаний творчими пошуками в телевізійній документалістиці, наслідком якого стали формування нового типу документалізму та особливостей його жанрових кодів, актуалізують осмислення даної проблеми в безпосередньому зв'язку з різними кодами масової культури та естетики постмодернізму.

Дуальний характер сучасного телемистецтва тяжіє до розмивання жанрових кордонів, що характерне для проявів постмодернізму та встановленню непорушних автономій і авторства. Дослідники наголошують на трансформуванні величезних потоків інформації, їх обробці та інтерпретуванні на телебаченні, з метою створення на основі даної трансформації новаторського документального ігрового та художнього простору, що перетворює саму реальність. Художні пошуки напряму постмодерн спрямовані на «вираження внутрішнього життя людини, можливості її психіки» [3, 263], що призводить до руйнації нормативності класичної естетики, створює іншу проблематику. Цілком закономірно це відобразилося на трансформації творів сучасного телемистецтва загалом та зумовило напрямок розвитку телевізійної документалістики зокрема.

Л. Стойков наголошує, що постмодерністична ситуація в медіатексті означає зміщення документального та художнього дискурсу: реальне зазнає різноманітних трансформацій, включається в умовний контекст, який цікавіше за власне саму інформацію. Особливістю постмодерністичного медіа тексту є те, що він не стільки відображає дійсність, скільки моделює її, створюючи нову реальність без загрози санкцій – акцент при цьому робиться на інтертекстуальність, віртуальні декорації, різноманітних видах візуальних та лексичних ігор. Поліекран з символу постмодерністської естетики перетворюється на матрицю для нового типу телевізійної розважальності [6].

Н. Утілова стверджує, що основними засобами сучасної мови телебачення стали багатошарова (багатопланова з використанням комп'ютерної технології) композиційна побудова кадру, використання світло тонального малюнку як засобу характеристики героя та дії, що відбувається, кольорове вирішення кадру як образна побудова світу героя та спосіб передачі його стану або суб'єктивного бачення світу, використання глибокої мізансцени для рішення просторово-часового плину подій, контрапункту звуку та зображення, монтаж як спосіб художньої форми організації аудіовізуальної оповіді» [7, 35].

Тенденція поєднання документального та ігрового, інформації та розваги зумовлена прагненням творців до пожвавлення виражальних засобів телебачення та постійним техніко-технологічним удосконаленням виробництва. На думку дослідників, наступний етап розвитку екранної творчості – «активна коалесценція документального та художнього» на межі XX– XXI ст. ініціювала стрімка еволюція техніки [12, 156]. Інтегрування дигітальних медіа в екранний простір визначило новаторські можливості в процесі репрезентації картини світу художньо-документальними засобами і стало каталізатором трансформаційних процесів художньо-документальної творчості XXI ст.

Виникнення форм репрезентації, що поєднують ігрову та документальну художні системи співвідноситься з періодом зародження кінематографу, а їх розвиток та жанрова стійкість вмотивована не лише художньо-естетичними чинниками, а й схильністю до гібридизації, закладеній в природі кінематографу як техно-художнього гібриду [1, 45]. Наголошуючи на характерній практиці документального кіно видовій конвергенції, дослідники стверджують, що експерименти з використанням постановочного начала як допоміжного методу, що сприяє відтворенню на екрані подій та життєвих фактів, з різних причин не знятих під час їх здійснення, проводилися ще на початку XX ст., а в 20-30-ті рр. з'явилися документальні фільми, в яких формотворчою частиною виступала постановочна, великою мірою впливаючи на ідейно-сенсову частину. А. Єкімова акцентує, що запозичення ігрових прийомів відтворення факту та реконструкції надавали широкі можливості режисерам-документалістам в процесі створення «художньо місткого та життєво-конкретного авторського висловлювання, не порушуючи при цьому функції документалістики як соціального дзеркала» [2, 4].

Поява та розвиток телевізійного мистецтва, основою якого є екранний синтез в будь-яких проявах, посприяли подальшому процесу розмивання кордонів постановочного і хронікального не лише на рівні експериментів з формою, що реалізувалося шляхом споріднення різнорідних елементів (кінохроніки та відтвореної події, екранного документу та інсценування), а й, як наслідок, експериментів на змістовому рівні, що посприяли утворенню такого жанрового різновиду телевізійної документалістика як *докудрама*, в якій документальний зміст поєднано з вигаданою формою.

Р. Нельсон визначає докудраму як «точне відтворення подій з життя реальних людей» [11, 151], акцентуючи, що докудрама заснована на статтях, щоденниках, транскриптах, журналах та інших документальних матеріалах, а ключовими

словами у визначенні є рекреація, події та життя реальних людей. Під терміном рекреація дослідник має на увазі усі драматичні елементи, що використовуються для фактичного зображення подій [11, 152].

Є. Манскова визначає докудраму як «жанр екранної документалістики», предметом відображення якого є істинні події, персони, явища, факти, а методом – ігрові способи реконструкції дійсності [4, с. 4]. На думку дослідниці, актуалізація цього жанру сприяє процесам девальвації документа, коли кордони між вигадкою та фактом важко визначити, а сам жанр ,деформується і перетворюється на манеру та стиль [4, 7].

А. Єкімова визначає докудраму як «тип гібридного твору, в якому документальний зміст реалізовано шляхом ігрового інсценування [2, 9].

К. Шергова відносить до характерних рис докудрами навмисно «гострий», конфліктний сюжет; посилення природної драматургії режисерськими та сценарними прийомами, що надає твору розважального відтінку, наголошуючи, що докудрама протирічить принципам документалістики. На відміну від традиційного документального кіно, що позиціонується як результат спостереження та імпровізованого дослідження (типові риси об'єктивність та кропітка робота з історичним матеріалом), в якому, незважаючи на наявність авторської точки зору, спостерігається необхідний ступінь об'єктивності, докудрама, за визначенням дослідниці, представляє собою пізнавальний матеріал, що узагальнює існуючі відомості та репрезентує їх в полегшеній для сприйняття ігровій формі [8, 23].

А. Яценко, наголошуючи, що головною суттю жанру є поєднання авторського тексту з інсценованими епізодами, визначає докудраму як «розповідь про реальні події з використанням документальних кадрів, фото, а також залученням акторів, які створюють ілюзію правдивості» [9, 54].

М. Міщенко, акцентуючи на важливості в документалістиці філософської інтерпретації дійсності поруч із історичними джерелами, свідченням цього в контексті вітчизняного телемистецтва називає появу «нового жанру – документальної драми, де поруч із реконструкцією подій подаються спроби осягнення сенсу буття та інтерпретації тієї чи іншої події» [5, 47–51].

Відмінністю документальної драми від документального фільму є використання прийому реконструкції з метою відтворення реальних подій (на основі історичних матеріалів, мемуарної літератури, архівних джерел, неопублікованих спогадів свідків).

Виникнення телевізійного жанру документальної драми у Великобританії після Другої Світової війни пов'язано з відсутністю диференціації великого масиву повідомлень в засобах масової інформації. Оскільки значна кількість телевізійних програм, що характеризувалися тематичною одноманітністю та архаїчними формами притупляли інтерес глядача, членами експериментальних драматичних відділів «BBC» та «Grsnsds TV» Британського кіноінституту (British Film Institute) було зконцентровано увагу на розробці та перспективах новаторського на той час час телевізійного напряму – жанрово-видова гібридизація. Зокрема, розроблено новаторську систему образно-виражальних засобів, в якій синтезовано прийоми інформаційних та художньо-публіцистичних телевізійних жанрів. Першою офіційною художньо-документальною картиною стала картина «Нелюбимі» (1955 р.) режисера Г. Колдера, присвячена темі покинутих дітей – завдяки використанню художнього способу відображення жалісливої тематики вдалося уникнути лобової подачі драматичного матеріалу, а постановочний спосіб дозволив втілити моменти, не травмуючи дітей.

На думку британських дослідників, передумови виникнення жанру докудрама полягають безпосередньо в національній традиції документального кіновиробництва – позиціонуванні документалістики як творчої інтерпретації дійсності. Наприклад, Т. Беннет наголошує, що наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. докудрама не вирізнялася домінуванням ігрової аттракційності, репрезентуючи глядачу звичне життя в новому ракурсі, спонукаючи осмислювати та аналізувати її, була «звернена до аналітики і тонкому спостереженню, а не до драматизації матеріалу» [10, 85]. Серед найвідоміших картин 60-70-х рр. XX ст., що посприяли становленню докудрами як самостійного естетичного феномену, – «Військова гра» (1965 р., режисер П. Уоткінс) та «Кеті, повернись додому» (1966 р., режисер К. Лоуч) з циклу соціально злободенних драм телеканалу «BBC One» «The Wednesday Play».

Першими принципами докудрами були: жорсткий організаційно-сценарний підхід, павільйонні та натурні зйомки, реконструкція подій та акторські інсценування. Проте з розвитком жанру, в 70–80-х рр. XX ст.,

інформаційно-аналітичні функції нівелювалися на користь розважальних, а ключове співвідношення факту і фантазії в змісті поступово зміщуються на користь фантазії, що поступово призводить до втрати глядацької довіри.

К. Єкімова наголошує, що в період розквіту (1950–1960-ті рр.) британська докудрама сублімувала найвищі досягнення художнього та документального кіно і публіцистики, експериментуючи в методах фіксації матеріалу та монтажних зчленуваннях, відточуючи прийоми максимального занурення глядача в екранну дію [2, 22].

Паралельно британській в 1950-ті рр. отримала розвиток і американська докудрама. На відміну від британської, основною соціальною роллю американської докудрами є надання могутнього, захоплюючого драматичного твору, що максимально наближений до правди. Р. Нельсон стверджує, що американська докудрама запозичена з радіо-гібриду новин та драми «Марш часу», що була створена в 1930-ті рр. кіноверсія, створена режисером Л. де Рошмоном. У 1970-ті рр. набуває значної популярності документальна драма на основі сучасної історії та ньюзмейкерів (наприклад, театральний фільм про Говарта Хьюза «Мелвіл та Ховарт» або «Сліпі амбіції» режисер Дж. Дін, 1979 р.). Наприкінці 1970-х рр. економіка США активно використовувала зірок та зіркові події, сприяючи становленню розваги на новій висоті ностальгійної та комерційної активності. На думку дослідника, саме ця тенденція посприяла сприйняттю реципієнтом розваги в усіх засобах масової інформації [11, 161].

Відповідно специфіці американської докудрами, композиційне рішення кожного фільму не дотримувалося просторово-часової логіки, дикторський коментар виступав як об'єднуюче начало різнорідних фрагментів, а фактичною точністю матеріалу характеризувався лише загальний історичний контекст. Саме в американській докудрамі, що стала надзвичайно вдалою формою репрезентації буденного життя країни і демонструвалася як вечірнє інформаційно-розважальне видовище, вперше надзвичайно чітко проявляються типові риси інфотейнменту: домінуючими є «гарячі» сюжети вигаданого драматизму (оживляє висвітлення «суперечливих» тем); тематичне спрямування яскраво засвідчує посилене апелювання до почуттів та емоцій глядача: холокост, сімейне насилля, аборти, кровозмішення, підліткове самогубство, здоров'я, релігійне протистояння, наркотична або алкогольна залежність та ін.; наближення драматургії до формул голлівудської кіноіндустрії (чіткі мотивації та обмежені поведінкові мотиви цілеспрямованого головного героя; наявність кількох типових персонажів другого плану, які відтіняють героя та створюють необхідну кількість діалогічних сцен; зав'язка представлена інтригою або конфліктом, що унормовує розвиток початкової дії; лінійно-хронологічний сюжет, що зазвичай співпадає з фабулою; копіювання «серіального» типу акторської гри (наявність «четвертої» стіни та ходульне виконання); дотримання загальновідомих фактів за умови посилення їх драматичної складової.

Р. Нельсон пропонує наступну кваліфікацію докудрами: монологи, програми, орієнтовані на події; програми, орієнтовані на особистість, релігійні докудрами, документальна фантастика, белетризований документальний фільм, часткові докудрами, аберації або викривлення, «прикриті історичними мотивами» [11, 162–163].

Відповідно до тенденцій сучасного соціокультурного простору, послаблення кордонів між документальним та художнім посприяло створенню новаторської ієрархії жанрів телевізійної документалістики, головуючу позицію в якій утримують художньо-документальні проекти, а жанрова система в цілому характеризується відсутністю нарису та тотальним домінуванням формульних жанрів, що складають основу сучасного телевізійного контенту, вирізняючись інформативністю та розважальністю, морфологічно повторюють структури творів масової культури та будуються на основі оповідних архетипів [4, 5–6].

Українська докудрама виникла як частина основної течії телевізійного мистецтва початку XXI ст., що копіював популярні зарубіжні формати. На думку дослідників, специфіка докудрами, що позиціонується в сучасному телевізійному мистецтві як новий жанр, полягає у «використанні попередніх художніх рішень», проте, з іншого боку, поява ігрових епізодів у канві сучасних документальних фільмів, присвячених актуальним подіям, засвідчує творчу бідність авторів та «кітч-треш» потребу максимальної візуалізації подій, що зазвичай цікавлять лише «жовту» пресу [8, 23].

Розуміючи докудраму як твір телевізійного мистецтва, основою якого є реальна драматична подія, проте фактологічна

основа досліджується в процесі поєднання документальних зйомок та прийому реконструкції (художня форма з залученням ігрових епізодів), іноді за допомогою ведучого, можемо стверджувати, що творча енергія докудрами породжена різнорідністю потенціалів документу та постановки.

Як і в більшості країн пострадянського простору, в Україні на сучасному етапі тип соціальної, епатажної, пафосної докудрами, що вимагає від глядача ідеологічного самовираження, реалізовано мінімально. Натомість домінує тип комерціалізованої, що перетворює процес отримання актуальної інформації, ідеологічних посилів або просвітницького оповідання на історико-культурні теми на розвагу.

Наукова новизна. Досліджено документальну драму як специфічне жанрове утворення зарубіжного телемистецтва другої половини XX ст. та уточнено особливості виникнення і розвитку докудрами на українському телебаченні. Констатовано, що напрямок розвитку сучасної теледокументалістики в цілому та жанру документальної драми зокрема зумовлено специфікою художніх пошуків постмодернізму, спрямованих на вираження внутрішнього життя людини. Виявлено, що типові риси інфотейнменту (штучно посилений сюжетний драматизм; тематичне спрямування, що розраховане на посилення емоційного відгуку глядача; наближення драматургії до формул голлівудської кіноіндустрії та ін.) вперше чітко проявилися в американській докудрамі та були запозичені діячами українського телемистецтва в процесі копіювання популярних зарубіжних форматів.

Висновки. У процесі пошуку способів синтезування документального і не документального українське телевізійне мистецтво прагне віднайти способи вирішення складних глибинних завдань, зокрема новаторських можливостей створення універсальних жанрових та видових форм.

Дослідження виявило, що розвиток вітчизняної телевізійної документалістики (початок 2000-х рр.) відбувається переважно в форматі інфотейнменту – прагнення зробити її комерційно успішною та популярною зумовлює інтегрування в глобальний процес творення розважального телебачення. На сучасному етапі докудрама, в якій розповідається про реальні події та робиться акцент на дорогих реконструкціях, позиціонується важливим стратегічним напрямом української документалістики. Спрямованість на розважання глядача зумовлює специфіку її тематичного спрямування.

Література

1. Галкин Д. Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерного производства. *Гуманитарная информатика*. 2007. № 3. С. 40–53.

2. Екимова А. В. *Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм* : автореферат дис канд. искусствоведения : 17.00.03 / Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. Москва, 2017. 28 с.

3. Ірдинєнко К. Трансформація художньо-естетичного досвіду в мистецтві XX століття. *Наукові записки. Серія «Філософія».* 2013. Вип. 12. С. 262–273.

4. Манскова Е. А. *Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности* : автореферат дис канд филол наук : 10.01.10 / Уральский государственный университет им. А.М. Горького. Екатеринбург, 2011. 23 с.

5. Міщенко М. Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філософія. Філософські перипетії.* 2014. № 1116. Вип. 50. С. 47–51.

6. Стойков Л. Гедонистическая функция медий: инфотейнмент и реалити-шоу. *Relga.* 2007. № 4. URL: http://relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1729&level1=main&level2=articles (дата звернення: 11.08.2020).

7. Утилова Н. И. *Природа аудиовизуального творчества. Язык и образная система телевидения:* автореф. дис. доктора искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2000. 53 с.

8. Шергова К. А. *Эволюция жанров в документальном телевизионном кино* : автореферат дис канд. искусствоведения : 17.00.03 / Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. Москва, 2020. 28 с.

9. Яценко А.А. Прийоми докудрами у висвітленні кримінальної інформації на загальнонаціональному та регіональному телебаченні України. *Масова комунікація у глобальному та національному вимірах*. Дніпропетровськ : ДНУ імені О. Гончара, факультет систем і засобів масової комунікації, 2016. Вип. 6. С. 48–54.

10. Bennett T., Boyd-BowmanS., Mercer C., Woollacott. J. *Popular Television and Film. London*. BFI Publishing/OpenUniversity Press, 1981. 353 p.

11. Hoffer. T. W.. Nelson, R. A. (1980). Evolution of docudrama on American television network : A content analysis, 1966-1978. *Southern Speech Comunication Journal.* №. 45. pp. 149-153.

12. Rhodes G. *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina : McFarland & Co Inc Pub, 2006.

References

1. Galkin, D. (2007). Techno-artistic hybrids or a work of art in the era of its computer production. *Humanitarian informatics*, no. 3, pp. 40–53 [in Russian].

2. Ekimova, A. V. (2017). *New tendencies in the direction of documentary filmmaking of "borderline" forms*. Phd thesis. All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov. Moscow [in Russian].

3. Irdynenko, K. (2013). Transformation of artistic and aesthetic experience in the art of the twentieth century. *Scientific Notes. Philosophy series*, Issue 12, pp. 262–273 [in Ukrainian].

4. Manskova, E. A. (2011). *Modern Russian TV documentary: dynamics of genres and means of screen expressiveness*. Phd thesis. Ural State University named after A.M. Gorky. Ekaterinburg [in Russian].

5. Mishchenko, M. (2014). Documentary cinema of Ukraine: between historical reconstruction and philosophical thinking. *Bulletin of the VN Karazin Kharkiv National University. Series: Philosophy. Philosophical vicissitudes*, no. 1116. Issue 50, pp. 47–51 [in Ukrainian].

6. Stoikov, L. (2007). Hedonistic function of media: infotainment and reality show. *Relga*. no. 4. URL: http://relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www. woa / wa / Main? textid = 1729 & level1 = main & level2 = articles [in Russian].

7. Utilova, N. I. (2000). *The nature of audiovisual creativity. Language and figurative system of television*. Phd thesis. Moscow [in Russian].

8. Shergova, K. A. (2020). *Evolution of genres in documentary television cinema*. Phd thesis. Institute for advanced training of television and radio broadcasting workers. Moscow [in Russian].

9. Yatsenko, A. A. (2016). Techniques of docudrama in the coverage of criminal information on national and regional television of Ukraine. *Mass communication in the global and national dimensions*. Dnipropetrovsk: O. Honchar DNU, Faculty of Systems and Mass Media, Issue 6, pp. 48–54 [in Ukrainian].

10. Bennett, T., Boyd-Bowman. S., Mercer, C., Woollacott, J. (1981). *Popular Television and Film.* London: BFI Publishing/OpenUniversity Press [in English].

11. Hoffer. T. W.. Nelson, R. A. (1980). Evolution of docudrama on American television network: A content analysis, 1966-1978. *Southern Speech Communication Journal*, no. 45. pp. 149-153 [in English].

12. Rhodes, G. (2006). *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina : McFarland & Co Inc Pub, 2006 [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.07.2020
Отримано після доопрацювання 23.09.2020
Прийнято до друку 27.09.2020

ЗМІСТ

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Червінська Л. І. Вибір цільових аудиторій для івент-заходів соціокультурного напрямку…….3

Соколова А. В. Специфіка національних форм соціуму Британії й Київської Русі в їх спиранні на візантійську модель державотворення……....9

Андрусишин Т. Б. Індикатори ґендерних стереотипів в мистецькій кар'єрі (аналітичний дискурс).14

ДИЗАЙН

Вергунова Н. С. Sustainable design. Проектні підходи і напрямки розвитку……20

Демессіе М. К. Реалізація концепції «регіоналізм в архітектурі» в сучасній архітектурно-дизайнерській практиці……...25

Дерман Л. М. Становлення та розвиток індустрії моди в Україні……....30

Кузьмінець М. П., Тишкевич К. І. Вплив сучасного мистецтва на архітектоніку друкованих рекламних видань……...35

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Роготченко О. О. Ідеологія виразності в українській скульптурі повоєнного часу……..40

Полтавець-Гуйда О. В Історико-героїчна тематика Київської Русі і Гетьманщини у творчості В. Полтавця в контексті розвитку українського мистецтва……...46

Домнич Х. З. Сучасне візуальне мистецтво в контексті міжнародного мультикультурного фестивалю Porto Franko……52

ХОРЕОГРАФІЯ

Афоніна О. С. Музичний ряд балету «Дама з камеліями»……..57

Гутник І. М. Олександр Колосок – соліст танцювальної групи заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки……....64

Харчук О. Д. Зв'язок народних танців Білорусії з історією, музикою та піснею……...69

Вакуленко О. М. Сюжетно-змістовий аспект хореографічної вистави в контексті тенденцій розвитку сучасного сценічного бального танцю……....74

Гриценюк Р. А. Соціальні танці в соціокультурному просторі XXI ст.: спортивно-змагальний аспект……..79

Карлицька С. В., Копієвський О. Д. Класичний екзерсис в ансамблі народного танцю: методичні принципи та структура……...85

Тимчула А. В. Тенденції розвитку народно-сценічного танцю долинян……...91

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Батовська О. М. Сучасна білоруська хорова музика a cappella: феномен діалогу у системі «композитор-фольклор»…….97

Козлін В. Й., Грищенко В. І. Створення музичних творів у Guitar Pro 6 (Частина 1)……102

Антошко М. О. Освіта та виховання артистів для китайського театру……112

Гульцова Д. П. Фортепіанний етюд та традиції російського модерну……116

Степурко В. І., Степурко Н. М. Етнокультурологічний вимір хорової школи Павла Муравського……123

Ярошенко І. В. Формування професійної майстерності майбутнього диригента в системі мистецької освіти (на прикладі педагогічних методів професора І. Юзюка)……128

Мустафаєв Ф. М. Вокально-слуховий самоконтроль як засіб вдосконалення фахової підготовки майбутніх співаків……..132

Волкомор В. В. Художньо-естетичні концепції формування звукового образу……..137

Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра…….143

Ларікова Л. А. Виховна роль ансамблів малих форм у становленні співака-початківця…….149

Леонтієва С. Л. Сучасне вокальне виконавство як збереження духовних цінностей української культури……..154

Товкайло Я. М. Традиційні народні аерофони в контексті навчання в мистецьких школах…….159

Кушнір Т. І. Еволюція сприйняття інтерпретаційних версій симфонії для мішаного хору a cappella «Страсна седмиця» Святослава Луньова…….165

Нішіч К. Особливості взаємозв`язку сербської та української баянних шкіл……...170

Пахомов Ю. М. Роль дитячих духових оркестрів у розвитку молодих талантів України……..175

Сидір М. О. Інститут церковної музики як складова структури Львівської Богословської академії та Українського католицького університету……...181

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки кінця XX – початку XXI століття як синтетичний ....вид сценічного мистецтва……..186

Белименко Л. І. Художньо-творча діяльність режисера естради: основні складові професійної майстерності фахівця……..191

Ільницька О. А., Ільницький В. А. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення…196

Чорна К. В. Специфіка документальної драми в контексті інфотейнментизації телевізійного простору……201

CONTENTS

CULTUROLOGY

Chervins'ka L. Selection of target audiences for events of socio-cultural direction..……...3

Sokolova A. The specifics of the national form of society of Britain and Kievan Rus in their reliability on the Byzantine state model……..9

Andrusyshyn T. Indicators of gender stereotypes in a cultural career (analytical discourse)……14

DESIGN

Vergunova N. Sustainable design. Design approaches and directions of development……..20

Demessie M. Realization of the concepts of "regionalism in architecture" in modern . architectural and design practice……25

Derman L. Formation and development of the fashion industry in Ukraine……..30

Kuzminets M., Tyshkevych K. The influence of contemporary art on the architectonics of printed advertising edition….35

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Rohotchenko O. Ideology of Expressiveness in the Post-War Ukrainian Sculpture…….....40

Poltavets-Guida O. Historical and heroic themes of Kyivan Rus and the Hetmanate in the works of V. Poltavets in the context of development of Ukrainian fine arts……46

Domnych K. Contemporary visual art in the context of the international multicultural festival Porto Franko…….……...52

CHOREOGRAPHY

Afonina O. The musical sequence of the ballet "Lady of the Camellias"……..57

Gutnyk I. Alexander Kolosok – soloist of the dancer group of G. Veryovka honored ukrainian folk choir……..64

Kharchuk O. Connection of belarusian folk dance with history, music, and singing……...69

Vakulenko O. The plot-content aspect of a choreographic performance in the context of trends **.....** in the development of modern stage ballroom dancing……74

Gritsenyuk R. The evolution of social dance in the sociocultural space of the XXI century: sports and competitive aspects……..79

Karlytska S., Kopievsky O. Classical exercise in folk dance ensemble: methodological principles and structure……85

Tymchula A. Dolinyan folk-stage dance development trends…….91

MUSICAL ART

Batovska O. Modern belarusian choral music a cappella. The phenomenon of dialogue in the «composer-folklore» system……...97

Kozlin V., Grishenko V. Creation of musical pieces at GUITAR PRO 6 (Part 1)……102

Antoshko M. Education and upbringing of artists for Chinese theater……..112

Gultsova D. Piano etude and traditions of Russian Modern……...116

Stepurko V., Stepurko N. Ethnocultural dimension of Pavlo Muravsky's Choir School……..123

Yaroshenko I. Formation of professional skill of the future conductor in the system of art education (on the example of pedagogical methods of professor I. Yuzyuk)…….128

Mustafayev F. The vocal auditory self-control as a means of improving the professional skills of future singers…….132

Volkomor V. Artistic and aesthetic concepts of the formation of sound images……...137

Datsenko V. Review and characteristics of V. Kosenko's piano works of the Zhytomyr period of the master's work……143

Larikova L. The educational role of small forms ensembles in the personality development of a beginner singer……149

Leontieva S. Modern vocal performance as the preservation of the spiritual values of Ukrainian culture……..154

Tovkaylo Y. Traditional folk aerophones in the context of training in art schools……...159

Kushnir T. Perception evolution of interpretive versions of the symphony for mixed choir a cappella "Strasna sedmytsia" by Svyatoslav Lunyov……...165

Nisic K. Features of Interrelation of Serbian and Ukrainian Accordion Schools…….170

Pakhomov Yu. The role of children's wind orchestra in the development of young talents of Ukraine…175

Sydir M. Institute of Church Music as a component of the structure of the Lviv Theological Academy and the Ukrainian Catholic University……181

STAGE ART

Buchma O. The art of a live-action puppet at the end of the XXth – the beginning of the XXIst century as a synthetic kind of stage art……...186

Belimenko L. The artistic and creative activity of a stage director: the main components of a specialist's professional skill……191

Ilnitskya O. Ilnitsky V. Digital technologies of modern stage art: the semiotics of lighting……..196

Chorna K. The specifics of documentary drama in the context of infotainment of television space……...201

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 38

Редактори: ***Ж. З. Денисюк, К. І. Тишкевич***

Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації ***А. В. Петренко***

Комп'ютерна верстка ***Ж. З. Денисюк, К. І. Тишкевич***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/requirements.pdf

Здано до набору 24.11.2020. Підп. до друку 25.11.2020.
Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетн. № 1. Друк офсетний.
Умов. арк. 12,32. Облік.-вид. арк. 23,07. Наклад 300 прим.

Надруковано:

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи