

ISSN 2410-1176 (Print)
ISSN 2616-4183 (Online)

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

ВИПУСК

42

ISSUE

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Collection of Scientific Papers

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
Kyiv
KNUKіM Publishing
2020

Київський національний університет культури і мистецтв
Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

Збірник наукових праць висвітлює актуальні історичні та теоретичні проблеми мистецтвознавства. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з історією української та світової художньої культури.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 13 від 26.06.2020 р.)

Головний редактор

Олександр Безручко – д-р мистецтвознавства, проф., Київський університет культури (Україна)

Заступник головного редактора

Тетяна Гуменюк – д-р філос. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Відповідальний секретар

Світлана Оборська – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Члени редакційної колегії

Рута Адамоне – д-р хабілітований, проф., Університет Миколаша Ромеріса (Литва); **Стела Костадінова Ангова** – доц., д-р, Університет національного та світового господарства (Болгарія); **Наталія Барна** – д-р філос. наук, проф., Відкритий міжнародний університет розвитку людини “Україна” (Україна); **Мартина Бласкова** – д-р філос., проф., Університет в Жиліні, (Словачина); **Ігор Бондар** – доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Артур Себастьян Брацкі** – д-р хабілітований гуманітарних наук, проф., Гданський університет (Польща); **Анастасія Варивончик** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна); **Віолетта Дутчак** – д-р мистецтвознавства, проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна); **Артур Крістовао** – д-р філос., проф., Університет Трас-ос-Монте та Альто-Доро (Португалія); **Ірина Ляшенко** – канд. філос. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна); **Тетяна Мартинюк** – д-р мистецтвознавства, проф., ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» (Україна); **Аліна Підлипська** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Олена Реброва** – д-р пед. наук, проф., ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (Україна); **Піотр Розвадовські** – д-р хабілітований гуманітарних наук, проф., Суспільна Академія Наук у Лодзі, президент Варшавської Вшехніци (Польща); **Леся Смирна** – д-р мистецтвознавства, ст. наук. спів., Національна академія мистецтв України (Україна); **Володимир Снівак** – д-р філос. наук, Академія державної пенітенціарної служби (Україна); **Валері Ф. Стіл** – Технологічний інститут моди, Нью-Йорк, (США); **Катерина Фадеева** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Україна); **Андрій Фурдичко** – д-р мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Марзена Шмит** – проф., д-р PhD, Університет імені Адама Міцкевича в Познані і Археологічний Музей в Познані (Польща); **Ульріх Шмід** – проф., д-р, Школа економіки та політичних наук, Університет Санкт-Галлена, Школа гуманітарних та соціальних наук (Швейцарія); **Катерина Юдова-Романова** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Голова редакційної ради

Михайло Поплавський – д-р пед. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Члени редакційної ради

Ольга Бенч – д-р мистецтвознавства, проф., Київська академія мистецтв (Україна); **Надія Брояко** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Рада Михайлова** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет технологій та дизайну (Україна).

Збірник наукових праць «Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство» відображається в таких базах: DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія КВ № 24360-14200 ПР від 03.03.2020 р.

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 02.07.2020 року № 886 за спеціальностями: 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 022 «Дизайн», 024 «Хореографія», 025 «Музичне мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво».

ISSN	2410-1176 (Print) 2616-4183 (Online)
Рік заснування	1999
Періодичність	2 рази на рік
Засновник / адреса засновника	Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
Адреса редакційної колегії	Наукова бібліотека, вул. Є. Коновальця, 36, каб. 1, м. Київ, Україна, 01133
Видавництво	Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042
Сайт	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Телефон	+38 (044) 5296138

За точність викладених фактів та коректність цитування
відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2020
© Автори статей, 2020

Киевский национальный университет культуры и искусств
Вестник КНУКиМ. Серия: Искусствоведение

Сборник научных трудов

Сборник научных трудов освещает актуальные исторические и теоретические проблемы искусствоведения. Тематика статей связана как с современной художественной практикой, так и с историей украинской и мировой художественной культуры.

*Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 13 от 26.06.2020 г.)*

Главный редактор

Александр Безручко – д-р искусствоведения, проф., Киевский университет культуры (Украина)

Заместитель главного редактора

Татьяна Гуменюк – д-р филос. наук, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

Ответственный секретарь

Светлана Оборская – канд. искусствоведения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

Члены редакционной коллегии

Рута Адамоне – д-р хабилитованный, проф., Университет Миколаса Ромериса (Литва); *Степа Костадинова Ангова* – доц., д-р, Университет национального и мирового хозяйства (Болгария); *Наталья Барна* – д-р филос. наук, проф., Открытый международный университет развития человека “Украина” (Украина); *Мартина Бласкова* – д-р философии, проф., Университет в Жилине (Словакия); *Игорь Бондарь* – доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Артур Себастиан Брачки* – д-р хабилитованный гуманитарных наук, проф., Гданьский университет (Польша); *Анастасия Варивончик* – канд. искусствоведения, доц., Киевский университет имени Бориса Гринченко (Украина); *Виолетта Дутчак* – д-р искусствоведения, проф., Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника (Украина); *Артур Кристовао* – д-р философии, проф., Университет Трас-ос-Монте и Альто-Дору (Португалия); *Ирина Ляшенко* – канд. филос. наук, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко (Украина); *Татьяна Мартынюк* – д-р искусствоведения, проф., ГВУЗ «Переяслав-Хмельницкий государственный педагогический университет имени Григория Сковороды» (Украина); *Алина Пидлыпская* – канд. искусствоведения, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Елена Реброва* – д-р пед. наук, проф., ГУ «Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского (Украина); *Пиотр Розадовски* – д-р хабилитованный гуманитарных наук, проф., Общественная Академия Наук в Лодзи, президент Варшавской Вшехницы (Польша); *Леся Смирная* – д-р искусствоведения, ст. науч. сотр., Национальная академия искусств Украины (Украина); *Владимир Спивак* – д-р филос. наук, Академия Государственной пенитенциарной службы Украины (Украина); *Валери Ф. Стил* – Технологический институт моды, Нью-Йорк, (США); *Екатерина Фадеева* – д-р искусствоведения, проф., Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского (Украина); *Андрей Фурдичко* – д-р искусствоведения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Ульрих Шмид* – проф., д-р, Школа экономики и политических наук, Университет Санкт-Галлена, Школа гуманитарных и социальных наук (Швейцария); *Марзена Шмит* – проф., д-р PhD, Университет имени Адама Мицкевича в Познани и Археологический Музей в Познани (Польша); *Екатерина Юдова-Романова* – канд. искусствоведения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина).

Председатель редакционного совета

Михаил Поплавский – д-р пед. наук, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

Члены редакционного совета

Ольга Бенч – д-р искусствоведения, проф., Киевская академия искусств (Украина); *Надежда Брояко* – канд. искусствоведения, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Рада Михайлова* – д-р искусствоведения, проф., Киевский национальный университет технологий и дизайна (Украина).

Сборник научных трудов «Вестник КНУКиМ. Серия: Искусствоведение» отображается в следующих базах: DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации серия КВ № 24360-14200 ПР от 03.03.2020 г.

Издание включено в Перечень научных профессиональных изданий Украины (категория «Б») в соответствии с приказом МОН Украины от 02.07.2020 года № 886 по специальностям: 021 «Аудиовизуальное искусство и производство», 022 «Дизайн», 024 «Хореография», 025 «Музыкальное искусство», 026«Сценическое искусство».

ISSN	2410-1176 (Print) 2616-4183 (Online)
Год основания	1999
Периодичность	2 раза в год
Основатель / адрес снователя	Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, г. Киев, Украина, 01133
Адрес редакционной коллегии	Научная библиотека, ул. Е. Коновальца, 36, каб. 1, г. Киев, Украина, 01133
Издательство	Издательский центр КНУКиМ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042
Сайт	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Телефон	+38 (044) 5296138

*За точность изложенных фактов и корректность цитирования
ответственность несет автор*

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2020
© Авторы статей, 2020

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of KNUKiM. Series in Arts

Collection of Scientific Papers

The collection of scientific papers highlights the actual historical and conceptual issues of art studies. The themes of the articles are connected with contemporary art, as well as with the history of Ukrainian and global art culture.

*Recommended for publication by the Academic Council
of the Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No. 13 dated 26.06.2020)*

Editor-in-Chief

Oleksandr Bezruchko – Doctor of Art Studies, Professor, Kyiv University of Culture (Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief

Tetiana Humeniuk – Doctor of Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Executive Editor

Svitlana Oborska – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Editorial board members

Ruta Adamoniene – Doctor habil, Professor, Mykolas Romeris University (Lithuania); **Stela Kostadinova Angova** – Assoc. Prof., Dr., University of National and World Economy (Bulgaria); **Nataliia Barna** – Doctor of Philosophy, Professor, Open International University of Human Development “Ukraine” (Ukraine); **Martina Blašková** – Doctor of Philosophy, Professor, University of Žilina (Slovak Republic); **Ihor Bondar** – Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Artur Sebastian Bratski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, University of Gdansk (Poland); **Violetta Dutchak** – Doctor of Art Studies, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Kateryna Fadiieva** – Doctor of Art Studies, Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine); **Andrii Furdychko** – Doctor of Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Artur Kristovao** – Doctor of Philosophy, Professor, University of Trás-os-Montes and Alto Douro (Portuguese Republic); **Iryna Liashenko** – PhD in Philosophy, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine); **Tetiana Martyniuk** – Doctor of Art Studies, Professor, Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav (Ukraine); **Alina Pidlypska** – PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Olena Rebrova** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, K. D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University (Ukraine); **Piotr Rozvadovski** – Doctor habil. in Humanities, Professor, President of Wszechnica Polska University in Warsaw, Social Sciences Academy in Lodz (Poland); **Ulrich Schmid** – Prof. Dr, School of Economics and Political Science, University of St. Gallen, School of Humanities and Social Sciences, (Switzerland); **Lesia Smyrna** – Doctor of Art Studies, Senior Research Associate, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Volodymyr Spivak** – Doctor of Philosophy, Academy of the State Penitentiary Service (Ukraine); **Valerie F. Steele** – Fashion Institute of Technology, New York City (United States of America); **Marzena Szmyt** – Professor, Doctor habil., Adam Mickiewicz University in Poznan & Archaeological Museum in Poznan (Poland); **Anastasiia Varyvonchuk** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine); **Kateryna Yudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

Chief of Editorial Council

Mykhailo Poplavskiy – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Members of Editorial Council

Olga Bench – Doctor of Art Studies, Professor, Kyiv Academy of Arts (Ukraine); **Nadiia Broiako** – PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Rada Mykhailova** – Doctor of Art Studies, Professor, Kyiv National University of Technologies and Design (Ukraine).

The Collection of Research Papers “Bulletin of KNUKiM. Series in Arts” is indexed in DOAJ, Ulrichsweb, Index Copernicus, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Vernadsky National Library of Ukraine, and Ukrainian Research and Academic Network (URAN).

The Ministry of Justice of Ukraine issued the Certificate on the State Registration of the Printed Mass Media series KV No. 24360-14200 PR of 03.03.2020.

The Journal is included in the category “B” of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject areas 021 “Audiovisual Arts and Production”, 022 “Design”, 024 “Choreography”, 025 “Music Arts”, 026 “Performing Arts” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 02 July 2020 № 886.

ISSN	2410-1176 (Print) 2616-4183 (Online)
Year of foundation	1999
Frequency	twice a year
Founder / Postal address	Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine
Editorial board address	Scientific Library, 36, Ye. Konovaltsia St., Off. 1, Kyiv, 01133, Ukraine
Publisher	KNUKiM Publishing Centre, 14, Chyhorina Str., Kyiv, 01042, Ukraine
Web-site	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Tel.	+38 (044) 5296138

*The author is responsible
for the accuracy of the facts and correctness of citation*

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2020
© Authors, 2020

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Дутчак В. Г.</i>	Климент Квітка й кобзарство (до 140-річчя від дня народження дослідника)	11
<i>Золотарчук Н. І.</i>	Особливості декору та форми предметів церковної атрибутики: компаративний аспект	20
<i>Козінчук В. Р.</i>	Емоційно-експресивні та стильові особливості канонічного культового живопису Русь-України XIII–XIV ст.	29
<i>Легка С. А.</i>	До історії українського балетного театру кінця XX – початку XXI ст.: творчий доробок Сергія Бондура	36
<i>Майкл Д. Мерфі</i>	Виразальна емотивність тілесності у сучасному візуальному мистецтві: методологічний аспект	42
<i>Осадця М. З.</i>	Міський краєвид у живописних практиках художників Івано-Франківщини 1960–80-х років: художньо-стильові та образні трансформації	50
<i>Смирна Л. В.</i>	Індивідуалістична оптика протононконформізму та її формологічні трансформації 1930–1960-х років	56
<i>Совгира Т. І.</i>	Цифрові технології в сучасному візуальному мистецтві	65
<i>Школьна О. В.</i>	Художні особливості народної архітектури Англії доби Відродження	72

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бондаренко А. І.</i>	Особливості організації акустичних подій в електронній музиці (на прикладі творів А. Загайкевич, Г. Потопальського та Ю. Денисенка)	80
<i>Боршуляк А. М.</i>	Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасійного типу	89
<i>Волкомор В. В.</i>	Специфіка критичного прослуховування в мистецтві звукозапису	97
<i>Касьяненко Л. О.</i>	Розуміння музики Шопена і новий погляд на її зміст (з нагоди 210-ї річниці з дня народження композитора)	103
<i>Курбанова Д. А.</i>	Туркменська епічна пісня: музикознавчий підхід	113
<i>Підгорбунський М. А.</i>	Палеографічний опис «азбуки-півчої» з рукописного збірника XVI ст.	122
<i>Рой Є. Є., Пащикова С. М.</i>	Жанрово-стильове розмаїття музичної творчості Ігоря Шамо та його прояв у мистецько-культурологічному просторі України (50–80-ті роки XX ст.)	131
<i>Стрижиборода П. В.</i>	Гітарна творчість Штепана Рака: жанрово-стильовий та образно-тематичний аспекти	141

<i>Татарнікова А. А.</i>	Специфіка відтворення ідеї національного славлення в оперній поетиці Б. Сметани (на прикладі опери «Лібуше»)	148
<i>Чернецька Н. Г.</i>	Становлення хорового мистецтва на Волині (20–30 рр. XX ст.)	155
<i>Шевченко Л. М.</i>	Сакральні витоки інструментальної множинності музичного виконавства як ознаки піаністичної гри	163
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО		
<i>Іващенко І. В., Стрельчук В. О.</i>	Режисура Дмитра Богомазова в контексті інноваційних сценічних практик	170
<i>Никоненко Р. М.</i>	Експериментальна творча майстерня «Театр у кошику»: засоби пластичної виразності	177
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО		
<i>Гриценюк Р. А.</i>	Соціальні танці в соціокультурному просторі XXI ст.: спортивно-змагальний аспект	183
<i>Карандєєва О. І.</i>	Міжнародні проекти Івана Путрова в інноваційному оновленні світового балетного театру	191
<i>Підлипська А. М.</i>	Балетна критика Олексія Гвоздєва	198
<i>Фабрика-Процька О. Р.</i>	Діяльність Піддуклянського ансамблю пісні й танцю «Puls» (Пряшів) в контексті збереження духовної культури русинів та українців Східної Словаччини	205
ДИЗАЙН		
<i>Вергунова Н. С.</i>	Параметризм в дизайні. Способи моделювання та напрямки розвитку	214
<i>Прокопчук І. Ю., Пахолок І. Р.</i>	Вплив ідей конструктивізму на становлення дизайну в Україні	222
<i>Удріс І. М., Удріс-Бородавко Н. С.</i>	Еволюція художнього стилю плакатів комерційної реклами в контексті історії графічного дизайну	230
<i>Чуєва О. В., Васенко В. О.</i>	Сучасні графічні тенденції в дизайні пакувальної продукції: художньо-стилістичні особливості	240

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

<i>Дутчак В. Г.</i>	Климент Квитка и кобзарство (к 140-летию со дня рождения исследователя)	11
<i>Золотарчук Н. И.</i>	Особенности декора и формы предметов церковной атрибутики: компаративный аспект	20
<i>Козинчук В. Р.</i>	Эмоционально-экспрессивные и стилевые особенности канонической культовой живописи Руси-Украины XIII-XIV вв.	29
<i>Легкая С. А.</i>	К истории украинского балетного театра конца XX – начала XXI в.: творчество Сергея Бондура	36
<i>Майкл Д. Мерфи</i>	Выразительная эмотивность телесности современного визуального искусства: методологический аспект	42
<i>Осадця М. З.</i>	Городской пейзаж в живописных практиках художников Ивано-Франковщины 1960–80-х годов: художественно-стилевые и образные трансформации	50
<i>Смирная Л. В.</i>	Индивидуалистическая оптика протононконформизма и ее формологические трансформации 1930–1960-х годов	56
<i>Совгира Т. И.</i>	Цифровые технологии в современном визуальном искусстве	65
<i>Школьная О. В.</i>	Художественные особенности народной архитектуры Англии эпохи Возрождения	72

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Бондаренко А. И.</i>	Особенности организация акустических событий в электронной музыке (на примере творчества А. Загайкевич, Г. Потопальского и Ю. Денисенка)	80
<i>Боршуляк А. М.</i>	Семантика музыкального языка духовных кантат И. С. Баха пассионного типа	89
<i>Волкомор В. В.</i>	Специфика критического прослушивания в искусстве звукозаписи	97
<i>Касьяненко Л. О.</i>	Понимание музыки Шопена и новый взгляд на её содержание (по случаю 210-летия со дня рождения композитора)	103
<i>Курбанова Д. А.</i>	Туркменская эпическая песня: музыковедческий подход	113
<i>Подгорбунский Н. А.</i>	Палеографическое описание «азбуки-певчей» из рукописного сборника XVI в.	122
<i>Рой Е. Е., Пащикова С. Н.</i>	Жанрово-стилевое разнообразие музыкального творчества Игоря Шамо и его проявление в художественно-культурологическом пространстве Украины (50–80-е годы XX ст.)	131

<i>Стрижиборода П. В.</i>	Гитарное творчество Штепана Рака: жанрово-стилевой и образно-тематический аспекты	141
<i>Татарникова А. А.</i>	Специфика претворения идеи национального славения в оперной поэтике Б. Сметаны (на примере оперы «Либуше»)	148
<i>Чернецкая Н. Г.</i>	Становление хорового искусства на Волыни (20–30 гг. XX в.)	155
<i>Шевченко Л. М.</i>	Сакральные истоки инструментальной множественности музыкального исполнительства как признаки пианистической игры	163
СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО		
<i>Иващенко И. В., Стрельчук В. А.</i>	Режиссура Дмитрия Богомазова в контексте инновационных сценических практик	170
<i>Никоненко Р. Н.</i>	Экспериментальная творческая мастерская «Театр в корзине»: средства пластической выразительности	177
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО		
<i>Гриценюк Р. А.</i>	Социальные танцы в социокультурном пространстве XXI века: спортивно-соревновательный аспект	183
<i>Карандеева Е. И.</i>	Международные проекты Ивана Путрова в инновационном обновлении мирового балетного театра	191
<i>Пидлыпская А. Н.</i>	Балетная критика Алексея Гвоздева	198
<i>Фабрика-Процкая О. Р.</i>	Деятельность Поддуклянского ансамбля песни и танца «Puls» (Прешов) в контексте сохранения духовной культуры русинов и украинцев Восточной Словакии	205
ДИЗАЙН		
<i>Вергунова Н. С.</i>	Параметризм в дизайне. Способы моделирования и направления развития	214
<i>Прокопчук И. Е., Пахолок И. Р.</i>	Влияние идей конструктивизма на становление дизайна в Украине	222
<i>Удрис И. Н., Удрис-Бородавко Н. С.</i>	Эволюция художественного стиля плакатов коммерческой рекламы в контексте истории графического дизайна	230
<i>Чуева О. В., Васенко В. О.</i>	Современные графические тенденции в дизайне упаковочной продукции: художественно-стилистические особенности	240

CONTENTS

ARTS HISTORY AND THEORY

<i>Violetta Dutchak</i>	Klyment Kvitka and Kobzar Tradition (to the 140th Anniversary of the Researcher's Birth)	11
<i>Nataliia Zolotarchuk</i>	Peculiarities of Decoration and Form of Church Objects: Comparative Aspect	20
<i>Vitalii Kozinchuk</i>	Emotional, Expressive and Stylistic Features of the Canonical Sacred Painting of Rus-Ukraine of the 13th to the 14th Century	29
<i>Svitlana Lehka</i>	The History of the Ukrainian Ballet Theatre of the late 20th – early 21st Centuries: Creative Work of Serhii Bondur	36
<i>Michael D. Murphy</i>	Expressive Bodily Emotivity in Contemporary Visual Arts: a Methodological Aspect	42
<i>Marta Osadtsa</i>	Urban Landscape in the Painting Practices of Ivano-Frankivsk Region Artists, 1960s – 1980s: Artistic, Stylistic and Image Transformations	50
<i>Lesia Smyrna</i>	Individualistic View of Proto-Nonconfimism and Its Formologic Transformations of the 1930s – 1960s	56
<i>Tetiana Sovhyra</i>	Digital Technologies in Modern Visual Art	65
<i>Olha Shkolna</i>	Artistic Features of Domestic Architecture in England of the Renaissance Period	72

MUSIC ARTS

<i>Andrii Bondarenko</i>	The Peculiarities of Organization of Acoustic Events in Electronic Music (on the Example of Works by A. Zahaikivych, H. Potopalskyi and Yu. Denysenko)	80
<i>Alona Borshuliak</i>	Semantics of the Musical Language of J. S. Bach's Spiritual Cantatas of the Passion Type	89
<i>Vitalii Volkomor</i>	The Specifics of Critical Listening in the Art of Sound Recording	97
<i>Liudmyla Kasianenko</i>	Chopin's Music: Understanding and New Insight into Its Content (the 210th Anniversary of the Composer's Birth)	103
<i>Jamilva Kurbanova</i>	Turkmen Epic Song: Musicological Approach	113
<i>Mykola Pidhorbunskyi</i>	Palaeographic Description of the "Alphabet of Singing" from the Manuscript Collection of the 16th Century	122
<i>Yevhenii Roi, Svitlana Pashkova</i>	Genre and Style Diversity of Ihor Shamo's Music and its Manifestation in the Artistic and Cultural Space of Ukraine (the 1950s – 1980s)	131
<i>Petro Stryzhyboroda</i>	Guitar Art of Stepan Rak: Genre and Style, Image and Theme Aspects	141

CONTENTS

ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 42 • ISSN 2616-4183 (Online)

<i>Anzhelika Tatarnikova</i>	Specifics of Translating the Idea of National Glorification into the Opera Poetics of B. Smetana (The Case Of Opera Libuše)	148
<i>Nataliia Chernetska</i>	The Formation and Development of the Choral Art in Volyn (the 1920s – 1930s)	155
<i>Liliia Shevchenko</i>	Sacred Origins of the Instrumental Multiplicity of the Musical Performances as Signs of Piano Playing	163
PERFORMING ARTS		
<i>Iryna Ivashchenko, Viktoriia Strelchuk</i>	Dmytro Bohomazov’s Style of Directing in the Context of Innovative Theatrical Practices	170
<i>Ruslan Nykonenko</i>	Experimental Creative Workshop “Theatre in the Basket”: Means of Plastic Expressiveness	177
CHOREOGRAPHY		
<i>Roman Hrytseniuk</i>	Social Dances in the Sociocultural Space of the 21st Century: Sports and Competitive Aspect	183
<i>Olena Karandieieva</i>	Ivan Purrov’s International Projects in the Innovative Renovation of the World Ballet Theatre	191
<i>Alina Pidlypska</i>	Ballet Criticism of Aleksei Gvozdev	198
<i>Olha Fabryka-Protska</i>	Puls Poddukelsk Song and Dance Ensemble (Prešov): the Spiritual Culture Preservation of Ruthenians and Ukrainians of Eastern Slovakia	205
DESIGN		
<i>Natalia Vergunova</i>	Parametricism in Design. Modelling Practices and Directions of Development	214
<i>Inna Prokopchuk, Inna Pakholok</i>	The Influence of Constructivism on the Development of Design in Ukraine	222
<i>Iryna Udris, Natalia Udris-Borodavko</i>	Evolution of Artistic Styles of Commercial Advertising Posters in the Context of the History of Graphic Design	230
<i>Oksana Chuieva, Victoriia Vasenko</i>	Modern Graphic Design Trends in Packaging: Artistic and Stylistic Specific Aspects	240

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207626

UDC 780.614.13:[398:7.072.2(477)]

**KLYMENT KVITKA
AND KOBZAR TRADITION
(TO THE 140th ANNIVERSARY
OF THE RESEARCHER'S BIRTH)**

Violetta Dutchak

*Doctor of Art Studies, Professor,**ORCID: 0000-0001-6050-4698,**e-mail: violetta.dutchak@ukr.net,**Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,**34a, Sakharova St., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014*

The purpose of the article is to actualise the role of the outstanding Ukrainian folklorist and ethnographer Klyment Kvitka (1880–1953) in the study of the phenomenon of kobzar tradition and kobzars as a professional and social group; to highlight the achievements of K. Kvitka in the field of kobzar tradition, to evaluate them in terms of culture, art, and music sociology overlap. Among the research principles and methods used in the article, there is historical (chronological), source analysis (historiographic), art, comparative, and analytical. These methods have allowed both to analyse the works on kobzar tradition by K. Kvitka and to evaluate them in modernity terms, compare them with parallel studies on kobzar tradition at the beginning of the twentieth century, moreover, to provide insight into functioning specifics of this phenomenon under changes in its existence environment. The scientific novelty of the research consists in the presentation and analysis of K. Kvitka's works regarding kobzar tradition as art historical and musical, sociological projects and rethinking the role of the artist in the historiography of kobzar tradition. The article is based on the analysis of K. Kvitka's works "Professional folk singers and musicians in Ukraine: Program for study the work and life" (1924), "Demand for research of folk music in Ukraine" (1925), "Musical Ethnography in Ukraine in the post-revolutionary years" (1926), "Lirnyks' living" (1928), etc. Special attention is paid to work "Professional folk singers and musicians in Ukraine: Program for study the work and life", which is a questionnaire for the fieldwork of a folklorist-ethnographer. Following the questions contained in the study of K. Kvitka, we can make a relevant art and sociological snapshot about the Ukrainian kobzar tradition of the early 20th century. The conclusions of the article actualise the folklore and ethnographic research of K. Kvitka concerning kobzar tradition at the present stage. The significance of K. Kvitka's works lies in the possibility of their use for new musical and sociological research, evaluation of the sharing conditions of musical folklore and post-folk practices, and analysis of the latest regeneration of kobzar traditions.

Keywords: Klyment Kvitka; kobzar tradition; kobzars as a professional and social group; folk and instrumental art study; music sociology; musical and sociological project

Introduction

Klyment Kvitka (1880-1953) is a well-known Ukrainian folklorist, ethnographer, music scholar, author of numerous recordings of folk songs, which were not only saved from silence but also became the basis of many adaptations and revoicing in the work of professional composers. The researcher highlighted that aside from the folk music and ethnographic material recording, it is important to preserve information about their carriers, their everyday life, the performing style of singing or playing, and to study the specifics of the use of certain genres in ritual and non-ritual culture, and the analysis of their spreading.

K. Kvitka's ethnomusicology and musicological heritage in the 20th – early 21st century was partially reissued in the Russian (Kvitka, 1971; 1973) and Ukrainian (Kvitka, 1985; 1986) languages. We should take note of an important project implemented by M. Lysenko National Music Academy in Lviv, at the initiative of Professor Bohdan Lukaniuk, that accumulated all lifetime publications of K. Kvitka (Kvitka, 2010), as well as collections of scientific papers and conference proceedings on the occasion of the 100th and 125th anniversary of the researcher, published in Lviv (Lukaniuk, 2006), Kyiv, Rivne and Moscow (Banin, 1983; Biteriakova & Giliarova, 2009) on one site. The works of the folklorist have repeatedly appeared in the studies of many researchers of various art studies as musicology, ethnomusicology, music sociology, and there is V. Goshovskii (Kvitka, 1971; 1973), S. Hrytsa (2000; 2002), I. Dovhaliuk (2016), A. Ivanytskyi, L. Kyianovska, etc. (2011). Lukaniuk (2005; 2010a; 2010b), M. Khai and others. However, in the field of kobzar tradition, the researcher's studies require proper evaluation, updating following

modern attempts to reconstruct the tradition, the development of traditional instruments performance in Ukraine and abroad.

Modern interest in kobzar tradition, its musical, in particular, epic heritage is confirmed by scientific research and musical (notation and audio) publications, and the reconstruction of tools, the creation of official public institutions (in particular, the National Union of Ukrainian Kobzars, kobzar workshops in Kyiv, Kharkiv, etc.), fan groups in social networks (in particular, kobzar tradition and folklore, Kharkiv Kobzar Workshop, etc.), workshops for the production of ancient instruments, scientific and practical conferences, concerts, festivals, etc. A historical and ethnomusicological analysis of the development of kobzar tradition and bandura art during the 20th - early 21st century in Ukraine and within the Ukrainian diaspora is fundamental. Therefore, taking into account the relevance of publications concerning kobzar tradition, it is necessary to generalise the significance of the scientific heritage of K. Kvitka for the research and popularisation of this tradition as a unique national cultural and artistic phenomenon. This article presents the author's research direction in the field of history and practice of bandura art in Ukraine and abroad (Dutchak, 2010; 2013; 2020).

The scientific novelty of the research consists in the presentation and analysis of K. Kvitka's works regarding kobzar tradition as art historical and musical, sociological projects and rethinking the role of the artist in the historiography of kobzar tradition.

Purpose of the article

The purpose of the article is to highlight the achievements of K. Kvitka in the field of kobzar tradition, to evaluate them in terms of culture, art, and music sociology overlap. Among the research principles and methods used in the article, there is historical (chronological), source analysis (historiographic), art, comparative, and analytical. These methods have allowed both to analyse the works by K. Kvitka and to evaluate them in modernity terms, compare them with parallel studies on kobzar tradition at the beginning of the twentieth century, moreover, to provide insight into functioning specifics of this phenomenon under changes in its existence environment.

Main research material

Klyment Kvitka is a well-known name in the history of Ukrainian folklore, ethnography, and musicology, along with M. Lysenko, S. Lyudkevych, A. Rozdolskyi, V. Hnatiuk, F. Kolessa, D. Revutskyi, and others. A Native Of Sumy region, K. Kvitka got a thorough education (in music and law) in Kyiv (Music School of the Russian Musical Society, Volodymyr the Great University). Despite working as a teacher at the Lysenko Music and Drama Institute in Kyiv, later as a lawyer in Simferopol, Tiflis, etc., he was engaged continuously in folklore activities. For the period of his training and work, K. Kvitka actively collected, and later transcribed and published a multi-genre collection of folk songs from different regions – Ukrainian and other ethnic groups. During the formation of Ukrainian statehood in 1917 K. Kvitka worked in the Ministry of Justice of the Ukrainian National Republic, and later founded the Cabinet of Musical Ethnography in Kyiv, and was a researcher at the All-Ukrainian Academy of Sciences, taught at the Lysenko Musical and Drama Institute in Kyiv.

It was thanks to K. Kvitka that unique recordings with the voice of his wife, the Ukrainian poet Lesia Ukrainka, were preserved, which represented the Polessky musical folklore (Dutchak, 2020, p. 35). Filaret Kolessa and Lesia Ukrainka initiated the folklore trips to the Dnieper Ukraine (1908) to record the epic repertoire of kobzars, which was recorded on the phonograph, transcribed and published in a two-volume collection of Ukrainian Folk Dumas (Kolessa, 1969). Having survived the period of repression in the 30s, after serving his sentence, Kvitka's was engaged in scientific and pedagogical work at the Moscow Conservatory, where he became the founder and head of the Cabinet for the Study of the Musical Creativity of the Peoples of the USSR and received the title of Professor.

K. Kvitka's research also included kobzar tradition as a unique national and cultural phenomenon, which consisted in "the synthesis of singing and the kobza (bandura) playing, a complex hierarchy of repertory genres, the use of the professional (lebian) language, formed by oral canons of teaching that passed skill secrets from the teacher (master) to the apprentice" (Dutchak, 2010). In the early 20th century in kobzar tradition, there are changes caused by subjective factors: the inability to maintain the sacred status of kobzar brotherhoods closed from outsiders; the activation of urban cultural centres, as opposed to rural ones, where kobzar groups

functioned; the influence of playing and singing by blind bandurists, who carry national musical genres, on the performance of leading representatives of the Ukrainian intellectual society. It was the efforts of the latter that not only recorded and transcribed the kobzars' repertoire (M. Lysenko, F. Kolessa, L. Ukrainka, A. Slastion, K. Hrushevska) but also popularised this art direction through scientific folklore research, analysis of regional and kobzars' individual performing styles (D. Yavornytsky, K. Kvitka, D. Revutskyi, H. Khotkevych, etc.).

The initiative of K. Kvitka and Lesia Ukrainka to record the kobzar repertoire in 1908 arose to preserve the ancient traditional style of playing and singing, "which was used by later concert kobzars" (Hrushevska, 1927, p. XXVI). It was K. Kvitka who developed the research project of step-by-step fixing of the kobzars' repertoire. First, it was a musical notation and then sound recording. It is interesting that at first, Kvitka applied to such organisations as Ethnographic Commission of the Shevchenko Scientific Society in Lviv, Musical Ethnography Commission at Moscow University requesting assistance to employ folklorist-ethnographer into the project, looking for not just a musicologist, but an "all-round man", to "preserve the music of dumas not only as of the quiet musical characters but as a living essence, to keep the way of the singing and all the fine nuances of performance" (quoted after Dovhaliuk, 2016, p. 325). At a meeting of the Ethnographic Commission in Lviv, a well-known writer, public figure and bandurist Hnat Khotkevych spoke on behalf of K. Kvitka in discussing the project. He offered his own professional comments on the implementation of the project, in particular, lists of kobzars and the expedition routes. At the meeting, it was recommended to use such gadget as the phonograph for the project implementation. H. Khotkevych proposed the use of two phonographs for recording and singing, and kobza playing.

K. Kvitka did not risk recording and transcribing kobzar recitatives, although he had quite extensive experience in other genres of folk songs. The researcher noted: "as for the duma's melodies, I cannot possibly record them – I can't overcome all the vagaries of rhythm, I can't transcribe them into notes of free recitation and grace-notes" (quoted after Dovhaliuk, 2016, p. 332). A musicologist Stanyslav Lyudkevych, an ethnographer Osyn Rozdolsky, and a folklorist Filaret Kolessa were among the possible candidates to be recorded. It was the latter who was chosen to implement the idea of K. Kvitka. Kolessa felt the improvisatory nature of kobzar tradition, the variation of duma's melodies, and the need for careful recording of the performance. F. Kolessa implemented K. Kvitka and Lesia Ukrainka's project with the assistance of the artist and ethnographer Opanas Slastion, who was engaged with the kobzars, studied their way of life and repertoire, and recorded it with the phonograph. Lesia Ukrainka financed the project by herself, providing the musician-ethnographer and the kobzars with rewards, purchasing the phonograph, and later transcribing and publishing the material (Dovhaliuk, 2016, pp. 322-323).

On the phonographic cylinders, the traditional repertoire of kobzars and lirnyks from Poltava and Kharkiv provinces was recorded. They were M. Kravchenko, A. Skoba, M. Dubyna, S. Pasiuha, P. Drevchenko, I. Kucherenko, I. Skubii, S. Hovtan, etc. The results of the expedition were published by F. Kolessa ("Melodies of Ukrainian folk dumas": volume I-1910, volume II-1913). F. Kolessa presented 10 complete dumas and more than 60 fragments with musical recitations. This work of Filaret Kolessa was completed by the work of Lesia Ukrainka, who together with K. Kvitka recorded the repertoire of kobzar Hnat Honcharenko from Kharkiv region on the phonograph when he was in Yalta. It was dumas singing and playing - "About Aleksii Popovych", "About a sister and brother", "About a widow and her three sons" (Kolessa, 1969). Hence, thanks to the initiative and implementation of the plan of K. Kvitka and Lesia Ukrainka, not only samples of traditional epic genres of the kobzar repertoire were recorded, but also the specific style of playing and singing inherent in various regional schools, individual features of kobzars and lirnyks' performing which were generalised in the study of F. Kolessa.

Among the numerous K. Kvitka's works of the 1920s, there is folklore and ethnographic research, which is aimed at thorough, historically reliable, geographically and temporarily fixed folklore information. He developed his own approach of folklore field expedition recording songs and instrumental melodies, laid the theoretical foundations for the formation and development of ethnomusic sociology and historical and comparative study of the folklore of border ethno-related nations, particularly, Slavic ones.

A thorough analysis of K. Kvitka's works "Professional folk singers and musicians in Ukraine: Program for study the work and life" (1924), "Demand for research of folk music in Ukraine" (1925), "Musical Ethnography in Ukraine in the post-revolutionary years" (1926), "Lirnyks' living" (1928), gives grounds to consider them as an essential theoretical framework for both folk-ethnographic and sociological approaches in the study of Ukrainian music that is relevant today.

Special attention is paid to the K. Kvitka's work "Professional folk singers and musicians in Ukraine: Program for study the work and life", which is a questionnaire for the field case study of a folklorist-ethnogra-

pher. Following the questions contained in the study of K. Kvitka we can make a relevant art and sociological snapshot about the Ukrainian kobzar tradition of the early 20th century.

The sociology of music is a branch of the sociology of art and artistic culture, the subject of which is the socio-musical sphere as a specific socio-artistic reality formed by the system of socio-musical relations of its subjects and fixed institutionally. For a long time, the sociology of music has been a component of the field of musicology. The history of the music sociology development is, on the one hand, the emerging of issues and methods of social approach in music study within musicology (music protosociology), and on the other, its formation as an individual industry. In Ukraine, music protosociology was developed in the works by P. Sokalskyi, K. Kvitka, S. Lyudkevych and others (Kyianovska et al., 2011).

S. Hrytsa, evaluating the overall contribution of K. Kvitka in world folklore, in particular, notes the uniqueness of his achievements for Ukrainian science: “His works open new horizons in the study of the structural typology of folklore, the study of ethnogenesis of folklore, work on the theory of modes. In the same period, he had a very close creative contact with another famous scientist as F. Kolessa, and working together they studied the Ukrainian Dumas, in particular, the Duma of Right-bank Ukraine... He explored the personalities of the kobzars and lirnyks, was the author of the first their life and repertoire sociology program. It was the beginning of the sociological approach in the study of Ukrainian folklore. <...> Tremendous credit goes to Kvitka for being a methodologist of science, who developed the historical-comparative structured methods of folklore research, and methods of accurate textual analysis of the song. He astonished being polymath and speaking almost twenty languages. This, of course, gave him the key to world science” (quoted after Hrabovskyi, 2013).

In his works, K. Kvitka presented a detailed description of the sequence and content of communication with folk musicians (instrumentalists and singers), emphasising the professionalism-must, and not only for research material and subsequent processing by collectors (transcription and analysis) but also for the next generations and for creating an archive-sound base of comparative musicology (Kvitka, 1986, pp. 136-137). The scientist noted that “in parallel with the mechanical reproduction of folk musical groups using recording devices, it is absolutely necessary to cultivate live reproduction through singers and instrumentalists who will devote themselves to the true, I say, musical preservation of the folk repertoire, folk performance traditions and instrumental playing styles” (Kvitka, 1986, p. 131). According to the researcher, it required to update the need to create a museum of musical instruments (for historical, ethnographic, research, social, communicative and pedagogical purposes) (which, by the way, has not yet been implemented), displaying the proper instrument placement, posture and means of sound production (Kvitka, 1986, p. 137).

In the Program of research on the activities and life of folk musicians, K. Kvitka paid most attention to kobzars and lirnyks, describing the sequence and nature of the folklore and ethnographic survey on their example. However, he also emphasised the importance of preserving information about torban, tsimbaly, and trembita players, violinists, musicians, and triple ensemble, etc. The author contrasted musicians of traditional music and foreign styles (Kvitka, 1924). Already in the introduction, the scientist talked about the specifics of the worldview of folk musicians, mutual relations within professional groups and among all musicians as “phenomena of a sociological and psychological order” (Kvitka, 1924, p. 5). The most crucial purpose was to preserve the description of instruments, performing manners and repertoire of folk musicians. It would result, in the author’s opinion, the need for both general and an individual approaches to each musician, in particular, taking into account the specifics of his biographical data and environment. In his Program, K. Kvitka drew on the works of European sociologists and psychologists of the 19th - early 20th century. Priority issues for the scientist were the social status of musicians, the forms and content of their professional associations, the shapes and norms of training, the relationship between teachers and apprentices (Kvitka, 1924, p. 10).

The questionnaire, drawn up by K. Kvitka, covered general *household issues*, *social status of folk musicians* (their contacts with the outside world, the specifics of the perception of different social groups, classes, professions, and national peculiarities of their work, interaction with the authorities); *the artistic activity and its forms* (repertoire, contrast, and performance places, solo or ensemble performance, work style, payment or reward for performance, the reaction of listeners to the repertoire, communication with the audience during the performance, determined the repertoire of place and the calendar time, ways of development of the repertoire and its further replenishment of foreign borrowings and their adaptation); *science*, its history and terms (teaching musical and singing techniques, mastering the basic repertoire patterns); *companionships and communities*(communication); knowledge and beliefs (worldview); the *physical condition and appearance*; *the instruments* (forms, system, methods, content and music, own production); *life activities*, etc. All these issues demonstrate that an essential musical and sociological scientific approach is relevant not only for the beginning of the twentieth century but also for the present day.

S. Hrytsa in the survey “Sociological direction in ethnomusicology” rightly notes that the publication of the Program by K. Kvitka, unfortunately, did not give its intended result, since it appeared too late when the kobzar and other professional workshops of folk musicians had already ceased to exist. In addition, “covering more than 2 000 questions, it was actually not suitable to apply it in practice” (Hrytsa, 2002, p. 84). We should also note that, in contrast to modern sociological surveys and tests, K. Kvitka’s questionnaire did not contain multiple-choice option, which means it was cumbersome to answer and complete. Besides, from the late 1920s - early 1930s in the Soviet Union the encroachment upon the national excess of Ukrainian culture, in particular music culture, persecution and physical destruction of the intellectual society, for which the edition of the mentioned above Program was directed.

However, the analysis of the nature and content of the questions reveals the multi-aspect of the kobzar tradition of K. Kvitka’s day, his thorough knowledge about this group of folk musicians. The researcher rightly pointed out: “in the last two decades, besides the moribund kobzars, a new factor is coming, which makes it especially urgent to record their singing; this is the transformation of their singing style under the influence of the intellectual society and variety show, where kobzars have already begun to perform often. Nowadays kobzar tradition, for the clerisy takes an interest in it, is no longer a new, undisturbed treasure for the study of antiquity, and this raises the relative weight to the lire playing art, which does not have such interest of the clerisy and therefore in some cases hides the dumas probably in a purer form than kobzar tradition does. So one should lean toward lire playing over kobzar tradition” (Kvitka, 1924, p. 18).

A large number of questions from the Program was composed following the breadth of issues that the author and his possible followers planned to cover. We have turned our attention to some aspects.

It is, first and foremost, the *general questions*. They concerned the geographical location (residence) of kobzars or lirnyks, their self-names and names of other social groups. K. Kvitka also clarified the possibility of confusing the terms lirnyk and kobzar, the instruments kobza and koza (bagpipe). The researcher noted the importance of the professional identification of folk musicians, whether they are blind or seeing, pride or shame of their profession (Kvitka, 1924, p. 26).

K. Kvitka considered the problem of the social status of kobzars and lirnyks as a psychological factor of the musician’s perception by society, his spiritual status and money reasons for a career choice. An attitude to musicians is highlighted here as significant factors. There is respect, neglect, indifference, interest as general aspects and individual one that depends on the performing skills of each artist. The author considered it possible to separate the attitude to kobzars by various social classes (peasants, citizens, clergy), professions (farmers, craftsmen, merchants, officials), different nationalities (Ukrainians, Russians, Poles, Jews) and confessions (Catholics, Old Believers, Baptists, etc.) (Kvitka, 1924, p. 28).

Fundamental is the separation of kobza and lire players from the old beggars. As the scientist noted, in comparison with earlier times, they “have descended to that level for the decline of kobzar tradition and the decrease in human interest in their art” (Kvitka, 1924, p. 29). It is worth noting the possibility of joint identification of kobzars and lirnyks, including in the lebian terminology (the secret language of folk musicians).

The author of the “Program...” noted the possibility of attracting increased attention to a folk musician with the help of not only professional qualities and knowledge, but also effective means as telling jokes, news, singing popular works, parallel art activities (posting, selling some things, and so on). Some questions related to the cult nature of the work of folk singers as a lower spiritual group, which, along with representatives of the Church, prayed, sang akathistos hymns, commemorations, etc.

K. Kvitka did not slur over the money issues. The earnings of musicians depended on the popularity of the instrument (kobza or lire), the repertoire, and the dominant public attitude to performers (Kvitka, 1924, p. 30). It must be kept in mind that the authorities provided the persecution and repression against folk musicians. The author did not avoid painful “inconvenient” questions of mockery, ridicule, satire and parody, caricature distortion of the singing of kobzars and lirnyks by children and youth, and, accordingly, the attitude of the elders to this (Kvitka, 1924, p. 33). The relations between the community and kobzar artist and the attitude to him as a person who serves art both were significant (Kvitka, 1924, p. 34).

The *Artistic Activity: Forms and Repertoire* chapter covers an extensive range of issues on kobzar tradition. First of all, the researcher focused on the form of traditional solo performance. Kobzar’s work was considered through different periods, places for performance (on the street, in the yard, in the house, near the Church), on a specific occasion (wedding, christening, commemoration, “parastas”, “holidays”, feast, dancing). So, his initiative or invitation to perform, the choice of holidays or weekdays, days of the week for performances were described. The priority holidays for work (Christmas, Masnytsia, Easter, St. Nicholas Day) were specified. Regarding material remuneration, it is evident that there were cash and noncash payments, gifts, food and

bednight (Kvitka, 1924, p. 36). The impact of the results of the XII Archaeological Congress, where various folk music ensembles performed, organised by H. Hotkevych, is evident in the complex of issues related to collective music-making. It is about not only the number of musicians and their instruments but also the type of playing (solo, accompaniment) and singing (unison, two-voice) sharing (Kvitka, 1924, p. 39).

K. Kvitka saw into the repertoire of kobzars and lirnyks at several levels: a genre of traditional content (historical dumas, family moral-oriented; devout, Cantos, Psalms, satirical, humorous, dancing) and general (routine, lyrical, ritual songs); the place and role of instrumental works without singing (dancing); the hierarchy of genres; performance order at the audience request (Kvitka, 1924, pp. 42-44). Ways of kobzars' repertoire extension have a musical and social implication. It occurred in the form of loaning works from each other and books, stylisation by an ear of works of "artificial" or "cultural", including foreign music, etc. In this regard, priority is given to the musical and psychological aspects of the audience perception, its social affiliation, gender, age, place of residence, as well as the kobzars' creativity predicament as "a match for the taste and needs of the community, or one's own admiration, one's own need for news, enrichment and development of the repertoire" (Kvitka, 1924, p. 45). As you can see, K. Kvitka concerned important issues of popularity, fashion, and demand for the kobzar repertoire. The author did not avoid "misleading" questions about parodying, singing funny and obscene songs, and using the lebian language in the works.

At that time, relevant to K. Kvitka were issues of new songs authorship, writing new lyrics to famous melodies, or adding lyrics to them. For the researcher improvisation in performance was provided with the melodic canon. He also noted that the kobzars' work was under the influence of "book patterns", as well as the peculiarities of the musical environment of border areas with Poland, Belarus and Russia ethnographic territories (Kvitka, 1924, p. 47).

The singing repertoire of kobzars was also associated with the instruments, their structure, position during singing, methods of sound extraction, fingering chart, the number and nature of instrumental breaks, instrumental theatre during performances. The emotional and psychological side of kobzar's creativity differed as a professional activity (for earnings) and "for the pleasure of the family", alone, for "their own pleasure". The material and financial side of kobzars' performances was determined either by a preliminary agreement or by petitioning formulas and separate genres ("beggars", "petitions", etc.). K. Kvitka reasonably noted that there was a fine line between the reward for singing by kobzars and alms for beggars-cripples (Kvitka, 1924, p. 41).

The *Science (training)* chapter focused on the subtleties of the kobzar's teaching of an apprentice, including the ability for music, the instrument obtaining, the Program, the gradual and duration of the playing and singing mastering, the repertoire, tuition fees, etc. The critical point is the boundary between individual creativity and musical improvisation that the apprentice would possess, the specificity of the individual school of kobzar or lirnyk. As a course of training content, there was *Companionships and Communities* chapter. In this regard, the priority issues for the author of the "Program..." were the functioning aspects of the social group of kobzars in a single community (workshop), the relationship between kobzars and apprentices, the relationship of apprentices and teachers, forms of greeting, treatment, friendly, respectful or envious attitude.

The workshop organisation of kobzars provided for the charter, language, hierarchy, territorial borders, periodic professional contributions, and training courses. The workshops established rules for the entry of new participants, and the examination of apprentices, the exam procedure and content ("vyzvilky") (Kvitka, 1924, pp. 60-65).

The *Knowledge and Views of Kobzars* chapter mainly concerned their worldview, understanding of the content and nature of musical works in the repertoire, information about historical events and religious postulates. The *Appearance and Physical Condition* chapter provided for clarification about physical, spiritual health, external signs of the figure of kobzar (clothing, koshtur-stick, musical instrument). In terms of performance capabilities, K. Kvitka noticed the peculiarities of voice timbre, playing technique, and emotional flexibility (Kvitka, 1924, p. 67).

The *Instrument* chapter (as well as the introduction to the Program) contained questions about the form, pitch, name of the instrument, terminology. Some clarifications related to changes in the structure for different types of works and the succession of instruments after the death of kobzar.

The last chapters contained household questions about the *Seeing-Eye Dog, Domesticity, Household, and Earnings* of kobzars. In these chapters, for the social assessment, the author of the Program proposed a description of the kobzars' off-work life, their home lifestyle, marriage, raising children, etc.

Summing up, we note that some questions of chapters have something in common. Still, in general, they created a multi-plane assessment of kobzar's work in the various professional, household, social, psychological and personal spheres.

Conclusions

Thus, folklore and ethnographic work of K. Kvitka at all stages of his professional activity was closely connected with the research and popularisation of kobzar tradition. The scientist considered it necessary to preserve authentic instruments, musical (musical notation and sound) fixation of works of their repertoire, traditional manner of singing and playing. Vital for him were other factors of studying kobzar tradition, which had a social and psychological nature of studying the life, household and work of its bearers, contributed to a positive perception of folk instrumental art in society and the information spreading about it. K. Kvitka's scientific works had music research in focus and were the significant musical and sociological projects of that time, accordingly, they became an impetus for the further research development of instrument, performance and education of folk musicians. Thanks to many researchers, including K. Kvitka, tradition issue of Ukrainian kobzar art gave rise to the publication of the repertoire, reconstruction of the kobzar tradition by artists in Ukraine and the Ukrainian Diaspora abroad.

References

- Banin, A. (Ed.). (1983). *Pamiati K. V. Kvitki: Sbornik statei [In memory of K.V. Kvitka: Collection of articles]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Biteriakova, E. V., & Giliarova, N. N. (Eds.). (2009). *Kliment Vasilevich Kvitka i aktualnye problemy etnomuzykologii [Klyment Vasilievich Kvitka and actual problems of ethnomusicology]*. Scientific and Publishing Center "Moscow Conservatory" [in Russian].
- Dovhaliuk, I. (2016). *Fonohrafovannia narodnoi muzyky v Ukraini: istoriia, metodolohiia, tendentsii [Phonography of folk music in Ukraine: history, methodology, trends]*. Ivan Franko Lviv National University [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2010). Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia kriz pryzmu teorii tradytsii [Bandura art of Ukrainian abroad through the prism of the theory of tradition]. *Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu im. Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 5, 173-184 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia [Bandura art of Ukrainian abroad]*. Foliant [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2020). Klyment Kvitka i yoho metodyka doslidzhennia narodno-instrumentalnoho mystetstva yak muzychno-sotsiolohichniy proiekt [Klyment Kvitka and his methods of research of folk-instrumental art as a musical-sociological project]. In *Mystetska osvita v yevropeiskomu sotsiokulturnomu prostori XXI stolittia [Art education in the European socio-cultural space of the 21st century]*, Proceedings of the III International scientific and practical conference (pp. 34-38). Mukachevo State University [in Ukrainian].
- Hrabovskiy, S. (2013, September 19). Neznaiomyi znaiomets Klyment Kvitka [Stranger acquaintance Klyment Kvitka]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya-osobistist/neznayomiy-znayomec-kliment-kvitka> [in Ukrainian].
- Hrushevska, K. (Ed.). (1927). *Ukrainski narodni dumy [Ukrainian folk dumas]* (Vol. 1). Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2000). *Folklor u prostori i chasi: Vybrani statii [Folklore in space and time: Selected articles]*. Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002). *Transmissiia folklornoj tradytsii: Etnomuzykologichni rozvidky [Transmission of folk tradition: Ethnomusicological explorations]*. Aston [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (1969). *Melodii ukrainskykh narodnykh dum [Melodies of Ukrainian folk dumas]*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kvitka, K. (1924). *Profesionalni narodni spivtsi i muzykanty na Ukraini: Prohrama dlia doslidu yikh diialnosti y pobutu [Professional folk singers and musicians in Ukraine: A program for the study of their activities and life]*. Z drukarni UAN [in Ukrainian].
- Kvitka, K. (1971). *Izbrannye trudy v dvukh tomakh [Selected Works in Two Volumes]* (V. L. Goshovskii, Ed.; Vol. 1). Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Kvitka, K. (1973). *Izbrannye trudy v dvukh tomakh [Selected Works in Two Volumes]* (V. L. Goshovskii, Ed.; Vol. 2). Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Kvitka, K. (1985). *Vybrani statii [Selected articles]* (Vol. 1). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kvitka, K. (1986). *Vybrani statii [Selected articles]* (Vol. 2). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kvitka, K. (2010). *Zibrannia prats: Pryzhyttievi publikatsii (1902–1941) [Collection of works: Lifetime publications (1902–1941)]*. <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/> [in Ukrainian].

- Kyianovska, L., Pylatiuk, O., Skoryk, A., & Lastovetska-Solanska, Z. (2011). *Narysy z muzychnoi sotsiologii [Essays on musical sociology]*. Spolom [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2005). K. Kvitka pro vykonavskyi folklorizm [K. Kvitka about performing folklore]. In *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia do 125-richchia vid dnia narodzhennia K. V. Kvitky [International scientific and practical conference dedicated to the 125th anniversary of the birth of K. V. Kvitka]*, Abstracts of Papers (pp. 5-8). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2010a). Prychynky do biohrafii Klymenta Kvitky: Tak za shcho buv uviaznenyi Klyment Kvitka? [Reasons for Klyment Kvitka's biography: So what was Klyment Kvitka imprisoned for?]. In *Syntagma musicum: Zbirka naukovykh statei ta spohadiv na poshanu Stefanii Pavlyshyn [Syntagma musicum: Collection of scientific articles and memoirs in honor of Stefania Pavlyshyn]* (pp. 45-71). Spolom [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2010b). Prychynky do biohrafii Klymenta Kvitky: Tak koly i de narodyvsia Klyment Kvitka? [Complements to the biography of Klyment Kvitka: indeed, when and where was Klyment Kvitka born?]. In *Narodna tvorchist ukraintsiv u prostori ta chasi [Folk art of Ukrainians in space and time]*, Proceedings of the International scientific conference within the VI International Festival of Ukrainian Folklore "Berehynia" (pp. 85-99). Teren [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2019). Prychynky do biohrafii Klymenta Kvitky: Tak koly Klyment Kvitka pobuvav u Kukavtsi? [Complements to the biography of Klyment Kvitka: indeed, when did Klyment Kvitka visit Kukavka?]. *Etnomuzyka*, 15, 44-82 [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (Ed.). (2006). *Etnomuzyka. Chyslo 1: Zbirka statei ta materialiv na chest 125-littia Klymenta Kvitky [Ethnomusic. Number 1: A collection of scientific articles and materials devoted to the 125th anniversary of Klyment Kvitka]*. Spolom. (Scientific collections of the Mykola Lysenko State Music Academy in Lviv; iss. 12) [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 12.05.2020

**КЛИМЕНТ КВІТКА
Й КОБЗАРСТВО
(ДО 140-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ
НАРОДЖЕННЯ ДОСЛІДНИКА)**

Дутчак Віолетта Григорівна
Доктор мистецтвознавства, професор,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна

Мета статті – актуалізувати роль видатного українського фольклориста й етнографа Климента Квітки (1880–1953) у справі дослідження феномена кобзарства і кобзарів як професійно-соціальної групи; виокремити здобутки К. Квітки на ниві кобзарства, оцінити їх крізь призму перетину сфер культури, мистецтва, музичної соціології. Серед принципів і методів дослідження, що використані у статті, – історичний (історико-хронологічний), джерелознавчий (історіографічний), мистецтвознавчий, порівняльний, аналітичний. Вищезгадані методи дозволили здійснити не лише аналіз праць стосовно кобзарства К. Квітки, але і їх оцінку з позиції сьогодення, порівняти з паралельними дослідженнями кобзарства початку ХХ ст., зробити висновки про специфіку функціонування цього явища в умовах змін середовища його побутування. Наукова новизна дослідження полягає в представленні й аналізі робіт К. Квітки стосовно кобзарства як мистецтвознавчих і музично-соціологічних проектів та переосмисленні ролі митця в історіографії кобзарства. В основі статті – аналіз робіт К. Квітки – «Професіональні народні співці і музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту» (1924), «Потреби у справі дослідження народної музики на Україні» (1925), «Музична етнографія на Україні в післяреволюційні роки» (1926), «Побут лірників» (1928) та ін. Особливої уваги надано роботі «Професіональні народні співці і музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту», що становить запитальник для польової роботи фольклориста-етнографа. Саме на основі змісту запитань, наведених у дослідженні К. Квітки, можна зробити важливий мистецтвознавчий і соціологічний зріз про українське кобзарство початку ХХ ст. Висновки статті актуалізують фольклорно-етнографічні дослідження К. Квітки стосовно кобзарства на сучасному етапі. Значення робіт К. Квітки полягає у можливості їх використання для нових музично-соціологічних досліджень, оцінки умов поширення музичних фольклорних і постфольклорних творів, аналізу сучасної реконструкції кобзарських традицій.

Ключові слова: Климент Квітка; кобзарство; кобзарі як професійно-соціальна група; дослідження народно-інструментального мистецтва; музична соціологія; музично-соціологічний проект

**КЛИМЕНТ КВИТКА И КОБЗАРСТВО
(К 140-ЛІТІЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ИССЛЕДОВАТЕЛЯ)**

Дутчак Виолетта Григорьевна
*Доктор искусствоведения, профессор,
Прикарпатский национальный университет
имени Василия Стефаника, Ивано-Франковск, Украина*

Цель статьи – актуализация роли выдающегося украинского фольклориста и этнографа Климента Квитки (1880–1953) в деле исследования феномена кобзарства и кобзарей как профессионально-социальной группы; выделение достижений К. Квитки в области кобзарства, их оценка сквозь призму пересечения сфер культуры, искусства, музыкальной социологии. Среди принципов и методов исследования, использованных в статье, – исторический (историко-хронологический), источниковедческий (историографический), искусствоведческий, сравнительный, аналитический. Вышеупомянутые методы позволили осуществить не только анализ работ К. Квитки относительно кобзарства, но и их оценку с позиции настоящего, сравнить с параллельными исследованиями кобзарства начала XX в., сделать выводы о специфике функционирования этого явления в условиях изменений среды его бытования. Научная новизна исследования заключается в представлении и анализе работ К. Квитки относительно кобзарства как искусствоведческих и музыкально-социологических проектов и переосмыслении роли исследователя в историографии кобзарства. В основе статьи – анализ работ К. Квитки – «Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине: Программа для опыта их деятельности и быта» (1924), «Потребности в деле исследования народной музыки на Украине» (1925), «Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы» (1926), «Быт лирников» (1928) и др. Особое внимание уделено работе «Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине: Программа для опыта их деятельности и быта», которая являет собой вопросник для полевой работы фольклориста-этнографа. Именно на основе содержания вопросов, приведенных в исследовании К. Квитки, можно сделать важный искусствоведческий и социологический срез об украинском кобзарстве начала XX в. Выводы статьи актуализируют фольклорно-этнографические исследования К. Квитки относительно кобзарства на современном этапе. Значение работ К. Квитки заключается в возможности их использования для новых музыкально-социологических исследований, оценки условий распространения музыкальных фольклорных и постфольклорных произведений, анализа современной реконструкции кобзарских традиций.

Ключевые слова: Климент Квитка; кобзарство; кобзари как профессионально-социальная группа; исследования народно-инструментального искусства; музыкальная социология; музыкально-социологический проект

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207628

УДК 7.04:247(477)

**ОСОБЛИВОСТІ ДЕКОРУ
ТА ФОРМИ ПРЕДМЕТІВ
ЦЕРКОВНОЇ АТРИБУТИКИ:
КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ**

Золотарчук Наталія Ігорівна

Кандидат мистецтвознавства, доцент,

ORCID: 0000-0002-7503-9036,

e-mail: zicoo@ukr.net,

Університет Короля Данила,

вул. Коновальця, 35, Івано-Франківськ, Україна, 76000

Мета дослідження – проаналізувати тенденції розвитку предметів церковної атрибутики та провести паралелі основних принципів художньої орієнтації в застосуванні орнаментальних елементів з їхніми різноманітними мотивами, зумовленими церковними канонами. Методологія дослідження полягає в застосуванні методів аналізу й синтезу, систематизації та узагальнення методів. Зокрема, компаративний метод аналізу застосовано для порівняння та співставлення речей церковного вжитку, а методика художнього аналізу була необхідною для тлумачення творчих процесів та композиційних особливостей. Наукова новизна дослідження полягає в таких пріоритетах: комплексне висвітлення походження й розвитку процесійних хрестів та патериць як специфічного художнього явища і невід’ємної частини церковного мистецтва; висвітлення художніх особливостей предметів церковної атрибутики (літургійних, запрестольних) процесійних хрестів, патериць, монстранцій (дароносиць). Висновки. Внаслідок проведеного дослідження до наукового обігу введено матеріали з багатьох речей культового призначення, які репрезентують сакральну спадщину, збережену в Західній Україні. Виокремлено сакральні атрибути церковного вжитку, які мають незаперечні спільні художньо-стильові ознаки; розглянуто головні етапи розвитку й художні особливості досліджуваних предметів церковного простору, що є невід’ємним складником національної мистецької спадщини.

Ключові слова: форма; декор; церковна атрибутика; процесійні хрести; патериці; монстранції

Вступ

Серед процесійних предметів зустрічаються атрибути богослужбового призначення, зокрема патериці, виконані із широким застосуванням орнаментальних елементів українського мистецтва та різних матеріалів. Серед них виділяються твори з декоративною та узагальненою манерою пластики рельєфного різьблення чи плоскої різьби з їхніми різноманітними мотивами.

У богослужбовій практиці греко-католицької церкви утвердилось використання в святкових процесіях, запозичених з римо-католицької традиції, різнотипних дароносиць. Вони є неодмінним атрибутом церковних процесій у свято Тіла Господнього. Дароносиці (монстранції) належать за літургією, як і вся сакральна атрибутика, до святих речей (Черемський, 1996, с. 46; Дундяк, 2003, с. 22).

Літургійне дійство в православній церкві в Київському патріархаті, як і в інших церквах, принаймні в грецькій, характеризується присутністю рипід. Їх походження пов’язане з оберіганням Святих Дарів від пилу та комах. На кожному етапі розвитку літургійної обрядовості рипіди зазнавали певних трансформацій. Вони, як і патериці, є предметом богослужіння, а тому в деяких храмах роль рипід виконують особливі патериці. Сакральні атрибути дотепер є важливим компонентом церковного обряду, що зумовлює необхідність їхнього наукового висвітлення, оскільки понині такі матеріали розглядали фрагментарно, поза концепцією їх систематизації, подекуди відокремлено від мистецького вираження.

Серед мистецтвознавчої літератури існує незначна кількість публікацій, у яких автори стисло висвітлюють окремі аспекти деяких процесійних атрибутів, зокрема, такі згадки є в доробках І. Дундяк (2003; 2005), Р. Косів (2009), В. Луканя (2004), Р. Одрехівського (2005; 2006), М. Станкевича (2002), Б. Тимківа (2012).

Актуальність зазначеної теми зумовлена фактичною відсутністю комплексної праці, у якій би висвітлювалась сакральна проблематика та своєрідність трансформаційного втілення предметів богослужбового призначення як репрезентативних творів декоративного мистецтва.

Наукова новизна дослідження полягає в таких пріоритетах: комплексному висвітленні походження й розвитку сакральної атрибутики як специфічного художнього явища і невід’ємної частини церковно-

го мистецтва; аналізі цих пам'яток та висвітленні їхніх художніх особливостей; залученні до наукового обігу значної кількості невідомих досі творів.

Мета статті

Мета публікації полягає в тому, щоб на прикладі унікальних пам'яток здійснити класифікацію зображень і в процесі дослідження з'ясувати основні художні тенденції і стильові особливості цього різновиду сакральної спадщини, а завданням – простежити тенденції розвитку зображень та концепцію формотворення.

Виклад матеріалу дослідження

Популярний сюжет «Святий Миколай» композиційно споріднений на зображеннях з канонічним типом Ісуса Христа. Поширеним варіантом зображення св. Миколая є рельєфна постать Святого на звороті процесійної патериці XVIII ст. з Гуцульщини (зберігається в Національному музеї ім. Митрополита Андрея Шептицького м. Львова, Інв. № Д – 269). На цій патериці округлої форми з чотирма радіальними променями з одного боку на темно-синьому рослинному контурнорізьбленому тлі зображено цілофігурну фронтальну короновану постать Св. Миколая в червоному фелоні та епітрахілі з хрестами, який у правій руці тримає довгий жезл, а в лівій – закрите Євангеліє. З іншого боку на червоному тлі зображено Новозавітню Трійцю – сидячі постаті Ісуса Христа з хрестом у повний зріст та Саваофа з благословляючим жестом руки, у центрі вгорі розташовано зображення Святого Духа у вигляді голуба.

У манері народного плоскорізьблення виконано сюжет Розп'яття з пристоячими на лицьовій стороні патериці XVIII ст. Позаду молитовної постаті Богоматері та зажуреного апостола Іоана контурно прорізне тло із заокругленими гачками (імітація похилених снопів). Округлість патериці обрамлюють позолочені зірки на декоративних стовпчиках. Увінчується композиція золотою короною (митрою) вгорі. Патериця походить із с. Іванівці, нині перебуває на збереженні у фондових сховищах Національного музею ім. Митрополита Андрея Шептицького у Львові (Інв. № Д – 251).

Показовим є гармонійне поєднання гуцульської різьби з рокайлевими елементами та гострим, шпильчастим зовнішнім силуетом на патериці першої половини XIX ст. з церкви Пресвятої Трійці в с. Верхній Ясенів Верховинського р-ну Івано-Франківської області. На лицьовому боці патериці, у центрі, зображено рельєфне Розп'яття, обрамлене нерівним за силуетом кругом-сяйвом. Окрасою площини патериці з різних частин Розп'яття є восьмипелюсткові квітки-розети. Гострі звивисті шпилі чергуються з гострокінцевими трилисниками в зовнішньому обрамленні означеної патериці. Риси гуцульської творчості вносять лицеві безкрилі голівки-маскарони над крупнорокайлевими елементами С-подібної форми та двох дармовисів, закріплених у нижній частині, а також на тильному боці – центрі багатопелюсткової квітки – простежується зображення рельєфної голови-маскарону (Одрехівський, 2005, с. 229-230). Взаємозв'язок виготовлення церковних предметів з іншими творами гуцульської різьби є очевидним насамперед завдяки набору певних мотивів, котрі нагадують гуцульські свічники-трійці, як це можна побачити на прикладі ясенівської патериці (Станкевич, 2002, с. 291).

У манері гуцульської народної різьби виконано патерицю середини XIX ст. із с. Граб'є (Косів), яка передана з фондів музею Львівської Богословської Академії (Акт пр. № 17 від 19.07.1967 р.), а нині зберігається в Львівському національному музеї ім. Митрополита Андрея Шептицького (Інв. № Д – 1291). На патериці народної роботи в центрі ажурної різьби в колі розміщено коротку, непропорційну прямо різьблену постать із хрестом в руці; з протилежного боку розташовано велику різьблену голову, зверху, обабіч хреста – дві голівки ангелів і одна, середнього розміру, внизу. В ажурному декорі з волот та проміння використано поліхромію золотого, білого, жовтого, червоного, синього, зеленого забарвлення, яка наносилась без ґрунтування.

Як зазначає дослідник сакральної різьби по дереву Р. Одрехівський (2006), велика кількість досліджуваних предметів у XIX – першій половині XX ст. виготовлялися з металу, що зумовило поширення на Гуцульщині подібних дерев'яних патериць, із гармонійно поєднаними в їхній композиції традиційними елементами народного мистецтва (с. 229-230). Про таке розповсюдження свідчить патериця з каплиці Св. Пантелеймона в с. Краснолілля (Вигода) Верховинського р-ну Івано-Франківської області, яка має овальну форму, гострий, променистий силует, як і верхняєсенівська, але в центрі її прикрашають не різьблені рельєфи, а овальні живописні зображення Пророків в обрамленні невеликих різьблених рокайлевих елементів, маскаронів та в нижній частині дармовисів (Одрехівський, 2006, с. 230-232).

Серед патериць, виготовлених на межі XIX – XX ст., можна виділити найменш чисельну групу плоскорізьблених з інкрустацією, до якої належить одностороння патериця церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської області, центральна частина котрої має форму кола, в яку вміщене різьблене низькорельєфне Розп'яття, що по колу оточують традиційні мотиви гуцульського орнаментального плоскорізьблення з поліхромією та інкрустацією. Народний примітив убачається в стилізованому трактуванні фігури людини (Одрехівський, 2006, с. 232).

Патериці гуцульських майстрів початку XX ст. у їхньому лаконічному виконанні стилістично поєднувалися з розмаїтим декором процесійних хрестів (Станкевич, 2002, с. 290). Таке гармонійне поєднання простежується на патериці початку XX ст. (Станкевич, 2002, с. 290; Тимків, 2012, с. 121) з Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини (Інв. № 113) та в характерному творі з подібним тлумаченням декору – профілюванням, різьбленням, інкрустацією – на процесійному хресті XX ст. (Інв. № 114).

У фондових сховищах Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й. Кобринського зберігаються патериці XIX та XX століття – с. Назірна, Коломия (Інв. № 10108) (Рис. 1), патериця 1955 р. (Інв. № 115-(116)), виконані в техніці точіння, профілювання, інкрустації, правда, в другій є деякі втрати – брак кількох елементів променів. Чимала увага майстра звернена на держак патериці, його декор – інкрустація, точіння, гуцульська різьба. Ця патериця вирізняється високим рівнем виконання та професійним підходом до різьблення (Лукань, 2004, с. 190). Варто взяти до уваги аналогію цілісності силуету, матеріал і техніку виконання, що втілено в патериці XIX ст. з церкви Пресвятої Трійці с. Яворів на Івано-Франківщині (Тимків, 2012, с. 121), порівнявши з вище зазначеною (Інв. №115-(116)).

До проаналізованих взірців кінця XIX – початку XX ст. можна додати запрестольні патериці зі Святилиця храму катедрального собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківська та патериці, розташовані в крилосі монастирського храму Різдва Пресвятої Богородиці м. Тисмениці, виконані невідомим автором. На патерицях обох церков різні іконографічні зображення, щоправда, орнаментальне тло є дещо спорідненим. Орнаментику подано по всій площині з обрамленням медальйонів у вигляді сонця із зображеннями «Воскресіння Христове», «Успіня Богородиці», «Різдво Богородиці», «Розп'яття Господнє», «Богородиця Одигітрія», «Св. Миколай Чудотворець», «Богородиця в Славі (коронація Богородиці)», виконаними в техніці карбування (Рис. 2).



Рисунок 1. Патериця XX ст., дерево, профілювання, точіння, інкрустація, с. Назірна Коломийського р-ну, (КМНМГП Інв. № 10108)

Figure 1. Crosier of the 20th century, wood, profiling, turning, marqueterie, Nazirna town of the Kolomyia district, (KMNMGP Inv. No. 10108)



Рисунок 2. Патериця XIX ст. (фрагмент ангелів під викарбуваним сюжетом), мідь, латунь, позолота. Монастирська Богородична церква м. Тисмениці

Figure 2. Crosier of the 19th century (fragment of angels under the engraved plot), copper, brass, gilding. Church of the Nativity in Tysmenytsia

Порівнюючи патериці цих двох храмів, можна знайти спільні риси в декоруванні й техніці виконання. Зображення подане в крузі, воно виконане досить майстерно, а оскільки постаті проглядаються чітко, то можна з легкістю побачити, хто зображений на кожній лісці. І на одних, і на інших простежується схожість у декоруванні, а саме: промені сонця та декоративне вирішення прикріплених зірок, а також півмісяця внизу ліски. Є й відмінності щодо завершення патериць – на одних встановлення хреста на кулеподібній основі, інші ж мають маленьку корону з хрестиком.

Вельми цікавими є патериці кінця XIX ст. з монастирської церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Тисмениці. Вони мають чималу схожість із декоративним оздобленням попередніх взірців за формою, обрамленням і завершенням, хоча їм притаманні певні відмінні риси. Для патериць катедрального собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківська характерне загальне тло, на якому майстерно виконані карбовані зображення, а жезли монастирської церкви м. Тисмениці хоча й виготовлено в техніці карбування, та все ж тільки зображення, а в орнаментальному тлі використано техніку накладного ажуру – грон винограду з листям, покритих позолотою. Промені, що відходять від зображення, в колі не мають зірок.

Патериці церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Тисмениці датування не мають, проте на деяких зберігся дарчий надпис із вказаним роком – «1862р». Оскільки проведена порівняльна характеристика декорування патериць, то можна сміливо припустити, що патериці Івано-Франківського катедрального собору Святого Воскресіння можуть датуватися кінцем XIX ст.

У декоруванні процесійних атрибутів XX – початку XXI ст. є певні інновації, що явно простежуються у взірцях катедрального собору Святого Воскресіння, церков Богородичної (монастирської), Архистратига Михаїла, Св. Миколая м. Тисмениці, Покрови Пресвятої Богородиці м. Івано-Франківська, церкви Успія Богородиці с. Крилоса, храмів Ольги і Єлизавети м. Львова та Свято-Преображенського собору м. Рівного. Іконографічне зображення процесійно-запрестольних хрестів та патериць названих церков показано як опоряджена фотокопія. Помітний примітивізм у декоруванні, а саме: диск у вигляді сонця, оточеного променями, різними за величиною та орнаментальним оздобленням у вигляді крученого дроту.

Від часу запровадження патериці займали важливе місце в церковному просторі, зберігши його й понині. Унікальність пам'яток, які досліджувалися, полягає в тому, що вони дають змогу спостерігати надзвичайно важливий етап становлення сакральної спадщини християнського мистецтва. З'ясовуються можливі взаємовпливи й трансформація декорування. Простежено еволюцію елементів оздоблення, іконописні зображення атрибутів та їхня гармонійність в інтер'єрі сакральних споруд.

Окрім процесійних атрибутів – процесійних хрестів із патерицями – значне місце відводиться дарохранильницям та дароносицям (монстранціям), які в літургійному дійстві дотепер залишилися важливим компонентом обряду Церкви, хоча нині вони є недостатньо вивченими сакральними атрибутами. Дарохранильниці й дароносиці як мистецькі складники релігійних процесій досі не досліджувалися, крім того, духовно-мистецьке вираження патериць, дарохранильниць-дароносиць, рипід та свічників не висвітлювалися в порівняльному аспекті. Мистецька розвідка щодо збережених сакральних предметів церковної обстановки, їхнє дослідження набувають важливого значення в осмисленні релігійної традиції та висвітленні подальшого мистецького розвитку, а їх вивчення дає змогу розширити художнє бачення. Ці унікальні об'єкти, відіграючи помітну роль у богослужбовому дійстві, становлять вагомий мистецький внесок і в такому функціонуванні викликають значну зацікавленість сакральною спадщиною.

Дарохранильницям і дароносицям (монстранціям) як культовому посуду для збереження Святих Дарів та важливому обрядовому компоненту в адораційному служінні відводиться одна з основних функцій. Без ритуальної речі не обходиться в обрядовому дійстві вшанування Тіла Христового та у процесійній ході священослужителів і мирян навколо церков римо-католицького та греко-католицького обряду при вшанованому ношенні Євхаристії (поклонінні Святим Дарам). Тож посудина-дарохранильниця займає одне з чільних місць, а саме: із процесійним хрестом, патерицями, рипідами та хоругвами є основним, невід'ємним елементом у створенні єдиного композиційного ансамблю в процесі культового служіння – церковній ході в обряді адорації. Цей літургійний посуд, який служить місткістю для збереження Пресвятого Таїнства, з'явився в XIV ст. у зв'язку з розвитком євхаристійного культу. Спочатку монстранція мала вигляд вежі або фасаду храму з прикріпленими фігурками невеликого розміру і найчастіше була дерев'яною. У період бароко почали виготовляти монстранції більшого розміру, що своїм виглядом нагадували сонце, від якого розходяться промені.

Цікаво порівняти патериці та дароносиці: як правило, їхня подібність полягає в моделюванні форми. Патериці (ліски, жезли) в своєму оформленні мають схоже трактування з дароносицями (монстранціями), а саме: двосторонню дископодібну форму в променистому оточенні. Процесійні ліски є і односторонні, і двосторонні, декоровані різьбленням чи металом. Вони належать до комплексів передіконостасних чи запрестольних предметів і дотепер залишаються поряд з дароносицями важливим компонентом церковного обряду, символізуючи Херувимів на богослужінні. Тож патериці нерозривно пов'язані з монстранціями в духовному вираженні. Розглядаючи принципи формотворення та оздоблення дароносиць, спостерігаємо декоративно-орнаментальні мотиви, споріднені з патерицями, подекуди – з рипідами. Є певна схожість у зовнішньому вигляді, як, наприклад, круглий двосторонній сонцесайний диск із променистим завершенням, що має підставку. Дароносиці дископодібної, круглої чи овальної форми у променистому оточенні на оздобленій ніжці прикрашені рельєфом архангелів. Відмінність у декоративному оздобленні цих атрибутів полягає в розташуванні зображень – рипіди містять зображення в центрі диску, на патерицях архангели розташовані під іконописним чи викарбуваним сюжетом, а на дароносицях – зображення на орнаментованій ніжці. Вельми цікавим є порівняння патериці та дароносиці. Зокрема, на патериці з Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття, на відміну від традиційної форми, де міститься іконописний сюжет, у центрі наближено до прозорої камери – круглої коробочки для гостії, що використовується в дароносиці (Рис. 3, 4).



Рисунок 3. Дароносиця ХХ ст., метал, карбування.
Музей історії релігії м. Львова

Figure 3. Pux, the 20th century, iron, embossing.
Lviv Museum of the History of Religion



Рисунок 4. Дароносиця ХХ ст., бронза, литво, карбування, позолота, 60x29см., Музей історії релігії м. Львова, Інв. № МТ – 425 (фондосховища)

Figure 4. Pux, the 20th century, bronze, casting, minting, gilding, 60x29cm, Lviv Museum of the History of Religion, Inv. No. МТ – 425 (museum depository)

Проте основна відмінність тлумачення культових атрибутів полягає в унікальності їхнього технічного виконання в матеріалі. Незважаючи на значну різницю нижньої стопи й держака, орнаментованих круглими сферами, пластичність форм та декоративних елементів можна бачити на верхніх деталях предметів богослужбового призначення. Схожим є завершення у вигляді сонцесайного диску, а додатковим підтвердженням цього може служити патериця фондосховища Музею історії давнього Галича (Рис. 5). Ефект сяйливості підкреслюють численні деталі, розміщені на зворотній стороні патериці з галицького музею: завіси, застібки та кругла прозора камера зі скла (з закладеними паперовими об'язками), яка вміщена в центрі та оздоблена металевим декором – штамповим тисненням, карбуванням. Такий вигляд двох круглих дисків із отвором в центрі, прикрашених орнаментом, зображено на культовій речі для збереження облатки в Краєзнавчому музеї м. Тернополя (Інв. № К–101), (Рис. 6).

На основі наведених співвідношень можна зробити висновок, що в мистецьких пам'ятках центральною є верхня частина, котра виділяється особливою пишністю. Як бачимо, така трансформація форм була притаманною для висвітлення творів культового призначення з характерною ознакою неперевантаженості, хоча декоративні елементи дуже часто вагомі й динамічні.



Рисунок 5. Фрагмент патериці XX ст. (зворот), метал, карбування, позолота. Музей історії давнього Галича (фондосховища)
Figure 5. Crosier' Fragment of the 20th century (flipside), iron, minting, gilding. History Museum of Ancient Halych (museum depository)



Рисунок 6. Зворот дароносиці XX ст. (фрагмент), метал, карбування, позолота, Тернопільський краєзнавчий музей, Інв. № К-101, (фондосховища)
Figure 6. Pyx' Flipside of the 20th century (fragment), iron, embossing, gilding, Ternopil Local History Museum, Inv. No. K-101, (museum depository)

Особливо цікавим за манерою виконання є процесійні атрибути, у яких можна розгледіти, як вжито традиційне декорування або ж як натуралістично виділяються колоски пшениці й виноград. У декоруванні дароносиць розповсюджений рослинний орнамент. Помітна перевага в рослинних візерунках належить гнучким стеблам, листкам, квітам, плодам. Головні з них – гілки з листками та плодами. Варто зазначити, що центральним і домінуючим мотивом декору культових атрибутів є рослинний орнамент, який органічно вплітається в s-подібні фігури з листя винограду та його грон, а також дубового листя і плодів жолудя (Рис. 7).

При порівнянні патериць і дароносиць простежується схожість у манері виконання, коли однією з особливостей декорування є натуральність квітів і плодів жолудя з листям. Так, дароносиці з фондів Краєзнавчого музею м. Тернополя (Інв. № К – 30) (Рис. 8) та Музею історії релігії м. Львова (Інв. № МТ – 908) (Рис. 9) декоровані орнаментом дубового листя та жолудів. Використання квіткових мотивів також об'єднує центральну дискову частину на досліджуваних предметах. У зигзаг, утворений виноградною лозою, вплітався вінок із квітів, як можна побачити на дароносиці з експозиції Музею історії релігії міста Львова. Таке квіткове композивання є близьким за декором обрамлення до іконного зображення на патерицях храмів початку XX ст.: Пресвятої Євхаристії м. Львова, катедрального собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківська та діючого храму на території музею архітектури й побуту с. Крилоса.



Рисунок 7. Дароносиця XX ст., скло, метал, карбування, церква с. Солонсько, Дрогобицький р-н Львівська обл., Музей історії релігії м. Львова, Інв. № МТ – 908, (фондосховища)
Figure 7. Pyx of the 20th century, glass, iron, embossing, Church, Solonskoho-Drohobych district, Lviv Museum of the History of Religion, Inv. No МТ - 908, (museum depository)



Рисунок 8. Дароносиця XX ст., метал, карбування, 27x20см., ТKM 20226, Инв. № К – 30 (фондосховища)
Figure 8. Pux of the 20th century, iron, minting, 27x20 cm, TCM 20226, Inv. No. K - 30 (museum depository)



Рисунок 9. Дароносиця XX ст. (фрагмент), метал, карбування, Музей історії релігії м. Львова (експозиція)
Figure 9. Pux of the 20th century (fragment), metal, minting, Lviv Museum of the History of Religion, (exposition)

Зацікавлення викликає верхня частина дароносиці (Культ. Инв. № 170), яка зберігається у фондосховищі Тернопільського краєзнавчого музею, котра обрамлена смужками у вигляді променів, по центру вгорі із зображенням Пресвятої Трійці – рельєфні сидячі постаті Бога-Отця, Ісуса з хрестом у повний зріст та Св. Духа. Розглянуте трактування рельєфу схоже на декоративне плоскорізьблення на патериці XVIII ст. із фондосховищ Національного музею ім. Митрополита Андрея Шептицького у Львові (Инв. № Д–269).

Дещо інший, оригінальний варіант дароносиці XVIII ст. Музею історії релігії м. Львова (Инв. № Др. – 64), що не має аналогів за своєю формою, – рельєфна орнаментика в стилі рококо з елементами рослинного мотиву, по боках верхньої частини вгорі та внизу розташовані барельєфні голівки ангелів. Вплив форми і декору простежується не тільки в період кінця XVIII – початку XIX ст., а й у пізніший період – трактуються композиційні мотиви дароносиць (монстранцій) протягом XX ст. Як приклад можна подати мовою оригіналу витяги з інвентарних книг (Музей історії релігії м. Львова) про церковні культові речі, котрі продовжують традиційні форми.

У такий спосіб нам вдалося виокремити сакральні предмети церковного вжитку, які мають незаперечні спільні художньо-стильові ознаки. При цьому важливо зазначити, що обриси особливо поширених форм патериць і дароносиць у римо-католицькій церковній традиції ототожнюються з обрисами православних рипід.

Розглянуті предмети, подібно декоровані, нерідко нагадують форму патериць. У багатьох із них оригінально використані традиції гуцульського народного різьблення, а саме: простежується мотив рельєфної голови-маскарона в центрі багатопелюсткової квітки чи сонячного проміння (Одрехівський, 2006) в свічнику-поставнику та свічниках-трійцях із поширеним способом декору – гуцульськими дармовисами.

Висновки

У процесі нашої розвідки об'єкт дослідження збагатився матеріалами з інших речей культового призначення, які репрезентують сакральну спадщину, збережену на теренах Західної України. Важливе значення мало використання порівняльного аспекту у вивченні пам'яток західних регіонів України, що сприяло вирішенню низки питань, зокрема, з'ясування чинників, які зумовили формотворення і розвиток на цих теренах мистецьких церковних складових.

У порівняльному аналізі проведено паралелі щодо основних принципів художньої орієнтації, зумовлених церковними канонами. Це знайшло свій вияв насамперед у побудові та декорі досліджуваних предметів, домінуючим елементом яких є підпорядковане догматам Церкви, яскраво виражене центральне завершення у вигляді сонцяєйного диску.

Список використаних джерел

- Дундяк, І. М. (2003). *Процесійні ікони Західної України XVII – XIX ст. (походження, іконографічні та художні особливості)*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Львівська академія мистецтв, Львів.
- Дундяк, І. М. (2005). Мистецькі особливості західноукраїнських церковних процесій XVII – XVIII ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 8, 28-35.
- Косів, Р. (2009). *Українські хоругви*. Оранта.
- Лукань, В. (2004). Процесійні хрести та патериці на Гуцульщині XVII–XX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 6, 184-192.
- Одрехівський, Р. (2005). Художньо-стильові особливості іконостасної різьби в Галичині у XIX – першій половині XX століть. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 8, 45-50.
- Одрехівський, Р. (2006). *Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першій половині XX століть: Історія та художні особливості*. Афіша.
- Станкевич, М. (2002). *Українське художнє дерево XVI–XX ст.* Інститут народознавства НАН України.
- Тимків, Б. (2012). *Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова* (2-ге вид.). Нова Зоря.
- Черемський, П. (1996). *Основні поняття літургії*. Місіонер.
- Юркевич, Ю. (Упоряд.). (2008). *Гуцульські та покутські свічки-тріїці: Альбом*. Наукове товариство ім. Шевченка.

References

- Cheremskyi, P. (1996). *Osnovni poniattia liturhiky [The basic concepts of liturgy]*. Misioner [in Ukrainian].
- Dundiak, I. M. (2003). *Protsesiini ikony Zakhidnoi Ukrainy XVII–XIX stolit (Pohodzhennia, ikonohrafichni ta khudozhni osoblyvosti) [Processional icons of Western Ukraine of the 17th–19th centuries (origin, iconographic and artistic features)]*. (PhD Dissertation). Lviv National Academy of Arts, Lviv [in Ukrainian].
- Dundiak, I. M. (2005). *Mystetski osoblyvosti zakhidnoukrainskykh tserkovnykh protsesii XVII–XVIII stolit [Artistic features of Western Ukrainian ecclesiastical processions of the 17th–18th centuries]*. *Newsletter Precarpathian University. Art studies*, 8, 28-35 [in Ukrainian].
- Kosiv, R. (2009). *Ukrainski khoruhvy [Ukrainian Khorugv]*. Oranta [in Ukrainian].
- Lukan, V. (2004). *Protsesiini khresty ta paterystsi na Hutsulshchyni XVII–XX stolit [Processional crosses and crutches in the Hutsul region of the 17th–20th centuries]*. *Newsletter Precarpathian University. Art studies*, 6, 184-192 [in Ukrainian].
- Odrekhivskiy, R. (2005). *Khudozhno-stylovi osoblyvosti ikonostasnoi rizby v Halychyni u XIX – pershii polovyni XX stolit [Artistic and stylistic peculiarities of iconostasis carving in Galicia in the 19th – the first half of the 20th century]*. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 8, 45-50 [in Ukrainian].
- Odrekhivskiy, R. (2006). *Sakralna rizba po derevu v Halychyni XIX – pershoi polovyny XX stolit: Istoriia ta khudozhni osoblyvosti [Sacred wood carving in Galicia in the 19th – first half of the 20th centuries: History and peculiarities of art]*. Afisha [in Ukrainian].
- Stankevych, M. (2002). *Ukrainske khudozhnie derevo XVI–XX stolit [Ukrainian Art Tree of the 16th – 20th Centuries]*. Ethnology Institute National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Tymkiv, B. (2012). *Mystetstvo Ukrainy ta diaspory: derevorizba sakralna y uzhytkova [Art of Ukraine and Diaspora: Sacral and Everyday Carving]* (2nd ed.). Nova Zoria [in Ukrainian].
- Yurkevych, Yu. (Comp.). (2008). *Hutsulski ta pokutski svichnyky-triitsi: Albom [Hutsul and Pokut Candlesticks-three: Album]*. Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 31.03.2020

**ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРА
И ФОРМЫ ПРЕДМЕТОВ
ЦЕРКОВНОЙ АТРИБУТИКИ:
КОМПАРАТИВНЫЙ АСПЕКТ**

Золотарчук Наталия Игоревна
*Кандидат искусствоведения, доцент,
Университет Короля Данила,
Ивано-Франковск, Украина*

Цель исследования – проанализировать тенденции развития предметов церковной атрибутики и провести параллели относительно основных принципов художественной ориентации в применении орнаментальных элементов с их различными мотивами, обусловленными церковными канонами. Методология исследования заключается в применении методов анализа и синтеза, систематизации и обобщении методов. В частности, компаративный метод анализа применен для сравнения и сопоставления вещей церковной утвари, а методика художественного анализа была необходимой для толкования творческих процессов и композиционных особенностей. Научная новизна исследования заключается в следующих приоритетах: комплексное освещение происхождения и развития процессионных крестов и посохов как специфического художественного явления и неотъемлемой части церковного искусства; освещение художественных особенностей предметов церковной атрибутики (литургических, запрестольных) процессионных крестов, посохов, монстранций (дароносиц). Выводы. В результате проведенного исследования в научный обиход введены материалы о многих вещах культового предназначения, которые представляют сакральное наследие, сохраненное в Западной Украине. Выделены сакральные атрибуты церковной утвари, которые имеют неопровержимые общие художественно-стилевые признаки; рассмотрены главные этапы развития и художественные особенности исследуемых предметов церковного пространства, которые являются неотъемлемой составляющей национального художественного наследия.

Ключевые слова: форма; декор; церковная атрибутика; процессионные кресты; патерицы (рипиды); монстранции

**PECULIARITIES OF DECORATION
AND FORM OF CHURCH OBJECTS:
COMPARATIVE ASPECT**

Nataliia Zolotarchuk
*PhD in Art Studies, Associate Professor,
King Danylo University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

The purpose of the study is to analyse the development trends of the church objects and to draw a parallel between the main artistic focus principles of the ornamental elements' employment and their various motifs established by the church canons. The research methodology is to apply the methods of analysis and synthesis, methods' systematisation and generalisation. In particular, the comparative method of analysis was applied in order to compare and opposite the church objects, and the method of artistic analysis was necessary for the interpretation of creative processes and compositional features. The research novelty is in the following priorities: the comprehensive explanation of the origin and development of processional crucifixes and crosiers as a specific artistic phenomenon and an integral part of the devotional art; explanation of artistic features of the church objects (liturgical, altarpiece) processional crucifixes, crosiers, monstrances (pyxis). Conclusions. As a result of the research, materials on many things of religious purpose that represent the sacred heritage preserved in Western Ukraine were introduced into scientific use. We have identified the sacral church objects that have the irrefutable common artistic and style patterns, and have revealed the main development stages and art features of the research objects of the church space that are an integral part of the national artistic heritage.

Keywords: form; decoration; church objects; processional crucifixes; crosiers (ripidia), monstrances

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207629

UDC 75.04(477)"12/13"

**EMOTIONAL, EXPRESSIVE
AND STYLISTIC FEATURES
OF THE CANONICAL SACRED
PAINTING OF RUS-UKRAINE
OF THE 13th TO THE 14th CENTURY**

Vitalii Kozinchuk

*PhD in Philosophy, Associate Professor,**ORCID: 0000-0002-8518-5686,**e-mail: br_vitalik@bigmir.net,**Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom,**25, Harbarska St., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000*

The article purpose is to analyse the state of scientific learning of the canon of the Ukrainian and foreign studies of art; to find out the emotional, expressive and pictorial style features in the canonical sacred painting of Rus-Ukraine of the 13th to the 14th century. The research methodology is to combine the analytical review and analysis and methods of cognition (to provide an objective analysis of research literature and primary sources that reflect the main trends in the development and functioning of the iconographic canon); sociocultural methodology (the ancient sacred Ukrainian art as a component of the Christian paintings of the Kyivan Church tradition was researched); the sociocultural approach (to determine the unity of the Eastern Christian aesthetic principles); historical method (to review the historical stages of formation and transformation of the iconographic canon); phenomenological method (to learn the importance of sacred art). The scientific novelty of the article lies in the fact that in the Ukrainian Art Studies for the first time there is a study on the subject of the iconographic canon as an important artistic principle of national iconography; the state of the scientific conception of the canon has been analysed; the emotional, expressive and pictorial style features in the canonical sacred painting of Rus-Ukraine of the 13th-14th centuries were discussed. Conclusions. We have identified the role of the canon in the art system of ecclesiastical art, its influence on art perception; the principles of the relationship between the canon and sacred art, etc. The study clearly shows that during the process of the historical development of ecclesiastical art the iconographic canon was being gradually destroyed (modified) on the territory of Rus-Ukraine. It is stated that isographic canon was a moving spirit mostly for a little-known gifted icon-painters of the past.

Keywords: canon; icon; icon-painting canon; iconographic principles; art; art studies

Introduction

In the realities of our time, the iconographic canon is of particular interest among the art historical circles. Ukrainian sacred art has passed a complex evolutionary process from its beginnings to the present. The iconographic canon has undergone certain historical and religious and artistic modifications. However, despite different historical and political conditions, Ukrainian art preserved its canonicity and affiliation with the Byzantine spiritual and aesthetic areola. The ascertainment of the features of Ukrainian sacred art, especially the genre and style evolution of the iconographic canon as an integral part of the national culture of Ukraine, is an urgent task of contemporary art history, theology and culture studies.

The interest in the icon theology and sacred art on Ukrainian territory dates back to the late 19th and early 20th centuries. Considerable work in the cultural, national, and theological and artistic determination of the identification of the ancient sacred art of Ukraine was made by some Soviet and later Ukrainian researchers.

First of all, the intellectual groundwork in the field of cultural studies, theology and art history of the first iconographic canon researchers, including S. Avierintsev, V. Bychkov, O. Losiev, Yu. Lotman, D. Uhrynovych, are worth to be noted. In the Soviet scientific space, the topic of canon in art was partly considered by some well-known scholars such as B. Berenstein, G. Wagner, D. Likhachev. Among Ukrainian art historians D. Antonovych, P. Biletskyi, P. Zholtovskiy, V. Melnyk, L. Miliaieva, V. Svientsitska, I. Svientsitskiy, M. Stankevych, D. Stepovyk, V. Ovsiichuk, S. Taranushenko and others worth mentioning. However, we find only cursory information about the canon in the sacred art in the works of above-mentioned cultural scientist and art historians.

A lot of publicistic and scientific works have been written about Ukrainian iconology and iconography. First of all, it is worth noting the well-grounded work on the study of the iconographic canon of old Rus art by the prominent Soviet historian and art theorist Gennadii Vagner, who managed to raise and consider the issue

about the importance of genre creation in old Rus art seriously. The art critic analyses the scantily explored problems of the extremely important theme of the beginnings of the iconographic canon (Vagner, 1974). The breadth of associations, the thorough knowledge of the monuments of iconographic tradition enables the author of many monographs to cover the origins of genres and styles in Ukrainian canonical iconography versatile (Vagner, 1987).

The significant contribution to the study of icon painting tradition in Eastern Europe was made by the well-known Russian art historian of the USSR Viktor Lazarev, who is an author of numerous articles and monographs on European, Byzantine and old Rus art. In his scientific works, the scholar reveals the essence of the iconographic canon on specific historical and artistic examples (Lazarev, 1971).

Among the well-known scholars of the present time, it is worth mentioning Antonis Firigos, a prominent Greek philosopher and patrist (researcher of life, activity and art of the church fathers). The scholar with a corresponding competence, which comes, in particular, from the knowledge of the original texts, provides the fundamental principles of Byzantine aesthetics, on which the entire medieval icon-painting canon is built (Firigos, 2017). Also the works of V. Bychkov, P. Zholtovskiy, A. Zhaboriuk, H. Kordis, O. Losiev, Yu. Lotman, V. Ovsichuk, M. Stankevych, D. Stepovyk represent the history of Rus-Ukrainian church canonical painting, its peculiarities and evolution.

The most recent work in the field of research by art historians A. Komarnytskyi and B. Ziatyk “Holy sites of Princely Ukraine” (2019) should be noted. In a popular scientific publication, the authors, independent of Russian thought, introduce the reader to the national relics of Princely Ukraine (Kyivan Rus), which reached our time and which form an integral vision of the sacred tradition of Kyivan Rus. The above-named art historians rethink the entire religious heritage of Rus-Ukraine (Komarnytskyi & Ziatyk, 2019). However, the question of the history of the iconographic canon in the territory of Ukraine is not covered sufficiently and needs separate research.

The scientific novelty of the article is that for the first time in Ukrainian art history the study devoted to the topic of the iconographic canon in the religious painting of Rus-Ukraine of the 18th – 19th centuries as an important artistic principle of national icon painting, which determines the practical application of the obtained results, is conducted.

Purpose of the article

The purpose of the article is to reveal the state of scientific comprehension of the canon in Ukrainian and foreign studies of art, as well as to find out emotional, expressive and pictorial stylistic features in the canonical sacred painting of Rus-Ukraine of the 13th-14th centuries.

The research methodology is to combine the methods of cognition, caused by the requirements of objective analysis of historical sources that reflect the main tendencies of the development and functioning of the iconographic canon. The use of social and cultural methodology made it possible to consider the object – the old Ukrainian sacred art – as a component of the Christian painting of the Kyivan church tradition, on which the main contemporary Ukrainian confessions of the Byzantine rite were formed. The social and cultural approach focuses the attention on the unity of the fundamental East Christian aesthetic principles. To ascertain the features of the iconographic canon in the old Ukrainian territory, some theoretical methods were used: the review and analytical analysis of scientific, historical, theological, cultural and art historical literature within the framework of the studied themes; the historical method owing to which the historical stages of the formation and transformation of the iconographic canon are considered, and also the phenomenological method for understanding the importance of sacred culture, art, and spirituality of Rusyns-Ukrainians in the context of art-historical manifestations of their originality and self-identification.

Main research material

The main elements of the iconographic canon in the sacred art of Rus-Ukraine.

In the proposed scientific research, to draw a line around Ukrainian lands, we use the term “Rus-Ukraine”, which, in our opinion, expresses the historical, cultural, spiritual and artistic heredity of modern Ukraine concerning Kyivan Rus (Princely Ukraine) most accurately. In this way, we tried to demonstrate the continuity of a single historical process on the ethnic territory of the Dnieper and Western Ukraine from the very beginning of the princely period, through Rus, Kingdom of Galicia-Volhynia, Lithuanian-Ruthenian State, in the Cossack Hetmanate period and to the present time. Pavlyn Svientsitskiy, a prominent Ukrainian writer, public and

cultural figure, was the first to use this term in the 19th century. Later, this phrase is found in the literary work of I. Franko, M. Hrushevsky (1991) and others.

The sacred art of Ukraine is based on the fundamental theological and artistic norms and requirements, which though are not documented in nomocanons or other collections of church canons and civil laws, but are generally recognised and regulated by the Kyivan church.

The beginnings of the Ukrainian iconographic canon should be found in the Byzantine Empire. The isographic rules helped to embody some significant theological tenets and features of the Eastern Christian worldview in the sacred art. Byzantine aesthetics preferred not a fine *pulchram* based on rationalism (approaching to the perfect harmony of the proportions of a work of art), but rather a *sublimissimam*, based on sensitive feelings elevated to the “Divine World” (Firigos, 2017, p. 2017). Therefore, the main direction of church Eastern Christian art in the territory of Rus-Ukraine was portrayal not of the surrounding (realistic) world, but the comprehension of the best artistic means of the national old painting of the transcendental world, the existence of which preaches Christian religion in the whole world. So, several dominant points that make up the artistic iconic rule can be distinguished:

1. The portrayal of supernatural beings (saints, blessed, confessors, reverend, etc.) on Ukrainian icons (for example, Jesus Christ, Blessed Virgin Mary, Apostle Paul, St. John Chrysostom, etc.) should emphasise their “divine” greatness and in any case, it is not realistic (earth) a supernatural character. The artistic *εἰκών* of the holy man in old Ukrainian icons is directed to the so-called “spiritualisation” of the appearance of the person. In this connection, the opinion of the authoritative researcher of Byzantine and old Rus icon painting V. Lazarev can be cited: “The head, as the centre of spiritual expressiveness, becomes the dominant figure, which subordinates all other parts. The body recedes into the background completely, turning into an almost weightless size, hiding behind the thinnest folds of clothing ... The same exceptional role that the torso plays in the ancient statue is played by the head in the Byzantine icon. It is precisely from the size of the head that the Byzantine master constructs the proportions of the whole figure, namely the head, more precisely – a face is of the greatest interest to him because of the possibility of expressing “some incorporeal and imaginary contemplation” in them. According to John Macropod’s opinion, a skilled artist portrays not only the body but also the soul. In the striving for maximum expression of this soul, a person receives an extremely peculiar interpretation. The staring eyes on the viewer stand out for their exaggeratedly large size, thin as if they are incorporeal, lips are devoid of sensuality, a nose is drawn in the form of the imperceptible vertical or slightly curved line, a forehead is emphasised high, and it oppresses all other parts of a face (Lazarev, 1971, pp. 34-35). Therefore, as we can see, the medieval master did not focus only on the outer world in the art, but paid great attention to the “inner world”.

2. The transcendental world, according to the conclusions and principles of Eastern Christian aesthetics, is eternal and unbreakable, so figures of evangelical plots and images of saints recognised by the Universal Church in the icons should be depicted as frozen, static. This coldness conveys the effect of deep asceticism. Medieval Rusyns, like the Romans (Byzantines), believed that entering into “divine reality” makes one calm (majestic) (Lazarev, 1971, p. 35).

3. The main purpose of the isographic canon is to comprehend the divine essence of things. Therefore, iconography conveyed space-time effects in a particular way. The flora, fauna and subject matter were represented in a new way here, in the view of the nature of things, not their *rerum* (original image).

4. The straight (linear) perspective was replaced by the reverse one.

5. Several points of view and some artistic projections were offered.

6. The sizes of the figures on the icons were not assumed by mathematical calculation, but only by religious values. Therefore, the saints are depicted under the influence of a certain “artistic hyperbole”.

7. Time in icon painting has a relative character. It demonstrates *καιρός* – “favourable moment”. Therefore, a certain saint can be depicted several times in the same composition.

8. The *pseudo-reality* (conventionality) of the whole image is singled out by a golden background. Gold in the icon “isolates” the saints from all material (portrait).

9. The *conservatism* of ancient Ukrainian ecclesiastic painting had its theological ground since icon painting did not reproduce a changeable and variable world, but only an eternal and continuous supernatural being.

The isographic canon, recommended by church priesthood at Ecumenical and Local Councils and medieval masters, was adopted by the Kyivan church along with Christianity. The iconographic rules implemented the theological tenet programme and helped to visualize the faultless statements of the Universal Church through art. The canonical iconography helped Christians to cultivate intense religious sentiment.

Thus, from the ecclesiastical and artistic point of view, the iconographic rules planted in the religious painting of Rus-Ukraine were justified, since in this way the icons “told” the basics of theology to the faithful and nourished their faith.

Style tendencies of the sacred art of Rus-Ukraine in the 18th century

The sacred art of Kyivan Rus emerged under the influence of Byzantine aesthetic thought and developed based on the direct subordination (dependence) of the artistic principle to the religious and Christian one. The dominant for such fine art was not the reflection of real (portrayed) reality, but the “approach” of man to God (θέωσις), the exaltation of man’s religious images, moods and feelings.

The successful military operation of the Mongol-Tatar army, led by Batu Khan in the autumn of 1240, left an extremely negative mark on the development of Kyivan Christianity and its art. Adopting the basic canonical performs from the Byzantine Empire, the sacred art gradually built up its “canonical line” with folk and heraldic stylistic features. Among the most famous iconographic compositions written under the impressions of established Byzantine theological and artistic canons and religious panegyric plots, the following ones can be singled out: “Borys and Hlib”, “Borys and Hlib on Horseback”, “Virgin Hodegetria of Dorogobuzh” and others.

The “*Borys and Hlib*” icon is a striking appearance of local martyrs in the iconography of the mid-13th century. Since in the Kyivan church there was no cult of the martyrdom of “their own saints”, the icon is characterised by the Gothic refinement of figures. One can trace the panegyric portraiture of the depiction of the saints: Borys and Hlib seem to oppose each other, they are diametrically opposite” (Vagner, 1974, p. 193).

The “*Borys and Hlib on Horseback*” icon dating back to the 13th century was falsely attributed to the so-called “Moscow School”, which didn’t exist at that time. The “spiritual dynamics” of the two riders are of particular interest. Hlib’s head is painted as though he is listening to his older brother. However, his eye, according to the aesthetic Byzantine feature of the canon, is directed at the viewer in order not to destroy the “prayerful dialogue”. (Vagner, 1974, p. 194).

The “*Virgin Hodegetria of Dorogobuzh*” icon is a striking example of introduction of the emotionally expressive style and genre trends into canonical iconography. Her face is full of anxiety and fear. The unknown artist managed to convey a special effect of influence on the viewer with the help of cross-oval eyes.

The sacred art kept folkloristic and heraldic style tendencies for a long time, which took root in the Ukrainian (old Rus) sacred art of that time (11th-13th centuries). It is the “artistic stability” that can be easily traced to the example of the above-listed icon painting works.

The genre and stylistic canonical structure of Ukrainian sacred art of the 14th century

The Ukrainian sacred art of the 14th century is no less multifaceted and complex in stylistic than the sacred art of the 11th-13th centuries. The iconographic art of the 14th century was very active. The genre and stylistic search for the new forms of the canonised art by official church develops from an aesthetic point of view with an emphasis on the world and man as the “Basis of the Universe”. The 14th century is a time of the real rise of the hagiographic genre in the fine arts. Except for the *hagiographic genre*, the *legendary and historical* and *personological genres* developed in the Ukrainian sacred art of that period. In the end, the combination of these genre elements gave rise to the creation of the namely hagiographic genre. The so-called *hymnography genre*, which enriches ecclesiastic art with its poetic symbolism, also penetrates the sacred art of this period (Vagner, 1987, pp. 178-182). All this could not but lead to a significant evolution of heraldic style. Ukrainian ecclesiastical art of the 14th century should be perceived as successful preparation of a new type of “iconic language”, where aesthetic, emotional, and psychological and expressive moments that affect the form and content of the isographic canon will be honoured. Just so the first manifestations on the way to the formation of the so-called special (Renaissance-Baroque) “Ukrainian style” in the national iconography lay looks like. Patent features of this style are the artistic elements of humanism and “divine philanthropy” that are present in the icons of the Kyivan tradition at the turn of the 13th-14th centuries.

For example, at the end of the 14th century, the icon of *The Mother of God “Hodegetria” of Volyn* “explains” successfully these pre-Renaissance trends. The Mother of God is supporting touchingly the Divine Child, who blesses with His right hand the whole world. Immanuel’s face has a barely noticeable emotional colour. The icon was found in Lutsk and preserved thanks to art historian H. Lohvyn and restorer M. Pertsev. Now the iconographic work of art is stored in the Museum of Ukrainian Art in Kyiv.

As before, the legendary and historical genre remained the guide for a successful narrative about Ukrainian icons canonised by the church, but now its psychologisation has largely depended on the personal genre. The active interaction of these genres in the Ukrainian sacred art at the turn of the 13th and

14th centuries became the basis for the prosperity of the already denoted the so-called hagiographic genre. The Ukrainian religious painting canonised by the official church of the 14th century impresses with its richness and diversity of Christian panegyric storytelling, the subtlety of gradations in the passing of human feelings and the lyricism of pastel colours.

Style modification of canonical art in the 14th century

The leading role of storytelling in Ukrainian art of the 13th century predetermined its definition as “theology in paint”, but at that time it performed a historical and dogmatic function and because of this it was accompanied by ceremoniality and “monumentalised” in that spirit. The Ukrainian canonical ecclesiastical art of the 14th century was noted by known psychologisation, but psychologism has only accented character. The so-called the *legendary and genre art* – the main storage for “sacred history” – remained the bearer of narrative in the national sacred art of that period. Namely, the icon became the main form of artistic and ecclesiastic expression.

The number of monuments of the “*archaic*” style in the first half of the 14th century was not so small, perhaps it was even very large, but the process of the birth of the new style, although it is represented by a small number of works is much more interesting.

The Ukrainian art of the 14th century represents a developed paleological line, which differs the largest deviation from the previous style. At the same time, in the Ukrainian iconography, the *Paleologan style* received a more democratic colour and expression of performance.

In the 14th century, Rus-Ukraine started to overcome very active the “artistic gap”, caused by the enslavement by the Mongol-Tatar army, which in its turn aroused great interest in progressive Byzantine, South Slavic and even Western European art. The flow of new aesthetic values was the more intense the more these values responded to the emerging and expanded properly Ukrainian aesthetic needs. One might even think that the Ukrainian state of that time understood the artistic features of the Paleologan style quite well, in its expressive and classical variants, and finally in its modification, which it received in the second half of the 14th century.

It would hardly be correct to consider that one style was preferred in Kyiv, another in Chernihiv, and the other one in Novgorod. Although there always was the competition between these leading cities in artistic terms. In Kyivan Rus, of course, the courtier, classical look of works of Constantinople could be liked more, but there were also other social strata (monastic, for example), which turned out to like less restrained, icon-painting art, which we see in the territory of Ukraine in the second half of the 14th century.

That is why, since the 14th century, we observe a marked transformation of the Paleologan style in Ukraine. The old heraldic representativism, which could be favoured in conservative circles, was contrasted with more dynamic, emotional, psychological, picturesque art, although not all works of the ascending style canonised by the national church had all these qualities equally developed. The Paleologan style of the sacred art could not be organised completely, because it was introduced by Greeks, Serbs, and Ukrainians, that is, the icon-painters of different education, local painting traditions and talent. The Paleologan style is reflected in various national schools of icon painting (Stepovyk, 2013, pp. 31-35).

In the Ukrainian sacred art of the 14th century, the *emotional and expressive style* was formed and developed very difficult in its internal contradictions. It acquired a subtle psychological gesture, colour characteristics of details, etc. Perhaps, this emotional and expressive style can be called the style of the epoch. Although it did not cover all the works of the Ukrainian sacred art of the certain time, it represented the general progressive artistic orientation of national art, accepting one or another canonical modification depending on the specific aesthetic conditions.

Regardless of whether there were features of Western European *Gothic expressionism* or *Protorenaissance neo-Hellenism* in the Ukrainian version of the Paleologan style, it actually represented the first significant breakthrough to the individualisation of sacred art and further canonical modification (Vagner, 1987, p. 183). In our opinion, the artistic individualisation also penetrated the principle of technical performance and personal skills of more than one old Ukrainian icon painter.

Conclusions

So long as one can summarise all the new features of religious canonical art at the turn of the 13th – 14th centuries, we observe the rise of the hagiographic genre in painting, the rapid development of “narrative” icons and more free interpretation of the iconographic canon in the territory of Rus-Ukraine. On the example of some icons, we see an increase in interest in the broad style of iconic painting, which

tends to be spacious and voluminous, to a colourful texture as such, to emotional expressiveness and even psychological expressiveness. With all the so-called “aesthetic spiritualisation” of the canonical Ukrainian icons, it should be acknowledged that the observable development of the Paleologan style was nothing but the beginning of the Protorenaissance. It testifies about humanitarian manifestations of art common between Eastern and Western Europe (between Catholics and Orthodox).

The genre, artistic imagery and style of the Ukrainian canonical icons of the 13th – 14th centuries are the sum of all that was created in the painting of the Kyiv Church. The marked period of the national art is characterised by an abrupt intensification of realistic tendencies and the destruction of the normative and canonical frameworks established in the language of medieval Byzantine aesthetics. At the same time, this phenomenon is observed not only in the religious painting of the 13th – 14th centuries but also in literature. In sacred art, there occurs a slow “individualisation” of characters. A person is begun to be portrayed not as an abstract representative of this or that state, but as a certain character, who acts in a clearly depicted specific social environment. The depicted icons of this period are characterised by gradual deviations from the canon, a wealth of household and geographical details, etc.

Thus, the iconographic canon was gradually destroyed (modified) in the course of the historical development of ecclesiastic art on the territory of Rus-Ukraine. Giving the masterpieces of the Ukrainian medieval painting our due, we establish the fact that the isographic canon was largely the inspiration for the little-known gifted icon painters of the past.

Prospects for further research. In conclusion, we emphasise that in modern Ukraine there grows awareness that the value of Ukrainian icons of the 13th-14th centuries is that they were not merely “clichés” or “sketches” of Byzantine iconographic works of the Paleologan period, as today they are still considered by some cultural scientists and art historians, but a distinctive spiritual and artistic phenomenon of Kyivan Rus.

We hope that this research will help to understand better the grandeur and value of the lost and preserved sacred artefacts of Ukrainian antiquity, and the emergence of new scientific publications will revive the interest of the scientific community – cultural scientists, theologians and art historians, etc. to study and preserve the primary sources of the traditions of Kyiv Christianity, art, culture and spirituality of Rus-Ukraine.

The prospects for further progress on this topic are determined by the need for the scientific solution for the issues related to the content, form and genre and stylistic features of the iconographic canon and its development in the sacred art on the territory of Ukraine.

References

- Bychkov, V. V. (1997). *Vizantiiskaia estetika: Teoreticheskie prolemy [Byzantine aesthetics: Theoretical problems]*. Iskusstvo [in Russian].
- Firigos, A. (2017). *Vstup do istorii patrystychnoi ta vizantiiskoi filosofii: Vid pochatkiv khrystyianstva do ikonoborstva [Introduction to the History of Patristic and Byzantine Philosophy: From the Beginnings of Christianity to Iconoclasm]* (S. Uhryn, Trans.). Publisher of Ukrainian Catholic University [in Ukrainian].
- Hrushevsky, M. (1991). *Istoriia Ukrainy-Rusy [History of Ukraine-Rus]* (Vol. 1). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Komarnytskyi, A., & Ziatyk, B. (2019). *Sviatyni Kniazhoi Ukrainy [Sacred Relics of Princely Ukraine]*. Svichado [in Ukrainian].
- Lazarev, V. N. (1971). *Vizantiiskaia zhivopis [Byzantine painting]*. Nauka [in Russian].
- Stepovyk, D. (2013). *Nova ukrainska ikona XX i pochatku XXI stolit: Tradytiina ikonohrafiia ta nova stylistyka [The New Ukrainian Icon of the 20th and the beginning of the 21st centuries: Traditional Iconography and New Stylistics]*. Misioner [in Ukrainian].
- Vagner, G. K. (1974). *Problema zhanrov v drevnerusskom iskusstve [The problem of genres in old Rus art]*. Iskusstvo [in Russian].
- Vagner, G. K. (1987). *Kanon i stil v drevnerusskom iskusstve [Canon and style in old Rus art]*. Iskusstvo [in Russian].

The article was received by the editorial office: 14.04.2020

**ЕМОЦІЙНО-ЕКСПРЕСИВНІ
ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ
КАНОНІЧНОГО КУЛЬТОВОГО
ЖИВОПИСУ РУСИ-УКРАЇНИ
XIII–XIV СТ.**

Козінчук Віталій Романович
*Доктор філософії, доцент,
ПЗВО «Івано-Франківська Академія Івана Золотоустого»,
Івано-Франківськ, Україна*

Мета статті – проаналізувати стан наукового осмислення канону в українському та зарубіжному мистецтвознавстві; з'ясувати емоційні, експресивні й живописні стильові особливості в канонічному культовому живописі Русі-України XIII–XIV ст. Методологія дослідження полягає у поєднанні оглядово-аналітичного аналізу та методів пізнання (для об'єктивного аналізу наукової літератури й історичних джерел, що відображають основні тенденції розвитку та функціонування іконографічного канону); соціокультурної методології (розглянуто давнє українське культове мистецтво як складник християнського живопису Київської церковної традиції); соціокультурний підхід (для з'ясування єдності основоположних східно-християнських естетичних принципів); історичний метод (для розгляду історичних етапів становлення і трансформації іконописного канону); феноменологічний метод (для осмислення вагомості сакрального мистецтва). Наукова новизна статті полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві вперше проводиться дослідження, присвячене темі іконографічного канону як важливому художньому принципу вітчизняного іконопису; проаналізовано стан наукового осмислення канону; з'ясовано емоційні, експресивні й живописні стильові особливості в канонічному культовому живописі Русі-України XIII–XIV ст. Висновки. З'ясовано роль канону в художній системі церковного мистецтва, його вплив на художнє сприйняття; розглянуто принципи взаємозв'язку канону з культовим мистецтвом та ін. Виявлено, що в процесі історичного розвитку церковного мистецтва іконографічний канон на теренах Русі-України поступово руйнувався (модифікувався). Констатується, що ізографічний канон був переважно натхненником для маловідомих великих іконописців минулого.

Ключові слова: канон; ікона; іконописний канон; іконописні правила; мистецтво; мистецтвознавство

**ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭКСПРЕССИВНЫЕ
И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
КАНОНИЧЕСКОЙ КУЛЬТОВОЙ
ЖИВОПИСИ РУСИ-УКРАИНЫ
XIII–XIV ВВ.**

Козинчук Виталий Романович
*Доктор философии, доцент,
ПЗВО «Ивано-Франковская Академия Иоанна Златоуста»,
Ивано-Франковск, Украина*

Цель статьи – проанализировать состояние научного осмысления канона в украинском и зарубежном искусствоведении; выяснить эмоциональные, экспрессивные и живописные стилевые особенности в канонической культовой живописи Русі-України XIII–XIV вв. Методология исследования состоит в соединении обзорно-аналитического анализа и методов познания (для объективного анализа научной литературы и исторических источников, которые отражают основные тенденции развития и функционирования иконографического канона); соціокультурной методологии (рассмотрено древнее украинское культовое искусство как составляющую христианской живописи Киевской церковной традиции); соціокультурный подход (для выяснения единства основоположных восточно-христианских эстетических принципов); исторический метод (для рассмотрения исторических этапов становления и трансформации иконописного канона); феноменологический метод (для осмысления важности сакрального искусства). Новизна статьи состоит в том, что в украинском искусствоведении впервые проводится научное исследование, посвященное теме иконографического канона как важного художественного принципа отечественной иконописи; выяснены эмоциональные, экспрессивные и живописные стилевые особенности в канонической культовой живописи Русі-України XIII–XIV вв. Выводы. Выяснена роль канона в художественной системе церковного искусства, его влияние на художественное восприятие; рассмотрены принципы взаимосвязи канона с культовым искусством и др. Виявлено, что в процессе исторического развития церковного искусства иконографический канон на территории Русі-України постепенно разрушался (модифицировался). Констатируется, что изографический канон был преимущественно вдохновителем для малоизвестных талантливых иконописцев прошлого.

Ключевые слова: канон; икона; иконописный канон; иконописные правила; искусство; искусствоведение

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207630

УДК 792.82(477)"19/20"

**ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО
БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.:
ТВОРЧИЙ ДОРОБОК
СЕРГІЯ БОНДУРА**

Легка Світлана Андріївна
Кандидат історичних наук,
ORCID: 0000-0002-1786-1160,
e-mail: legka@salshow.kiev.ua,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті полягає у вивченні творчої спадщини танцівника, педагога й балетмейстера Сергія Бондура, який стояв біля джерел формування сценічного репертуару кількох українських театрів. Методологія роботи включає використання таких методів дослідження: мистецтвознавчого, культурно-історичного, системного, типологічного, порівняльного, художньо-стилістичного аналізу. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше детально розкрито творчу біографію С. Бондура, визначено основні етапи його сценічного шляху, проаналізовано найвідоміші ролі, розглянуто балетмейстерський та педагогічний доробок. Висновки. Творчий внесок українського танцівника Сергія Бондура в розвиток вітчизняного балетного театру кінця ХХ–ХХІ ст. полягає у: створенні ним високотехнічних й глибоко художніх образів на сценах провідних театрів України (Львівського державного академічного театру опери та балету імені Івана Франка, Київського державного музичного театру для дітей та юнацтва), які ввійшли в історію українського балету як зразки справжнього сценічного мистецтва; співпраці із багатьма відомими балетмейстерами – В. Литвиновим, Г. Ковтуном, В. Ковтуном, О. Виноградовим, О. Ратманським та іншими хореографами; формуванні балетмейстерського доробку, який складається з концертних номерів, хореографічних мініатюр, моноспектаклів та повноцінних вистав, де випробували власні сили і студенти та молоді українські артисти, і відомі вітчизняні балетні солісти; накопиченні значного педагогічного досвіду, який допомагає артистові виховувати нове покоління українських танцівників.

Ключові слова: Сергій Бондур; український балетний театр; класичний танець; мистецтво балетмейстера

Вступ

Впродовж усієї історії розвитку українського балету театрознавці неодноразово відзначали, що існує певна категорія танцівників, для яких балет – це не лише витончене сценічне мистецтво, а і їхнє життя, у якому навколо театру та його сцени зосереджуються всі думки, почуття, бажання й прагнення. Такі артисти не уявляють свого існування поза царством Терпсіхори. Саме до таких професіоналів, наших сучасників, варто віднести народного артиста України, відомого танцівника Сергія Олексійовича Бондура. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю залучення до наукового обговорення нової мистецтвознавчої інформації, пов'язаної із творчим доробком провідних постатей українського балетного театру кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчив, що зазначена проблематика в науковій площині розглядається вперше. До цього відомості щодо сценічного доробку та інших творчих досягнень С. Бондура можна було віднайти в балетознавчих рецензіях радянських мистецтвознавців, які друкувалися переважно на шпальтах вітчизняних часописів «Культура і життя», «Театрально-концертний Київ», «Молода гвардія». Серед таких критичних відгуків назвемо публікації Г. Конькової (1988), С. Мамаєва (1986), Т. Марковської (1989), О. Шагаєвої (1989) тощо. У наукових розвідках пострадянських дослідників згадки про артистичну творчість і педагогічну й балетмейстерську діяльність С. Бондура можна знайти в статтях та монографіях С. Бордуна (1999), О. Зінич (2014), Є. Коваленко (2013), В. Коскіна (2007), А. Підлипської (2011), Ю. Станішевського (2003; 2008), І. Цебенко (2000), І. Чубасової (2002).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше детально розкрито творчу біографію С. Бондура, з'ясовано основні етапи сценічного шляху митця, проаналізовано його найвідоміші ролі, розглянуто балетмейстерський та педагогічний доробок.

Мета статті

Мета статті полягає у вивченні творчої спадщини танцівника, педагога й балетмейстера Сергія Бондура, який стояв біля джерел формування сценічного репертуару кількох українських театрів.

Виклад матеріалу дослідження

Народився Сергій Бондур у сім'ї військового в місті Черкаси в 1964 р. Хореографічну освіту талановитий юнак здобув у Київському хореографічному училищі в класах у Романа Зубова, Ігоря Єсаулова, Валерія Парсегова. Навчанням сприяли прекрасні дані, якими природа наділила талановитого хлопця – надзвичайна пластичність, високий зріст, ефектна сценічна зовнішність, артистизм, акторська виразність. С. Бондур пригадував, що в училищі панувала творча й піднесена атмосфера. Проте, незважаючи на «червоний» диплом «з відзнакою», до Київського державного академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка успішний випускник не потрапив, адже не мав київської прописки (Коскін, 2007).

Отже, одразу після випуску в 1982 р. молодий артист поїхав до Львова, де його було прийнято в балетну трупу Державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка (тепер – Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької). На той час там працювали відомі майстри балетної сцени: Євгенія Костишева, Анатолій Кучерук, Юрій Карлін. У Львові молодий танцівник за традицією розпочав свою сценічну кар'єру з кордебалету, потім перейшов до партій другого плану: Блазень («Лебедине озеро» П. Чайковського), Бог («Створення світу» А. Петрова), Паріс («Лілея» К. Данькевича), Гармодій («Спартак» А. Хачатуряна), Вітер («Пори року» О. Родіна) тощо. Підвищенням професійного рівня молодого танцівника опікувався досвідчений майстер сцени А. Кучерук, який суттєво вплинув на формування творчої особистості С. Бондура.

У 1984 р. С. Бондур залишив Львів і повернувся до Києва. Там на той час організовувався новий молодий балетний колектив Державного музичного театру для дітей та юнацтва, який мав значні перспективи й амбітні плани. У новій балетній трупі С. Бондур значно розширив репертуар власних ролей: він насамперед взяв участь одразу в трьох па-де-де у виставі «Шедеври світової балетної класики», яка складалася з уривків славнозвісних балетних постановок А. Бурнонвіля, А. Сен-Леона, М. Легара та «Арлекинаді» Ц. Пуні (хореографія М. Петіпа) в постановці лєнінградського балетмейстера Олега Виноградова. Класика завжди була мірилом високого професіоналізму танцівника й джерелом для натхнення. Про участь у виставах О. Виноградова С. Бондур згодом розповідав: «Класичний репертуар необхідний будь-якому балетному колективу. Саме з того, наскільки успішно долає трупа труднощі класичної хореографії, можна скласти враження про її професіональну майстерність і творчу зрілість. Тому ці вистави мали <...> для мене особисто, дуже важливе значення» (Жонькова, 1988, с. 12).

Отже, Державний музичний театр для дітей та юнацтва отримав високопрофесійного й глибоко мислячого митця; танцівник, своєю чергою, зміг вільно виявити власні непересічні акторські й пластичні здібності в розмаїтому репертуарі театру, який став для нього справжньою творчою лабораторією. Згодом перелік ролей С. Бондура поповнився новими сольними балетними партіями: Іванко («Горбоконики» Р. Щедрина), П'єро («Комедіанти» на музику Д. Кабалевського), Меннерс («Червоні вітрила» В. Юровського), Ватажок лебедів («Гадке каченя» О. Петрової, І. Цислюкевича, А. Микити), Вожак («Панночка і Хуліган» Д. Шостаковича), а також Головний буржуїн («Хлопчиш-Кибальчиш» М. Сильванського) про який мистецтвознавці писали, що він концентрував на собі увагу надзвичайною злобною елегантністю на межі потворності, всемогутністю цинізму, в якому страшне й смішне співіснували доволі органічно (Мамаєв, 1986, с. 12).

Варто зазначити, що негативних персонажів значно важче втілювати на сцені, ніж позитивних, романтичних і піднесених. У С. Бондура всі «злодії» ставали напрочуд несхожими, не трафаретними. Постійно перебуваючи в акторському пошуку, танцівник доволі сміливо демонстрував у виставах гострохарактерні ролі. Таким, наприклад, став зухвалий шинкар Меннерс із «Червоних вітрил». Про сценічне втілення цього образу балетознавці зазначали, що рухи С. Бондура були вугласті, конвульсійні: різкість рухів, п'яна веселість, що доходить до блюзнірства над Асоллю, розкривали душевну порожнечу та моральну убогість персонажа (Марковська, 1989, с. 3).

Не менш масштабним вийшов у С. Бондура Ватажок із балету «Панночка і Хуліган», де артист не обмежився лише створенням ефектного зовнішнього малюнка, а неначе «зазирнув» у темну душу свого героя. Герой С. Бондура став справжнім очільником хуліганської зграї, епіцентром її нещадності.

«Це не лідер подібних до себе, а ідейний натхненник, злий дух», – писали про персонажа С. Бондура балетні критики (Марковська, 1989, с. 3). Проте не всі ролі танцівника позначені негативізмом. Однією із найяскравіших сценічних робіт артиста став Ватажок лебедів у виставі «Гидке каченя»: велична постава, органічне поєднання пластики різноманітних положень рук, одухотвореність і спокій уособлювали мрії Гидкого каченяти про прекрасне. «Такий танець, – відгукувалися про образ, створений С. Бондуrom, театрознавці, – викликає щемливе почуття просвітлення, створює враження вільного польоту» (Марковська, 1989, с. 3). Не менш прекрасним став образ Джеймса в балеті Г. Левеншельда «Сильфіда» в хореографії А. Бурнанвіля, де поряд із складними технічними рухами (високі стрибки із занесеннями ніг, стрімкі обертання тощо), танцівник продемонстрував серйозне прагнення до психологічного створення сценічного образу.

У липні й жовтні 1986 р. С. Бондур отримав перші заслужені нагороди – здобув треті премії на Міжнародних конкурсах артистів балету в м. Варна (Болгарія) та м. Париж (Франція). Щоб по-справжньому оцінити значення обох конкурсів, варто зазначити, що, наприклад, у хореографічному змаганні в Болгарії брали участь 134 виконавці із 26 країн світу (звання лауреатів отримали лише 7 танцівників). У рамках конкурсу С. Бондур представив журі та глядачам 6 класичних варіацій, підготовлених під керівництвом досвічених педагогів-репетиторів – Марини Кондратьєвої, Володимира Ніконова (Великий театр, Москва), Володимира Денисенка, Анатолія Кучерука (Київський ДАТОБ ім. Т. Шевченка) та 2 номери сучасної хореографії, поставлені для танцівника відомими балетмейстерами Генріхом Майоровим та Віктором Литвиновим.

На сценічні успіхи молодого танцівника особливо вплинула творчість балетмейстера Георгія Ковтуна, який очолював балетну трупу Київського музичного театру для дітей та юнацтва впродовж 1988–1994 років. С. Бондур пригадував, що з Г. Ковтуном театр перетворився на творчу лабораторію, яка презентувала глядачеві велику кількість вистав. Звичайно, не кожен з них був високої якості, але всі разом відображали творчу лабораторію балетної трупи, яка працювала з повною віддачею (Бордун, 1999). Кожна вистава, створена Г. Ковтуном, ставала для С. Бондура певною сходинкою в подоланні нових труднощів – і технічних, і акторських. Танцівник узяв участь майже в усіх виставах балетмейстера (понад 30), серед яких: «Мауглі», «Распутін», «Єврейська балада» О. Градського, «Весна священна» І. Стравинського, «Пригоди в смарагдовому місті» О. Яковчука, «Поминальна» Х. Родріго. Останній спектакль посів важливе місце в творчій спадщині С. Бондура, адже, як зізнається сам танцівник, саме в цій роботі він зрозумів, що сучасна хореографія є такою самою логічною й послідовною у власній лексичі, як і класичний танець (Конькова, 1996, с. 11).

Важливу роль у сценічній долі С. Бондура відіграв й інший балетмейстер – Валерій Ковтун, особливою заслугою якого стало привнесення до репертуару Київського музичного театру для дітей та юнацтва балетів академічної спадщини: «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана й ін. Звертався хореограф і до радянської класики, приміром, його авторству належав спектакль «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, де С. Бондур виконав головну партію – Ромео – у парі з провідною солісткою театру – Іриною Гордійчук. Тогочасні театрознавці писали про ролі, створені артистами: «Виконавець, технічна майстерність якого заслуговує найвищих епітетів, зіграв у цій виставі одну з кращих, найпереконливіших своїх ролей. Його герой – легковажний і безтурботний шукач пригод, у душі якого зустріч із Джульєттою викликає справжнє потрясіння. Історія кохання героїв, сповнена трепетності і ніжності, пристрасті, надії і відчаю, блискуче передана виконавцями у чудових дуетах» (Чубасова, 2002, с. 20–21).

Іншою спільною роботою балетмейстера В. Ковтуна та С. Бондура стала вистава «Петрик і вовк», де танцівник втілював образ головного персонажа – «веснянкуватого шибеника з рогаткою», про якого балетознавці писали: «Море нерозтраченої енергії, яка прагне виходу назовні, готовність до дії і самоствердження» (Цебенко, 2000, с. 9).

Упродовж своєї балетної кар'єри С. Бондур працював з такими відомими балетмейстерами, як уже згадані Георгій Ковтун, Олег Виноградов та Валерій Ковтун, а також Віктор Литвинов, Олексій Ратманський (нині – провідний хореограф «American Ballet Theatre»), Алла Рубіна, Елен Матіс та з іншими авторами-постановниками. Двічі С. Бондур запрошував до балетної трупи Великого театру в Москві хореограф Юрій Григорович.

Танцівник отримав чудовий досвід гри на драматичній сцені у виставі «Маленький принц» (головна роль Принца) разом із знаними акторами – Н. Сумською, А. Хостікоєвим, Б. Бенюком. Кінець артистичної кар'єри С. Бондур сприйняв спокійно, відповідно до вимог життя, адже від того моменту розпочався новий етап у його творчому житті – балетмейстерський. Завершення сольного періоду

в творчій діяльності він коментував в одному з інтерв'ю: «Балет – це моє життя. Я знаю, що можу навчити цього мистецтва. Я пройшов школу емоційних станів, яка необхідна на всіх стадіях становлення артиста. Завершується моя кар'єра танцівника, до цього ставлюся спокійно, по-філософському, тому що вже пережив чимало важливих етапів. Для мене балет – це дихання, піт, кров, сльози, небо і земля. Але ще необхідно, щоб поруч були близькі і дорогі люди, які тебе люблять і цінують. Усвідомлення цього й виправдовує твоє існування» (Коскін, 2007).

Упродовж 1989–1994 років С. Бондур навчався на балетній кафедрі Санкт-Петербурзької консерваторії під керівництвом відомого танцівника і хореографа Микити Долгушина, по закінченні якої одержав диплом балетмейстера-репетитора (клас Габрієли Комлевої). Ще в роки навчання С. Бондур отримав перший серйозний балетмейстерський досвід: у 1992 р. поставив для танцівника С. Єгорова танцювальний номер «Шаман», з яким виконавець виборов друге місце на конкурсі балету імені Сержа Лифаря.

У наступні роки з'явилися інші творчі роботи С. Бондура: моноспектакль «Romantic» на музику канадського композитора А. Ганьєна за участю відомих майстрів вітчизняної балетної сцени – О. Філіп'євої, О. Шаповала, І. Гордійчук, К. Гордійчука, Ю. Дятко, К. Кузнецова, а також хореографічні мініатюри за участю С. Сідорського, К. Алаєвої, Я. Саленка, Д. Матвієнка, А. Кавасакі, К. Вінового, А. Дорош, М. Чепика й ін. Безцінний досвід постановки пластичних рухів С. Бондур здобув під час підготовки спектаклю Р. Віктюка «Бульвар Сан-Сет»: він створив хореографію для міжнародного проекту – фільму «Топка», присвяченого постаті Сергія Ейзенштейна. Новий досвід – балетмейстерсько-педагогічний – додала в творчу скарбницю митця постановка балету «Коппелія» Л. Деліба, створена силами учнів Муніципальної академії танцю імені Сержа Лифаря. Про власну редакцію вистави балетмейстер зазначав, що вона мала досить складний зміст через поєднання кількох казок Е. Гофмана, які сприймалися читачем певною мірою як філософські твори. Балетмейстер, навпаки, спробував зробити виставу водевільного характеру, оскільки легка музика Л. Деліба, на його погляд, врівноважувала гофманівську філософію і форму дитячої казки. «Я виходив з того, – коментував С. Бондур, що цей балет виконуватимуть діти різного віку і на ньому виховуватимуться» (Коскін, 2007).

В останнє десятиліття С. Бондур займається переважно педагогічною та репетиторською діяльністю: виконує обов'язки педагога-репетитора в балетній трупі Національної опери України, обіймає посаду завідуючого відділенням класичної хореографії в Інституті Шоу-Бізнесу, продовжує працювати з учнями Київської муніципальної академії танцю імені Сержа Лифаря й водночас опікується власним балетним фестивалем «Сергій Бондур запрошує». Фестиваль дає змогу митцеві залучати до власних творчих вечорів друзів-колег – зірок світового рівня з різних країн світу, що, своєю чергою, популяризує Україну в світі як країну з високим рівнем хореографічного мистецтва.

Висновки

Отже, творчий внесок українського танцівника Сергія Бондура в розвиток вітчизняного балетного театру кінця ХХ–ХХІ ст. визначається: створенням високопрофесійних та високохудожніх образів на сценах провідних театрів України (Львівського державного академічного театру опери та балету імені Івана Франка, Київського державного музичного театру для дітей та юнацтва), які ввійшли в історію українського балету як зразки справжнього сценічного мистецтва; співпрацею з багатьма відомими балетмейстерами – В. Литвиновим, Г. Ковтуном, В. Ковтуном, О. Виноградовим, О. Ратманським та іншими хореографами; формуванням значного балетмейстерського доробку, який складається з концертних номерів, хореографічних мініатюр, моноспектаклів та повноцінних вистав, де випробували власні сили й учні та молоді українські артисти, і відомі вітчизняні балетні солісти; накопиченням важливого педагогічного досвіду, який допомагає артистові виховувати нове покоління українських танцівників.

Насамкінець зазначимо, проблема цієї публікації потребує глибшої дослідницької уваги, а тому не може обмежуватися лише однією статтею. Отримані результати подальших досліджень мають бути викладені у фахових мистецтвознавчих виданнях, присвячених вивченню історії балету в Україні.

Список використаних джерел

Бордун, С. (1999, 24 березня). Сергій Бондур: «Балет лікує все». Триває перший сезон Дитячого музичного театру у власному приміщенні. *День*.

- Зінич, О. В. (2014). Пластична мова сучасного балету: аспект взаємодії різних образних систем. *Мова і культура*, 17(4), 45-53.
- Коваленко, Є. (2013). Особливості уроків класичного танцю в Національній опері України. *Культура України*, 42, 171-180.
- Конькова, Г. (1988). Ролі і образи Сергія Бондура. *Театрально-концертний Київ*, 15, 11-12.
- Конькова, Г. (1996). П'ятдесят партій під вдячні оплески. *Театрально-концертний Київ*, 9, 10-11.
- Коскін, В. (2007, 5 вересня). *Сергій Бондур: «Балет – це піт, кров, сльози, небо і земля»*. Портал українця. <http://www.vox.com.ua/data/osnovy/2007/09/05/sergii-bondur-balet-tse-pit-krov-slozy-nebo-i-zemlya.html>.
- Мамасв, С. (1986). Перші успіхи Сергія Бондура. *Театрально-концертний Київ*, 16, 12-13.
- Марковська, Т. (1989, 31 грудня). Покликання – служіння музі. *Культура і життя*, с. 3.
- Підлипська, А. (2011). Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. *Культура і сучасність*, 2, 207-210.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2008). *Український балетний театр: історія і сучасність*. Музична Україна.
- Цебенко, І. (2000). Навіть Вовк затанцював. *Театрально-концертний Київ*, 1-2, 9.
- Чубасова, І. (2002). Романтично-піднесеною мовою. *Театрально-концертний Київ*, 8, 19-21.
- Шагаєва, О. (1989, 25 березня). Талант – нелегка нагорода. *Молода гвардія*, с. 4.

References

- Bordun, S. (1999, March 24). Serhii Bondur: "Balet likuie vse". Tryvaie pershyi sezon Dytiachoho muzychnoho teatru u vlasnomu prymishchenni [Serhii Bondur: "Ballet heals everything". The first season of the Children's Music Theater is underway on its own premises]. *Den* [in Ukrainian].
- Chubasova, I. (2002). Romantychno-pidnesenoio movoiu [Romantic and elevated language]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 8, 19-21 [in Ukrainian].
- Konkova, H. (1988). Roli i obrazy Serhii Bondura [The roles and characters of Serhii Bondur]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 15, 11-12 [in Ukrainian].
- Konkova, H. (1996). Piatdesiat partii pid vdiachni oplesky [Fifty parts to grateful applause]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 9, 10-11 [in Ukrainian].
- Koskin, V. (2007, September 5). *Serhii Bondur: "Balet – tse pit, krov, slozy, nebo i zemlia"* [Serhii Bondur: "Ballet is sweat, blood, tears, sky and earth". Portal ukrainsia. <http://www.vox.com.ua/data/osnovy/2007/09/05/sergii-bondur-balet-tse-pit-krov-slozy-nebo-i-zemlya.html>] [in Ukrainian].
- Kovalenko, Ye. (2013). Osoblyvosti urokov klasychnoho tantsiu v Natsionalnii operi Ukrainy [Peculiarities of classical dance lessons at the National Opera of Ukraine]. *Kultura Ukrainy*, 42, 171-180 [in Ukrainian].
- Mamaiev, S. (1986). Pershi uspikhy Serhii Bondura [Serhii Bondur's first successes]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 16, 12-13 [in Ukrainian].
- Markovska, T. (1989, December 31). Poklykannia – sluzhinnia muzi [Vocation is in the service to the muse]. *Kultura i zhyttia*, p. 3 [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2011). Tendentsii rozvytku naukovykh doslidzhen u haluzi khoreografichnoi kultury v Ukraini [Tendencies in the research development in the field of choreographic culture in Ukraine]. *Kultura i suchasnist*, 2, 207-210 [in Ukrainian].
- Shahaieva, O. (1989, March 25). Talant – nelehka nahoroda [Talent is not an easy reward]. *Moloda hvardiia*, p. 4 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii* [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2008). *Ukrainskii baletnyi teatr: istoriia i sovremennost* [Ukrainian ballet theater: history and modern time]. Muzychna Ukraina [in Russian].
- Tsebenko I. (2000). Navit Vovk zatantsiuvav [Even the Wolf has learnt how to dance]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 1-2, 9 [in Ukrainian].
- Zynych, O. V. (2014). Plastychna mova suchasnoho baletu: aspekt vzaiemodii riznykh obraznykh system [The plastic language of modern ballet: the aspect of the interaction of different image systems]. *Mova i kultura*, 17(4), 45-53 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 10.03.2020

**К ИСТОРИИ УКРАИНСКОГО
БАЛЕТНОГО ТЕАТРА
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.:
ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ БОНДУРА**

Легкая Светлана Андреевна
*Кандидат исторических наук,
Киевский национальный университет
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель статьи состоит в изучении творческого наследия танцовщика, педагога и балетмейстера Сергея Бондура, который находился у истоков формирования сценического репертуара нескольких украинских театров. Методология работы включает использование следующих методов исследования: искусствоведческого, культурно-исторического, системного, типологического, сравнительного, художественно-стилистического анализа. Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые подробно проанализирована творческая биография С. Бондура, определены основные этапы его сценического пути, проанализированы наиболее известные роли, рассмотрен балетмейстерский и педагогический потенциал. Выводы. Творческий вклад украинского танцовщика Сергея Бондура в развитие отечественного балетного театра конца XX–XXI в. заключается в том, что: созданные им высокотехнические и глубоко художественные образы на сценах ведущих театров Украины (Львовского государственного академического театра оперы и балета имени Ивана Франко, Киевского государственного музыкально-театра для детей и юношества) вошли в историю украинского балета как образцы высокого сценического искусства; танцовщику удалось сотрудничать со многими известными балетмейстерами – В. Литвиновым, Г. Ковтуном, В. Ковтуном, О. Виноградовым, А. Ратманским и другими хореографами; был накоплен балетмейстерский опыт, реализованный в форме концертных номеров, хореографических миниатюр, моноспектаклей и полноценных спектаклей, в которых участвовали как студенты и молодые украинские артисты, так и известные отечественные балетные солисты; педагогический опыт, накопленный артистом помогает ему воспитывать новое поколение украинских танцовщиков.

Ключевые слова: Сергей Бондур; украинский балетный театр; классический танец; искусство балетмейстера

**THE HISTORY OF THE UKRAINIAN
BALLET THEATER OF THE
LATE 20th – EARLY 21st CENTURIES:
CREATIVE WORK OF SERHII BONDUR**

Svitlana Lehka
*PhD in History,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to study the creative heritage of the dancer, teacher and choreographer Serhii Bondur, who was at the origin and development of the stage repertoire of several Ukrainian theatres. The research methodology comprises the following research methods: art studies, cultural and historical, systemic, typological, comparative, artistic and stylistic analysis. The research novelty is that the analysis of the S. Bondur's career biography was presented in details for the first time, main phases of his stage work were identified, his most known roles were analysed, his achievements as ballet master and pedagogue were considered. Conclusions. The creative contribution of the Ukrainian dancer Serhii Bondur to the development of the national ballet theatre of the late 20th – 21st centuries is as follows: he created highly technical and profound artistic images on the stages of the leading theaters of Ukraine (Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theater in Lviv, Kyiv Municipal Musical Theatre for Children and Youth), which became the part of the Ukrainian ballet history as examples of true stage art; cooperative work with many famous choreographers – V. Lytvynov, H. Kovtun, V. Kovtun, O. Vynohradov, O. Ratmanskyyi and others; choreographer's experience was accumulated in the form of the concert programme, choreographic miniatures, solo performances and performances, where students and young Ukrainian artists, as well as famous domestic ballet dancers took part; the acquired pedagogical experience helps Bondur to educate a new generation of the Ukrainian dancers.

Keywords: Serhii Bondur; Ukrainian ballet theatre; classical dance; choreographer skills

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207631

УДК 7.036:7.041

**ВИРАЖАЛЬНА ЕМОТИВНІСТЬ
ТІЛЕСНОСТІ У СУЧАСНОМУ
ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ:
МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Майкл Д. Мерфі

*Аспірант,**ORCID: 0000-0003-0174-4610,**e-mail: m.murphenko@gmail.com,**Національна академія образотворчого**мистецтва та архітектури,**Вознесеньський узвіз, 20, Київ, Україна, 02000*

Мета статті – дослідити емотивні параметри зображення тілесності та представити методологічні параметри виражальної емотивності у мистецтвознавчому аналізі тіла, ню, еротики, оголеного тіла. Для реалізації цього завдання досліджується зміст і сенс поняття «емотивність», що впроваджується в сучасний мистецтвознавчий дискурс для комплексного аналізу процесу візуалізації тілесного в образотворчому мистецтві. Методологія дослідження полягає у порівнянні понять «емотивність», «вираження» та «експресія», з'ясуванні їх евристичного потенціалу для аналізу специфіки візуалізації оголеного тіла, еротичної тілесності у візуальному мистецтві. Наукова новизна. В контексті методології емотивності доводиться доцільність «вбудувати» у даний дискурс так зване «українське тіло», тобто ню-зображення у творах українських художників. «Українське тіло» в палітрі сучасного мистецтвознавства та художньої практики виступає емотивною реакцією на світоглядні зміни, що виражаються в конструюванні нових ідеалів, нових героїв, актуальних маркерів цінностей (наприклад, «тіло-свобода», «тіло-війна», «тіло-гендер»). Зміст даного концепту розкривається через дотичні поняття – «вираження» та «експресія», що стали генеральними у філософсько-естетичних розвідках філософів, теоретиків мистецтва Бенедетто Кроче та Робіна Джорджа Коллінґвуда. Спираючись на розуміння сутності мистецтва як вираження (Кроче), доводиться принцип зображального як емотивно-виражального. Висновки. На прикладі зіставлення класичних та некласичних параметрів зображення тіла в такому ж аспекті з'ясовується зміст понять «зображальне» та «художнє», їх нетотожність. Підкреслюється, що така відмінність яскраво унаочнюється в сучасних мистецьких практиках зображень тілесного (перформансах, медіа-арті, фото-арті тощо), коли зображальна фіксація тіла не є його художнім втіленням. Доводиться значення емотивності у сприйнятті мистецтва як співтворчості, коли сенси віднаходяться поза межами самого твору. Тіло із тіла зображального у мистецтві сьогодення перетворюється на тіло виражальне.

Ключові слова: емотивність; виражальне; зображальне; експресія; оголене тіло; еротичне тіло; «українське тіло»; візуальне мистецтво

Вступ

Зображення оголеного тіла, нагоди і через неї естетико-художнє вираження еротичності, сексуальності людського тілесного – одна із генеральних тем у світовому мистецтві у створенні зображальних параметрів людини окремих культурно-історичних епох і художніх стилів. Відповідно у мистецтвознавстві, культурології, соціології, філософсько-естетичній рефлексії загалом накопичено значну методологічну та теоретичну базу, за допомогою якої відбувається раціоналізація й усвідомлення цієї проблематики, аналіз різних її аспектів як в історико-культурній площині, так і в синхронії окремих зображальних феноменів (починаючи від архаїчного мистецтва і закінчуючи зразками контемпорарі-арт).

Серед показних теоретичних напрямів дослідження зображення тіла, еротичного тіла можна виокремити наступні: в контексті історії мистецтв, зокрема, у живописі, це С. Гілман (Gilman, 2014), Е. Фукс (1995), К. Кларк (2004), С. О'Рейлі (O'Reilly, 2015), Є. Роїк (Роик, 2010), через параметри візуальної антропології та культури візуально-зображального та знакового – Дж. Агамбен (2014), Ж. Бодрійяр (Бодрійяр, 2000), Ж. Лакан (Lacan, 1979), Р. Барт (2003). Українська гуманітаристика та мистецтвознавство в даній темі репрезентовані працями О. Аккаш (2016), О. Гомілко (2001), Т. Гундорової (2013), В. Погорелова (2011), Л. Савіцької (2009) та ін.

Мета статті

Мета статті – дослідити емотивні параметри зображення тілесності та представити методологічні параметри виражальної емотивності у мистецтвознавчому аналізі тіла, ню, еротики, оголеного тіла.

Актуальності даній розвідці додає і той факт, що тіло як річ, в якій перетинаються культурні норми, традиції й ідеали, в сучасному мистецтві перетворюється на потужний інструмент конструювання нових сенсів, стає естетико-художнім, ідеологічним засобом їх вираження, ідентифікуючим та самоідентифікуючим маркером культури. Також тіло в сучасному мистецтві перестає бути об'єктом копіювання і захоплення, воно стає сенсовою проекцією трансфізіологічного, тобто неантропоморфного образу, новим тілесним простором мистецтва, оскільки, на думку Гельмута Плеснера, виступає своєрідним кордоном, межею між зовнішнім і внутрішнім. Основна складова даного мистецтва – «людське розпредметнення» в субстанції тілесності створює неймовірне за силою енергетичне поле, в якому відбувається перетворення тіла з носія інформації на саму інформацію.

Для успішної реалізації поставленої мети ми залуцаємо в мистецтвознавчий дискурс концепт *емотивність*, за допомогою якого аналізуємо зображальне вираження емоцій художників в образах тілесності (оголене тіло, еротика, ню тощо). Методом послугує теоретичний принцип Бенедетто Кроче (1866–1952) та Робіна Джорджа Коллінгвуда (1889–1943) у розробці *зображального як емотивно-виражального*, що створить необхідну дослідницьку платформу для аналізу візуалізації тілесного, еротичного тіла у мистецтві взагалі й образотворчому мистецтві зокрема.

Виклад матеріалу дослідження

Поняття «емотивність» належить лінгвістичній науковій традиції для вияву засобів вираження у мові та промовлянні емоцій, емоційних станів людини або для передачі їхнього впливу на інших (відповідником у психології даному поняттю є «емоційність»). Даний принцип емотивності традиційно у філософії позначається різними поняттями: чуттєві прояви, афекти, емоції, пристрасті. У лінгвістиці емотивність – це вербальне вираження, описування або маркування емоцій. Зрозуміло, що будь-який художній текст, художнє висловлювання – це концентроване вираження емоційних станів. Емотивний рівень художнього тексту радикально протиставляється інформативному або сенсовому рівням.

Для аналізу зображень тілесності поняття «емотивність» дозволяє виявити й артикулювати експресивні чинники зображення тіла у творах образотворчого мистецтва, що принципово відрізняється від завдання зображальними методами репрезентувати тілесну образність як таку. Тобто для даного підходу передусім актуалізується питання реплікації тіла в мистецькій практиці: у візуалізації тілесності втілюються певні емотивні стани, які надають експресивності художньо-зображальному висловлюванню. І від режиму «що зображується?», «як зображується?» правомірно звернутись до питання «чому зображується?», переорієнтовуючи дослідницький погляд з самого зображення на тіло-фронт, тіло-межу, що емотивно артикулює (виражає) приховані сенси або відкриває незримі культурні контексти для глядача. Тут варто згадати ще один конструкт-концепт – «складка» (Ж. Делез), який саме в дослідженні візуальних параметрів тілесності набуває неметафоричного прямого «звучання»: тілу без одягу (оголеному тілу, неприкритому тілу) надається єдиний шанс приховати щось у складці. І в такій проекції, скажімо, зображені тіла П. П. Рубенса набувають додаткових межових характеристик, за допомогою оголеності ретранслюючи додаткові сенси та контексти (ба їхню надлишковість). І тут вже не питання культурного ідеалу тіла та індивідуального авторського стилю самого митця, його естетичних та особистісних уподобань: за допомогою емотивності тіла викристалізовується сутність мистецтва як вираження, що відповідає методології Кроче та Коллінгвуда, і дозволяє почерпнути в їх теоретичних системах аргументи обґрунтування емотивності як експресії (вираження), в якому насамперед ставиться питання про сприйняття мистецтва як співтворчості (зі зміщенням від «що?» та «як?») зображення у бік «чому?-зображення»).

Інакше кажучи, для того, аби вбудувати поняття емотивності в сучасну мистецтвознавчу рефлексію і розкрити його методологічний та евристичний потенціал, ми розкриваємо його зміст через дотичні поняття «вираження» та «експресія», що стали генеральними у філософсько-естетичних розвідках Кроче та Коллінгвуда.

Звернімося до перекладу поняття «вираження», виходячи із теоретичних положень основної естетико-мистецтвознавчої праці Кроче (2000). Етимологічний аналіз італійських понять «*espressione*» та «*espressiva*» дозволяє розуміти їх:

– як вираження (більш традиційний варіант вживання цього терміна завдяки перекладам російською та українською мовами робіт Кроче);

– як експресію.

Наприклад, так обґрунтовує правомірність власного перекладу українською дослідниця-естетик О. Свінцицька (2013). Вона доводить, що «перше вводиться ним для позначення процесуальності дії, словесного, інтонаційного подання персоніфіковано-унікальної інформації, а друге – для позначення внутрішнього стану людини, який тісно пов'язаний з її інтуїцією. Звідси потребує, на наш погляд, розгляду поняття експресії як інтуїтивної оцінки людиною подій, явищ чи фактів, що має особистісний характер та фіксує її емоційне ставлення до різних сфер життя й до самої себе» (с. 150).

Залучаючи поняття «експресія», Кроче показує, що сутність авербальних та імпліцитних елементів вираження становить семантичний контекст будь-якої міжособистісної взаємодії, діалогу, художньої комунікації за участю «індивідуальних експресій». Цей теоретичний зріз філософсько-естетичного узагальнення Кроче дозволяє говорити про експресивний (виражальний) досвід спільноти як індивідуальних експресій, найбільш наочно втілений у творах мистецтва.

Чуттєвість як така, як антропологічна константа є незмінюваною. Саме *спрямованість чуттєвості назовні, на вираження* створює ідеальні умови для її художнього втілення, стає основою для мистецтва (на відміну від простого збудження). Така емотивна «воля до форми» у процесі комунікації-вираження перетворює чуттєвість як «річ у собі» на «річ для нас», втілюючись в *індивідуальних експресіях* конкретних творів. Оформлена емотивність – ось та площина проявленого вираженого почуття, що і становить основу художньої діяльності.

Але поставлене нами завдання – формулювання методологічних засад дослідження тілесного, еротичного тіла в образотворчому мистецтві в категоріях емотивності та вираження (експресії) – потребує обмеження виключно аспектами тілесності й еротики як емотивно-виражального. Тому загальні положення про мистецьку експресію Кроче та Коллінгвуда маємо екстраполювати на тілесну емотивність, проводячи рубрикацію певних чуттєвих станів на прикладі творів, що їх можна класифікувати як такі, що втілюють тілесність і тілесний еротизм.

Для початку проведемо межу між станом вираження емоцій та їхнім описом, між їхнім вираженням і демонстрацією – у такій демаркації і полягає, на думку Коллінгвуда, принципова відмінність між мистецтвом та немистецтвом, між мистецтвом і симуляцією. Тим більше, що таке розподілення ще більше актуалізується на прикладі зображення тіла, еротичного тіла, що упродовж історії мистецтв завжди перебувало на межі дозволеного й недозволеного, норми й заборони, прекрасного і потворного.

Мистецька експресія, за Коллінгвудом, – це наперед невизначене емоційне втілення, розрядка (на кшталт катарсису) відчуття художника у творі (картині, поетичних рядках, драмі, музичному тексті), що проявляється (оформлюється) на етапі продукування самого артефакту.

Справжній твір не народжується як заданий (обмежений) формою – це більшою мірою властиво, на думку Коллінгвуда, ремеслу і технічній майстерності. Твір мистецтва існує у процесі його «розігрування», тобто відтворення. Буття твору не закладене «всередині» речі, створеної художником, воно не *перебуває у свідомості*, а саме *свідомість людини занурюється* в буття твору мистецтва, бере участь у ньому, стає його частиною. Твір виступає по відношенню до людини і речі як такий, що *перевершує реальність*.

«Хімія» мистецтва полягає в емотивному пошуку виходу особистісно-чуттєвого назовні, й у напрузі даного переходу відбувається оформлення емоцій, їх вираження через форму: «Поки людина не виразила свою емоцію, вона навіть не знає, в чому її сенс» (Коллінгвуд, 1999, с. 111). Причому *виражальне* Коллінгвуда не збігається із поняттям виражальних форм у мистецтві та культурі. На його думку, єдність вираження і змісту – це єдиний процес, в якому і проявляється справжнє мистецтво – засобами активізації мистецької оцінки шляхом залучення рефлексії як творця, так і реципієнта.

Таким чином, акт вираження у мистецтві – це, по суті, дослідження власних емоцій. Але такий спрямований назовні процес заздалегідь не визначений і непередбачуваний, оскільки для нього неможливо завчасно вигадати певні засоби, виходячи із наших знань про це специфічне явище. «Вираження – це діяльність, для якої неможливо існування будь-якого методу» (Коллінгвуд, 1999, с. 112).

Аби даний принцип емотивності-вираження Коллінгвуда не виглядав дещо метафізичним й абстрактним, продемонструємо, як він працює на сучасних прикладах написання творів, головним об'єктом яких є тіло, еротичне тіло, ню тощо.

Усім відома кардинальна зміна переходу від фігуративного мистецтва до нефігуративного. Класичність позиціонувала тіла, виходячи із вже сформованого канону-зображення, ідеалу-міри (із власною індивідуальною варіативністю та стилістичною відмінністю). Так, Леонардо для вдосконалення даного класичного канону застосовував анатомічні знання, жіночі тіла Бронзіно, Рубенса, Тіціана уособлювали універсальну жіночність, повною мірою реалізуючи культурну модель жінки як чуттєвої істоти, якій у культурі тотальності раціонального-чоловічого залишався лише один «власний простір» – жіноче тіло. І навіть зараз, коли зображальні параметри змінилися та продовжують змінюватись, відтворення «класичних форм» наготи зберігає значення як певна академічна вправа із демонстрації майстерності художника, його таланту наслідування (на тих самих підставах Коллінгвуд зазначає, що «"Поетика" Арістотеля має справу не зі справжнім мистецтвом, а з мистецтвом наслідувальним» (Коллінгвуд, 1999, с. 114). Натомість, зображуючи тіло, сучасні художники часто відмовляються від реалістичного канону зображення і в особистісній експресії покладаються на власне експериментальне втілення, *втілення без правил*. Таким аргументом можна пояснити, що тіло та еротика аж нікуди не поділись у не фігуративному живописі. Полишивши звичні форми, тілесність значною мірою (у чистому вигляді) через не фігуративність неначе замикається сама на собі або делегується в інші зображальні виміри (колір, пластика, інтелектуальна гра).

У цьому контексті можна згадати «Авіньйонських дівчат» П. Пікассо, «Жіночий торс» К. Малевича, «Триптих. Етюд із людським тілом» Ф. Бекона – всіх їх об'єднує бачення тіла як конструкту із непередбачуваним результатом у конкретиці втілення. І знов-таки Коллінгвуд пропонує відшукувати відповіді щодо художньої цінності такого типу творів не у них самих, а у співтворчості сприйняття, у точці перетину твору, митця та глядача (що також стає чи не єдиним варіантом маркування творів сучасних художників із позиції художньої цінності «твору мистецтва в епоху його технічного відтворення»). Тобто в контексті ідеалу, канону, взірця ці твори наче *спотворюють* тіло, позбавляють його еротичності та привабливості, а з позиції унікальності вираження, унікальності емотивності – *демонструють* розімкненість, актуальність конструювання тіла засобами «збирання» тілесного.

Зазначений методологічний принцип художньої емотивності створює підґрунтя для осмислення ще одного проблемного мистецтвознавчого вузла: питання співвідношення між зображальним і художнім як підрубриками мета проблеми визначення ціннісної межі між мистецтвом і не мистецтвом у контексті рефлексій щодо контемпорарі-арт. Зображальне жодним чином не є синонімічним художньому. Це складна взаємодія, що найбільш яскраво унаочнюється у сучасних мистецьких практиках зображень тілесного (перформансах, медіа-арті, фото-арті тощо). Наприклад, парадоксальність співвідношення зображального та художнього елегантно презентує Коллінгвуд, згадуючи заможного маклера-колекціонера, який принципово уникав купувати портрети: «Він стверджував, що оскільки справа художника-портретиста домагатися схожості, то немає жодного способу відрізнити гарний портрет від поганого, коли того, кого портретували, вже немає в живих» (Коллінгвуд, 1999, с. 53). Зрозуміло, що даний приклад – це артикуляція проблеми самої межі між мистецтвом та не мистецтвом: параметри художньо-зображального визначаються за межами самого твору, – коли митець сам для себе хоче з'ясувати, виразивши емоцію відношення у зображенні: «Митцю не потрібна річ певного роду, навпаки, йому необхідна певна річ», – афористично зазначає Коллінгвуд (Коллінгвуд, 1999, с. 114).

На практиці, коли художнику замовляють портрет, що має відтворювати «реальне», він, буквально виконуючи поставлене завдання дотримуватися схожості, створює і те надлишкове, що й доповнює зображення, перетворюючи його на «мистецтво». Але частіше прагнення до відповідності спонукає митця пожертвувати уявою, про що свідчить, скажімо, фотореалізм, який продовжує покладатись на еталони й ідеологію представлення.

У перформативних практиках із залученням тіла, оголеного тіла емотивність уяви перетворюється на головний рушій конструювання сенсів, що маркує *подієвість зустрічі*. Подібний досвід описав Дж. Агамбен (2014) на прикладі перформансу Ванесси Бікрофт (Vanessa Beecroft) VB 55, в якому сотня оголених жінок, вишикувавшись у рівні шеренги, очікують на тих, хто приходить у галерею подивитись перформанс.

Визначаючи культурні параметри оголеного тіла, дослідник саркастично підмічає, що, як правило, роздягнені тіла спостерігають люди в одязі. Нібито нічого дивного, але даний акцент саме й унаочнює парадокси практики споглядання та демонстрації тіла і споглядання за тілом (скажімо, у просторі сучасної галереї), в яких емотивність тілесності виноситься за межі самого зображуваного тіла, встановлюється в контакті взаємоспоглядання: скульптурна статичність групи тіл актрис

мала викликати (та викликала) дисонанс ролей «глядач – об'єкт». Результат було досягнуто: «об'єкти» оцінювали поглядами поодиноких (окремих) відвідувачів, тим самим змушували їх невпевнено відходити під своїм пильним оком. У тому і полягає глибинний сенс різниці між фактом демонстрації тіла й емотивним вираженням тілом (зображенням оголеного тіла) художньої рецепції митців, передбачаючи співтворчість автора та глядача. Саме непропорційність оголених та одягнутих тіл і створила мистецьку подію.

У контексті встановлення евристичного потенціалу понять «емотивність», «вираження», «експресія» та залучення їх як методологічний інструментарій мистецтвознавчого дослідження тілесності, тіла, оголеного тіла в образотворчому мистецтві необхідно наголосити на доцільності вбудовування у даний дискурс так званого «українського тіла»: ствердження національного мистецтва створювало та продовжує його створювати.

На думку Тараса Возняка (2004), «роботи в царині розбудови українського еросу – непочатий край» (с. 3). Недаремно поруч із запитом на неупереджену ревізію історії українського мистецтва з часу набуття незалежності виникає і стійкий запит на конструювання «українського тіла» (як у діахронії історичного, так і в синхронії сучасного).

Художники різних традицій і шкіл формували та продовжують формувати український мистецький дискурс тілесного, емотивно виражаючи через зображально-тілесне різновекторні (часто діаметрально протилежні) ідеї, образи, теми, переживання, в яких «надбання мистецької творчості стають тими провідниками, що торують шлях до майбутньої невизначеності» (Аккаш, 2016, с. 39). «Українське тіло» – тобто ню-зображення в українському мистецтві – в палітрі сучасного мистецтвознавства та художньої практики – це насамперед емотивна реакція на тектонічні світоглядні зміни, що виражаються у конструюванні нових ідеалів, нових героїв, у пошуку актуальних маркерів цінностей. Тобто тіло із тіла зображального у мистецтві сьогодення перетворюється на тіло виражальне (наприклад, «тіло-свобода», «тіло-війна»), актуалізуючи різноскеровані універсальні дискурси тілесного в їх українському варіанті – постколоніальне тіло, тіло-гендер, тіло-конструкт, тіло-фрагмент, тіло-межа.

Наприклад, цикл робіт Віктора Сидоренка «Пляж і Берег» (Ложенко, 2017) можна протрактувати не лише у програмному варіанті М. Епштейна (тобто як зображення людей-відпочиваючих, «які насичують своїми тілами смуги пляжів» (Ложенко, 2017), а й через емотивність тілесного представити самі оголені тіла як межу, промовисту лінію демаркації. У тілах-фронтирах нашаровується напруга межовості між різними світами та сенсами (далеким-близьким, війною-миром, минулим-майбутнім).

Той самий постколоніальний дискурс у творчості Сидоренка унаочнюється через гетеротопію радянського тіла: художник «грає» із табу та символами радянського тілесного, виступаючи в ролі його десакралізатора, «роз-чаклуна» (в даному контексті варто пригадати такі роботи майстра, як «Амнезія», «Атрибуція часу»).

Тобто «українське тіло» як важливий атрибут візуального мистецтва сьогодення виступає емотивною реакцією на історичні перипетії з усіма їх травмами, прагнучи наразі «врівноважити» цей досвід, в якому конструювання тілесності стає важливим джерелом побудови культурної та національної ідентифікації.

Висновки

Було доведено евристичний потенціал філософсько-естетичних концепцій Б. Кроче та Р. Дж. Коллінгвуда в аналізі проблеми емотивності зображення тіла, еротичного тіла. Спираючись на їхнє розуміння сутності мистецтва як вираження, було здійснено аналіз зображального як емотивно-виражального, що дозволило створити необхідне методологічне підґрунтя для розгляду візуалізації тілесного, еротичного тіла у сучасному мистецтві. Було обґрунтовано доцільність впровадження у мистецтвознавчий дискурс поняття «емотивність», розуміючи його методологічний потенціал у виявленні експресивних чинників тіла, еротичного тіла, сексуального тіла в сучасному візуальному мистецтві. Концепти «емотивність», «виражальне», «зображальне» можна використовувати для аналізу еротичного мистецтва (як у варіанті класичної традиції, так і в сучасних мистецьких практиках). Така доцільність продиктована розмитістю маркерів визначення «мистецтва» та «немистецтва» в сучасному акціонізмі, сучасних культурних практиках, об'єктом яких є оголене тіло, тілесність, ню. Відповідно дані «експресивні» поняття дозволяють розширити категоріальний мистецтвознав-

чий апарат, структуруючи вивчення еротичного мистецтва за даними принципами – емотивністю, вираженням та зображенням.

Список використаних джерел

- Агамбен, Дж. (2014). *Нагота* (М. Лепилова, Пер.). Грюндриссе.
- Аккаш, О. (2016). Українське візуальне мистецтво та можливості концептуалізації сучасності. *Сучасне мистецтво*, 12, 31-42.
- Барт, Р. (2003). *Система Моди. Статті по семиотике культуры* (С. Н. Зенкин, Пер.). Издательство имени Сабашниковых.
- Бодрийяр, Ж. (2000). *Символический обмен и смерть* (С. Н. Зенкин, Пер.). Добросвет.
- Возняк, Т. (2004). А навіщо все це?.. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 33, 2-5.
- Гомілко, О. (2001). *Метафізика тілесності: концепт тіла у дискурсі*. Наукова думка.
- Гундорова, Т. (2013). Лузер як герой сучасної літератури: симптом «хворого тіла». В *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: Статті та есеї* (с. 150-204). Грані-Т.
- Кларк, К. (2004). *Нагота в искусстве: исследование идеальной формы* (М. В. Куренной, И. В. Кытманова, & А. Т. Толстова, Пер.). Азбука-Классика.
- Коллингвуд, Р. Дж. (1999). *Принципы искусства*. (А. Г. Ракина, Пер.). Языки русской культуры.
- Кроче, Б. (2000). *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*. Интрада.
- Ложенко, І. (2017, 27 липня). На межі стихій. У Києві триває виставка «Пляж і Берег» художника Віктора Сидоренка. *День*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/na-mezhi-styhiy>.
- Погорелов, В. (2011). Тілесність як категорія сучасної художньої культури. *Вісник Харківської державної академії культури*, 1, 115-117.
- Роик, Е. (2010). *Рожденная Афродитой*. Бизнесполиграф.
- Савицкая, Л. (2009). Дискурс телесности в современном искусстве Украины. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 6, 303-311.
- Свінцицька, О. (2013). «Espressione» та «espressiva» в лінгвістично-естетичній концепції Б. Кроче: метаморфози перекладу та інтерпретації. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філософія*, 13, 146-152.
- Фукус, Э. (1995). *Иллюстрированная история эротического искусства*. Республика.
- Gilman, S.L. (2014). *Sexuality: an illustrated history: representing the sexual in medicine and culture from the Middle Ages to the age of AIDS*. Echo Point Books & Media.
- Lacan, J. (1979). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Penguin Books.
- O'Reilly, S. (2015). *The Body in Contemporary Art*. Thames & Hudson.

References

- Agamben, G. (2014). *Nagota [Nudity]* (M. Lepilova, Trans.). Griundrisse [in Russian].
- Akkash, O. (2016). Ukrainske vizualne mystetstvo ta mozhlyvosti kontseptualizatsii suchasnosti [Ukrainian visual arts and the possibilities of conceptualising modernity]. *Suchasne mystetstvo*, 12, 31-42 [in Ukrainian].
- Barthes, R. (2003). *Sistema Mody. Stati po semiotike kultury [Fashion System. Articles on the semiotics of culture]* (S. N. Zenkin, Trans.). Izdatelstvo imeni Sabashnikovykh [in Russian].
- Baudrillard, J. (2000). *Simvolicheskii obmen i smert [Symbolic exchange and death]* (S. N. Zenkin, Trans.). Dobrosvet [in Russian].
- Clark, K. (2004). *Nagota v iskusstve: issledovanie idealnoi formy [The Nude: A Study in Ideal Form]* (M. V. Kurennoi, I. V. Kytmanova, & A. T. Tolstova, Trans.). Azbuka-Klassika [in Russian].
- Collingwood, R.G. (1999). *Printsipy iskusstva [The Principles of Art]* (A. G. Rakina, Trans.). Iazyki russkoi kultury [in Russian].
- Croce, B. (2000). *Estetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaia lingvistika [Aesthetics as the science of expression and as general linguistics]*. Intrada [in Russian].
- Fuks, E. (1995). *Illiustrirovannaia istoriia eroticheskogo iskusstva [The illustrated history of erotic art]*. Respublika [in Russian].
- Gilman, S.L. (2014). *Sexuality: an illustrated history: representing the sexual in medicine and culture from the Middle Ages to the age of AIDS*. Echo Point Books & Media [in English].

- Homilko, O. (2001). *Metafizyka tilesnosti: kontsept tila u dyskursi [Body metaphysics: the concept of body in discourse]*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Hundorova, T. (2013). Luzer yak heroï suchasnoi literatury: symptom "khvoroho tila" [The loser as a hero of modern literature: a symptom of a "sick body"]. In *Tranzytna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy: Statti ta eseï* (pp. 150-204). Hrani-T [in Ukrainian].
- Lacan, J. (1979). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Penguin Books [in English].
- Lozhenko, I. (2017, July 27). Na mezhi stykhii. U Kyievi tryvaie vystavka "Pliazh i Bereh" khudozhnyka Viktora Sydorenka [At the edge of the elements. Exhibition "Beach and Coast" by artist Viktor Sidorenko continues in Kyiv]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/na-mezhi-styhiy> [in Ukrainian].
- O'Reilly, S. (2015). *The Body in Contemporary Art*. Thames & Hudson [in English].
- Pohorielov, V. (2011). Tilesnist yak katehoriia suchasnoi khudozhnoi kultury [Physicality as a category of contemporary artistic culture]. *Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture, 1*, 115-117 [in Ukrainian].
- Roik, E. (2010). *Rozhdennaia Afroditoi [Born Aphrodite]*. Biznespoligraf [in Russian].
- Savitckaia, L. (2009). Diskurs telesnosti v sovremennom iskusstve Ukrainy [The discourse of corporeality in contemporary art of Ukraine]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia, 6*, 303-311 [in Russian].
- Svintsitska, O. (2013). "Espressione" ta "espressiva" v linhvistychno-estetychnii kontseptsii B. Croce: metamorfozy perekladu ta interpretatsii. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Seriia: Filosofiia, 13*, 146-152 [in Ukrainian].
- Vozniak, T. (2004). A navishcho vse tse?.. [Is there any point?..]. *The Independent cultural journal "I"*, 33, 2-5 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 29.01.2020

**ВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ ЭМОТИВНОСТЬ
ТЕЛЕСНОСТИ СОВРЕМЕННОГО
ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Майкл Д. Мерфи

Аспирант,

Национальная академия изобразительного
искусства и архитектуры, Киев, Украина

Цель статьи – исследовать эмотивные параметры изображения телесности и представить методологические параметры выразительной эмотивности в искусствоведческом анализе тела, ню, эротики, обнаженного тела. Для реализации данного задания исследуется содержание и смысл понятия «эмотивность», которое вводится в современный искусствоведческий дискурс для комплексного анализа процесса визуализации телесного в изобразительном искусстве. Методология исследования заключается в сравнении понятий «эмотивность», «выражение» и «экспрессия», выяснении их эвристического потенциала для анализа специфики визуализации обнаженного тела, эротической телесности в визуальном искусстве. Научная новизна. В контексте методологии эмотивности обосновывается целесообразность «встроить» в этот дискурс так называемое «украинское тело», т.е. ню-изображение в произведениях украинских художников. «Украинское тело» в палитре современного искусствоведения и художественной практики выступает эмотивной реакцией на мировоззренческие изменения, которые выражаются в конструировании новых идеалов, новых героев, актуальных маркеров ценностей (например, «тело-свобода», «тело-война», «тело-гендер»). Содержание данного концепта раскрывается через родственные понятия – «выражение» и «экспрессия», которые стали генеральными в философско-эстетических исследованиях философов, теоретиков искусства Бенедетто Кроче и Робина Джорджа Коллингвуда. Опираясь на понимание сущности искусства как выражения (Кроче), обосновывается принцип изобразительного как эмотивно-выразительного. Выводы. На примере сравнения классических и неклассических параметров изображения тела исследуется содержание понятий «изобразительное» и «художественное», их нетождественность. Подчеркивается, что такое отличие наглядно проявляется в современных арт-практиках изображения телесного (перформансах, медиа-арте, фото-арте и т.д.), когда изобразительная фиксация тела не является его художественным воплощением. Доказывается значение эмотивности в восприятии искусства как сотворчества, когда смыслы ищутся за пределами самого произведения. Тело из тела изобразительного в искусстве современности преобразуется в тело выразительное.

Ключевые слова: эмотивность; изобразительное; выразительное; экспрессия; обнаженное тело; эротическое тело; «украинское тело»; визуальное искусство

**EXPRESSIVE BODILY EMOTIVITY
IN CONTEMPORARY VISUAL ARTS:
A METHODOLOGICAL ASPECT**

Michael D. Murphy

*PhD student,**National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to analyse the methodological aspects of emotivity in the image of bodily, body, nude, erotic, naked body. To accomplish this task, we explore the content and meaning of the “emotivity” concept, introducing it into contemporary art discourse for a comprehensive analysis of the process of visualisation of bodily in visual arts. The research methodology is based on comparison of the concepts of “emotivity”, “manifestation” and “expression”, using their heuristic potential for certain specifics of visualisation of the naked body and erotic physicality in visual arts. Scientific novelty. In the context of the methodology of emotivity, is proved expediency to “incorporate” into the discourse the so-called “Ukrainian body”. The “Ukrainian body” in contemporary art criticism and artistic practice acts as an emotive reaction to the worldview changes that are expressed in the construction of new ideals, new heroes, actual markers of values (for example, “body-freedom”, “body-war”, “body-gender”). The concept’ content is revealed through tangential notions –“manifestation” and “expression”, which became general in the philosophical and aesthetic explorations of the philosophers, art theorists Benedetto Croce and Robin George Collingwood. Relying on the understanding of the essence of art as expression (Croce), the principle of the imaginative as emotionally expressive is proven. Conclusions. The example of comparing the classical and non-classical parameters of body image in the same aspect reveals the meaning of the concepts of “pictorial” and “artistic”, their identity. It is emphasised that this difference is clearly evident in the contemporary artistic practices of the image of the body (performances, media art, photo-art, etc.) when the image fixation of the body is not its artistic embodiment. The importance of emotivity in the perception of art as co-creation, when the meanings are outside the work itself, is proven. The body from the descriptive body in fine arts of nowadays is transformed into the body of expressive.

Keywords: emotivity; manifestation; imaginative; expression; naked body; erotic body; “Ukrainian body”; visual arts

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207632

УДК 75.047:75(477.86)"196/198"

**МІСЬКИЙ КРАЄВИД
У ЖИВОПИСНИХ ПРАКТИКАХ
ХУДОЖНИКІВ ІВАНО-
ФРАНКІВЩИНИ 1960–80-х РОКІВ:
ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ТА ОБРАЗНІ
ТРАНСФОРМАЦІЇ**

Осадца Марта Зіновіївна

*Кандидат мистецтвознавства, доцент,**ORCID : 0000-0002-9925-0231,**e-mail: martaosadtsa@gmail.com,**Прикарпатський національний**університет імені Василя Стефаника,**вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76014*

Мета дослідження – з'ясувати художньо-стильові та образні трансформації міського краєвиду в живописних практиках художників Івано-Франківщини 60–80-х рр. ХХ ст., розкрити їхні художньо-стилістичні пріоритети в аспекті новаторських прийомів і традиційних досягнень. Методи дослідження. Процес становлення міського пейзажу та його художніх особливостей розглянуто на засадах реконструктивного й історико-атрибутивного методів, а також іконографічного та формально-стилістичного методів мистецтвознавчого аналізу, що сприяють розкриттю образної трансформації міського краєвиду відповідно до історико-культурного контексту. Наукова новизна дослідження полягає у з'ясуванні специфіки художнього втілення міського краєвиду в творчості митців Івано-Франківщини 1960–80-х рр. відповідно до історико-мистецьких реалій. Висновки. Виявлено художньо-стилістичні пріоритети живописних пошуків у жанрі міського краєвиду в хронологічній послідовності та здійснено подальшу систематизацію їхніх типових характеристик відповідно до історико-мистецьких етапів трансформації жанру міського пейзажу в мистецтві Івано-Франківщини 60–80-х рр. ХХ ст. у контексті тогочасних художніх процесів. Репрезентація образу міста в живописних практиках митців Івано-Франківщини 1960–80-х рр. осмислена з позицій їхньої стилістичної розмаїтості та авторських особливостей образної мови. Сюжети міської тематики отримали різне прочитання за художньо-стилістичними пріоритетами: від реалістичних тенденцій до формальних пошуків краєвиду, що розвивалися в певній хронологічній послідовності. Окреслено коло митців-пейзажистів, які визначили основні вектори розвитку міського краєвиду Івано-Франківщини 1960–80-х рр., та охарактеризовано їхню творчість з позицій присутності локальної художньої традиції та новаторства.

Ключові слова: міський краєвид; живопис; культурно-мистецький процес; стилістика; Івано-Франківщина

Вступ

Сповнене стилістичної розмаїтості мистецтво локальних осередків України ХХ ст., зокрема Івано-Франківщини, яке ввібрало національну художню ідентичність і західноєвропейські впливи, у вітчизняному мистецтвознавстві досконало не досліджено, відтак актуальним для наукового дискурсу залишається вивчення особливостей регіональної специфіки міського краєвиду в малярстві 1960–80-х рр. Розвиток жанру міського пейзажу в мистецтві Івано-Франківщини означеного періоду супроводжувався характерними змінами в образній репрезентації міста в межах реалістичних і формальних характеристик, утіленими і усталеними схемами міських пейзажів, і розширеним образним та художньо-стилістичним діапазоном творчих практик окремих митців-пейзажистів.

Актуальність теми визначається потребою в аналізі змін, яких зазнав міський краєвид у мистецтві Івано-Франківщини в хронологічному поступі другої половини ХХ ст. Кожен історичний злам досліджуваного періоду супроводжувався оновленням мистецтва, його образно-естетичного й змістового діапазону, що розкривають і художні та соціокультурні зміни мистецьких процесів, і відмінності в творчих манерах прикарпатських художників, а також художньо-стилістичною трансформацією художнього образу в межах розвитку жанру міського пейзажу.

Окремі аспекти, що стосуються художніх процесів в українському мистецькому просторі другої половини ХХ ст., розглядалися в працях українських мистецтвознавців О. Голубця, Б. Мисюги, О. Петрової, Г. Скляренко, Л. Смирної, О. Федорука. Однак темі вивчення репрезентації міського краєвиду в живописних практиках художників Івано-Франківщини 1960–80-х рр., які зберігали кра-

йові мистецькі традиції та примножували формальні пошуки в образному втіленні урбаністичної тематики, у сучасному українському мистецтвознавстві приділено вельми обмежену увагу.

Наукова новизна дослідження полягає у з'ясуванні специфіки художнього втілення міського краєвиду в творчості івано-франківських митців 1960–80-х рр. відповідно до історико-мистецьких реалій.

Мета статті

Мета дослідження – з'ясувати художньо-стильові та образні трансформації міського краєвиду в живописних практиках художників Івано-Франківщини 60–80-х рр. ХХ ст., розкрити їхні художньо-стилістичні пріоритети в аспекті новаторських прийомів і традиційних досягнень.

Виклад матеріалу дослідження

Міський краєвид у мистецькому ландшафті Івано-Франківщини сформувався як самобутній жанр, який об'єднує різноманітні за філософсько-світоглядними настановами, стилістичними й типами репрезентації пейзажі, створені в єдиному хронологічно та географічно визначеному локальному осередку. Відтак у малярстві Івано-Франківщини другої половини ХХ ст. усталилися певні образотворчі традиції зображення урбаністичного простору в аспекті ідейно-образних принципів, формально-структурних, іконографічних та колористичних характеристик художнього образу. Ідейно-змістові, стилістичні й композиційно-пластичні підходи до трактування жанрової специфіки художніх образів міста унаочнюють розвиток міського краєвиду в регіональному мистецтві другої половини ХХ ст. та демонструють і його відкритість до західноєвропейських набутоків, і прихильність до власної культурної самобутності.

Міські краєвиди художників Івано-Франківщини 1960–80-х рр. як репрезентація об'єктивної художньої форми, і насамперед пов'язані з естетико-культурними та соціальними вподобаннями епохи, розкривають художній образ міста як основну категорію його усталеного середовищного підходу з типовими міськими сюжетами, обраними художниками для творчого переосмислення й характерними для кожної конкретної стадії історико-мистецького періоду. За твердженням Г. Скляренко (2007), пейзаж як «найбільш усталена тема українського мистецтва, ... протягом майже півстоліття виступав чи не найважливішою складовою національного художнього простору» (с. 134).

Період 1960–80-х рр. зумовив знакові зміни в регіональному культурно-художньому процесі на тлі загальноукраїнських мистецьких тенденцій і, відповідно, локальній концепції міського пейзажу, що позначилося і стилістичними проявами реалістичного трактування, і зверненнями до авангардних пошуків першої третини ХХ ст.

Краєвид Івано-Франківщини впродовж тривалого періоду тяжів до академічно-реалістичної репрезентації урбаністичного довкілля. Такі принципи натурно-емпіричного відображення міста продовжились і в творчості художників другої половини ХХ ст., що зумовлено естетикою радянського мистецтва з його панівними тенденціями академізму й реалізму. Урбаністичні етюди 1960–70-х рр. прикарпатських живописців Михайла Зорія, Петра Сахра, Олександра Коровая репрезентують певну розкутість образно-сюжетного репертуару, які відтворювали насамперед історичне архітектурно-просторове наповнення міського середовища, його культурну спадщину, камерні вулички, непримітні міські околиці, садиби. У своїх ліричних пейзажах митці відходили від пафосу соцреалізму в царину камерного ліричного краєвиду. Водночас у сюжетах згаданих художників присутня романтизація пейзажного довкілля. За спостереженням О. Петрової (2015), пошуки живописців 1970-х рр. помітно змістилися до розробки пластичної форми та камерних сюжетів творів, «стилістичний корпус яких вписується у контекст “тихого модернізму”» (Смирна, 2017, с. 263). Під впливом атмосфери, що панувала в майстернях, живопис 1970-х рр. еволюціонував до лірико-сповідальної станкової картини (Петрова, 2015, с. 25).

Домінування усталених мистецьких форм реалістичної концепції пейзажного малярства зумовлено особливостями історико-культурного контексту, в якому розвивався жанр міського краєвиду Івано-Франківщини другої половини ХХ ст. Концепція камерного пейзажу, що тяжіє до лірико-настрійового образу міста, послідовно продовжена в пленерному живописі Івано-Франківщини 1960–70-х рр. Тенденції пленеризму, котрі культивувались в українському пейзажному мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. та збагатилися кращими здобутками європейського художнього процесу, залишалися одними з домінантних складників пейзажного малярства Івано-Франківщини 1960–70-х рр. Стильові новації в регіональному мистецтві другої половини ХХ ст. засновані на актуалізації досвіду постімпресіонізму. В урбаністичних композиціях художників М. Зорія, П. Сахра, Я. Лукавецького, О. Коровая простежується превалювання

реалістичних тенденцій у їхньому синкретичному поєднанні з рисами постімпресіоністичного малярства. Традиція плернерного живопису визначає колористичний і композиційний лад таких пейзажів, специфічними особливостями яких є живописні засоби відтворення атмосферного стану і у вібруючих рефlekсах світлоповітряного середовища, і в складних за колористичною градацією відношеннях. Образотворчий аспект цих творів увиразнений такими пластичними засобами, як фактурність фарбового шару, вільний корпусний мазок; водночас цей аспект урізноманітнений такими композиційними принципами, як фрагментарність, динамічність картинної площини.

У 1960–70-х рр. репрезентація образу міста в живописі Івано-Франківщини збагачується неоавангардними тенденціями з наявними репліками художніх практик постімпресіонізму, сезанізму, експресіонізму, фовізму, абстракціонізму. Новації образних пошуків митців характеризуються розширенням тематичного репертуару жанру міського краєвиду сюжетами інтенсивних урбанізаційних процесів.

Образ міста в малярстві Івано-Франківщини 1970–80-х рр. набуває постмодерністського спрямування в творчих практиках О. Заливахи, Б. Готя, О. Заборського, коли «домінантне положення займає філософія постмодернізму» (Голубець, 2012, с. 185). Формально-образні вирішення в краєвидах на урбаністичну тематику репрезентувались новаторським характером символічного осмислення образу.

Аналізуючи художні пошуки вітчизняного мистецтва в післясталінські часи, варто згадати такий його складник, який, можливо, найвиразніше унаочнював показову для цього періоду тенденцію «повернення до модернізму», увагу до художників кінця ХІХ – 20-х років ХХ ст., «викреслених» на кілька десятиліть із національного культурного досвіду, мексиканського монументального живопису, народного малярства (Скляренко, 2009, с. 69; Смирна, 2017, с. 141). Вплив художнього спадку авангардних течій на формування авторської образно-пластичної мови творів міської тематики помітний у краєвидах 1970–80-х рр. живописців Богдана Готя, Опанаса Заливахи, Ореста Заборського, Петра Боєчка. Домінантними в цих пейзажних творах є співзвучні абстрактним пошукам тяжіння до геометризації форм, колористичної інтенсивності, символічності й акцентування на внутрішніх, душевних переживаннях митців. Візуальна напруга в пейзажах досягається насамперед пошуками відповідних сучасності прийомів формотворення і засобів виразу — колористичною насиченістю, яка слугує основним формотворчим елементом, змістовим акцентом та емоційним наголосом образу, збагаченням фактури живопису, деформацією лінійної пластики й увиразненням контуру. Силуєтно-площинні вирішення міських краєвидів івано-франківських художників досліджуваного періоду демонструють декоративність, лаконічність і колористичну експресію як протипагу до просторових принципів пейзажів у річищі натуралістичного підходу.

Виявом особистого протиставлення до панівного тоталітарного режиму є творчість художника-шістдесятника, яка формувалась у душі українського нонконформізму Опанаса Заливахи. Новаторські особливості малярської мови автора в жанрі пейзажу полягали в застосуванні геометричних форм, умовності зображуваних об'єктів як ознак авангардної стилістики, що слугували основою для метафоризації образу міста 1970–80-х рр. у його творчому доробку. Рефлексія душевних станів і світоглядної позиції художника на дійсність втілена у формальних пошуках міських сюжетів – «Вид на вулицю з КДБ» (1975), «Вид з майстерні» (1980), «Прогулянкові дворики» (1988). Національний компонент у творах автора на урбаністичну тематику, що викристалізувався й у творчості митців-шістдесятників, був однією з ідейних форм протиставлення тоталітарній системі. Композиції О. Заливахи, сповнені геометричних і лінійних варіацій архітектурних форм, статичної вираженості, унаочнюють пластичні ознаки авторської манери митця та глибокий семантичний зміст соціальних перетворень свого часу. З погляду стилістики О. Заливахи спостерігаємо помітні модифікації, передані насамперед стилізованими елементами урбаністичного краєвиду, культурними архетипами, символами.

Такою ж стилістикою позначені міські краєвиди 1960–70-х рр. художника-шістдесятника Богдана Готя. Основою образно-сюжетного наповнення урбаністичних краєвидів автора є фрагменти міського ландшафту, зображення багатоповерхівок і міського транспорту на околицях міста Івано-Франківська, осмислених з позицій глибокого символічного значення. Чинники живописної форми – лінія, пляма, фактурність і колористика – трансформували натуралістичне означення місця та посилювали авторське образно-чуттєве сприйняття міста в пейзажах Б. Готя «Місто», «Міський пейзаж» (1970-ті рр.). Аналогічну тенденцію до відходу від натурального мотиву, пріоритетності формальних пошуків, монументалізації архітектурних споруд шляхом згеометризованості зображення характеризують краєвиди художника-модерніста Ореста Заборського («Місто» (1969)).

Репрезентація образу міста в межах площинного узагальнення форми, посилення контурного обрамлення та колористичного домінування, що апелюють до естетики фовістських пошуків, простежується в міських композиціях живописця Петра Боєчка («Зима» (1980)).

Важливе місце в означеному аспекті пейзажного малярства другої половини ХХ ст. посідають стилістичні особливості «суворого стилю», який чи не найвиразніше зафіксував нові риси радянського мистецтва 1960-х рр., проте не став визначальним в Україні, а був сприйнятий суто стилістично – зверненням до традицій вітчизняного мистецтва 1910–20-х, зокрема його постсезанівських напрямків (Скляренко, 2009, с. 69).

У малярстві Івано-Франківщини вплив сезанізму з поєднанням лаконізму «суворого стилю», орієнтованого на монументальність, графічну виразність об'ємного моделювання, локальність колористичних плям, використання принципів зворотної перспективи, що акцентує позачасовість простору, помітний у пластичній мові пейзажів художника Михайла Фіголя. Стилїстика урбаністичних краєвидів М. Фіголя характеризується своєрідним знаково-образним підходом автора. За характером тлумачення природи урбаністичні пейзажі тяжіють до фронтальності побудови, площинності просторових планів, геометризації і монументальності архітектурних форм. На думку О. Петрової (2015), перегук авторів «суворого стилю» із принципами сезанізму та кубізму визначав новизну й діалог із класикою авангарду (с. 20).

Індустріальна урбаністична концепція репрезентації міста в малярстві Івано-Франківщини 1960–80-х рр. на противагу камерному урбаністичному пейзажу, що наслідував ліричну тенденцію відтворення теми історико-культурної спадщини міста, культивувала нові для тогочасного регіонального мистецтва теми індустріалізації, технізації, трансформації міського ландшафту Прикарпаття.

Сюжети індустріалізації окремих локацій регіону стали типовими впродовж 1960–80-х рр. На тлі стрімких темпів урбанізації другої половини ХХ ст. індустріальний пейзаж, що фіксував нові зміни радянського періоду, зумовив розширення експериментаторських пошуків прикарпатських митців з формою, кольором, технікою, композиційною структурою. Пейзаж, зазнаючи трансформацій, набував декоративного, абстрагованого рішення. «Штучні» мотиви урбаністичного середовища характеризуються лаконічністю засобів виразності: контрастом форм, силуетним прочитанням індустріальних об'єктів, узагальненням мас і схематичністю зображення. Ця репрезентація урбаністичного краєвиду виразно втілювалась у пейзажах М. Фіголя, П. Боечка, М. Варенні, В. Голубєва. Проблема співіснування людини та навколишньої дійсності в умовах наростаючого технічного прогресу осмислюється в творі Петра Боечка «Бурштинська ДРЕС» (1975), де відчувається епічна широта й монументальність, органічно поєднані з людською працею. Візуалізацією індустріальних реалій Калуша є пейзажі Василя Голубєва – «Новобудови Калуша» (1965), «Хлорвініл» (1968), «Хімія Калуша» (1974), «Нове Прикарпаття» (1980), Миколи Варенні – «КХМК. Газоочистка» (1975) (Осадца, 2015, с. 124).

Із початку 1960-х рр. краєвиди поєднували ліричний зміст, утілений красою гір, та індустріальні ознаки: композиційна структура пейзажних картин твориться схематичними стрункими вертикалями електростанцій на тлі розгорнутої панорами гір. Відтак композиція таких полотен зводиться до горизонтального формату, пропорційного співвідношення просторових планів: ландшафт на передньому плані, масивні силуети технічних споруд промислових зон, нерідко в оточенні гір – на другому, небо – на дальньому плані. Мотивами індустріального пейзажу слугують машини, крани, елементи технізації, а маси величких гір надають краєвидам лірико-епічного забарвлення, створюючи певний дисонанс (В. Голубєв). Інша тенденція полягає у відтворенні механічного скупчення труб, димарів заводів з меншою чи більшою мірою ліричності (Д. Грабар, П. Боечко) (Осадца, 2015, с. 125).

Висновки

Репрезентація образу міста в живописних практиках митців Івано-Франківщини 1960–80-х рр. осмислена з позицій їхньої стилістичної розмаїтості та авторських особливостей образної мови. Сюжети міської тематики набули різного прочитання за художньо-стилістичними пріоритетами: від реалістичних тенденцій до формальних пошуків краєвиду, що розвивалися в певній хронологічній послідовності впродовж 1960–80-х рр.

Встановлено, що відданість традиції ліричного тлумачення краєвиду та домінанта емоційно-чуттєвої компоненти визначали провідну роль пейзажного жанру, проте в мистецькому просторі Івано-Франківщини означеного періоду краєвид урізноманітнівся репрезентацією індустріальної концепції. Виокремлено основні типи репрезентації художнього втілення образу міста 1960–80-х рр. – лірико-настрійний тип камерного пейзажу (М. Зорій, Я. Лукавецький, П. Сахро, О. Коровай) та формально-символічний аспект моделювання міського простору (О. Заливаха, О. Заборський, Б. Готь, П. Боечко).

Список використаних джерел

- Голубець, О. (2012). *Мистецтво ХХ століття: український шлях*. Колір ПРО.
 Осадца, М. (2015). Тема міста в малярстві Івано-Франківщини 1960–80-х років: тенденції втілення. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 7, 119-125.
 Петрова, О. (2015). *Третє Око: Мистецькі студії*. Фенікс.
 Скляренко, Г. (2007). «Старий пейзаж» у вимірах нового живопису. *Образотворче мистецтво*, 2, 134-136.
 Скляренко, Г. (2009). Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*, 1(25), 67-78.
 Смирна, Л. (2017). *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*. Фенікс.

References

- Holubets, O. (2012). *Mystetstvo XX stolittia: ukrainskyi shliakh [The Art of the 20th century: the Ukrainian Way]*. Kolir PRO [in Ukrainian].
 Osadtsa, M. (2015). Tema mista v maliarstvi Ivano-Frankivshchyny 1960–80-kh rokiv: tendentsii vtilennia [The Theme of the City in the Painting of Ivano-Frankivsk region of the 1960s to 1980s: Embodiment Trends]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 7, 119-125 [in Ukrainian].
 Petrova, O. (2015). *Tretie Oко: Mystetski studii [Third Eye: Art Studies]*. Feniks [in Ukrainian].
 Skliarenko, H. (2007). "Staryi peizazh" u vymirakh novoho zhyvopysu ["Old Landscape" in the Dimensions of New Painting]. *Fine Art*, 2, 134-136 [in Ukrainian].
 Skliarenko, H. (2009). Ukrainse mystetstvo druhoi polovyny XX stolittia: rehionalni problemy i zahalnyi kontekst (chastyna persha) [Ukrainian Art in the Second Half of the 20th Century: Local Issues and General Context (Part I)]. *Researches of the Fine Arts*, 1, 67-78 [in Ukrainian].
 Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art]*. Feniks [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 16.05.2020

**ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ
 В ЖИВОПИСНЫХ ПРАКТИКАХ
 ХУДОЖНИКОВ ИВАНО-
 ФРАНКОВЩИНЫ 1960–80-х ГОДОВ:
 ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫЕ
 И ОБРАЗНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ**

Осадца Марта Зиновьевна
 Кандидат искусствоведения, доцент,
 Прикарпатский национальный университет
 имени Василия Стефаника,
 Ивано-Франковск, Украина

Цель исследования – выяснить художественно-стилевые и образные трансформации городского пейзажа в живописных практиках художников Ивано-Франковщины 60–80-х гг. ХХ в., раскрыть их художественно-стилистические приоритеты в аспекте новаторских приемов и традиционных достижений. Методы исследования. Процесс становления городского пейзажа и его художественных особенностей рассмотрен на основе реконструктивного и историко-атрибутивного методов, а также иконографического и формально-стилистического методов искусствоведческого анализа, которые способствуют раскрытию образной трансформации городского пейзажа в соответствии с историко-культурным контекстом. Научная новизна исследования заключается в выявлении специфики художественного воплощения городского пейзажа в творчестве художников Ивано-Франковщины 1960–80-х гг. в соответствии с историко-художественными реалиями. Выводы. Выявлены художественно-стилистические приоритеты живописных поисков в жанре городского пейзажа в хронологической последовательности и осуществлена дальнейшая систематизация их типичных характеристик в соответствии с историко-художественными этапами трансформации жанра городского пейзажа в искусстве Ивано-Франковщины 1960–80-х гг. в контексте тогдашних художественных процессов. Репрезентация образа города в живописных практиках художников Ивано-Франковщины 1960–80-х гг. осмыслена с позиций их стилистического разнообразия и авторских особенностей образного языка. Сюжеты городской тематики получили разную интерпретацию по художественно-стилистическим приоритетам: от реалистических тенденций к формальным поискам пейзажа, развивающихся в определенной

хронологической последовательности. Определен круг художников-пейзажистов, которые определили основные векторы развития городского пейзажа Ивано-Франковщины 1960–80-х гг., и охарактеризовано их творчество с позиции присутствия локальной художественной традиции и новаторства.

Ключевые слова: городской пейзаж; живопись; культурно-художественный процесс; стилистика; Ивано-Франковщина

**URBAN LANDSCAPE IN THE PAINTING
PRACTICES OF IVANO-FRANKIVSK
REGION ARTISTS, 1960s – 1980s:
ARTISTIC, STYLISTIC
AND IMAGE TRANSFORMATIONS**

Marta Osadtsa

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,

Ivano-Frankivsk, Ukraine

The purpose of the study is to identify trends in the urban landscape transformations in the painting practices of Ivano-Frankivsk region artists of the 1960s to 1980s and to reveal their artistic and stylistic priorities in terms of both innovative techniques and traditional heritage. Research methodology. The process of the urban landscape and its artistic features formation is considered based on reconstructive and historical-attributive methods, as well as iconographic method, formal-stylistic method of art analysis, which contribute to the study of urban landscape figurative transformation in its historical and cultural context. The scientific novelty of the study is to identify the specificity of the artistic representation of the urban landscape in the works of Ivano-Frankivsk region artists of the 1960s to 1980s following its historical and cultural realities. Conclusions. The artistic and stylistic priorities of pictorial searches in the urban landscape genre are revealed in chronological order. We have systematised their typical characteristics according to the historical and artistic stages of the urban landscape genre transformation in the art of Ivano-Frankivsk region of the 1960s to 1980s in the context of those art processes. The representation of the city image in the painting practices of Ivano-Frankivsk region artists of the 1960s to 1980s is understood from the point of their stylistic diversity and the author's peculiarities of figurative language. The subjects of urban themes have received different variants following artistic and stylistic priorities: from realistic trends to formal searches for the landscape, which developed during the 1960s and 1980s. We have profiled the painters who defined the primary vectors for the urban landscape development of the Ivano-Frankivsk region of the 1960s to 1980s and characterised their work through the regional artistic tradition and innovation features.

Keywords: urban landscape; painting; cultural and artistic process; stylistics; Ivano-Frankivsk region

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207633

УДК 75.036:316.647.6(477)"193/196"

**ІНДИВІДУАЛІСТИЧНА ОПТИКА
ПРОТОНОНКОНФОРМІЗМУ
ТА ЇЇ ФОРМОЛОГІЧНІ
ТРАНСФОРМАЦІЇ 1930–1960-х РОКІВ**
(Закінчення. Початок див. у випуску 41 (2019))

Смирна Леся В'ячеславівна
Доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
ORCID: 0000-0002-0483-1915,
e-mail: lm1977@ukr.net,
Національна академія мистецтв України,
вул. Бульварно-Кудрявська, 20, Київ, Україна, 01054

Мета дослідження. На основі аналізу мистецьких фактів та явищ візуальної продукції українських художників середини ХХ ст. (від 1930-х до 1960-х рр.) відтворити мистецькі тенденції та розкрити регіональні особливості мистецьких осередків Центральної, Слобідської та Південної України (переважно Харків та Одеса), які окреслювали ситуативне поле можливих орієнтацій національного нонконформізму через загальнолюдське, а за тематикою й принципами відходу від дійсності карбували певний набір візуально-стилістичних формологічних орієнтацій. Методологія. У статті поряд із загальнонауковими методами (аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення) використано кроскультурний і системний аналіз, що дає змогу охарактеризувати творчість митців-нонконформістів в українській культурі як метакультурну та метахудожню цілісність. Використовуються також традиційні мистецтвознавчі методи: історико-культурний, реконструктивно-модельний, історико-атрибутивний, хронологічна дескрипція, що сприяють розкриттю еволюції й образної трансформації нонконформізму в різних культурно-історичних контекстах. Наукова новизна. На основі розкриття специфіки еволюції, візуально-стилістичних та образних трансформацій українського мистецького протононконформізму і виявлення регіональних особливостей формування осередків протононконформізму Центральної, Слобідської, Південної України запропоновано модель функціонування явища протононконформізму в контексті українського візуального мистецтва та української культури першої половини ХХ ст. Висновки. Виявлено, що нонконформізм пов'язаний з тими формологічними пошуками та художніми течіями в українському мистецтві, активне становлення яких співпало з періодами відродження національної культури. Розкрито регіональні особливості основних локацій українського мистецького протононконформізму Центральної, Слобідської та Південної України; визначено, що нонконформісти зазначених міських геолокацій України реалізували різні версії загального вектору руху, який спрацьовував на збереження етнічної культури та відкритість до європейських цінностей.

Ключові слова: мистецький нонконформізм; протононконформізм; суворий стиль; репресоване мистецтво

Вступ

Актуальність дослідження нонконформізму у візуальному мистецтві України ХХ ст. насамперед полягає в необхідності з'ясування ролі митців у формуванні не лише тактичних завдань осмислення «конформного» соцреалістичного мистецтва, а й стратегічних завдань репрезентації українського мистецтва як неодмінного елемента світового мистецького руху. Виявлення нонконформних явищ у мистецтві України – завдання утворення цілісного погляду на той «візуальний конвой», що, з одного боку, «супроводжував» твори митців соцреалістичного табору, вдаючись до принципово протилежного ідеологічного акценту, а з іншого – формував самостійний візуальний простір, інформативні властивості якого становлять разом із соцреалізмом комплексну модель існування мистецтва за тоталітарних епох.

Наукова новизна статті полягає в тому, що на основі розкриття специфіки еволюції, візуально-стилістичних та образних трансформацій українського мистецького протононконформізму і виявлення регіональних особливостей формування осередків протононконформізму Центральної, Слобідської, Південної України запропоновано модель функціонування явища протононконформізму в контексті українського візуального мистецтва та української культури першої половини ХХ ст.

Мета статті

Мета статті – виявити провідні тенденції мистецького протононконформізму Центральної, Слобідської та Південної України у першій половині ХХ ст., з'ясувати їхню роль у створенні творів візуального мистецтва на підставі зречення офіційних компонентів ідеології соціалістичного реалізму.

Виклад матеріалу дослідження

Центральна Україна у 1930–1940-х рр. вирізнялася особливою традицією, що зберегла мистецькі цінності 1920-х. Йшлося про послідовників монументальної школи Бойчука, котрі в 1960-х рр. викликали особливий інтерес у колах художньої інтелігенції. Одним із них – художник О. Саєнко (1899–1985), візитівкою якого було використання самобутньої народної техніки декорування соломкою. Саме в них чітко проявилися естетичні цінності школи Бойчука та східної мініатюри, поєднані з українською народною картинкою, а також площинність, кольорові прийоми іконопису, поліхромність, характерні для декоративно-прикладного мистецтва. Як і бойчукісти, він звертався до композиційних схем Ренесансу та візантійського іконописного канону, орнаментики української вибілки та кераміки, насамперед за мотивом «Дерева життя». Класичний мотив «Arbor mundi» стає символічним у творчості Саєнка, оскільки йшлося про усвідомлення фантомного болю від образу зрубаної крони, а рештки цього «дерева життя» із живими коренями символічно зберігали потенціал і волю до відродження, нагадували про неминучість нового natalicium'у, про невідворотність перетворення на вишневий сад, або ж на «Сад божественних пісень» Сковороди. Можливо, саме таке звернення до сакральних образів первоцвіту зумовлює приховані втечі від тогочасної реальності. Від братів Кричевських художник успадкував потяг до орнаментациї простору картини, пластики й автентичності образів («Козак Мамай», «Козак на коні», «Зустріч козака», 1920-і рр.). Коли в 1960-х рр. українські художники-монументалісти почали займатися дизайн-розробками інтер'єру ресторанів і готелів в «українському стилі», повертаючись до традиційних технік, саме досвід Саєнка став їм у нагоді.

Визначальною у формуванні нонконформістської свідомості шістдесятників була роль Г. Синиці (1908–1996) – учня послідовників школи Бойчука М. Рокицького та І. Падалки, людини «бойчукістів другого призову». Творча діяльність митця розпочалася в 1920-х рр. Як самобутній інтуїтивний інтерпретатор другої хвилі бойчукізму, майстер реалізувався не стільки творчо, скільки як педагог-дисидент й організатор монументальної справи в Україні.

Г. Синиця ретельно вивчав специфіку народної творчості і прийшов до розуміння автентичного мистецтва як першоджерела гармонії й образності кольору, що різнило його теоретичну концепцію від бойчукістської. Художник був захоплений ідеєю відродження української монументальної школи, бачив її в синтезі досвіду бойчукізму та колоризму народного мистецтва. Йому вдалося об'єднати навколо себе групу однодумців-монументалістів, які реалізували творчі проекти, базуючись на традиції українського народного мистецтва та космогонізм дохристиянського часу. Упродовж 1930–1940-х рр. художник працював над створенням власних теоретичних зображальних засад, де головною домінантою був колір як філософська категорія. Як творча особистість він зреалізувався в 1960х рр. У Клубі творчої молоді «Сучасник» Синиця читав лекції з історії монументальних стилів, пояснюючи молодим художникам першооснови ремесла: знання історії художньої форми й її еволюції (майже за А. фон Гільдебрандтом). Г. Синиця уважно аналізував генетику виникнення стилів, їхній розвиток, характерні ознаки і художню вартість, звертаючи особливу увагу на колористику і площинність зображення. Художникові вдалося згуртувати групу однодумців-монументалістів, що реалізувала творчі проекти, ґрунтуючись на традиціях українського народного мистецтва та космогонізм язичницьких часів. Зокрема, під керівництвом Г. Синиця в Києві, Донецьку й Олександрії були виконані мозаїчні композиції колективом художників-однодумців (разом з А. Горською, Г. Зубченко, В. Зарецьким, Г. Марченком, Г. Пришедьком, М. Шкарапутою, Л. Тоцьким, О. Якименком). Багато шістдесятників погоджуються з думкою, що Г. Синиця дав могутній енергетичний поштовх до розуміння етнокультури та її подальшої ролі в українському мистецтві. Він був вірний тезі Бойчука, що неможливо міркувати про сучасність, не озираючись назад, на минуле, не усвідомлюючи національних коренів, адже саме такий симбіоз є енергетичною основою неповторної сили пластики і форми.

Створення нового напрямку в монументальному мистецтві – «української колористичної школи», що його приписують Г. Синиці, на сьогодні є доволі дискусійною. Адже більшість об'єктів, що оформлювалися на початку 1960-х рр., були переформатовані під нові гіпсокартонні стандарти, і саме тому

досягнення школи існують у певному «віртуальному» форматі, власне, як і досягнення монументальної школи Бойчука.

Одним із предтеч нонконформізму є мистецтвознавець і педагог М. Писанко (1910–1996), який був вихованцем Одеського художнього інституту. Він брав участь у Другій світовій війні, зазнав важких поранень, після війни викладав у художніх училищах Душанбе та Сімферополя. Теоретичні концепції М. Писанка, над розробкою яких художник працював уже в повоєнний час, засновані на уважному ставленні до народного мистецтва, його впливу на семантику та побудову твору, однак досі маловідомі. Значна частина теоретичних праць М. Писанка втрачена, а про його науковий потенціал свідчить лише видана в Києві книга «Рух, простір і час в образотворчому мистецтві» (1995), що зазнала в 1960-х рр. цензурних тортур. Учнями художника були шістдесятники В. Зарецький, А. Горська, В. Гурін, М. Шкарапута, В. Кушнір та ін.

М. Писанко був змушений звільнитися із Сімферопольського художнього училища з характерної для тих часів причини — за критику соцреалізму і прослуховування музики Баха зі студентами при свічках, що вважалося неприпустимим. У 1961 р. про його розробки в галузі теорії мистецтва довідалися в КДХІ і запросили прочитати цикл лекцій на тему гармонії кольору в живопису. За домовленістю між професурою Інституту вони відбулися за зачиненими дверима, проте студенти виявили цікавість до неординарного лектора. У такий спосіб Писанко входить у середовище шістдесятників, а деякі студенти виявляють бажання бути його особистими учнями (Шкарапута, 2015).

Увага до цього художника і мистецтвознавця в 1960-х рр. була доволі серйозною, про що свідчать прочитані ним лекції в КДХІ, АН УРСР, у Спільці художників УРСР, Клубі творчої молоді «Сучасник», у містах Прибалтики. Значна частина теоретичних праць Писанка втрачена. З єдиної, виданої зусиллями М. Шкарапути, книги митця були вилучені такі розділи, як «художня абстракція», «плінер і колір», «статика і динаміка», «індивідуальне і загальне», що мали б стати ключем до пошуків багатьох художників-нонконформістів.

Значним досягненням М. Писанка було те, що він розглядав простір картини не як повітряну перспективу чи декоративну двовимірність, а насамперед як емоційне силове поле і як середовище для прояву енергії, що створюють нові форми простору (Писанко, 1995, с. 8). У цьому сенсі можна стверджувати, що теоретичний підхід Писанка був суголосний роздумам свящ. Павла Флоренського у трактаті «Іконостас» (1919–1922) та його загальновідомих лекціях «Аналіз просторовості та часу в художньо-зображальних творах», що відбулися у ВХУТЕМАС в середині 1920-х рр. Ми не беремося простежувати мисленнєву кореляцію між роздумами над природою і сутністю мистецтва Флоренського і Писанка (тим більше, що праці Флоренського не могли бути відомі Писанку раніше початку 1980-х: «Іконостас» був уперше оприлюднений у важкодоступному на той час часопису «Богословские труды» 1979-го року, лекції у ВХУТЕМАС – лише 1993-го), разом з тим слід наголосити на певній паралельності цих роздумів, і з огляду на їхню «автохтонність» вважати, що ставлення до будь-якого зображення з погляду його енергетичного потенціалу (для Флоренського ікона це не твір мистецтва взагалі, а енергетичний центр, створений за допомогою мистецтва) має бути центральною категорією в педагогічній системі виховання митця. Флоренський підкреслював, що «ікона, будучи явищем, енергією, світлом певної духовної сутності, а точніше сказати, благодаттю Божою, є щось більше, ніж хоче її вважати думка, що видає собі атестат «тверезості», або ж, якщо цього доторкання до духовної сутності не відбулося, – вона не є взагалі чимось пізнавальним значенням» (Флоренский, 1996, с. 447).

Не лише М. Писанко, але й шістдесятники М. Стороженко, Г. Гавриленко, В. Ламах вдавалися до теоретичного і практичного художнього осмислення й обґрунтування власного ставлення до явища мистецтва як такого. Зокрема, М. Стороженко через техніку свічіння нижніх шарів фарби шукав божественне світло художнього висловлювання, або ж Г. Гавриленко за допомогою авторської техніки штриха намагався передавати інфернальну подобу та випромінювання світла (в ілюстраціях до «Божественної комедії»), – у той чи інший спосіб художники прагнули переосмислити матеріальність видимого світу за допомогою авторських технік, немов роблячи щось на зразок «перекладу» з однієї формальної мови на іншу, з матеріального на метафізичне.

Узагальнюючи розробки М. Писанка, можемо відзначити його основні теоретичні концепти. По-перше, площина картини сама має ознаки композиційності; по-друге, площина картини є не тільки геометричною формою, але й енергетично-просторовою (емоційною палітрою форм простору) конструкцією; по-третє, як енергетично-просторова конструкція, вона має значеннєві відмінності верха і низу, лівої і правої сторін; по-четверте, як геометричне тіло вона має статичну дзеркальну поверхню, але як середовище – вона жива, якщо знати зони дії сил і емоційно-значеннєві зони (Шкарапута, 2008, с. 52–53).

Значну зацікавленість викликає регіон Слобідської України (особливо Харків і Харківщина), багатий на культурну спадщину та потужну підтримку меценатів, починаючи ще з XVIII ст. (Єрмакова, 2012, с. 35). Тут, на фундаменті розробок мистецтвознавців М. Макаренка, Ф. Шміта, Є. Редіна і С. Таранушенка, близького товариша бойчукістів, засновника європейського конструктивізму В. Єрмилова, лідера українського модернізму Б. Косарева, а також засновника Харківської художньої школи, новатора в живопису С. Прохорова, упродовж багатьох років розвивалися тенденції, що насаджувалися впливом народного мистецтва, – авангард, конструктивізм і «національний романтизм». Новаторство харківської школи безперечне, адже Харків до 1934 р. був столицею України, де зосереджувалися всі інноваційні течії – модерн, авангард, футуризм, кубофутуризм, конструктивізм. Тут започаткувався славетний театр Леся Курбаса «Березіль» (Єрмакова, 2012). У першій третині XX ст. у Харкові відбувалася концентрація творчої сили й енергії, поповнювалися натхненнями брати Бурлюки, В. Маяковський, В. Хлебніков (Єрмакова, 2012, с. 36), розвивався талант національно орієнтованих майстрів М. Бурачека, І. Севери, С. Прохорова. У творах харківських художників зазначені течії тісно переплелися з вітальним духом української автентики – народної ікони, орнаментами вишивки та ритуального ткацтва, а також творами українських художників-примітивістів.

Одним із самобутніх і національно орієнтованих художників Харкова був учень Рєпіна С. Прохоров (1873–1948). Робота митця «Жниці» (1922), на якій зображені постаті мовби зійшли з полотен доби Ренесансу або Бориса Кустодієва, була створена в період політики українізації 1920-х рр., на хвилі миттєвого, офіційно дозволеного «піднесення української нації». Це була своєрідна «ренесансна оптика» ідеалу України, котрий співпав з черговим етапом національного відродження і маркувався ідеальним концептом українського у перебігу з мотивами боттічелієвської «Весни», лицарями Георгія Нарбута та бароковими жанровими мідьоритами першодруків Лаврської інтролігаторні. У ній відбилася концептуалізація бароко – не в європейському його варіанті, а в українському. Перед створенням цієї картини Прохоров випробовував міць власного пензля у пічкіатого академічних портретів дівчат в українських народних строях на тлі барвистої орнаментики доби сецесії. Навколо Прохорова збиралося багато творчої молоді. У 1944 р., під час Другої світової війни, митцю вдалося відкрити Художню школу імені Рєпіна та об'єднати творчі кола інтелігенції Харкова: авторитет Прохорова був беззаперечним для багатьох наступних поколінь харківських художників.

Тема сакралізації української образності пронизує і творчість засновника європейського конструктивізму, трансформатора традиції В. Єрмилова (1894–1968). Митець брав участь у Першій світовій як учасник бойових дій у Персії, за що отримав Георгія 4-го ступеня. У 1930-х рр. В. Єрмилов викладав у Харківському художньому інституті, він повернувся до викладацької роботи лише в 1960-х: митцю «вбачили» його формалізм, у якому він був звинувачений разом з колегами – А. Петрицьким та О. Страховим. Національні риси мистецтва В. Єрмилова сформувалися під впливом іконографії, народного мистецтва та досягнень європейського модернізму. Так, приміром, у зображенні дівчини у віночку з проекту ескізу реклами цигарок «Українка» (1920-і) автор апелює до іконографічного образу Богоматері. Цигарки і Богоматір – звісно, не дуже вдала комбінація образів, але це було граничною ідейною формою того несумісного, що творило нову міфологію українського соціуму на тлі неукраїнського ментального ландшафту.

Базуючись на народному мистецтві, конструктивізм надав традиційній українській орнаментичній «технічному статусу», уподібнивши її до гайкового ключа або виробничого станка (Павлова, 2012, с. 83). Можна стверджувати, що українськими художниками-конструктивістами була знайдена точна формула «виробничого» мистецтва – національного за суттю та функціонального, інноваційного за формою. Це відповідало завданням творення нової матеріальної реальності в душі часу та постання модерної української нації. Але вже з початком 1930-х рр. усі авангардні експерименти були заборонені на догоду єдиній соцреалістичній концепції.

У 1930-му і 1932-му роках бойчукісти О. Мизін, І. Падалка, О. Довгаль та В. Седляр, які працювали тоді в Харкові, брали участь – саме як українські митці – у XVII та XVIII Венеційських бієнале. Критика напише, що українська секція – єдино національна у всьому радянському павільйоні (Сидор-Гібелінда, 2008, с. 152). Це художнє начало репрезентації українського «радянського» мистецтва за межами СРСР немов спрацювало на становлення харківської форми нонконформізму. Все почалося з ліквідації представників оригінальної харківської мистецтвознавчої школи.

У 1933 р., після самогубства народного комісара освіти УРСР М. Скрипника, який намагався стримувати «радянізацію» України, за сфабрикованою справою в діяльності контрреволюційної організації «Російсько-українського націоналістичного блоку» було репресовано таких видатних учених, як

О. Берладіна, Д. Гордєєва, Вс. Зуммер, П. Жолтовського, О. Нікольського, С. Таранушенка, Ф. Шміта та ін. Але ще у 1920-х рр. наукові праці харківських мистецтвознавців зазнали обструкції за відсутність актуальної революційної теми і марксистського підходу до розв'язання наукових проблем.

У 1920-х рр. творча інтелігенція не лише Слобожанщини усвідомлювала потребу в поєднанні інноваційного й традиційного, функціоналізму й естетизму, промислового виробництва й дизайну у творчості, шукала відповідність між модерністю і національною ідентичністю. Із середини 1920-х рр. у Харкові почали активно розвиватися національні інтенції школи графіки, виплекані послідовниками М. Бойчука. На його запрошення сюди з Києва приїздить випускник Української академії мистецтв Іван Падалка, якого митець вважав «знавцем українського стилю». Починаючи саме з цього часу, можна вести мову про спільні інтенції між київським і харківським граверними осередками. Критика відзначала спільний лаконізм і монументальність у побудові художньої форми, органічну єдність європейських і водночас народно-національних рис (Скрипник & Кара-Васильєва, 2007, с. 100–101). Цей напрям перейде через складні випробування ідеологічного мистецтва й вийде на поверхню культурно-мистецького життя Харкова вже у 1960-х рр., яскраво виявившись у творчості В. Ігуменцева та В. Гонтарова.

Традиції 1920-х рр. вдалося зберегти й продовжити небагатьом. Ідеологічних репресій вдалося уникнути доволі опальним художникам Григорію Бондаренку (1892–1969), Борису Косарєву (1897–1994) та Василю Єрмилову (1894–1968), які були легендами харківського мистецького середовища, уособлювали культуру, до якої тягнулися молоді митці. Саме вони й долучилися до реформування Харківського художнього інституту. Б. Косарєву, який мав статус лауреата Сталінської премії, у спосіб боротьби з системою та особистостями, які цю систему плекали, вдалося відокремити відділення сценографії від кафедри живопису (Шток, 2009, с. 27), двері якої відкривалися лише під час офіційних переглядів студентських творів. В інститут також був запрошений після довгої перерви один з його засновників В. Єрмилов, якого вважали чи не єдиним на той час справжнім дизайнером, котрий у 1963–1967-х рр. встиг написати навчальні програми курсів конструювання та формоутворення, розробив принципи роботи з кольором (Шток, 2009, с. 29).

Викладач історії і технології літографії Г. Бондаренко, чії лекції перетворювалися на справжні майстер-класи, належав до митців-інтелектуалів. Ерудованість художника приголомшувала; у невеликій хатній бібліотеці він тримав заборонені, «формалістичні» видання, як, скажімо, «Профілі» А. Ефроса, довоєнні монографії про Петрова-Водкіна та Кончаловського, каталог виставки Філонова, що не відбулася, табуйовані на той час дореволюційні фоліанти. Більшість своїх зусиль він присвячував не творчості, а студентам і бюрократичним справам – зборам, засіданням тощо (Шток, 2009, с. 24–25). Єдиною можливою формою реалізації, не скутою догмами й приписами, стало малювання вітальних листівок, де чітко виявлялися паралелі зі святковістю народного лубка та конструктивізмом («Парубок та дві дівки», 1910; вітальні листівки 1920-х). На схилі літ Г. Бондаренко повернувся до імпресіонізму, з якого починав ще в роки навчання у К. Костанді в Одесі. Один з таких етюдів «Троянда з головою свині» (1946) – зразок і акварельної майстерності й авторської іронії. Можна назвати і низку олійних пейзажів, у яких вчувається замилювання й любов до української землі («Ранок», 1958). «Радянська Батьківщина була вбогою. Але коли траплялося забути про існування режиму, можна було побачити іншу Україну: зачарування і печаль полів, меланхолію осінніх сутінок, тихий рух вод степових річок, пасма туманів, сором'язливих дітей на сільських вулицях, святкову піну квітучих вишень...», – писав В. Куликов (Шток, 2009, с. 21).

Якщо розглядати локації нонконформізму на карті України, то доволі відособленим регіоном виглядає Одеса. Культурна геополітика Одеси розвивала кращі європейські традиції ще з початку ХХ ст. Традиції «салонів» скульптора та арт-промоутора європейського й українського модернізму В. Іздебського, орієнтовані на «буржуазні» смаки Парижу митці, такі як А. Нюренберг, І. Малік, Т. Фраєрман та ін., нарешті, безумовна привабливість самого міста робило південну «столицю» України інтелектуальним центром майбутнього нонконформізму. Ці обдаровані й тонкі стилісти, прибічники вишуканого живопису сприяли зміцненню пластичної мови доби ар-нуво. Південноукраїнська школа ввібрала в себе багато стилістичних і художніх течій, які співіснували практично синхронно. На розвиток мистецтва регіону вплинули художні традиції ХІХ ст., зокрема, імпресіонізм, як-от у ліричних пейзажах К. Костанді. У той же час тут розповсюджуються тенденції ар-деко та «м'якого» авангарду, першість у якому належала М. Жуку. Не менш важливим для Одеси був розвиток пошуків у річищі «українського стилю», лідерство в якому отримав самобутній художник, дизайнер інтер'єру та меблів А. Ждаха. Значимим у формуванні традицій нонконформізму був «дух Одеси», ландшафт і морське

узбережжя, виразна атмосфера історичної давнини, що додавало топографії міста відчуття особливого культурно-текстурного простору.

У 1930–1940-х рр. мистецьке розмаїття південного регіону України змушене було адаптуватися під стандарти соцреалізму. Всі попередні досягнення, традиції авангарду та свободолюбства були знівельовані, у художньому житті краю запанував вимушений конформізм. «Ліві» митці й колекціонери, пов'язані із традиціями європейської Одеси, залишають радянзоване місто: від'їжджає В. Іздебський, який на собі відчув усю радість більшовицького активізму, вивіз свою колекцію меценат Я. Перемен, емігрували «формалісти» С. Олесевич та С. Фазіні. І все ж залишилися ті, що й далі були носіями неспотвореного соцреалізмом світогляду: М. Жук, Т. Фраерман, М. Шелюто, які передавали свою майстерність студентам художнього училища.

Коли в 1939 р. відбулося «об'єднання» Західної та Східної України, у мистецтві почала формуватися єдина образна система, повільно наростали процеси інтеграції досягнень Лівобережжя та Правобережжя, які призвели до злиття й дали змогу природно розвиватися штучно перерваним раніше процесам з національним складником.

У повоєнний час лінія розвитку радянського мистецтва все більше віддалялася від фальші та ходульності цитатного фольклорного антуражу у зображенні національної тематики, прагнучи до пошуків свіжої антропологічної образності. Однією з тенденцій, що об'єднала мистецькі потуги різних регіонів України, став «суворий стиль» 1950-х рр. Його морфологія бере початок у творах А. Петрицького «Інваліди» (1924) та в Ф. Кричевського в третій частині триптиха «Життя» (1925–1927) – «Повернення». Їхня суворі оптика, породжена Першою світовою, покладе начало візуальності 1950–1960-х рр., уже по Другій світовій. Інакше кажучи, упродовж десятиліть – між 1920–1960 рр. – семантичний потенціал такої образності лишається невичерпним, незважаючи на тоталітарні намагання нищення націонавентичності на біологічному рівні будь-якими способами: «психушками» з мокрими простирадлами, гарячими батареями центрального опалення, примусовою «терапією» та спекуляцією на розбіжності між тим, що люди чули з радіоприймачів, і тим, що вони бачили насправді. Якщо розглядати репресивні дії у 1930-х рр. щодо мистецьких тенденцій і потуг авангарду, то «суворий стиль» 1950–1960-х рр. слід вважати як нарешті збулу конструкцію між 1920–1960 рр., що зберегла антропологічну типологію людського образу (Смирна, 2017, с. 224).

Поняття «суворий стиль» запропонував мистецтвознавець О. Каменський, який схарактеризував у такий спосіб творчість угруповання митців, що виступало під гаслом «правди у мистецтві» та «щирості у відзеркаленні дійсності» і було репрезентоване на виставці «Вісім» (влітку 1961 р.). Треба наголосити, що саме наприкінці 1940-х – на початку 1950-х рр. виникло таке явище світового кінематографу, як «італійський неореалізм», в якому у стрічках Фелліні, Антоніоні, Росселіні, Вісконті, де Сантіса та інших у динамічний спосіб карбуються ті ж суворі риси людського буття, що й – статично – у полотнах радянських художників. Відмінність лише в одному: Рокко та його брати, повія Кабірія, узагалі «маленька людина» (як «людина у куфайці» в естетиці шістдесятників) в італійському кіно репрезентує те, чого слід позбутися, тим часом у радянському мистецтві – або оспівується як жанрова принада «методу» соцреалізму, або ж є продуктом сатири. Натомість в українських шістдесятників (М. Вайнштейн, І.-В. Задорожний, Н. Марченко) мотиви «суворого стилю» іконізуються або ж виникає мотив прихованої образи чи прихованої іронії (В. Бауер, М. Вайнштейн, В. Мамсіков, І. Чибісов) щодо суспільного ладу, який спричинює такі стани.

Разом з тим манері «суворого стилю», всупереч догматам соцреалізму, були притаманні ознаки стилістичної похмурості й стриманості, монументальність композицій на кшталт багатопігурних картин-панно з характерним грубим та узагальненим моделюванням; колорит вирізнявся домінуванням сіро-коричневої гами, з натяком на т. зв. «демократичний російський реалізм» XIX ст. У ньому переважали динамічний невротизм і приглушеність тонів. Для «суворого стилю» є характерною широка лінія, монументальна лапідарність форми, звернення до індустріальної поетики без патетики. На відміну від персонажу соцреалістичної картини, який утілював екстравертний позитивізм і закликав суспільство до дії в ім'я світлого майбутнього, у мистецтві «суворого стилю» домінувала цілком інша «антропологія». Це герой опісля Другої світової, персонаж мирного часу, романтизований, камерний, позбавлений індивідуальних рис.

У 1960–1970-х рр. виникають дві парадигми розвитку «суворого стилю»: одна з них стала відгуком на трагічні події війни (В. Задорожний, Н. Марченко), інша тяжіла до традицій 1920-х з їх національною орієнтацією. Зокрема, в роботі М. Вайнштейна «Лікнеп» (1960) відчутне звернення до творчості бойчукіста В. Седяра. У побудові композиції митець апелює до іконографічності «Таємної вечері»,

що дає підстави вести мову про відродження перерваних традицій у творчості художників «суворого стилю» повоєнного часу, котрі культивували базові цінності української культури з сакральним компонентом. Поряд із корпусом картин достатньо класичної художньої орієнтації справжня драматичність світовідчуття, далека від «ура-парадного» концепту соцреалістичного мистецтва, спостерігається у камерному, арт-хаусному варіанті. Роботи, виконані в особистісно-психологічному ключі (А. Горська, М. Вайнштейн, С. Параджанов та ін.), становлять той пласт мистецтва нонконформізму, в якому саме українські митці явили важливий екзистенційний компонент перехідної доби з усіма її ознаками: нетвердістю пошуку, розмитістю ідеї, непевністю у перспективах.

Напевно, тенденції нонконформізму у візуальному мистецтві мали споріднену природу і в інших галузях мистецтва, наприклад, у літературі, особливо 1920-х рр. (романи Ю. Яновського та В. Підмогильного), але в театральній справі (за винятком хіба що «Березолу») та кінематографі 1930–1950-х рр., що фінансувалися державним коштом і жорстко контролювалися, про них можна вести мову з великою обережністю. Це зумовлено тим, що нонконформізм 1930–1940-х рр. перебував у форматі «приватного виміру», залишався естетичним феноменом, і стане соціально активним у наступні десятиліття, котрі отримали окреслення «класичного нонконформізму».

Висновки

Нонконформісти міських геолокацій України реалізували різні версії загального вектору руху, що спрацьовував на збереження національної культури та відкритість до європейських цінностей. Матеріалістичній радянській ідеології київські митці протиставили вихід за межі раціонального досвіду та пошук вічних основ світобудови, потаємних вимірів мистецтва.

У Харкові набули конвергентності мистецькі тенденції, що наснажувалися впливом народного мистецтва, – авангард, конструктивізм і «національний романтизм». Серед художніх стратегій одеського регіону виокремлено модерністську з її опертям на традиції імпресіонізму й авангарду. Загальним базисом для зазначених векторів були: формологічні концепти західноєвропейських стилів та напрямів (від бароко до модерну), течії європейського модернізму (постімпресіонізм, фовізм, експресіонізм), традиція синтезу мистецтв православної культури візантизму, проторенесансу та українського примітиву (школа Бойчука).

Список використаних джерел

- Єрмакова, Н. П. (2012). *Березільська культура: Історія, досвід*. Фенікс.
- Лавріненко, Ю. (2001). *Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей*. Просвіта.
- Мудрак, М. (Упоряд.). (2011). *Борис Косарев. Харківський модернізм, 1915–1931*. Родовід.
- Павлова, Т. (2012). *Василь Єрмілов жде весну*. Родовід.
- Писанко, М. М. (1995). *Рух, простір і час в образотворчому мистецтві*. Вища школа.
- Сидор-Гібелінда, О. (2008). *Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності*. Наш час.
- Скрипник, Г., & Кара-Васильєва, Т. (Ред.). (2007). *Історія українського мистецтва* (Т. 5: Мистецтво ХХ століття). Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Смирна, Л. (2017). *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*. Фенікс.
- Флоренський, П. А. (1996). *Сочинения в четырех томах* (Т. 2). Мысль.
- Шкарапута, М. (2008). Спогади про київський Клуб творчої молоді та моїх учителів у мистецтві. *Галерея, 1-2*, 49-53.
- Шкарапута, М. (2014, 21 січня). Інтерв'ю з М. Шкарапутою. Особистий архів Лесі Смирної, Київ.
- Шкарапута, М. (2015, 12 червня). Інтерв'ю з М. Шкарапутою. Особистий архів Лесі Смирної, Київ.
- Шток, М. (Упоряд.). (2009). *Віталій Куликов: Альбом*. Родовід.

References

- Florenskii, P. A. (1996). *Sochineniia v chetyrekh tomakh* (T. 2) [Works in four volumes (Vol. 2)]. Mysl [in Russian].
- Iermakova, N. P. (2012). *Berezilska kultura: Istoriia, dosvid* [Berezil Culture: History, Experience]. Feniks [in Ukrainian].
- Lavrinenko, Yu. (2001). *Rozstriliane vidrodzhennia: Antolohiia 1917–1933: Poeziia – proza – drama – esei* [Executed Renaissance: Anthology 1917–1933: Poetry - Prose - Drama - Essay]. Prosvita [in Ukrainian].

- Mudrak, M. (Comp). (2011). *Borys Kosarev: Kharkivskiy modernizm, 1915–1931 [Borys Kosarev: Modernism of Kharkiv, 1915-1931]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Pavlova, T. (2012). *Vasyl Yermilov zhde vesnu [Vasyl Yermilov is waiting for spring]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Pysanko, M. M. (1995). *Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi [Movement, space and time in the visual arts]. Vyshcha shkola [in Ukrainian]*.
- Shkaraputa, M. (2014, January 21). Interviu z M. Shkaraputoiu. Lesia Smyrna's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Shkaraputa, M. (2015, June 12). Interviu z M. Shkaraputoiu. Lesia Smyrna's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Shkaraputa, M. (2008). Spohady pro kyivskiy Klub tvorchoi molodi ta moikh uchyteliv u mystetstvi [Memoirs of the Kyiv Club of Creative Youth and my teachers in the arts]. *Halereia, 1-2*, 49-53 [in Ukrainian].
- Shtok, M. (Comp). (2009). *Vitalii Kulykov: Albom [Vitalii Kulykov: Album]*. Rodovid [in Ukrainian].
- Skrypnyk, H., & Kara-Vasyliieva, T. (Eds.). (2007). *Istoriia ukrainskoho mystetstva (T. 5: Mystetstvo XX stolittia) [History of Ukrainian Art (Vol. 5: Art of the 20th Century)]*. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology MT Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Smyrna, L.V. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art]*. Feniks [in Ukrainian].
- Sydor-Hibelinda, O. (2008). *Ukraintsi na Venetsiiskii biennale: Sto rokiv prysutnosti [Ukrainians at the Venice Biennale: One Hundred Years of Attendance]*. Nash chas [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 22.03.2020

**ИНДИВИДУАЛИСТИЧЕСКАЯ
ОПТИКА ПРОТОНОНКОНФОРМИЗМА
И ЕЕ ФОРМОЛОГИЧЕСКИЕ
ТРАНСФОРМАЦИИ 1930-1960-х ГОДОВ**

Смирная Леся Вячеславовна,
Доктор искусствоведения,
старший научный сотрудник,
Национальная академия искусств Украины,
Киев, Украина

Цель исследования. На основе анализа художественных фактов и явлений визуальной продукции украинских художников середины XX века (от 1930-х до 1960-х гг.) воспроизведена комплексная картина становления украинского художественного неонконформизма в ходе взаимовлияний между индивидуальным и коллективным, между разрешенным и неразрешенным, между стремлением искренности и необходимостью почувствовать себя социально реализованным. Методология. В статье наряду с общенаучными методами (анализ, синтез, индукция, дедукция, обобщение) использованы кросскультурный и системный анализ, что дает возможность охарактеризовать творчество художников-неонконформистов в украинской культуре как метакультурную и метахудожественную целостность. Используются также традиционные искусствоведческие методы: историко-культурный, реконструктивно-модельный, историко-атрибутивный, хронологическая дескрипция, которые способствуют раскрытию эволюции и образной трансформации неонконформизма в различных культурно-исторических контекстах. Научная новизна. На основании раскрытия специфики эволюции, визуально-стилистических и образных трансформаций украинского художественного протонконформизма и выявления региональных особенностей формирования очагов протонконформизма Центральной, Слободской, Южной Украины предложена модель функционирования явления протонконформизма в контексте украинского визуального искусства и украинской культуры первой половины XX века. Выводы. Выявлено, что эстетически неонконформизм связан с теми формологическими поисками и художественными течениями в украинском искусстве, становление которых совпало с периодами возрождения национальной культуры; раскрыты регеональные особенности основных локаций украинского художественного протонконформизма; определено, что неонконформисты городских геолокаций Украины реализовали разные версии общего вектора движения, который срабатывал на сохранение национальной культуры и открытость к европейским ценностям.

Ключевые слова: художественный неонконформизм; протонконформизм; суровый стиль; репрессированное искусство

**INDIVIDUALISTIC VIEW
OF PROTO-NONCONFORMISM AND ITS
FORMOLOGIC TRANSFORMATIONS
OF THE 1930s-1960s**

Lesia Smyrna
*Doctor of Art Studies,
Senior Research Associate,
National Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the study is to recreate the art trends and to discover the regional peculiarities of the art centres of Central, South and Sloboda Ukraine (mainly Kharkiv and Odesa) through analysis of the art facts and visual masterpieces of Ukrainian painters of the mid-twentieth century (from the 1930s to the 1960s), which shaped the context of the national nonconformism focuses via universal, and stamped a particular set of visual style formologic focuses according to the mental blindness themes and principles. The research methodology. In the article, there are along with general scientific methods (analysis, synthesis, induction, deduction, generalization) cross-cultural and system analysis that allows characterising the work of nonconformist artists in the Ukrainian culture as meta-cultural and meta-artistic integrity. Traditional art historical methods are used as well: historical-cultural, reconstructive modelling, historical attribute, the chronological description that contribute to the evolution and shape the transformation of nonconformism within different cultural and historical contexts. The scientific novelty. By the evolution specifics insight, the visual style and imaginative transformations of Ukrainian art proto-nonconformism and regional specific features findings of proto-nonconformism centre formation of Central, South and Sloboda Ukraine, we offer the functioning model of the proto-nonconformism phenomenon within the context of Ukrainian visual art and Ukrainian culture in the early 20th century. Conclusions. It has been revealed that non-conformism is associated with those formologic inquiry and artistic trends in Ukrainian art, the formation of which coincided with periods of regeneration of national culture. The current study has discovered the regional specific features of the main locations of Ukrainian art proto-nonconformism of Central, South and Sloboda Ukraine; it is determined that the nonconformists of this urban geolocation of Ukraine have implemented various versions of a general vector of movement for the preservation of ethnic culture and openness to European values.

Keywords: art nonconformism; proto-nonconformism; severe style; purged art

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207634

UDC 75.02:004

**DIGITAL TECHNOLOGIES
IN MODERN VISUAL ART**

Tetiana Sovhyra

*PhD in Art Studies, Senior Lecturer,**ORCID: 0000-0002-7023-5361,**e-mail: STIsovyra@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to analyse the modern visual digitally created artworks, to find out the particularity of their application and to identify the relations between traditional and innovative methods in modern painting; to consider the method of applying paint and the functional component of 3D printing in the process of paintings “production”. The research methodology is a complex of several methods: analytical – to examine the historical literature and literature on the art studies, theoretical and conceptual method – to characterise the terminological system of the research, and also comparative and typological – to compare traditional technologies of painting with innovative and digital ones. The scientific novelty of the research is to identify the features of the introduction of digital technologies in visual art. Conclusions. It was revealed that with the help of technology of “artificial intelligence”, it becomes possible to recreate the lost fragments of images. It was demonstrated that due to the technology of three-dimensional printing, it is possible not only to make copies, but also to create unique artistic compositions. It was shown that thanks to the algorithmic analysis and mathematical modelling, it is possible to establish a certain ratio of sign systems of musical and pictorial works and, based on the identified results of algorithmic calculation, to establish a certain ratio of expressive means of art in digital (mathematical) equivalent. Thus, due to “artificial intelligence”, it is possible to synthesize different types of art in one work and use the methods of various branches of knowledge. Having analysed the facts of introduction of digital technologies, algorithmic analysis of paintings and 3D printing technology, we can state the fact that algorithmic art is only at the first stage of its development and has great prospects for the future.

Keywords: digital technologies; painting; technique; algorithmic art; generative neural network

Introduction

Technological features of artwork creation have always been a relevant topic for the scientific research, taking into account the introduction of technical innovations in all spheres of human life, which is confirmed by a significant number of related publications.

Foreign scientific research by A. Ruessler (2006), P. Daum (Daum et al., 2006), R. Askott (2004), F. Stedman, as well as domestic research by V. Zatserkovnyi and N. Karevina (2014), Ya. Prudenko (2014), Yu. Miliutina (2011) study the issue of innovation in art. As L. Molchanova (2010) rightly points out: “the emergence of innovations in the visual art is connected with the cultural changes in society, with the development of industrial civilization, which, unlike traditional civilizations, focuses on continuous scientific and technical progress, accelerates and directly affects the artist” (p. 37). The author of this article agrees with this view and at the same time emphasizes that these interactions can be applied to all types of art.

Methods of painting techniques, the use of various colours, mixtures and laws of colour are studied in the works of the artist Zh. Viber (1961), graphic artist L. Feinberg and art critic Yu. Grenberg (1989). The historical aspect of painting is considered in the scientific research of E. Berger (1961).

In recent years, significant historical, cultural and theoretical works have been published, where much attention is paid to the introduction of digital technologies in various fields of art, including painting. In particular, D. Shavlygin and A. Obmorokova (2015) and V. Shcheglov (2017) explore the relationship between digital technologies and art. V. Shcheglov points out to a number of repeated sequences in the context of artistic content, which the author calls algorithms, and thus the painting – an algorithmic system. The significance of the introduction of digital technologies in the socio-cultural sphere is contemplated in the works of M. Lovejoy (2004), F. Popper (2007) and D. Galkin (2013). However, among the significant number of scientific studies that address the issues of painting, there is a lack of work devoted to the study of the introduction of modern digital technologies in the art of painting.

The scientific novelty of the research is that this article analyses the principles of creating of a modern visual artwork with the help of digital technologies and also explores the uniqueness of such works for the first time.

Purpose of the article

The purpose of the article is to analyse modern visual digitally created artworks, to find out the particularity of their application and to identify the relations between traditional and innovative methods in modern painting; to consider the method of applying paint and the functional component of 3D printing in the process of paintings “production”.

Main research material

Painting technologies have been changed with time, trends, and the development of the technical component of fine art. It is known that the first cave paintings were carved with stones and show images of the animal world typical for that time (buffaloes, mammoths, rhinos, lions, etc.). The oldest image is about 40,000 years old. At that time, the tools for creating the first drawings were stones and natural, organic pigments. An example is the cave paintings in the Rock Shelters of Bhimbetka, India (about 9,000 years old), created with red ochre, red and black pigments (Pic. 1).



Picture 1. Cave art. The Bhimbetka rock shelters, India, the Stone Age

As you know, the technology is a method of using tools (stones, pigment, brush, paint). In the historical cross-section of art, there is a certain ratio of its technical and technological component: the more complex is the technique (tools), the easier is the technology of its application for a person. And vice versa: using of a simple tool requires more complex work. Example: it took primitive man a long time to carve an image on a cave wall. However, now a person with a set of modern tools spends less time to create the same drawing.

As the historical development of paintings shows, with the advent of new materials and tools (brushes, paints, gouaches or tempera) the image application technology has been changing. Therefore, now there are many painting techniques -tempera, gouache, pastel, ink, fresco, grattage, grisaille, glue paints, watercolours, acrylics, wax painting, which names are often identical to expendable materials. Today, in the process of painting, apart from tools and raw materials, computer equipment is used, which radically changes the technology of making works of visual art.

Artificial intelligence is a technology that can be used to perform a number of manipulations in a certain sequence programmed by a person. It is well known that copies of works by famous artists are created using

artificial intelligence. The famous event was the New York auction, 2018, where a copy of Rembrandt's "Edmond de Belamy, from La Famille de Belamy" was sold for \$ 432,500 (Cohn, 2018).

"New Rembrandt" (original name "The Next Rembrandt") - a portrait-painting that reproduces the creative style of Rembrandt with exceptional accuracy, but is not a copy of the image of the famous paintings of the master (Pic. 2). The work became possible due to the use of "artificial intelligence" technologies. Experts from Microsoft, Delft University of Technology, the Mauritshuis Royal Picture Gallery and the Rembrandt House Museum in Amsterdam, using Microsoft Azure computing resources and a number of specialized algorithms, conducted a three-dimensional scan of 346 paintings of the artist and found out not only genre and stylistic specifics, but also the artist's typical techniques and techniques for working with oil paints. A painting, which was created as a result of an 18-month-long study of the artist's works with the help of 3D printing, showed that artificial intelligence technologies could produce a unique art product that imitated the work of a famous artist, but have its own content.



Picture 2. "The Next Rembrandt", 2016.

Creators: ING Bank, J. Walter Thompson Amsterdam, Microsoft, TU Delft, Mauritshuis, Museum Het Rembrandthis

The example of the "New Rembrandt" shows that the mathematical analysis of the artists' creation makes it possible to detect certain algorithms of the artist's (author's) work, analyse the main components of an artistic work, and transform the sign system of art into a system of different organization – a numerical one. So, the colour, shape, and location of the objects depicted on the canvas (a composition) are all converted into numerical formulas and combinations. The graphic image is transformed into a digital, algorithmic one. A certain system of numbers is built, which makes it possible to use the obtained numerical combinations to group works (of the same artist, epoch, art direction) into single systems-collections, analyse and identify similar algorithmic chains and create new art products based on these algorithms.

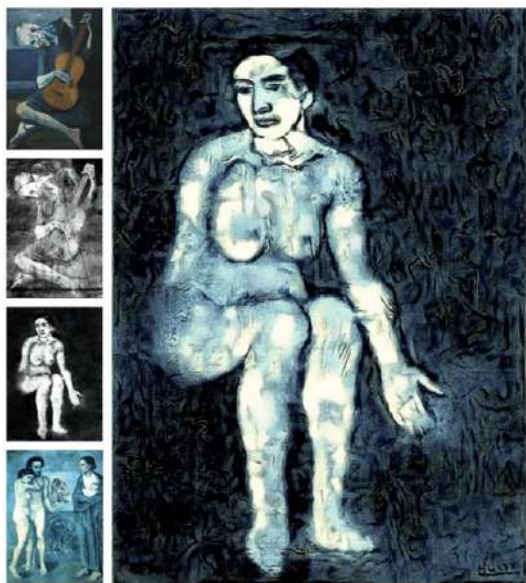
The definition of "products of art" (not works of art) is used intentionally due to the fact that a work as a result of the creativity can only be created by a person. And "artificial intelligence" technologies can produce objects that can only claim a right to be considered artistic.

Now, with the help of "artificial intelligence" technology, you can recreate lost images and even damaged fragments of famous paintings.

The painting of the famous Spanish artist Pablo Picasso "The Old Guitarist" was created on the canvas of another, previously painted picture "Sitting Woman" (Pic. 3). This fact became known thanks to the radiography during the restoration of the painting. However, it was not possible to see the distinct image, it was too difficult to reproduce it for everyone to see. Using a neural network of artificial intelligence, which due to the algorithmic analysis can distinguish the style of one artist from another (as with the work of P. Picasso - to differentiate one period from another), researchers from the University College of London have created an exact copy of the hidden picture of Picasso. The neural network is based on the technique of "neural style transfer" by Leon Gatys (from the University of Tübingen, Germany, 2015), according to which the machine scanning

technique can determine the style of a picture and use it in the creation of a completely different image. During the study, researchers Anthony Bourached and George Cann analysed the style of another masterpiece of Picasso's Blue Period "La Vie" (1903) and using a 3D printer reproduced an image of a woman taking into account the stylistic features of the artist.

If modern art products are created using algorithmic analysis, then the production process can also be considered as an algorithmic art.



Picture 3. "Sitting Woman" by Pablo Picasso

Algorithmic analysis is possible in various fields of art – graphics, painting, architecture, music, and so on.

Researchers have been studying the synthesis of different types of art for a long time – painting and drawing, music and choreography, sculpture and architecture, theatre and cinema. Artists inspired by music draw the pictures, and vice versa, under the influence of visual art, musical, architectural and screen works are created. These forms of interaction between different types of art have been known for a long time. However, today, it is possible to perform a comparative analysis of several artistic works based on algorithmic calculation and establish a certain ratio of the expressive means of art in the digital (mathematical) equivalent.

Significant within the framework of the research is the work "Kandinsky" of Microsoft company created due to the algorithmic analysis of Kandinsky's paintings, the musical work of Richard Wagner (the opera "Lohengrin", 1916), the atonal compositions by Arnold Schoenberg, as well as works of modern music.

Due to the generative neural network, the algorithmic construction of the works of the artist, music compositions by R. Wagner, A. Schoenberg have been analysed, the ratio of the image and sound has been revealed. For example, each colour shade corresponds to a certain sound, and the combination of dots and strokes corresponds to a certain leitmotif.

Changing the melodic pattern, the image is changing accordingly. Random combinations added to the sound sequence start making changes to the visual content. There is an internal creative improvisation in the creation of an image. Works of modern musical directions are also subjected to comparative algorithmic analysis and accompanied by pictorial visualization in accordance with the algorithms for creating a painting by the artist V. Kandinsky. Thus, artificial intelligence shows us how an artist would paint a picture today if he listened to modern music, instead of being inspired by the work of famous expressionists.

"Generative adversarial networks are constructed in the following way – two networks contest with each other – one, based on its stock of samples, creates new images, and the second evaluates them. This method is used to solve a variety of issues, but it is the example of art that appeared to be the most obvious. The picture allows us not only to understand better how modern methods of artificial intelligence work, but also to get closer to understanding of the creative process itself," said Vladislav Shershulsky Director for Prospective Technologies, Microsoft Russia.

The example of this project shows how due to algorithmic analysis and modelling, a certain ratio of sign systems of musical and pictorial works is determined. A person cannot predict how the images will change and, in the end, what the final result of the work will be.

So, we can state the fact that artificial intelligence technology creates art products that are unique in their kind. The production of digitally created art products is an algorithmic art. Painting created by "artificial intelligence" becomes algorithmic painting.

At the same time, we do not deny the uniqueness of human activity and artistic creativity. Moreover, we insist on the need to develop a symbiosis between man and digital technologies in art: to combine the capabilities of "artificial intelligence", aesthetic sensitivity and creative activity of a man.

Conclusions

It was revealed that with the help of digital technology, which is now called "artificial intelligence", it becomes possible to recreate the lost fragments of images of paintings. On the example of the painting by

P. Picasso “Sitting Woman” it is shown that now only with the help of “artificial intelligence” it is possible to reproduce hidden fragments of the image.

It was demonstrated that due to the technology of three-dimensional printing, it is possible not only to make copies, but also to create unique artistic compositions.

It was shown that thanks to algorithmic analysis and mathematical modelling, it is possible to establish a certain ratio of sign systems of musical and pictorial works and, based on the identified results of algorithmic calculation, to establish a certain ratio of expressive means of art in digital (mathematical) equivalent. Thus, due to “artificial intelligence”, it is possible to synthesize different types of art in one work and use the methods of various branches of knowledge.

Having analysed the facts of introduction of digital technologies, algorithmic analysis of paintings and 3D printing technology, we can state the fact that algorithmic art is only at the first stage of its development and has great prospects for the future.

References

- Askott, R. (2004). Interaktivnoe iskusstvo: na poroge postbiologicheskoi kultury [Interactive Art: On the Threshold of Post-Biological Culture]. In D. Bulatov (Ed.), *Biomediale: Sovremennoe obshchestvo i genomnaia kultura* [*Biomediale: Contemporary Society and Genomic Culture*] (pp. 200-214). Yantarnyi skaz [in Russian].
- Berger, E. (1961). *Istoriia razvitiia tekhniki maslianoi zhivopisi* [*The history of the development of oil painting techniques*]. Izdatelstvo Akademii khudozhestv SSSR [in Russian].
- Bystriakova, V., Osadcha, A., & Pilhuk, O. (2017). Innovatsii ta tekhnolohii v suchasnomu mystetstvi [Innovation and Technology in Contemporary Art]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 32, 189–199. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1068902> [in Ukrainian].
- Cohn, G. (2018, Oktober 25). AI Art at Christie's Sells for \$432,500. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/10/25/arts/design/ai-art-sold-christies.html> [in English].
- Daum, P., Ribemont, F., & Prodger, Ph. (2006). *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888–1918*. Saint Louis Art Museum [in English].
- Feinberg, L. E., & Grenberg, Iu. I. (1989). *Sekrety zhivopisi starykh masterov* [*Secrets of painting by old masters*]. Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
- Galkin, D. V. (2013). Ot vdokhnoveniia mashinami k iskusstvennoi zhizni: etapy razvitiia tekhnologicheskogo iskusstva [From machine inspiration to artificial life: stages in the development of technological art]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiia i iskusstvovedenie*, 1(9), 44-51 [in Russian].
- Grenberg, Yu. I. (1982). *Tekhnologiia stankovoi zhivopisi. Istoriia i issledovanie* [*Easel painting technology. History and research*]. Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
- Lovejoy, M. (2004). *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. Routledge [in English].
- Miliutina, Yu. S. (2011). Diskusiini pytannia shchodo vyznachennia poniat "innovatsiia" ta "novovvedennia" [Discussion questions of the definition of the concepts of "innovation" and "novelty"]. *The University Scientific Notes*, 4, 454-462 [in Ukrainian].
- Molchanova, L. A. (2010). Poniatiia "innovatsiia" i "traditsiia" v iskusstve [The concepts of "innovation" and "tradition" in art]. In *Snitkovskie chteniia* [*Snitkov readings*] (pp. 37-43). Altaiskii dom pechati [in Russian].
- Popper, F. (2007). *From Technological to Virtual Art*. MIT Press [in English].
- Prudenko, Ya. (2014, December 17). Klasychni vydy mystetstva v epokhu novitnikh tekhnolohii. Zhyvopys [Classic art in the age of the latest technology. Painting]. *Art Ukraine*. http://artukraine.com.ua/a/klasichni-vidi-mistectva-v-epokhu-novitnikh-tekhnologiy-zhivopis/#.Xo4L_kAzZdg [in Ukrainian].
- Ruesseler, A. (2006). The discovery of a Camera obscura in Jan Vermeer van Delft's painting Die 'Malkunst'. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69 (4), 541-547 [in English].
- Shavlygin, D., & Obmorokova, A. (2015). Integratsiia tsifrovogo iskusstva v traditsionnuu khudozhestvennuu sredu [Integration of Digital Art into Traditional Artistic Environment]. *Bulletin of the Sout Ural State University. Series: Social Sciences and the Humanities*, 15(4), 100-107 [in Russian].
- Shcheglov, V. N. [shcheglov]. (2017, January 22). Zhivopis XX st.: osnovy algoritmicheskoi interpretatsii [Painting of the twentieth century: the basics of algorithmic interpretation]. *Livejournal*. <https://shcheglov.livejournal.com/31914.html> [in Russian].
- Tshorka, O. P. (2015). Obrazotvorche mystetstvo i mozhlyvosti novitnikh tekhnolohii [Fine arts and the capabilities of the latest technologies]. *Culture and Contemporaneity*, 2, 111–118. <http://doi.org/10.28925/2078-1687/2018/4/2534> [in Ukrainian].

Viber, Zh. (1961). *Zhivopis i ee sredstva [Painting and its means]*. Izdatelstvo Akademii khudozhestv SSSR [in Russian].
Zatserkovnyi, V. I., & Karevina, N. P. (2014). *Aerokosmichni doslidzhennia Zemli: istoriia rozvytku [Aerospace land: Land development]* (Vol. 1). Lohos [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 27.04.2020

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Совгира Тетяна Ігорівна
*Кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Мета дослідження – на основі аналізу творів сучасного візуального мистецтва, створених з використанням цифрових технологій, з'ясувати специфіку їх застосування та виявити співвідношення традиційного й інноваційного методів в сучасному живописі; вивчити спосіб нанесення фарби та функціональний складник 3D-друку у процесі «виробництва» живописних полотен. Методологічна база дослідження становить комплекс кількох методів: аналітичного – для розгляду історичної та мистецтвознавчої літератури, теоретично-концептуального методу – для характеристики понятійно-термінологічної системи дослідження, а також порівняльно-типологічного – для порівняння традиційних технологій живопису з інноваційними цифровими. Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні специфіки запровадження цифрових технологій у візуальне мистецтво. Висновки. Виявлено, що за допомогою технології «штучного інтелекту» можна відтворити втрачені фрагменти зображень. Встановлено, що завдяки технології тривимірного друку можливе не лише виготовлення копій, а й створення авторських художніх композицій. Виявлено, що на основі алгоритмічного аналізу та математичного моделювання можна встановити співвідношення знакових систем музичних і живописних творів та на основі виявлених результатів алгоритмічного обчислення встановити певне співвідношення виразних засобів мистецтв в цифровому (математичному) еквіваленті. Отже, завдяки «штучному інтелекту» можливе синтезування різних видів мистецтва в одному творі та використання методів різних галузей знань. Проаналізувавши факти впровадження цифрових технологій, алгоритмічного аналізу живописних полотен і технології 3D-друку, можна констатувати той факт, що алгоритмічне мистецтво знаходиться лише на першій стадії свого розвитку та має значні перспективи в майбутньому.

Ключові слова: цифрова технологія; живопис; техніка; алгоритмічне мистецтво; генеративна неймережа

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Совгира Татьяна Игоревна
*Кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель исследования – на основе анализа произведений современного визуального искусства с использованием цифровых технологий выяснить специфику их использования и выявить соотношение традиционного и инновационного методов в современной живописи; рассмотреть способ нанесения краски и функциональную составляющую 3D-печати в процессе «производства» живописных полотен. Методологическая база исследования представляет собой комплекс нескольких методов: аналитического – для рассмотрения исторической и искусствоведческой литературы, теоретико-концептуального метода – для характеристики понятийно-терминологической системы исследования, а также сравнительно-типологического – для сравнения традиционных технологий живописи с инновационными цифровыми. Научная новизна исследования заключается в освещении специфики внедрения цифровых технологий в визуальное искусство. Выводы. Виявлено, що з допомогою технології «искусственного интеллекта» можно восстановить утерянные фрагменты изображения. Выяснено, что за счет технологии трехмерной печати возможно не только изготавливать копии, а и создавать авторские художественные композиции. Виявлено, что за счет алгоритмического анализа и математического моделирования можно установить соотношение знаковых систем музыкальных и живописных произведений и на основе полученных результатов алгоритмического вычисления выяснено определенное соотношение средств выразительности искусств в цифровом (математическом) эквиваленте. Таким образом, за счет «искусственного интеллекта» возможно синтезирование разных видов искусства в одном произведении и использование методов разных областей знаний. Проанализировав факты внедрения цифровых

технологий, алгоритмического анализа живописных полотен и технологии 3D-печати, можно констатировать тот факт, что алгоритмическое искусство находится лишь на первой стадии своего развития и имеет значительные перспективы в будущем.

Ключевые слова: цифровая технология; живопись; техника; алгоритмическое искусство; генеративная нейросеть

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207635

UDC 728.033(410)"1485/1625"

**ARTISTIC FEATURES OF DOMESTIC
ARCHITECTURE IN ENGLAND
OF THE RENAISSANCE PERIOD**

Olha Shkolna

*Doctor of Art Studies, Professor,**ORCID: 0000-0002-7245-6010,**e-mail: dushaorchidei@ukr.net,**Borys Grinchenko Kyiv University,**18/2, I. Shamo Blvd., Kyiv, Ukraine, 02154*

The purpose of the article is to examine the domestic architecture of England in the period of 1485–1625, which is usually associated with the Renaissance (the reign of the Tudors, Elizabeth I and James I Stuart), to identify its artistic features. The research methodology includes a set of methods. Thus, the hermeneutic analysis is to interpret the cultural and symbolic characteristics of significant sites; the ontological approach is to identify the area of their existence, the chronological method is to follow the changes within certain historical periods, the historical-cultural analysis of the period of certain cultural traditions development, the formal stylistic method is applied to identify links with major historical European styles, the method of art criticism is applied as a tool for describing and analysing artistic and image features. The scientific novelty of the research is to identify the specifics of the domestic architecture of Renaissance England, its cultural and artistic traditions. Conclusions. Domestic architecture of England in the late 15th – early 16th century is notable for reflection of perpendicular Gothic as the roof spiriforms of the buildings; the influence of domestic traditions of Germany, in particular, for half-timbered and thatched roofs, tiles, shingle or tile; Italian Renaissance proportions and Mannerist effects of the Palladian style with symmetry and intricate decorative motifs of the interior, fireplaces and furniture; the Netherlands impact, wherefrom was the fashion for separate elements of the home improvement with arras (tapestry); Spain and Portugal influence that admire rather exotic forms of chimneys with the use of blue brick masonry.

Keywords: England; Renaissance; artistic features; domestic traditions; domestic architecture; Renaissance England; furniture; furnishing

Introduction

Studying European architecture in the context of world architecture, not much attention is paid to the Renaissance architecture in England as the main stylistic impulses of that time associated with Italy, which played a key role and set the “tone” for city planning in developed countries. However, but then, the domestic architecture of England in the late 15th – early 17th century is a separate highly cultural notion, which is not appropriately studied in other countries and not fully introduced in the science, in particular, within curricula for the history of fine arts, although it has its specific local art features and exceptional authentic “colouring”.

The literature of the subject that covers some issues of the development of the medieval architecture of England is written in the English language mostly. Thus, in the context of the topic under study, the old wording publications on the architecture at the turn of the 15th – 17th centuries by T. F. Hunt and J. A. Gotch (Hunt, 1841; Gotch, 1901) are of great value. So, the former author gave his attention to half-timbered buildings and furnishing in the book *Exemplars of Tudor Architecture, Adapted to Modern Habitations: with Illustrative Details, Selected from Ancient Edifices; and Observations on the Furniture of the Tudor Period* (Hunt, 1841). The second author focused on the history of the specific works, which he analysed in the book *Early Renaissance architecture in England: a historical and descriptive account of the Tudor, Elizabethan, and Jacobean periods, 1500-1625* (Gotch, 1901). The issue of the development of thatched roofs is considered separately in J. Letts’s publication, *Smoke Blackened Thatch: a Unique Source of Late Medieval Plant Remains from Southern England* (Letts, 1999). However, the mentioned authors neither summarised information on the development of domestic half-timbered construction of the Renaissance in England nor made a comprehensive analysis of its artistic features.

There are no special scientific publications on the traditional domestic the architecture of England in the Ukrainian art studies. Nevertheless, some websites provide additional information on the Tudor style (Musca-

to, 2017), the Elizabethan style (the Elizabethan style, 2018) in the architecture of England, the Jacobean style (James I Stewart) (“Jacobean style”, 2015), English furniture (Rudchenko, 2004). The subject’s information background is completed with some surveys on the half-timbered construction in England (Selin, n.d.) and the history of William Shakespeare’s family (Pyshkina, 2015; babeta-liza, 2020; Brisco, 2016; SBKms, 2017), whose house has been preserved so far from that time and is the national heritage for Great Britain.

Purpose of the article

The purpose of the article is to highlight the formation of artistic features of domestic Renaissance architecture in England (1485-1625).

Main research material

The domestic architecture of the Tudor, Elizabeth I and James I Stuart periods is considered as a part of the Renaissance fine arts of Europe. The cultural background of the development of the architecture of these periods had its social and historical and geopolitical specifics. In 1607, Scotland was officially joined, that laid the foundations for the formation of the Kingdom of Great Britain during the next century.

From the Tudor period to the end of the 15th – the middle of the 16th century, wooden or wattle and daub houses with wooden frames have hardly remained. The half-timbered construction machinery appeared in Germany in the 14th century, and in England, such houses started being built up in the 15th – early 16th centuries only. A few of these buildings had survived by the beginning of the 21st century (Selin, n.d.).

Taking into consideration that the English honour the memory of W. Shakespeare greatly, it is namely houses related to his family can illustrate the Tudor domestic architecture. Thus, the farm of the great poet, playwright’s mother and actress – Mary Arden, has been preserved. It is a half-timbered building, which construction is cross-shaped, and the brickwork is only used for the end walls, where fireplaces with rectangular chimneys were installed (Fig. 1).

The living room’s furniture of this suburban (de facto rural) house consisted of a simple cupboard with three shelves, a table with benches covered with skins (Fig. 2). The inner walls had more vertical wooden supports than the outer ones, forming a striped pattern of white daubed walls and dark constructions.



Figure 1. The photo of the house of W. Shakespeare’s mother Mary Arden. The Tudor period.
Source: (Brisco T.)



Figure 2. The photo of the house of W. Shakespeare’s mother Mary Arden. The Tudor period. Source: (babeta-liza)

Thus, in Stratford-upon-Avon, there are examples of early half-timbered Tudor urban development. It is a building that also tends to the features of a perpendicular Late Gothic with two vertically oriented volumes.

It has a traditional ground floor that is slightly narrower than the upper floors, bay windows with ledges of the first floor with wide rectangular windows with metal crossbars and frames and a mansard “pediment” of a spiriform like a Gothic-shaped “birdhouse”, that extends forward. The wooden frame system is made with German precision (the first half-timbered builders in Britain were the invited Germans – freemasons who trained local craftsmen), it looks like longitudinal stripes of dark brown colour with equal spaces on the white facade (Fig. 3).

As for the house where W. Shakespeare was born in Stratford, the construction of the building on Henley Street in this city, where the great playwright's parents John and Mary Shakespeare moved in 1552, everything remained as the house was arranged in the Elizabethan period until the mid-19th century. In particular, it is known that local materials were used during the construction: oak timbers from the Forest of Arden and blue-grey stone from Wilmcote. The poet's father was a successful businessman (glover), merchant and executed the role of mayor of the town. Therefore, he tried to make all possible comfortable conditions for the family, being middle class first, and then quite a wealthy sir. The future actor lived here before marrying Anne Hathaway.



Figure 3. A domestic-style house from Stratford.

Source: (babeta-liza)

Thus, the poet's house can be conditionally attributed to the so-called type of rent houses (his parents had settled in it searching for a better life). It was a half-timbered building made in the domestic style like our clay-walled hut under the thatch roof. However, the walls and roof were kept on a wooden base, the spaces of which were insulated with a mixture of clay and soil and wooden sticks, and brick was often added to the ground floor. From the middle of the 19th century, the local Committee of Supervision took over the trusteeship of the building from the descendants of the family.

On the facade of this house in the centre, there is an open bore under the glass showing the masonry of that time: the wooden branches are bedaubed with clay and soil, and possibly with animal dung, which gave warmth to the house (Fig. 4). The windows consisting of many small windows, like a stained glass window, held on metal mounting frames. The internal and external boarding of the Elizabethan building is made of oak, and the roof is made of clay tiles (Fig. 5).



Figure 4. J. Shakespeare's town half-timbered house, Stratford. 16th century Source: (Brisco T.)



Figure 5. The chamber with a fireplace in J. Shakespeare's house, Stratford. The Elizabethan period (the 1570s). Source: (SBKms)

The house furnishing remained of the 1570s. The beams, similar to the beams in a traditional Ukrainian wooden hut, can be seen through the plastered wattle and daub walls. Among the typical interior decorations of this type of house come out the typical Renaissance English wooden boards (Pyshkina, 2015; SBKms, 2017), which were used to cover the walls (Hunt, 1841) in places that are not adjoint to the wide Italian-style fireplace where the wall could be touched. They are stylistically identical to the decoratively designed closed-door wings of the sideboard with three open shelves and resemble coffer on the ceilings and arches of antique buildings of Ancient Rome significantly. Taking into consideration that the last civilisation reached the English territories, where it was consolidated in the late 1st century BC – in the middle of the 1st century AD and kept as a separate British province until the 5th century AD, such historical sources of inspiration in the trade town of Stratford-upon-Avon (ceremonial county of Warwickshire) look quite natural.

There was a living room with a fireplace, a large hall with an open fireplace on the ground floor of this house, according to the design and planning system of that time, there were three bedrooms for the family

members with wooden canopy beds and curtains, fashionable at that time, on the second floor. The Elizabethan tapestries have also survived in the living room. A small cottage was built later.

W. Shakespeare noted in his will that he settled the “second bed” upon his wife. Since in those days in England, the first and best bed was intended for guests, the second meant a simpler but marriage bed. This type of furniture is preserved in Shakespeare parents’ house, in particular, the bed (the second bed, marriage bed) with a wooden canopy and curtains of green and red stripes, a bedside table and a chest in the house of a wool merchant J. Shakespeare. All the furniture in the house was made of oak in the Elizabethan period (the 1570s). The furnishing is deliberately old-fashioned and even mannered (Fig. 6).

It is known that at the time of marriage. Shakespeare was only 18 years old, but he married the woman eight years senior to him, and she had been already pregnant. Her house was located near the future writer parents’ house – in the countryside in the small village of Shottery, which is now a part of Stratford (now – it’s a district in North East London). This mentioned building has survived by this day. It is a half-timbered country house of the parents of W. Shakespeare’s wife Anne Hathaway. The special attention is drawn to the traditional thatch roof and brick chimney built on the side of the house. The interior has brickwork at fireplaces and chimneys (Fig. 7).



Figure 6. Furniture and furnishing in J. Shakespeare’s house, Stratford. The Elizabethan period (the 1570s).
Source: (virako4a)



Figure 7. The half-timbered country (rural) house of the parents of W. Shakespeare’s wife Anne Hathaway in Shottery.
Source: (babetta-liza)



As an aside, it should be noted that the thatched roofs of the English houses of the 15th-17th centuries were overlapped. At the same time, they were cut as a hairstyle, individually for the facade of a certain house. Sometimes one decorative short layer was fixed on top, which was cut as a parting on the hair, with different patterns. In general, from afar, such a cover, which in English is called “thatch”, resembles a layer of thick felt. A particularly fashionable motif was considered to be the “Dolly Bird” (apparently, it reminded the British of something like cockerel on the apex) (Letts, 1999).

In this house, where young W. Shakespeare used to go on a date to the garden (he knew his future wife, the farmer’s daughter, from childhood, because their parents were friends), the window sill with tiled masonry is also interesting. The earliest part of the house was built in the early 15th century during the Tudor period. However, all twelve rooms of the building called “Newlands Farm”, located on the plot of 36 hectares of land, were mostly completed and furnished in the Elizabethan period.

The next stage within the domestic half-timbered Elizabethan architecture – the second half of the 16th – the first years of the 17th century – are houses with intricate “patterns” of constructions on the facades like circles with cross intersections of the lines in the middle. A typical example is the building of a businessman, butcher and merchant Thomas Rogers in Stratford (150 km from London), whose grandson became the founder of Harvard University. The so-called “Harvard House” built-in 1596 has intricate “patterns” of constructions on the facades like circles with cross intersections of the lines in the middle (Fig. 8). One of T. Rog-

ers' descendants supervised W. Shakespeare's house as there were no direct descendants of W. Shakespeare's line.

In Stratford, among other buildings of the family, there is the Jacobean house built in 1613 called "Hall's Croft" of the eldest daughter of the poet Suzanne, who was married to a pharmacist, Dr John Hall. In the furnishing of the building, a typical chair from the 16th–17th centuries with two ovals on the back in the style of the time is represented (a tendency to the late Renaissance-Mannerism symmetry of Palladianism is in the elements of the carving) and Italian faience (Fig. 9). The interiors with wooden beams are furnished with a wooden canopy bed, carved mannerism supports and a foot warmer on it, which was filled with coal for heating.



Figure 8. Thomas Roger's house in Stratford.
Source: (babeta-liza)



Figure 9. The interior of the "Hall's Croft" house of the poet's eldest daughter Suzanne. The Jacobean period.
Source: (babeta-liza)

In this Jacobean house of the great poet's daughter, the palette of half-timbering was changed (Sarkisian, 1967). Thus, the wooden frame is tinted in grey colour, it has radial, rhombic and cross patterns of constructions, and the plaster of the house is in a beige tone (Fig. 10).



Figure 10. "Hall's Croft", the exterior and the canopy bed. The Jacobean period.
Source: (Brisco T., babeta-liza)

In general, it is worth noting that the Jacobean furniture acquired features of the Spanish-Portuguese fashion for the exotic countries of the Maghreb, especially Morocco. These features were observed even in the houses of small villages. In large cities, this fashion, multiplied by whimsical tastes after the East India Campaign of the early 17th century, led to the spread of borrowing carving of furniture, which had already predicted the Baroque period. However, the forms and proportions of such works remained true to the ideas of the comparable Renaissance, chosen for the symmetrically verified forms.

The examples of Jacobean furniture can be the English Mannerism oak “first” bed (for guests) with a wooden canopy and the Brazilian wooden armchair of the first third of the 17th century (after the beginning of the East India Campaign). The survived samples have a stylistic similarity to the furniture design in the coastal areas of the Maghreb countries, in particular Morocco, where Spaniards reached, as well as the Portuguese. The latter colonised Brazil too, wherefrom the exotic wood was imported to Britain (Fig. 11).



Figure 11. English Jacobean furniture. Mannerism. Features of Palladianism. Source: (O. Rudchenko)

Conclusions

Therefore, having considered the typical domestic buildings in England of the Tudor, Elizabethan and Jacobean periods, it is worth noting the following arguments. The first of the designated stages was characterised by half-timbered construction that established in the late Gothic by the roof forms and named perpendicular in Britain. At this time, it was customary to invite German builders (mostly representatives of the fraternities of “freemasons”, i.e. Masonry) to build houses, who were adept at crafting of wood, mostly oak, between the frame of which the wattle and daub plastered walls were raised. As for the fireplaces and chimneys of this period, it was customary to be brickwork. In rural areas, such houses were often covered with a thatched roof, which was renewed every few decades, giving it a certain shape-haircut. Outside, it was so carefully fitted, as if it had been combed and nailed together, and looked like thick felt.

Inside of these buildings, the wooden constructions on the walls also formed a pattern of a dark frame, bordering with white plaster, there were beams in the attic. The Tudor furnishing was still quite simple – primitive cupboards with three open shelves, chests and bedside tables. The beds were made more comfortable and elegant – they had wooden canopies, which were curtained sometimes. Together with Italian wide brick fireplaces, they formed the early Renaissance “dominants” of the houses.

In the Elizabethan period (from the middle of the 16th – to the beginning of the 17th century), the furniture in the homes of wealthy English citizens acquired Renaissance features. There appeared sideboards with open and closed shelves; the walls were covered with wooden panels with decor similar to other furniture – like coffer, for example. At this time, arras tapestries were hung on the walls, which could also be decorated with portraits. The beds had additional accessories – coal foot-warmers, long narrow bedside tables, which were installed at the foot.

At this time, the internal and external elements of the half-timbered frame acquire more whimsical forms; except straight lines in the external ornamental pattern of wooden structures, there appear radial, rhombic, figured elements. At the same time, the stylistics of external and internal furnishing has expressive Renaissance colouring. The patterns of window partitions become more interesting, which received rhombic shapes in this

period. Sometimes, instead of ordinary windows, stained glass windows of the “diamond facet” and “emerald” patterns were made at this time.

The Jacobean traditional half-timbered buildings, which were made mostly by local craftsmen, became representative. At this time, the single cottages, both outside and inside the cities, acquired more intricate forms of the frame. The buildings became more overloaded with details, annexes. At this time, the same Mannerism features were seen in the carvings of the beds and other furniture, the plastically designed pattern of which took the form of borrowings. In the houses, the utensils made of Italian faience were begun to use instead of metal ones like tin and pottery. Mainly this occurred after the East India Campaign of the early 17th century, when the exotics of the colonies of England, Spain and Portugal inspired carvers who embodied some narratives and appealed to the art of the Maghreb, in particular the Moorish. However, the tendency to the harmony of the geometric proportions of inherent to Palladianism still remained in the forms, outlines of furniture and houses with verified symmetrical shapes, that were inspired by Italian and Flemish patterns of haute couture.

In general, it should be noted that in the Middle Ages, the old-fashioned English, who used to combine simplicity and practical convenience, environmental materials and external mannerism (prudery), partly austerity and solemnity, preferred homes much like Ukrainian clay-walled hut, with “a cherry orchard by the house”.

References

- babeta-liza. (2020, January 24). Tam, gde Uiliam Shekspir rodilsia i pokhoronen (Angliia, Stratford-na-Eivone) [Where William Shakespeare was born and buried (England, Stratford-upon-Avon)]. *LiveInternet*. https://www.liveinternet.ru/community/camelot_club/post465656016/ [in Russian].
- Brisco, T. (2016, May 13). Mashina vremeni, perchatki na moche, govoriashchii shalash i prochie chudesa v domakh shekspirovskogo semeistva [A time machine, gloves on urine, a talking hut and other wonders in the homes of the Shakespeare family]. *Zapiski iz Angliiskoi glubinki by Brisco Tanya*. <https://www.britanya.me.uk/mashina-vremeni-perchatki-na-moche-govoryashhij-shalash-i-prochie-chudesa-v-domax-shekspirovskogo-semejstva/> [in Russian].
- Elizavetinskii stil [Elizabethan style]. (2018, June 21). *Architectural Idea*. <https://architecturalidea.com/architecture-history/elizavetinskij-stil/> [in Russian].
- Gotch, J. A. (1901). *Early Renaissance architecture in England: a historical & descriptive account of the Tudor, Elizabethan, & Jacobean periods, 1500–1625*. (pp. 58-59). B. T. Batsford [in English].
- Hunt, T. F. (1841). *Exemplars of Tudor architecture, adapted to modern habitations: with illustrative details, selected from ancient edifices; and observations on the furniture of the Tudor period* (pp. 1-146). H. G. Bohr [in English].
- Iakobinskii stil ili stil Iakova I. Epokha Stiuartov ili angliiskii Renessans [Jacobin style or Jacob I. style. Stuart era or the English Renaissance] (2015, September 21). *Abitant*. <https://www.abitant.com/posts/yakobinskiy-stil-ili-stil-yakova-i> [in Russian].
- Letts, J. B. (1999). *Smoke Blackened Thatch: A Unique Source of Late Medieval Plant Remains from Southern England*. University of Reading and English Heritage [in English].
- Muscato, C. (2017, June 7). What is a Tudor-Style House? Definition & History. *Study.com*. <https://study.com/academy/lesson/what-is-a-tudor-style-house-definition-history.html> [in English].
- Pyshkina, M. (2015, December 16). Dom-muzei Shekspira [Shakespeare House Museum]. *Goroda v litcakh*. <https://sites.google.com/site/gorodavlicah/2/2-2> [in Russian].
- Rudchenko, O. (2004). Angliiskaia mebel: ot Elizavety do Viktorii [English furniture: from Elizabeth to Victoria]. *Novosibdom*. <http://arx.novosibdom.ru/node/566> [in Russian].
- Sarkisian, G. A. (1967). Arkhitektura Velikobritanii [UK architecture]. In V. F. Markuzon, A. G. Gabrichevskii, A. I. Kaplun, P. N. Maksimov, G. A. Sarkisian, & A. G. Chiniakov (Eds.), *Arkhitektura Zapadnoi Evropy XV–XVI vekov. Epokha Vozrozhdeniia [Architecture of Western Europe of the XV – XVI Centuries. The Renaissance]* (Vol. 5, pp. 434-476). Izdatelstvo literatury po stroitelstvu [in Russian].
- SBKms. (2017, September 9). Shakespeare’s Birthplace “for sale” by special public auction. *Sheldon Bosley Knight*. <https://sheldonbosley.wordpress.com/2017/09/07/shakespeares-birthplace-for-sale-by-special-public-auction/> [in English].
- Selin, A. V. (n.d.). Dobro pozhalovat! [Welcome!]. FachwerkHaus/FakhverkKhaus. *FachwerkHaus*. <http://fwhaus.ru/> [in Russian].
- virako4a. (2011, December 5). Dom Shekspira, Stretford [Shakespeare’s House, Stretford]. *Livejournal*. <https://virako4a.livejournal.com/108596.html> [in Russian].

The article was received by the editorial office: 29.04.2020

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ АНГЛІЇ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Школьна Ольга Володимирівна
*Доктор мистецтвознавства, професор,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна*

Мета роботи – розглянути народну архітектуру Англії доби 1485–1625 рр., яку прийнято пов'язувати з епохою Відродження (періоди правління Тюдорів, Єлизавети I та Якова I Стюарта), виявити її художні особливості. Методологія дослідження включає сукупність методів: герменевтичний вжито для інтерпретації художньо-образних особливостей окремих пам'яток, онтологічний – для виявлення ареалу їхнього буття, історико-хронологічний – у межах послідовного розкриття етапів зміни певних історичних епох, історико-культурний – у зв'язку з історичними реаліями, у яких розвивалися певні культурні традиції, формально-стилістичний – для виявлення зв'язків із великими історичними європейськими стилями, метод мистецтвознавчого аналізу – як інструмент опису й аналізу художньо-образних особливостей. Наукова новизна дослідження полягає у виявленні специфіки народної архітектури Англії доби Відродження, її культурно-мистецьких традицій. Висновки. Народна архітектура Англії кінця XV – початку XVII ст. вирізняється рефлексіями перпендикулярної готики, що відобразилося в гострих формах дахів будівель, впливом народних традицій Німеччини, зокрема, це фахверкові конструкції та солом'яні стріхи, черепиця, гонт або плитка; італійських ренесансних пропорцій і маньєристичних впливів палладіанства з тяжінням до симетрії і мудруватих декоративних мотивів у рішеннях інтер'єрів, камінів та меблів; а також Нідерландів – звідки йшла мода на окремі елементи облаштування оселі штибу arrasів (гобеленів), й Іспанії-Португалії у замилюванні досить екзотичними формами орієнталізованих димарів з використанням синьої цегли в кладці.

Ключові слова: Англія; Ренесанс; художні особливості; народні традиції; народна архітектура; Англії доби Відродження; меблювання; оздоблення

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ АНГЛИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Школьная Ольга Владимировна
*Доктор искусствоведения, профессор,
Киевский университет имени Бориса Гринченко,
Киев, Украина*

Цель работы – рассмотреть народную архитектуру Англии эпохи 1485–1625 гг., которую принято связывать с эпохой Возрождения (периоды правления Тюдоров, Елизаветы I и Якова I Стюарта), выявить ее художественные особенности. Методология исследования включает совокупность методов: герменевтический использован для интерпретации художественно-образных особенностей отдельных памятников, онтологический – для выявления ареала их бытия, историко-хронологический – в пределах последовательного раскрытия этапов изменение определенных исторических эпох, историко-культурный – в связи с историческими реаліями, в которых развивались те или иные культурные традиции, формально-стилистический – для выявления связей с крупными историческими европейскими стилями, метод искусствоведческого анализа – как инструмент описания и анализа художественно-образных особенностей. Научная новизна исследования заключается в выявлении специфичности народной архитектуры Англии эпохи Возрождения, ее культурно-художественных традиций. Выводы. Народная архитектура Англии конца XV – начала XVII в. отличается рефлексіями перпендикулярной готики, что отразилось в острых формах крыш зданий, влиянием народных традиций Германии, в частности, это фахверковые конструкции и соломенные крыши, черепица, гонт или плитка, итальянских ренесансных пропорций и маньєристических воздействий палладіанства с тяготением к симметрии и мудреных декоративных мотивов в решениях интерьеров, каминов и мебели, а также Нидерландов, откуда шла мода на отдельные элементы обустройства дома толка arrasов (гобеленов), и Испании-Португалії в восхищении достаточно экзотическими формами ориєнталізованих дымоходов с использованием синего кирпича в кладке.

Ключевые слова: Англия; ренесанс; художественные особенности; народные традиции; народная архитектура; Англии эпохи Возрождения; мебелировка; отделка

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207636

УДК 781.1:[78.036:004.4'277

**ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ
АКУСТИЧНИХ ПОДІЙ В ЕЛЕКТРОННІЙ
МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ
А. ЗАГАЙКЕВИЧ, Г. ПОТОПАЛЬСЬКОГО
ТА Ю. ДЕНИСЕНКА)**

Бондаренко Андрій Ігорович

*Концертмейстер кафедри музичного мистецтва,**ORCID: 0000-0002-6856-991X,**e-mail: bondareandre@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета роботи – виявити різноманітні підходи до організації акустичних подій у творах електронної музики авторів, які представляють різні стилістичні течії; довести, що залежно від стилістичних орієнтирів композитор (автор твору електронної музики) може використовувати акустичні події різного характеру й по-різному їх організовувати в художню цілісність. Методи дослідження. Застосовано мистецтвознавчий аналіз для з'ясування можливостей спектра звуку за допомогою спеціальних інструментів програмного забезпечення, таких як осцилограма і спектрограма (використано програмне забезпечення «Adobe audition 3.0»). Теоретичний метод дав змогу охарактеризувати акустичні події в термінах звукового спектра. Типологічний і порівняльний методи застосовано для з'ясування типології та особливостей організації акустичних подій у творах різних стилістичних напрямів. Наукова новизна статті визначається тим, що в ній уперше подано аналіз акустичних подій та особливостей їхньої організації в творах «Algorithm754» Г. Потопальського та «The Miracle» Ю. Денисенка. Результати аналізу зіставлені з результатами аналізу твору А. Загайкевич «Мотус», дослідженого автором раніше. Висновки. З'ясовано типологію та особливості організації акустичних подій у творах різних стилістичних напрямів. Виявлено, що типологія акустичних подій у творі А. Загайкевич є ширшою завдяки мультیفонічним тонам, а також різним поєднанням шумових і гармонічних спектрів, що перебувають у більш складній взаємодії, ніж у творах Г. Потопальського та Ю. Денисенка. Ритмічна організація акустичних подій у творі Ю. Денисенка найбільшою мірою виявляє класичні періодичні структури, із характерним двійковим поділом тривалостей; у творах Г. Потопальського ритмічні структури, хоча й мають періодичність, проте не вкладаються в класичні ритмоструктури; у творі А. Загайкевич ритмічна організація не виявляє періодичних структур, а організацію часу слід розглядати насамперед як нелінійну й багатовекторну.

Ключові слова: електронна музика; аналіз музичних творів; акустика; спектральний аналіз

Вступ

Аналіз творів електронної музики пов'язаний з двома проблемами. З одного боку, твори електронної музики, як правило, не фіксуються їхніми авторами у вигляді нотного тексту, відтак дослідник не має змоги оперувати авторським текстом як документом, що в текстовій формі фіксує передбачені композитором звукові події. З іншого боку, сам музичний матеріал електронної музики далеко не завжди передбачає можливість відображення або реконструкції звукового матеріалу у формі нотного тексту з огляду на свою специфіку, що змушує дослідників шукати нові методи аналізу творів електронної музики, за межами їх нотної фіксації.

У попередній публікації (Бондаренко, 2015) ми представили метод спектрального аналізу на матеріалі твору А. Загайкевич «Мотус». Базуючись на дослідженні музикознавця Г. Когута (2003), який увів у музикознавчий обіг поняття «акустичної події» (під ним розуміється «будь-яке акустичне явище, яке відображається в нашій свідомості»), ми проаналізували цей твір і виявили різноманітні акустичні події, що використовуються автором.

Очевидним є те, що один музичний твір не може вмістити все багатоманіття електронних звуків, котрі використовуються в музичному мистецтві. Більше того, ми припустили, що для представників різних стилістичних течій палітра електронних звуків суттєво відрізнятиметься, різним буде і їхня організація. Це припущення й визначило тему цього дослідження.

Публікації, присвячені електронній музиці, здебільшого зосереджені на історичному й технологічному аспектах. Зокрема, серед важливих зарубіжних монографій варто відмітити роботи В. Котонсько-

го (Kotonski, 2002) та М. Паккета (Puckette, 2007), а серед українських – навчальні посібники В. Камінського (2000), а також наш посібник (Бондаренко & Шульгіна, 2011). Творчості українських авторів, які працювали в електронній музиці, присвячені дисертаційні роботи І. Ракунової (2008) та В. Черевко (2012).

Питання аналізу творів електронної музики в плані їхнього звукового матеріалу порушували в своїх дослідженнях Г. Когут (2003), Н. Данченко (2013), Т. Тучінська (Тучинская, 2015). Запропонований Г. Когутом метод було використано в нашій попередній статті, присвяченій твору А. Загайкевич «Мотус» (Бондаренко, 2015), де акцентується потреба вивчення акустичних подій у творах інших композиторів, зокрема тих, що мають іншу стилістичну спрямованість.

Наукова новизна. У статті представлено аналіз акустичних подій та особливості їх організації в творах «Algorithm754» Г. Потопальського (творчий псевдонім – *Ujif_Notfound*) та «The Miracle» Ю. Денисенка (творчий псевдонім – *Azotti*). Результати аналізу зіставлені з результатами аналізу твору А. Загайкевич «Мотус», дослідженого автором раніше.

Мета статті

Мета дослідження – розглянути багатоманіття та організацію акустичних подій у творах електронної музики авторів, які представляють різні стилістичні течії; довести, що залежно від стилістичних орієнтирів композитор (автор твору електронної музики) може використовувати акустичні події різного характеру й по-різному організовувати їх у художню цілісність.

Об'єктом аналізу стали два стилістично різні твори – «Algorithm754» Г. Потопальського (відомого під творчим псевдонімом *Ujif_Notfound*) та «The Miracle» Ю. Денисенка (відомого під творчим псевдонімом *Azotti*), на які дослідники досі не звертали увагу, а отже, у цій статті вони вперше вводяться в науковий обіг. Відповідно до мети визначено такі завдання – проаналізувати осцилограми та спектрограми цих творів в аспекті виявлення в них акустичних подій, порівняти їх з осцилограмами та спектрограмами, отриманими нами раніше внаслідок аналізу твору «Мотус» А. Загайкевич, і з'ясувати характер відмінностей між ними.

Для аналізу використовуватимемо звуковий редактор Adobe Audition 3.0, котрий дає змогу дослідити різні властивості звуку за допомогою таких інструментів, як спектральний, панорамний і фазовий аналіз. Ці інструменти допомагають не тільки виявляти окремі акустичні події, але й проаналізувати їхні характеристики.

Виклад матеріалу дослідження

Перед тим, як безпосередньо перейти до аналізу зазначених творів, вважаємо за необхідне зробити певні термінологічні уточнення.

Оскільки в попередній роботі (Бондаренко, 2015) поряд з терміном «акустична подія» застосовувалось поняття «звукова подія», вважаємо за доцільне постулювати, що терміни «звукова подія» та «акустична подія» розуміються нами синонімічні, проте вслід за Г. Когутом вживатимемо саме термін «акустична подія», оскільки етимологія слова «акустика» (*ακουστικός* – чутний, такий, що сприймається на слух), на наш погляд, якнайкраще відображає сутність явища.

Г. Когут (2003) розглядає акустичну подію як «будь-яке акустичне явище, яке відображається в нашій свідомості згідно з критеріями цілісності, а також відзначається наявністю нових зв'язків з іншими елементами системи» (с. 60). В подальшому Г. Когут доводить, що такі акустичні явища відображаються не тільки в нашій свідомості, але й на осцилограмах або спектрограмах відповідного музичного твору, а відтак – мають цілком об'єктивну природу й піддаються об'єктивному аналізу. Тому надалі ми виходитимемо з того, що акустична подія не тільки відображається в свідомості, але й, на чому наголошувалося в попередній роботі, «має сталі характеристики і може бути розпізнана як окремий об'єкт цілісної звукової тканини» (Бондаренко, 2015).

Для характеристики акустичної події використовуватимемо спектральні й часові характеристики. Як уже зазначалося, для електронної музики «класичні» властивості музичного звуку – «висота», «тембр», «амплітуда» і «тривалість» – доцільно представляти об'єднувальною терміном «спектр».

Розпочнемо з порівняння осцилограм вказаних трьох творів.

У творі «Мотус» А. Загайкевич осцилограма (Рис. 1) дає змогу виділити невелику початкову частину твору, витриману переважно в тихих звучаннях, розгорнуту середину з постійно змінюваною ам-

плітудою, причому лівого й правого каналів – незалежно, і заключну частину, що виходить на звучання максимальної амплітуди і кілька секунд від звуку.

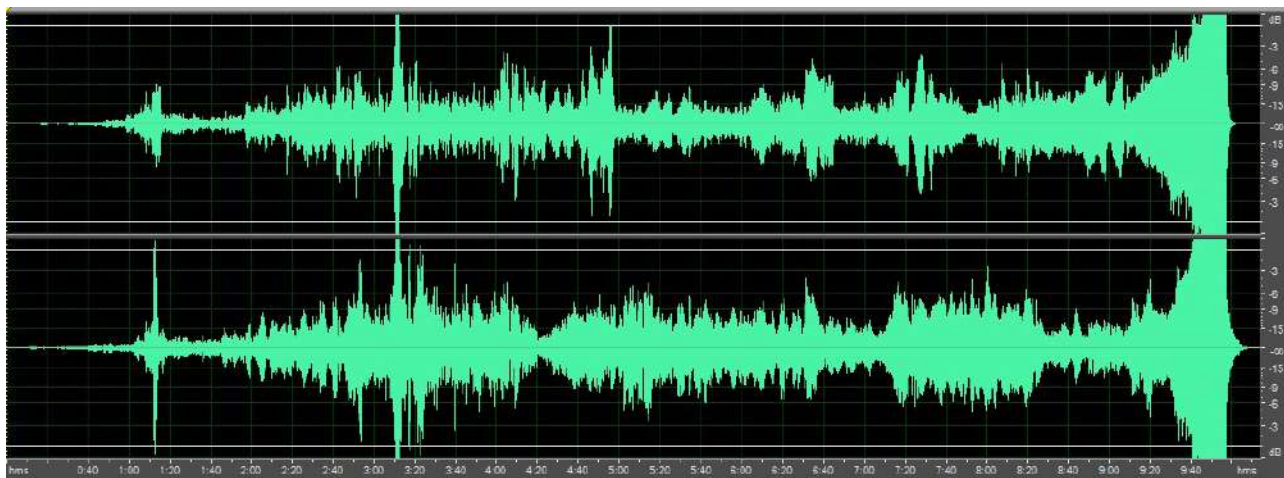


Рисунок 1. Осцилограма твору А. Загайкевич «Мотус»
Figure 1. Oscillogram of A. Zahaikevych's work "Motus"

У творі «Algorithm754» Г. Потопальського осцилограма (Рис. 2) не виявляє значних динамічних перепадів. Умовно можна виділити чотири сектори – перший і третій, з відносно більш високою амплітудою, і другий і четвертий – із зменшеною. В кінці твору на осцилограмі можна побачити затухання звучності:

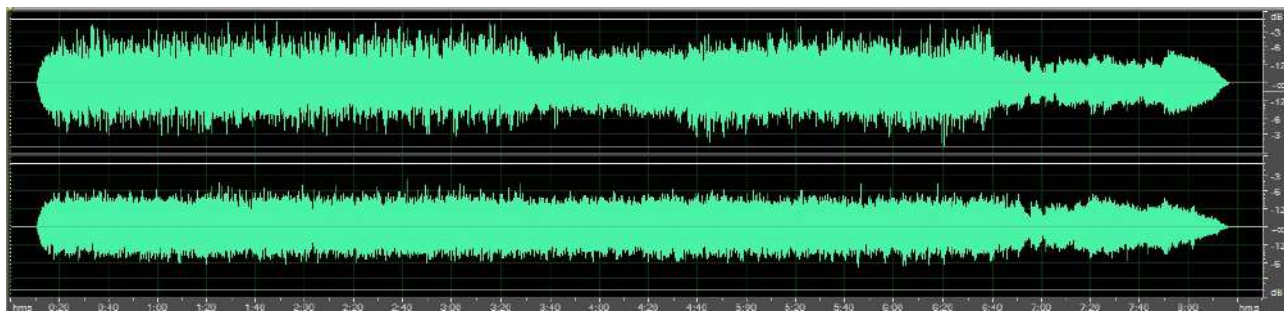


Рисунок 2. Осцилограма твору Г. Потопальського «Algorithm754»
Figure 2. Oscillogram of H. Potopalskyi's work "Algorithm754"

Нарешті осцилограма твору «The Miracle» (Рис. 3) свідчить, що більша частина твору витримана на максимальній амплітуді за винятком невеличкого епізоду в його середині, а також затухання на останніх секундах.

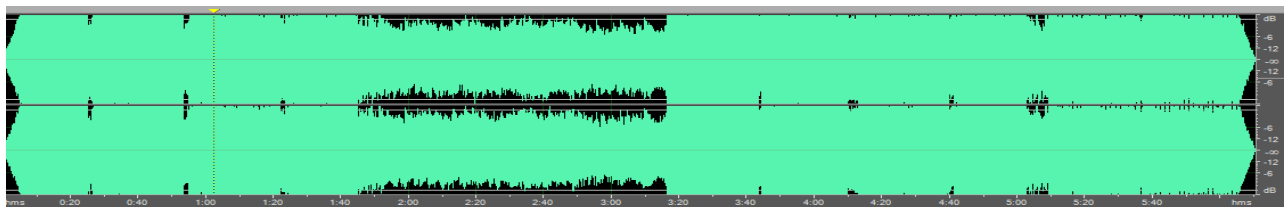


Рисунок 3. Осцилограма твору Ю. Денисенка «The Miracle»
Figure 3. Oscillogram of Yu. Denysenko's work "The Miracle"

Різниця між осцилограмами дає підстави зробити висновок про те, що гучність звуку має різні функції у всіх трьох творах. Так, в А. Загайкевич динаміка постає як самостійний засіб виразності і на рівні форми цілого твору, і на рівні окремих конструкцій, різні акустичні події характеризуються різними амплітудними характеристиками. Натомість у Ю. Денисенка амплітуда постає як засіб виразності лише на рівні форми цілого – динаміка стає визначальним фактором, що відділяє середню частину. На-

томість усередині частин динаміка залишається сталою, а отже, не відіграє самостійної художньої ролі. Твір Г. Потопальського з погляду ролі динаміки займає проміжне положення. Так, різниця в амплітуді окремих акустичних подій та окремих частин твору має місце, але досить незначна – в межах 3-6 дБ.

Окремо наведемо фрагмент осцилограми твору Ю. Денисенка в збільшеному вигляді (Рис. 4), який демонструє чітку періодичність акустичних подій різної амплітуди і звуковисотності. Така осцилограма свідчить про наявність рівномірної пульсації, яку можна було б описати традиційним музичним розміром і тривалостями традиційного подвійного поділу. Подібні структури відсутні на осцилограмах А. Загайкевич і Г. Потопальського.

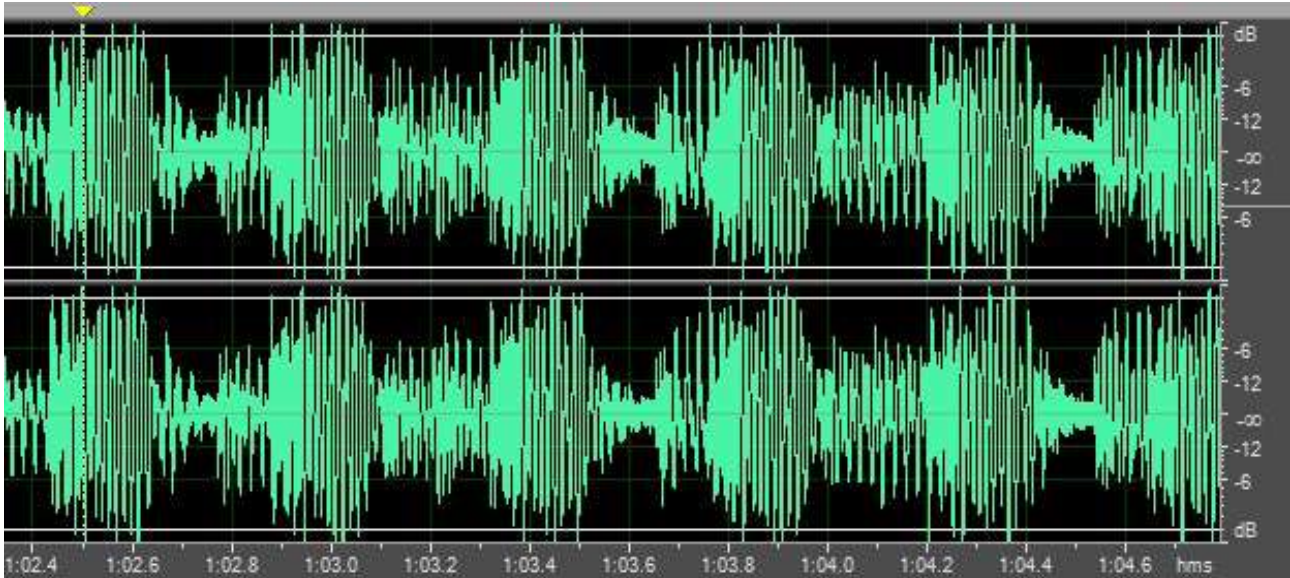


Рисунок 4. Осцилограма фрагменту твору Ю. Денисенка «The Miracle»
Figure 4. Oscillogram of fragment of Yu. Denysenko's work "The Miracle"

Тепер наведемо кілька спектрограм.

На спектрограмі твору Г. Потопальського (Рис. 5) увагу привертають паралельні горизонтальні лінії, що проходять крізь увесь твір, та окремі вертикальні лінії, які слідуєть в неперіодичному порядку. Перші лінії засвідчують наявність гармонічного звуку, витриманого протягом усього твору. Детальніший аналіз переконає, що це звук «мі» першої октави (329 Гц) з октавним обертоном. Другі лінії, за умов детальнішого розгляду, є короткотривалими звуковими імпульсами із широким спектром, які з'являються з частотою приблизно від 2 до 10 разів на секунду. Вони утворюють внутрішню динаміку твору, відчуття руху, проте відсутність відчутної періодичності не дає підстав вести мову про відчуття ритму – ані на мікрорівні, ані на макрорівні. Зазначимо, що ці імпульси можуть з'являтися і синхронно в обох каналах, і лише в одному з каналів.

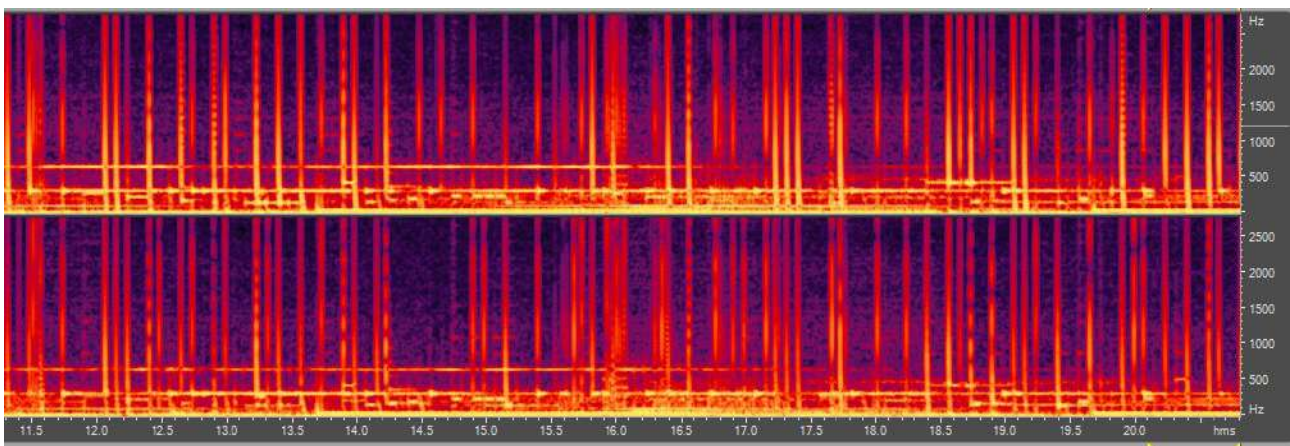


Рисунок 5. Спектрограма твору Г. Потопальського «Algorithm754», фрагмент
Figure 5. Spectrogram of H. Potopalskyi's work "Algorithm754", fragment

Нарешті, в окремих епізодах з'являється третій фактурний пласт – вкраплення звукових сигналів синусоїдної форми (Рис. 6). Якщо відстежувати частоту кожного з цих синусоїдальних сигналів, можна пересвідчитись, що в сукупності вони утворюють звукоряд *ля-мінор* з розщепленою секундою (звуки *мі-фа-соль-ля-сіі – сі-до-ре*).

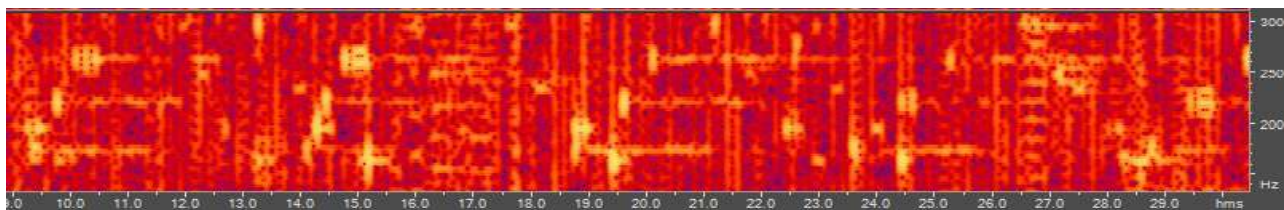


Рисунок 6. Спектрограма твору Г. Потопальського «Algorithm754», фрагмент

Figure 6. Spectrogram of H. Potopalskyi's work "Algorithm754", fragment

Ці вкраплення мають більш відчутну періодичну структуру, яка створює відчуття «дихання» музичної тканини з періодичністю приблизно 4-5 секунд, всередині якого виділяється фаза висхідного руху по звуках *фа-мажорного* тризвуку і фаза низхідного руху по звуках *малого мінорного* септакорду від звуку «мі». Проте ритміка цих об'єктів щоразу видозмінюється, і як такого сталого ритмічного рисунку не створюється.

Нарешті, ще один пласт фактури, важко усвідомлюваний на слух, але добре помітний на спектрограмі, – це низькочастотні тони (20 Гц і 60 Гц), що підключаються і відключаються також з періодичністю.

Тепер розглянемо спектрограми творів Ю. Денисенка. Протягом більшої частини твору ми чуємо рівномірну ритмічну пульсацію, що засобами класичного нотного запису можна було б записати шістнадцятками в розмірі 4/4. На спектрограмі така пульсація виглядає структурованою послідовністю вертикальних ліній (Рис. 7), спектр яких містить і гармонічні тони в середньому регістрі, і суцільні спектри у високих частотах. Подібні спектри зазвичай відповідають поєднанню високочастотних перкусивних звуків (аналогі в акустичній музики – партія хет-тарілок або шейкера, маракасів) та гармонічної пульсації.

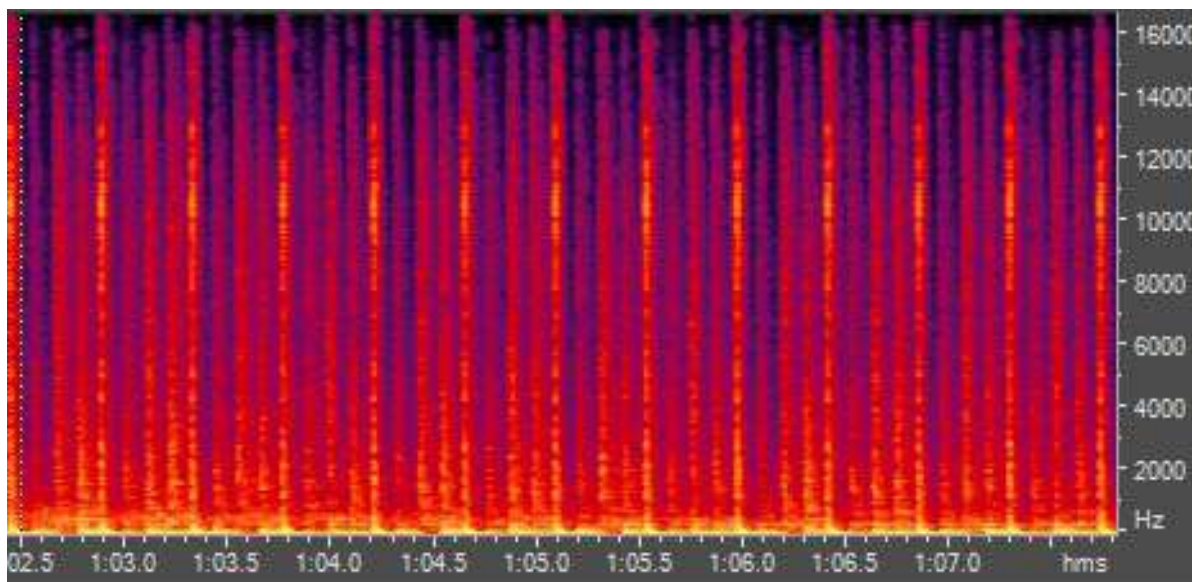


Рисунок 7. Спектрограма твору Ю. Денисенка «The Miracle», фрагмент

Figure 7. Spectrogram of Yu. Denysenko's work "The Miracle", fragment

Аналіз низькочастотної ділянки спектра виявляє характерні низькочастотні звуки, що також мають певну періодичність. В акустичній музиці аналогом таких звуків є звуки бас-бочки.

Особливу увагу привертають діагональні акустичні події – шумові арки, які виникають на стиках музичної форми. Ці об'єкти характеризуються сталими горизонтальними лініями – гармонічними тонами – і суцільним спектром, що складається з двох фаз – підйому й затухання (Рис. 8).

У цілому ж структура твору представлена 8-тактовими блоками, стики між якими періодично обрамлюються шумовими арками, а закінчення містять синкопований ритм. Блоки відрізняються також наявністю або відсутністю мелодичної лінії, басової лінії, акордових послідовностей. Складніші поєднання структур більш характерні для середини твору, тоді як краям – простіші. Гармонічні складники тут досить легко піддаються класичному аналізу – п'єса написана в тональності *фа-мінор*, а 8-тактові блоки витримані або на тонічній функції, або в гармонічній послідовності T – S – VI – VII.

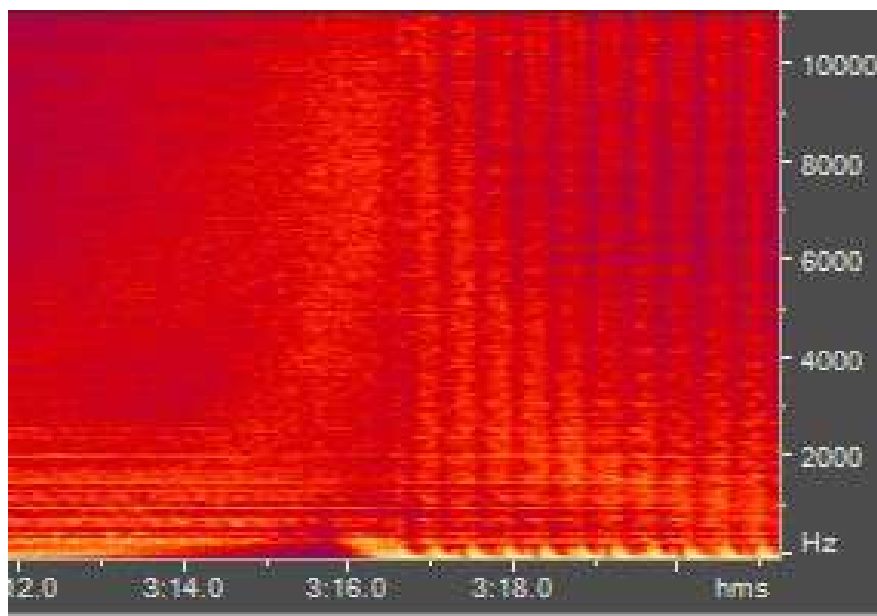


Рисунок 8. Спектрограма твору Ю. Денисенка «The Miracle», фрагмент
Figure 8. Spectrogram of Yu. Denysenko's work "The Miracle", fragment

Тепер порівняймо проаналізовані нами композиції із твором «Мотус» А. Загайкевич, який аналізувався раніше (Бондаренко, 2015). При цьому відмітимо дві основні закономірності, котрі стосуються типології та організації акустичних подій у часі.

Типологія акустичних подій у творі А. Загайкевич ширша, ніж у розглянутих творах завдяки мультитонічності, а також різним поєднанням шумових та гармонічних спектрів, їхній складній взаємодії; натомість типологія акустичних подій у творах Г. Потопальського та Ю. Денисенка дає підстави обмежитися виокремленням горизонтальних (гармонічних) та вертикальних спектрів, перші з яких відіграють переважно ритмічну функцію, а другі – переважно гармонічну чи колористичну роль. У Ю. Денисенка горизонтальні спектри присутні постійно, вони вступають у взаємодію, яку можна витлумачити термінами традиційного гармонічного аналізу (ми виявили тональність *фа-мінор* і наявність певних гармонічних функцій). У Г. Потопальського горизонтальні спектри присутні епізодично і лише частково можуть бути описані методами традиційного гармонічного аналізу (ми описували лише утворення звукорядів, проте про гармонічні функції не йшлося). У А. Загайкевич ми не відмічали жодних вертикальних структур, які давали б підстави вести мову про ладові функції.

Ритмічна організація акустичних подій у творі Ю. Денисенка найбільшою мірою виявляє класичні періодичні структури, із характерним двійковим поділом тривалостей. Такі структури, властиві напрямам танцювальної електроніки «транс», «хаус», «техно» й ін., добре відображаються на спектрограмах, що дає змогу здійснювати їх детальний аналіз. У творах Г. Потопальського ритмічні структури, хоча й виявляють періодичність, проте не вкладаються в класичні ритмоструктури. У творі А. Загайкевич ритмічна організація не виявляє періодичних структур, а організацію часу слід розглядати радше як нелінійну й багатовекторну.

Висновки

Спектральний та амплітудний аналіз творів електронної музики дав змогу з'ясувати типологію та особливості організації акустичних подій у творах різних стилістичних напрямів. У творах Ю. Денисенка та Г. Потопальського переважають горизонтальні й вертикальні спектри, що відрізняє їх від твору

А. Загайкевич, де переважають мультифонічні та шумові спектри. У творах Ю. Денисенка домінує класична організація часу із двійковим поділом тривалостей, для Г. Потопальського характерні періодичні структури, які, однак, не вкладаються в класичні схеми, натомість організація часу в творі А. Загайкевич характеризується нелінійністю та багатовекторністю.

Отже, кожен із стилістичних напрямів електронної музики характеризується власним підходом до типології та організації акустичних подій. Дослідження таких характеристик і їхня подальша типологізація потребує наступних розвідок із залученням і ширшої бази творів електронної музики, і ширшого кола її авторів.

Список використаних джерел

- Бондаренко, А. І. (2015). Виявлення і аналіз акустичних подій в електронній музиці (на прикладі «Мотус» А. Загайкевич). *Питання культурології*, 31, 22-28.
- Бондаренко, А. І., & Шульгіна, В. Д. (2011). *Музична інформатика*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Данченко, Н. Г. (2013). Специфика анализа ранней электронной музыки. *Таврійські студії. Мистецтвознавство*, 3, 103-109.
- Камінський, В. (2000). *Електронна та комп'ютерна музика*. Спалах.
- Когут, Г. (2003). Акустичні феномени як події. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(10), 60-67;
- Ракунова, І. М. (2008). *Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич)*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
- Тучинская, Т. И. (2015). О методах анализа электронной музыки. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 67-72.
- Черевко, К. П. (2012). *Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів ХХ – початку ХХІ століття (до питання методології аналізу)*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.
- Штокхаузен, К. (1995). Электронная и инструментальная музыка. (С. Савенко, пер.). В *XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы* (Вып. 1, с. 39). Музыка.
- Kotonski, W. (2002). *Muzyka elektroniczna*. PWM.
- Puckette, M. (2007). *The Theory and Technique of Electronic Music*. World Scientific Publishing Company.

References

- Bondarenko, A. I. (2015). Vyiavlennia i analiz akustychnykh podii v elektronni muzytsi (na prykladi "Motus" A. Zahaikevych) [Detection and analysis of acoustic events in electronic music (on the example of "Motus" by A. Zahaikevych)]. *Issues in Cultural Studies*, 31, 22-28 [in Ukrainian].
- Bondarenko, A. I., & Shulhina, V. D. (2011). *Muzychna informatyka [Music informatics]*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Cherevko, K. P. (2012). *Elektronna muzyka yak fenomen kulturno-tsyvilizatsiinykh protsesiv XX – pochatku XXI stolittia (do pytannia metodologii analizu) [Electronic music as a phenomenon of cultural and civilization processes of the 20th – the beginning of the 21st century (to the question of methodology of analysis)]*. (Abstract of PhD Dissertation). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv [in Ukrainian].
- Danchenko, N. G. (2013). Spetsyfika analiza rannei elektronnoi muzyki [The specifics of the analysis of early electronic music]. *Tavriiski studii. Mystetstvoznavstvo*, 3, 103-109 [in Russian].
- Kaminskyi, V. (2000). *Elektronna ta kompiuterna muzyka [Electronic and computer music]*. Spalakh [in Ukrainian].
- Kohut, H. (2003). Akustychni fenomeny yak podii [Acoustic phenomena as events]. *Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies*, 1, 60-67 [in Ukrainian].
- Kotonski, W. (2002). *Muzyka elektroniczna [Electronic music]*. PWM [in Polish].
- Puckette, M. (2007). *The Theory and Technique of Electronic Music*. World Scientific Publishing Company. [in English].
- Rakunova, I. M. (2008). Novi kompozytorski tekhnologii (na prykladi tvorchoosti Ally Zahaikevych) [New compositional technologies (based on the work of Alla Zahaikevych)]. (Abstract of PhD Dissertation). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].

- Stockhausen, K. (1995). Elektronnaia i instrumentalnaia muzyka [Electronic and instrumental music] (S. Savenko, Trans.). In *XX vek. Zarubezhnaia muzyka: Ocherki, dokumenty [XX century. Foreign music: Essays, documents]* (Iss. 1, p. 39). Muzyka [in Russian].
- Tuchinskaia, T. I. (2015). O metodakh analiza elektronnoi muzyki [About methods of analysis of electronic music]. *Traditions and innovations in the higher architectural-artistic education, 1*, 67-72 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 06.04.2020

**ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ
АКУСТИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ
В ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКЕ
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА
А. ЗАГАЙКЕВИЧ, Г. ПОТОПАЛЬСКОГО
И Ю. ДЕНИСЕНКА)**

Бондаренко Андрей Игоревич
*Концертмейстер кафедры музыкального искусства,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель работы – выявление разнотипных подходов до организации акустических событий в произведениях электронной музыки авторов, представляющих разные стилистические течения; довести, что в зависимости от стилистических ориентиров композитор (автор произведения электронной музыки) может использовать акустические события разного характера и по-разному их организовывать в художественную целостность. Методы исследования. Применен искусствоведческий анализ для выявления возможностей спектра звука с помощью специальных программных средств, таких как осциллограмма и спектрограмма (использовано программное обеспечение «Adobe audition 3.0»). Теоретический метод позволил охарактеризовать акустические события в терминах звукового спектра. Типологический и сравнительный методы использованы для выявления типологии и особенностей организации акустических событий в произведениях разных стилистических направлений. Научная новизна статьи определяется тем, что в ней впервые представлен анализ акустических событий и особенности их организации в произведениях «Algorithm754» Г. Потопальского и «The Miracle» Ю. Денисенко. Результаты анализа сопоставлены с результатами анализа произведения А. Загайкевич «Мотус», исследованного автором ранее. Выводы. Выявлено типологию и особенности организации акустических событий в произведениях разных стилистических направлений. Выявлено, что типология акустических событий в произведении А. Загайкевич шире за счёт мультифоничных тонов, а также различных сочетаний шумовых и гармонических спектров, выступающих в более сложном взаимодействии, чем в произведениях Г. Потопальского и Ю. Денисенко. Ритмическая организация акустических событий в произведении Ю. Денисенко в наибольшей степени проявляет классические периодические структуры, с характерным двоичным делением длительностей; в произведениях Г. Потопальского ритмические структуры, хотя и имеют периодичность, однако не укладываются в классические ритмоструктур; в произведении А. Загайкевич ритмическая организация не проявляет периодических структур, а организацию времени следует рассматривать прежде всего как нелинейную и многовекторную.

Ключевые слова: электронная музыка; анализ музыкальных произведений; акустика; спектральный анализ

**THE PECULIARITIES
OF ORGANIZATION OF ACOUSTIC
EVENTS IN ELECTRONIC
MUSIC (ON THE EXAMPLE
OF WORKS BY A. ZAHAIKEVYCH,
H. POTOPALSKYI AND YU. DENYSENKO)**

Andrii Bondarenko
*Concertmaster of the Department of Musical Arts,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the work is to identify different types of approaches in the organization of acoustic events in electronic music by authors representing different stylistic trends; to demonstrate that the composer (author of electronic music) depending on stylistic guidelines can use acoustic events of a different nature and organize them into musical integrity in different ways. Research Methodology. Art studying analysis has been applied to find out the possibilities of the spectrum of sound using special software tools such as oscillogram and spectrogram (software “Adobe Audition 3.0” was used). The theoretical method has made it possible to characterize acoustic events in terms of sound spectrum. Typological and

comparative methods have been applied to find out the typology and peculiarities of organization of acoustic events in the works of different stylistic directions. Research Novelty. This article gives an analysis of acoustic events and the peculiarities of their organization in the works “Algorithm754” by H. Potopalskyi and “The Miracle” by Yu. Denysenko for the first time. The results of the analysis are compared with the results of the analysis of “Motus” by A. Zahaikivych, presented earlier by the author. Conclusions. The typology and peculiarities of the organization of acoustic events in the works of different stylistic directions were demonstrated. The study revealed that the typology of acoustic events in A. Zahaikivych’s work is wider due to the multiphonic tones as well as different combinations of sound and harmonic spectra that are more complex than in the works of H. Potopalskyi and Yu. Denysenko. The rhythmic organization of acoustic events in the works of Yu. Denysenko to the highest degree reveals classical periodic structures with characteristic binary division of durations; though rhythmic structures of H. Potopalskyi’s works have periodicity, they do not fit into classical rhythm structures; in A. Zahaikivych’s work, the rhythmic organization does not display periodic structures and time organization should be primarily considered as nonlinear and multi-vector.

Keywords: electronic music; analysis of musical works; acoustics; spectral analysis

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207637

УДК 783.3

**СЕМАНТИКА МУЗИЧНОЇ МОВИ
ДУХОВНИХ КАНТАТ Й. С. БАХА
ПАСІОННОГО ТИПУ**

Боршуляк Альона Мирославівна

*Кандидат мистецтвознавства, старший викладач,**ORCID: 0000-0002-2734-8395,**e-mail: alyona_bor@ukr.net,**Кам'янець-Подільський національний**університет імені Івана Огієнка,**вул. Огієнка, 61, Кам'янець-Подільський, Україна, 32300*

Мета статті – проаналізувати семантичні аспекти духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу, виявити й розкрити їхню смислову глибину та філософсько-релігійні інспірації. Методологія дослідження базується на застосуванні фундаментальних загальнонаукових методів пізнання, а також спеціальних музикознавчих методів, зокрема аналітичного у вивченні наукової літератури; жанрово-стильового й історико-культурологічного, які сприяють встановленню закономірностей розвитку та специфіки жанру кантати як цілісного художнього об'єкта; герменевтичного методу, що допоміг осягнути філософську глибину бахівських кантат. Семантичний аналіз постає як один із головних та найбільш перспективних методів розшифрування смислових структур духовних кантат Баха пасіонного характеру. Наукова новизна полягає в розкритті семантичних аспектів духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу як носіїв сотеріологічної теорії, що проявляються музично-риторичними фігурами та символікою, у розширенні уявлень про символіко-риторичні принципи мислення композитора. Висновки. Завдяки семантичному аналізу музичної мови духовних кантат Й. С. Баха виявлено, що в кантатах пасіонного типу найбільш повно відобразилася бахівська інтерпретація лютеранства, а саме сотеріологічна теорія, яка розкриває вчення про спасіння. Доведено, що кантати пасіонного типу композитор будує за драматургічним принципом «від страждання до благодаті». Бах застосовує комплекс символіки пасіонності; для відтворення болю і мук Христа він часто використовує риторичну фігуру *passus dulciusculus* як символ страждання. З'ясовано, що занурення в смислову глибину духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу дає підстави по-новому розкрити багатомірність комплексу одвічних проблем, які сприяють народженню нового сенсу.

Ключові слова: семантика; музична символіка; принцип мислення; пасіонність; сотеріологічна теорія

Вступ

У наш час духовні кантати Й. С. Баха не лише стали затребуваними в лютеранських богослужіннях, але й міцно вкорінилися в хоровій виконавській практиці. Кожен історичний етап вивчення бахівського спадку демонструє чергові відкриття, знаходить смислові перспективи та нові пласти змісту музичних творів. Сучасне вітчизняне мистецтвознавство активно прагне заповнити прогалину в дослідженні філософсько-релігійних аспектів творчості Баха, яка утворилася внаслідок відбиття «апостасійної тенденції історії» (Медушевський, 2003, с. 7). Актуальним завданням постають ґрунтовні розвідки семантики музичної мови кантат Баха та джерел його духовної інспірації.

Музична мова Й. С. Баха неодноразово ставала об'єктом дослідження і в зарубіжному, і вітчизняному музикознавстві. Досі вагомою залишається фундаментальна праця А. Швейцера (2004), де була здійснена спроба вперше дослідити музичну мову композитора. Проблема бахівської символіки цікавить видатного музикознавця, піаніста й педагога Б. Яворського (2009), який на основі дослідження кантатно-ораторіальної творчості Баха створив систему музичних символів. Слідом за Яворським пошуками втраченого смислу «Добре темперованого клавіру» займався Р. Берченко (2008). Поряд із відомими доробками, котрі належать Й. Форкелю (2008), Е. Бодки (1993), М. Друскіну (1976; 1982), Т. Лівановій (1980), варто виділити праці сучасних вітчизняних музикознавців, що присвячені духовним аспектам творчості Й. С. Баха – К. Берденникової (2008), Н. Заболотної (2002), С. Серенко (2004) та ін. Однак дослідження переважно сконцентровані навколо окремих питань.

Наукова новизна статті полягає в розкритті семантичних аспектів духовних кантат Й. С. Баха пасіонного характеру як носіїв сотеріологічної теорії, що проявляються музично-риторичними фігурами та символікою, а також у розширенні уявлень про символіко-риторичні принципи мислення композитора.

Мета статті

Мета статті – проаналізувати семантичні аспекти духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу, виявити й розкрити їхню смислову глибину та філософсько-релігійні інспірації.

Методологія дослідження. У статті використані фундаментальні загальнонаукові методи пізнання, а також спеціальні музикознавчі методи: аналітичний під час вивчення наукової літератури; жанрово-стильовий та історико-культурологічний сприяють встановленню закономірностей розвитку та специфіки жанру кантати як цілісного художнього об'єкта; герменевтичний метод допоміг досягнути філософську глибину бахівських кантат. Семантичний аналіз постає як один із головних та найбільш перспективних методів розшифрування смислових структур духовних кантат Й. Баха пасіонного типу.

Виклад матеріалу дослідження

До жанру кантати Й. С. Бах звертався протягом багатьох років, починаючи з 1707 р. Багато ранніх кантат композитор написав для особливих подій. Після призначення концертмейстером у Веймарі в березні 1715 р. Бах отримав доручення щомісячно забезпечувати церкву музикою, а після переїзду в Лейпциг Йоганн Себастьян почав писати кантати для цілого літургійного року. Цикли таких творів відомі як *Jahrgänge*, до них увійшли й ранні кантати. Бах залишив після себе п'ять циклів кантат (біля трьохсот творів), проте майже дві п'ятих з них утрачено, деякі збереглися частково, авторство інших досить спірне.

У літургії кантата виконувалася після читання Євангелії і, зазвичай, служила інтерпретацією біблійного тексту. За слушним спостереженням Н. Шепеленко (2018) «Богоспівкування («Бог – людина») – сутнісна ознака барокової картини світу» (с. 95). Бахівські кантати можна розглядати як другу проповідь, адже тлумачення євангельських читань Бахом було дуже глибоке. Йоганну Себастьяну присвоювали багато екстравагантних титулів, таких як «перший великий німець після Лютера» і «П'ятий Євангеліст». Хоча багато істориків погоджуються з тим, що Бах був вірним і добре освіченим лютеранином, інші вважають перебільшенням приписування йому цих похвал. Німецький пастор та музикознавець В. Бланкенбург (Blankenburg, 1950) вказував на те, що називати Баха «П'ятим Євангелістом» є небезпечно помилково, оскільки «його музика служить Євангелії, але не є ним» (с. 366). Однак Бланкенбург також приходиться до висновку, що, незважаючи на всю свою творчість і працю, Бах насамперед був членом лютеранської церкви. З іншого боку, цікавою є теза Фрідріха Блума (Blume, 1963) на фестивалі Баха в червні 1962 р.: «Чи любив Бах церковну роботу? Чи була вона для нього духовною необхідністю? Навряд. Про це немає жодних свідчень. Бах, верховний кантор, творчий слуга слова божого, вірний лютеранин є легендою» (с. 218).

З того часу було проведено чимало досліджень позицій різних учених та зроблено висновки, що все ж таки вивчення музики Баха неможливо уявити без звернення до його знань лютеранства. Саме в кантатах відобразилася бахівська інтерпретація лютеранства. Згадаймо слова А. Швейцера (2004): «У порівнянні з кантатами все інше, що створив Бах, здається не більше, ніж доповнення» (с. 190). З цим висловлюванням можна не погодитись, але, безперечно, духовні кантати – величезна частина його спадку.

Сам Й. С. Бах не позначав свої духовні твори словом «кантата», використовуючи інші назви: «п'єса», «річ» (*stuck*); «діалог», «концерт», «мотет». У його розумінні визначення жанру «кантата» асоціювалось із світським жанром. Але в основі кантат часто лежить кант, який спочатку був духовним жанром і означав простий спів, властивий музиці різних християнських церков. Погодимось із думкою Н. Заболотної (2002), що кантата в своїй основі духовний твір, але вона може бути і ортодоксальною, і дещо віддаленою від церковної ортодоксії (Заболотная, 2002, с. 236).

Бахівські кантати пасіонного типу відображають релігійну доктрину, в основі якої сотеріологічна теорія. Ідея страждання, самопожертвування та спасіння, що є центральною в сотеріології, захоплює композитора. Саме через подолання земних страждань відбувається прощення через муки, а отже, спасіння. Зазначимо, що пасіонність тлумачиться як феномен, котрий перейняв властивості жанру пасіонів і трансформувався в принцип мислення, смислотворення й драматургії. Отже, проаналізуємо семантику деяких духовних кантат пасіонного характеру.

До духовних творів Баха пасіонного типу належить кантата №150 «*Nach dir, Herr, verlanget mich*» («До тебе я лину»), створена в перші роки веймарського періоду, вона є типовою для бахівського вираження скорботи та радості. Вже в *Sinfonii* (вступі) з'являється «жорсткий» хроматично низхідний хід

passus duriusculus, який пронизує майже весь твір. Цей же хід композитор застосовує для передавання трепетного страху під час звернення «до тебе я лину» в другому номері кантати. Елементи означеної теми зустрічаються ще в одному хорі – № 4. Закінчення кантати написане у формі чакони на остинатний бас. Риторична фігура *passus duriusculus* у висхідному русі почергово проходить у всіх голосах. Це рідкісний приклад хорової чакони, де, як відмічає Швейцер (2004), вже «відчувається рука майстра, який створив *Stucifixus* сі-мінорної меси» (с. 398). Але в заключному хорі остинатна тема подається у висхідному русі (тобто немов в оберненні), на відміну від *Stucifixus* сі-мінорної меси, що дає надію на просвітлення та життя.

Символіка пасіонності використовується і в Кантаті № 78 «*Jesu, der du meine Seele*» («Ісус, душа моя»), написаній у 1723 р. та виконаній 10 вересня 1724 р. в чотирнадцяту неділю після Трійці в Лейпцигу. Ця кантата належить до другого бахівського *Jahrgang* (річний комплект), у якому основою кантат були лютеранські гімни. Музика кантати базується на хоралі з 12 строф Йоганна Ріста та написана для хору, сурми, оркестрової флейти, двох гобойів, двох скрипок, альту і генерал баса – як для звичайної неділі це доволі великий оркестр. Сам текст хоралу з'являється у 1, 3, 5, 7 частинах, він тісно пов'язаний з євангельською розповіддю про зцілення десяти прокажених.

Перша частина кантати найбільш велика і важлива, що типово для всіх хоральних кантат другого *Jahrgang*. Текст є першою строфою Рістового хоралу про спокутування людських гріхів через страждання та воскресіння Христа. Зазначена тема домінує в багатьох кантатах Баха. Ідея «спасіння як тріумфу» часто з'являється в частинах, пов'язаних із Христовими муками, вона також має суттєве значення і в першій частині кантати. У ній композитор звертається до жанру пасакалії, який часто застосовує для передавання пасіонного образу. Вступний хор витриманий у суворій манері. М. Друскін визначає його як «переповнену страждання чакону» (Друскін, 1982, с. 224), Т. Ліванова – як пасакалію (Ліванова, 1980, с. 52).

Уже в інструментальному вступі першого хору відчувається комплекс символіки пасіонності. Відразу звучить риторична фігура *passus duriusculus* (в басів), яка надалі поєднується із темою хреста (альт) в оберненні і неповним проведенням *Dies irae* в сопрано (с-b-c-a – з великою секундою в основі, як варіантність d-c і продовження теми b-g). Таке символічне поєднання свідчить про спокутування й безсмертя через страждання та муки. У друге речення оркестрового вступу Бах вводить висхідні пасажі, оспівування й ритм радості – *figura corta*, як символ життя, надії, а *passus duriusculus* переносить у сопрано.

Основу першого хору кантати «Ісус, душа моя» складає риторична фігура *passus duriusculus* – і в низхідному, і у висхідному русі. Цю фігуру можна знайти не лише в кантатах пасіонного характеру, але й у різдвяних, адже дорога в лютеранстві до хреста пролягає через ясла, і вже в різдвяній музиці ми знаходимо натяк на страждання та спасіння. Саме такої позиції притримувався Ю. Петров (1993), відмічаючи, що число «8», символізуючи смерть, часто можна зустріти в творах, які прославляють Христа. На перший погляд, це може здатися недоречним, але слід мати на увазі, що «вираження ідеї в її внутрішньому протиріччі якраз і було характерне для барокового мислення, відомим в старовинних естетичних теоріях під назвою «концепт» (*concepto*). У контексті нашого предмета вісім не що інше, як знак пророцтва» (Петров, 1993, с. 15). Отже, уже при народженні Ісуса ми маємо натяк на його подальшу долю: страждання та розп'яття.

Скорботна тема в кантаті акцентується, повторюючись 27 разів, а в поліфонічному хорі розвиваються її хроматичні інтонації, сопрано і валторна проводять хоральний *cantus firmus*. У деяких місцях Бах був змушений змінити тему чакони ритмічно, мелодично й тонально, щоб вона відповідала мелодії хоралу. Відмітимо, що число мало неабияке значення для Баха: у ньому було закладено особливий зміст, майже магічний. У творах Баха поєднуються і піфагорейська, і «сакральна» символіка, і середньовічна числова містика. Число «27» – це символічне число Єдиної Трійці, взяте 9 разів, що символізує Абсолютну достатність, матеріальний розум Всесвіту, мозок. Символічне число 27 зберігає свою важливість у багатьох творах Баха (третя частина «*Clavierübung*», яка має 27 частин, Меса *b-moll* також містить 27 частин). У названих творах та в Кантаті № 78 число 27 слід розглядати як підсилення віри через муки Христа, через його ототожнення з членами трійці. Не лише Христос переносить муки, а й уся неподільна Трійця.

Бах, добре начитаний лютеранський богослов, використав число 27 як нагадування про Лютерову теологію, що стосується відповідної неділі, адже для Лютера віра є необхідною дорогою до спасіння. У своїй проповіді для цієї неділі він пише: «Але він (Павло) також показує, звідки християни отримали силу, що дала їм змогу протистояти тілесним похотям; а саме з факту, що вони отримали Святий Дух

через віру і знання, що у них є милостивий Господь. Тож їхні серця наповнилися любов'ю і бажанням слухатись Бога і остерегатись гріха» (Leahy, 1999, с. 33). Припущення про те, що Бах використовує число 27 навмисно як символ, підкріплюється тим фактом, що загальне число тактів у цій частині 144. Множники цього числа (12×12) часто з'являються в Біблії (12 родів Ізраїлю, 12 апостолів, 12 як число церков згідно з книгою Апокаліпсису). Отже, число 144 було символом обраних людей.

Лише 21 із 144 тактів першої частини не мають теми остинато. Бах будує всю частину в манері хоральної фантазії Пахельбеля. Тема й ритм «радості- відродження» супроводжують скорботний мотив протягом усього хору. Поєднавши дві протилежні музично-риторичні фігури, Бах інтерпретує Лютера, який у трактаті «Von der Freiheit eines Christenmenschen» зображує аналогом душі – наречену, а Христа – як нареченого. Використання Бахом радісної теми (*figura corta*) в басах поряд із трагічною хроматичною лінією (*passus duriusculus*) дає нам відчуття прощення через муки, що підтверджує сотеріологічну теорію.

Мотив *Dies irae* пронизує всю частину (т. 32 – *es-d-es-c* у тенора, т. 44 – *fis-e-fis-d* в соло гобоя, т. 64 – уперше дублюється в скрипок і тенорів *c-b-c-a-b-g*, т. 136 – повне проведення – *b-a-b-g-a-f-g* та ін.). У третьому куплеті (хор побудований у куплетній формі) відбувається просвітлення й ствердження сподівань, завдяки висхідним пасажам і мотивам радості. У хорові голоси все частіше влітаються інтервали кварта як символ прийняття волі Бога, надії та впевненості. Завершується частина музично-риторичною фігурою *passus duriusculus* у басовому оркестровому голосі, що переходить в оспівування та октавний хід із квартовим закінченням. У верхньому голосі звучить тема хреста в оберненні, що символізує спокутування.

Композитор проводить арку від вступного хору до заключного, в оркестровому супроводі якого частково відроджується *passus duriusculus*. У Бахівській глибокій теологічній інтерпретації доктрини спасіння, у першій частині Кантати № 78 закладається основа для наступних частин. Вирішення всієї неминучої тривоги досягається у фінальній частині, де завершальна строфа Рістового хоралу сприяє розумінню, що боротьба із Христовою смертю винагороджується у «*der süßen Ewigkeit*» (солодкій вічності).

До пасіонного типу належить рання Кантата № 21 «*Ich hatte viel Bekummernis*» («Я багато горя перетерпів»), написана у Веймарі в 1714 р. Кантата складається з 11 номерів, що розподіляються на дві частини. Перша частина кантати сконцентрована на одному скорботному образі: патетичний інструментальний вступ, скорботний хор, трагічно-скорботна арія «Зітхання, сльози», «сльозлива» арія тенора, заключний скорботний хор. Т. Ліванова (1980) зазначає, що в арії тенора скорбота «плється струмками сліз» (Ліванова, 1980, с. 78). У другій частині відбувається просвітлення скорботи, яке завершується Хором із фінальними радісними юбіляціями «*Alleluja*» в *C-dur*.

У 1714 р. герцог Вільгельм Ернест підвищує Й. С. Баха на посаді: композитор одержує чин концертмейстера і за сумісництвом виконує функції віце-капельмейстера, в обов'язки якого входило написання до кожної четвертої неділі по одній духовній кантаті. Приблизно в той час, з березня 1714 р. до кінця 1717 р., композитор створив 35 кантат. Однією з них є Кантата № 12 «*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*» (Сльози, Зітхання, Трепет, Горе), написана на текст Соломона Франка в 1714 р. (її тема згодом, майже через 150 років, стане основою «Варіацій на тему Баха» Ф. Ліста). Кантата № 12 належить до кращих бахівських творів не лише раннього періоду, але й усього доробку композитора. Кантата починається інструментальною симфонією (вступом, прелюдією), у якій соло виконують гобої. Твір сповнений глибоким пасіонним настроєм, для вираження якого Й. С. Бах використовує мотив високої скорботи. Завдяки руху цього мотиву на вузькі, «м'які» інтервали (переважно секунди) й гармонії, скорбота просвітлюється.

Симфонія підводить до другого номера кантати, у якому продовжує розвиватися пасіонний образ. Бах використовує *passus duriusculus* у концентрованому вигляді в першій частині хору «Сльози, Зітхання...», написаного у формі пасакалії. У хорі Баха 12 варіацій на хроматично низхідну тему. Нагадаємо, що число «12» символізує Отця, Сина і Святого Духа – число 3, які зійшли у видимий світ – число 4. У хоровій партії немає суцільного руху голосів, вокальні «зітхання» поділяються паузами – музично-риторичною фігурою *tnesis*. Розірваність мелодії передає страх і заціпеніння. Композитор використовує ще одну риторичну фігуру *supratio*. Відмітимо, що друга частина хору зовсім іншого плану – більш жвава, мотетного складу; вона побудована на висхідних оспівуваннях трихордах і тетрахордах. Хор «Сльози, Зітхання...» написаний в найбільш розповсюдженій на той час тричастинній формі *da capo*. Тональність Бах вибирає *f-moll*, котра, як відомо, затвердилась у XVII ст. як одна з основних у створенні скорботного образу. Отже, перший хор кантати найповніше відображає коло пасіонних образів Баха, що передаються за допомогою символів.

Кантата складається із семи частин. У ранніх кантатах їхній об'єм був ще не настільки регламентований, як в лейпцигських. Т. Ліванова (1980) вважає, що поступово Бах все більше проникає «в загальний план кантати, а саме в її музичну драматургію; у різних напрямках шукає засоби, які об'єднують ціле зверх програми, що дається словесним текстом. Частково йому служить для цього хорал...» (с. 32, 33). Бах звертається до хоралу як до традиційного стержня духовної музики протягом усього творчого шляху.

Кантату № 12 Бах завершує хоралом «Господь до блага все веде» (B-dur), який починається квартовим ходом. Саме на мотиви, в основі яких інтервал кварта, дібрані головні слова, що символізують стійкість віри, прийняття волі Бога, надію та впевненість. У хоралі кантати № 12 на квартовий хід Бах ставить слово «Господь». В основі кварта число «4», яке у піфагорійців було символом всього відомого й невідомого, символом рівності, справедливості, сили; у єврейському написанні чотири букви має священне ім'я Єдиного Бога – Іегова. Отже, хорал можна тлумачити як вираження символу віри. У кантаті відбувається рух образів і емоцій «від темряви і глибини жалю до просвітлення, підйому і знаходженню сили духу і стійкості віри», що ще раз підтверджує сотеріологічну теорію.

Після першого хору йдуть без зв'язкових речитативів три арії. Перша «Kreuz und Krone sind verbunden» («Хрест із славою неподільні») тематично перегукується із симфонією (тобто з № 1). Це скорботна лірико-патетична арія з імпровізаційним розвитком інструментальної партії у вільному ритмічному русі. Голос (альт) вступає дещо пізніше та створює поліфонічний дует із солюючим гобоєм. Виникає контраст напруженого загостреного почуття і сил, що його стримують (помірного повільного руху супроводу, твердої врівноваженості цілого). В альтовому голосі весь час поєднується мотиви хреста із *figura corta* та різноманітними оспівуваннями, оскільки через страждання можна досягнути благодаті.

Скорботній арії альта протиставляється арія баса (Es-dur) – мужньо-рішуча, наповнена сміливим підйомом почуттів. На відміну від попередніх частин, у ній висвітлюється діатоніка. Хроматика й діатоніка – полярні інтонаційні полюси кантати. Вокальний та інструментальний голоси створюють канон, який символізує згідно з текстом – «Я за Христом піду» – «хід». Мелодію Бах подає у висхідному русі – музично-риторична фігура *anabasis*, з початковою квартою, що виражає рух до конкретної цілі, сходження. В арії відбувається передбачення Хоралу кантати. Наступна арія тенора «Сподівайсь, сподівайсь!» акордово-гомофонного складу; у ній висвітлюється музичний матеріал: «За негодою прийде щастя». Композитор у супроводі використовує «ритм блаженства». Арія підводить до заключного хоралу.

Отже, в Кантаті № 12 найбільш концентровано висвітлюються образи скорботи через історичні теми-образи, теми-символи: риторичні фігури *passus duriusculus*, *suspiratio*, *tnesis*, *figura corta*, інтонацію *lamento*, мотив хреста. Цей твір Баха можна назвати Кантатою на «Страсті Христа», де образ страждання розкривається як величне, очищаюче почуття.

Висновки

Завдяки семантичному аналізу музичної мови Й. С. Баха виявлено, що в кантатах пасіонного типу найповніше відобразилася бахівська інтерпретація лютеранства, а саме сотеріологічна теорія, яка розкриває вчення про спасіння. Глибоке витлумачування Бахом євангельських читань дає підстави інтерпретувати кантати як своєрідну проповідь. Кантати пасіонного типу композитор будує за драматургічним принципом «від страждання до благодаті». Бах вдається до комплексу символіки пасіонності; для відтворення болю і мук Христа він часто використовує риторичну фігуру *passus duriusculus* як символ страждання. Занурення в смислову глибину духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу дає змогу повному розкрити багатомірність комплексу одвічних проблем, що сприяють народженню нового сенсу.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в семантичному аналізі клавірних творів Й. Баха пасіонного типу, виявленні їхніх духовних інспірацій та в глибокому вивченні музичної мови.

Список використаних джерел

- Берденникова, Е. (2008). *Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха*. Музична Україна.
 Берченко, Р. Э. (2008). *В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире»*. Классика-XXI.
 Бодки, Э. (1993). *Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха* (А. Е. Майкапар, пер.). Музыка.
 Друскин, М. С. (1976). *Пассионы и мессы И. С. Баха*. Музыка, Ленинградское отделение.

- Друскін, М. С. (1982). *Йоганн Себастьян Бах*. Музыка.
- Заболотная, Н. Г. (2002). Об интонационно-историческом подходе к типологии духовных кантат И. С. Баха. *Музичне мистецтво і культура*, 3, 233-240.
- Ливанова, Т. Н. (1980). *Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи* (Ч. 2). Музыка.
- Медушевский, В. В. (2003). Предметы осмысления и анализа в музыке и других искусствах. *Музичне мистецтво і культура*, 4, 7-15.
- Петров, Ю. П. (1993). Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том). *Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха*, 109, 5-32.
- Серенко, С. О. (2004). *Художня концепція «Мистецтва фуги» Й. С. Баха*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса.
- Форкель, И. Н. (2008). *О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха* (В. Ерохин, пер.). Классика-XXI.
- Швейцер, А. (2004). *Йоганн Себастьян Бах* (Х. Стрекаловская, пер.). Классика-XXI.
- Шепеленко, Н. (2018). *Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII-XXI століть*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.
- Яворський, Б., & Носина, В. (2009). *Сюити Баха для клавира. О символике «Французских сюит» И. С. Баха*. Классика-XXI.
- Blankenburg, W. (1950). In the Sign of Bach. *Concordia Theological Monthly*, 5, 366-367.
- Blume, F. (1963). Outlines of a New Picture of Bach. *Music & Letters*, 44(3), 214-227.
- Leahy, A. (1999). The opening chorus of cantata BWV 78, "Jesu, der du meine Seele". *Bach*, 30(1), 26-41.

References

- Berchenko, R. E. (2008). *V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Iavorskii o "Khorosho temperirovannom klavire"* [In Search of Lost Meaning: Boleslaw Jaworski on "Well-Tempered Clavier"]. Klassika-XXI [in Russian].
- Berdennikova, E. (2008). *Gomileticheskie tradicii dukhovnykh kantat I. S. Bakha* [Homiletic traditions of J. S. Bach's spiritual cantatas]. Muzychna Ukraina [in Russian].
- Blankenburg, W. (1950). In the Sign of Bach. *Concordia Theological Monthly*, 5, 366-367 [in English].
- Blume, F. (1963). Outlines of a New Picture of Bach. *Music & Letters*, 44(3), 214-227 [in English].
- Bodki, E. (1993). *Interpretatsiia klavirnykh proizvedenii I. S. Bakha* [Interpretation of the keyboard works by J. S. Bach] (A. E. Maikapar, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Druskin, M. S. (1976). *Passiony i messy I. S. Bakha* [Passions and Masses by J. S. Bach]. Muzyka, Leningrad branch [in Russian].
- Druskin, M. S. (1982). *Iogann Sebastian Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Muzyka [in Russian].
- Forkel, J. N. (2008). *O zhizni, iskusstve i o proizvedeniiakh Ioganna Sebastiana Bakha* [On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works] (V. Erokhin, Trans.). Klassika-XXI [in Russian].
- Iavorskii, B., & Nosina, V. (2009). *Siuity Bakha dlia klavira. O simvolike "Francuzskikh siuit" I. S. Bakha* [Bach Suite for Clavier. About the Symbolism of "French Suites" by J. S. Bach]. Klassika-XXI [in Russian].
- Leahy, A. (1999). The opening chorus of cantata BWV 78, "Jesu, der du meine Seele". *Bach*, 30(1), 26-41 [in English].
- Livanova, T. N. (1980). *Muzikalnaia dramaturgiia I. S. Bakha i ee istoricheskie sviazi* [J. S. Bach's Musical Dramaturgy and Its Historical Relations] (Pt. 2). Muzyka [in Russian].
- Medushevskii, V. V. (2003). Predmety osmysleniia i analiza v muzyke i drugikh iskusstvakh [Subjects of Comprehension and Analysis in Music and Other Arts]. *Music art and culture*, 4, 7-15 [in Russian].
- Petrov, Iu. P. (1993). Simvolika i dialektika chisel v "Khorosho temperirovannom klavire" I. S. Bakha (I tom) [Symbolism and Dialectics of Numbers in J. S. Bach's "Well-Tempered Clavier" (I volume)]. *Interpretatsiia klavirnykh sochinenii I. S. Bakha*, 109, 5-32 [in Russian].
- Schweitzer, A. (2004). *Iogann Sebastian Bakh* [Johann Sebastian Bach] (Kh. Strekalovskaia, Trans.). Klassika-XXI [in Russian].
- Serenko, S. O. (2004). *Khudozhnia kontseptsiiia "Mystetstva fuhy" Y. S. Bakha* [The Artistic Concept of "Fugue Art" by J. S. Bach]. (Abstract of PhD Dissertation). Odesa State A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].
- Shepelenko, N. (2018). *Vtilennia zhanrovoho kanonu oratorii u tvorchosti zakhidnoievropeiskykh i vitchyznianskykh kompozytoriv XVII-XXI stolit* [Incarnation of the Oratory Genre Canon in the Works of Western European and National Composers of the 17th-21st Centuries]. (PhD Dissertation). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].

Zabolotnaia, N. G. (2002). Ob intonatcionno-istoricheskom podkhode k tipologii dukhovnykh kantat I. S. Bakha [On the Intonational-historical Approach to the Typology of J. S. Bach's Spiritual Cantatas]. *Music art and culture*, 3, 233-240 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2020

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ДУХОВНЫХ КАНТАТ И. С. БАХА ПАССИОННОГО ТИПА

Боршуляк Алена Мирославовна
Кандидат искусствоведения,
старший преподаватель,
Каменец-Подольский национальный
университет имени Ивана Огиенка,
Каменец-Подольский, Украина

Цель статьи – проанализировать семантические аспекты духовных кантат И. С. Баха пассионного типа, выявить и раскрыть их смысловую глубину и философско-религиозные инспирации. Методология исследования базируется на применении фундаментальных общенаучных методов познания, а также специальных музыковедческих методов, в частности аналитического при изучении научной литературы; жанрово-стилевого и историко-культурологического, которые способствуют установлению закономерностей развития и специфики жанра кантаты как целостного художественного объекта; герменевтического метода, который помог понять философскую глубину баховских кантат. Семантический анализ выступает как один из главных и наиболее перспективных методов расшифровки смысловых структур духовных кантат Баха пассионного характера. Научная новизна заключается в раскрытии семантических аспектов духовных кантат И. С. Баха пассионного типа как носителей сотериологической теории, которая проявляется музыкально-риторическими фигурами и символикой, в расширении представлений о символических принципах мышления композитора. Выводы. В результате семантического анализа музыкального языка духовных кантат И. С. Баха обнаружено, что в кантатах пассионного типа наиболее полно отразилась баховская интерпретация лютеранства, а именно сотериологическая теория, раскрывающая учение о спасении. Доказано, что кантаты пассионного типа композитор строит по драматургическому принципу «от страдания к благодати». Бах применяет комплекс символики пассионности; для воспроизведения боли и мучений Христа он часто использует риторическую фигуру *passus duriusculus* как символ страдания. Выяснено, что погружение в смысловую глубину духовных кантат И. С. Баха пассионного типа позволяет по-новому раскрыть многомерность комплекса извечных проблем, которые способствует рождению нового смысла.

Ключевые слова: семантика; музыкальная символика; принцип мышления; пассионность; сотериологическая теория

SEMANTICS OF THE MUSICAL LANGUAGE OF J. S. BACH'S SPIRITUAL CANTATAS OF THE PASSION TYPE

Alona Borshuliak
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University,
Kamianets-Podilskyi, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the semantic aspects of J. S. Bach's passion cantatas, identify and reveal their semantic depth, philosophical and religious inspiration. The research methodology is based on the application of fundamental general scientific methods of cognition, as well as special musicological methods, in particular, analytical in the study of scientific literature; genre and style, historical and cultural methods, which contribute to the establishment of patterns of development and particularity of the cantata genre as a complete artistic object; hermeneutic method, which helped to comprehend the true philosophical meaning of the Bach's cantatas. Semantic analysis emerges as one of the main and the most promising methods for deciphering the semantic structures of the Bach's spiritual cantatas. The scientific novelty is to reveal the semantic aspects of J. S. Bach's spiritual cantatas of the passion type as carriers of soteriological theory, which are manifested by musical rhetorical figures and symbolism, to promote better understanding of symbolic and rhetoric principles of the composer's artistic thinking. Conclusions. Semantic analysis of the musical language of J. S. Bach's spiritual cantatas has demonstrated that in the passion cantatas Bach's interpretation of Lutheranism, namely the soteriological theory that reveals the doctrine of salvation, is reflected to the highest degree. It can be concluded that

the composer builds his cantatas of the passion type according to the dramatic principle “from suffering to grace”. Johann Sebastian Bach applies a whole range of passion symbols. He often uses the rhetorical figure of *passus duriusculus* as a symbol of suffering to reproduce the pain and torment of Christ. It has been found out that immersion in the spiritual depth of J. S. Bach’s spiritual cantatas of the passion type gives ground to re-discover the multidimensionality of the complex of age-old questions that contribute to the emergence of new meaning.

Keywords: semantics; musical symbolism; principle of thinking; passion; soteriological theory

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207638

UDC 78.02:681.841

**THE SPECIFICS
OF CRITICAL LISTENING
IN THE ART OF SOUND RECORDING**

Vitalii Volkomor

*Lecturer,**ORCID: 0000-0003-2401-3079,**e-mail: volkomor2@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to identify and characterise the features of critical listening as a strategy for evaluating an audio signal in the context of the art of sound recording. To provide the overall view and understanding of the research issues, the method of generalization and systematization of scientific knowledge on the phenomenon of sound in musicology was applied, as well as analytical and synthetic methods, method of musicological analysis, typological and system-structural, which have helped to organise the information, study the sound and music and the variety of elements, determine the place of critical listening in the art of sound recording, etc. The specifics of critical listening is investigated and systematic methods for identifying, evaluating and forming artistic elements of sound recording are analysed; four components of sound quality evaluation are identified and characterised – spectral content, musical context, dynamic context and dynamics in critical listening evaluation. Conclusions. The art of sound recording is implemented through the listening skills, in order to recognize nuances and create professional high-quality recordings, as well as the ability to use the recording process and technical equipment to create sound with artistic sensuality. Critical listening involves the sound quality evaluation to determine its characteristics following the context or to identify any undesired sounds or characteristics that affect the conceptualization of a piece of music as a single entity.

Keywords: the art of recording; critical listening; sound; sound quality; art and technical specifications

Introduction

Among artistic, art and technical specifications of the qualitative characteristics of sound recording, listening and critical analysis hold a special place in the art of sound recording.

Perception of sound quality and global form exist at certain levels in perspective and types of listening. These concepts are central to the evaluation process as they allow producing the sound as an object at all levels of auditory perception in details. The transmission of audio quality information is central to all aspects of music production. Almost all audio industry positions should report on the content or sound quality. However, there is no vocabulary to describe the sound quality or the evaluation process of its components. Sound quality information is usually obtained by describing the values and actions of the physical states of the timbre components. Sounds are described through the characteristics that make them single – they are actions and states that occur in the components of the timbre of the sound source.

Critical listening and technical needs of the audio industry are usually combined with creative applications and analytical process of listening. The scientific novelty lies in the fact that in this study an attempt was made to formulate these differences in addition to the perception of quality at different hierarchical levels. Investigated the specificity of critical listening and analysed systematic methods for identifying, assessing, and shaping the artistic elements of recording; identify and describe the four components of the assessment of sound quality – the spectral composition, musical context, dynamic context and dynamics in critical listening evaluation.

At the beginning of the 21st century, context research of sound recording shows that there are several trends peculiar to its development: specifics of the sociocultural space (in the context of the specific cultural and historical period), national traditions (styles peculiar to sound direction schools), individual qualities (specific creative perception of a sound by a sound producer), genre and stylistic features (the effect on a sound recording by characteristics that are unique to each of the music genres). Thus, V. Diachenko (2018) explores the creative activities of Ukrainian sound producers in the context of the development of Ukrainian culture of the second half of the 20th – beginning of the 21st century; D. Kocherzhuk (2018) covers some aspects of the influence of sound directing arts on the specifics of the pop genre; I. Gorbunova (2017) characterizes the

basic principles of the computer recording studio as a system to work with music composer, artist, and music engineer, includes a description of the mechanisms for the creation, development, preservation, dissemination and reproduction of culture as a socio-cultural work.

Analysis of the studies suggests that at the present stage the process of sound perception in the context of the art of recording requires detailed research regarding the arts.

Purpose of the article

The purpose of the article is to identify and characterise the features of critical listening as a sound evaluation strategy in the context of the art of sound recording.

The purpose of the article requires the following objectives: to investigate the specifics of critical listening and to analyse systematic methods for identifying, evaluating and forming creative elements of the sound recording; identify and characterise four components of sound quality evaluation – spectral content, musical context, dynamic context, and dynamics of critical listening evaluation.

To review and comprehend all sides of the research issues, the method of generalization and systematization of scientific knowledge on the phenomenon of sound in musicology was used in the article, as well as analytical and synthetic methods, method of musicological analysis, typological and system-structural, which have helped to organise the information, music research in the entity and variety of elements, determining the place of critical listening in the art of recording, etc.

Main research material

Modern Ukrainian researchers describe the sound recording as a new cultural phenomenon that influences the intensification and improvement of intercultural correlations (Diachenko, 2018, p. 2), arguing that in modern times sound production is transformed into a synthetic kind of human activity, a dualism of the arts and the tech, which is the critical characteristic of the activity.

The British scientist E. Hamilton (Hamilton, 2003, p. 345), exploring the artistic status of sound recording, points out that “recording has transformed the nature of music as art by reconfiguring the opposition between the aesthetics of perfection and imperfection”. Mechanical reproducibility, in his opinion, causes the decline of art’s aura – that numinous quality of presence which characterizes the unique, authentic artwork. Recording sacralises as well as commercialises music, and evidence for the decline of the musical aura, according to T. Adorno (Adorno, 1991, p. 35), is the “regressive listening”. An opposed view is that recordings themselves acquire an aura. I. Eisenberg (Eisenberg, 1987, p. 65) argues that the aura of music work is enhanced by recording.

According to V. Sibiriakov (Sibiriakov, 2017, p. 9), sound recording across the forms is an aesthetic interpretation, since it determines the individual outlook on the sound field, which articulates and marks a new historical period in musical art, and, as relevant, the theory of musical aesthetics.

An expanded definition of the art of recording includes those forms of music whose primary medium is the recording – in the composition and its digital developments the notion of “performance” is replaced by that of “sounding” (Hamilton, 2003, p. 362).

Sound is a common phenomenon since many listeners can be involved in the process of listening to audio material and evaluating its quality (for example, defining a musical theme, musical instrument, tempo rhythmic, dynamic, timbre and other qualities of the listening material) (Rustamov, 2013, pp. 11-12). Instead, critical listening in the contemporary art of sound recording is described by theorists and practitioners *as a strategic evaluation of the audio signal, “the creation of an individual object based on the sound (or its elements) of certain music and background material, which allows distinguishing between existing defects or undesired sound phenomena”* (Nardi, 2014, p. 16).

Critical listening incorporates elements of analysis and aims to determine the quality of sound in terms of physical presence, and then relates that information to the musical context in which the audio material is presented and perceived. It includes certain sounds and then compares the sound with others. The listener (usually an audio engineer) may be evaluating the technical quality of the sound for information related to the frequency or spectral response, as well as listening for transient response, such as focusing on the sound quality of the overall program or the particular characteristics of a single, isolated sound source.

Understanding the term of “sound quality” requires a concept statement of the “sound” as a term’s component. At present, there are several approaches in the field of phenomenology to describe the phenomenon of

sound (Casati & Dokic, 2011). In the context of this study, “sound” is interpreted as a process of wave disturbance of an elastic medium by an object that is vibrating and it causes sound perception (O’Callaghan, 2007, p. 89). Accordingly, sound as an objective process of generating mechanical vibrations in an elastic medium is related to the process of perception by its auditory system.

Sound as an entity has certain properties, such as volume and shape, noise, etc. The volume and the shape of the sound are extremely specific – the vibrations are distributed differently in space, so the projection of the sound may also be different. A. Shepsheleva (Shepsheleva, 2008, p. 8) states that “tightly compressing or filling the whole acoustic space, infinitely continuing or pulsing, sound, like physical bodies, seems to make a “contour” and exist as a point, a spot (dense, small-scaled, gradually emerging and rapidly disappearing), waves (motion created by a smooth transition from point to wide sound-area and return to original state), line (motion of sound-area by linear path). According to the researcher, the variety of forms of sound, which represent its ability to squeeze and grow to infinity, show great imaginative and artistic potential, which opens new outlines of its expressiveness.

In the context of this study, we consider it expedient to consider in more detail and analyse the characteristics of sound quality according to the specifics of critical listening.

Pitch density is the rating associated with the pitch of the sound characteristics of its qualities at the highest level of the rank structure. It can occur in a musical context or outside it. *Analysis of main tone* (for example, perfect for percussion sounds), is another characteristic quality of the sound is related to its height, but at a low hierarchical level (also not necessarily in a musical context).

Pitch density analysis contains the main tone in a musical context, but the analysis of percussion is out of it. There are given ordinary or generalised approaches to the evaluation of timbre and sound quality that state the information about the tonal component, which leads to the evaluation of timbre or sound quality. This process involves the evaluation of the spectral content of the sound. Similarly, the dynamic analysis of the contours involves the quality evaluation of sound at different structural levels.

The sound quality is recognised as the perception of sound to be a single concept or a single entity (Moylan, 2012, p. 160). The listener perceives it in a global form or in the form of multiple levels of the hierarchy of perception. The sound quality is recognised at all levels of perspective (details that are perceived).

Music of a certain type emphasises the dimensions of the overall musical texture, or sound masses, or the sound quality relationships within the overall musical texture. The concept of giving musical significance to the sound quality of the entire program, relationships of sound qualities and to pitch density can be found in a wide variety of popular musical works (e.g. “A day in the life” by The Beatles). In most cases, this concept is used in some industries. The concept of sound quality and pitch is what shapes the music, the dramatic motion of the song’s transition part and its conclusion. The sound mass concept of pitch density is the primary musical element, causing the timbre and sound quality to be the dominant artistic elements.

The sound quality is evaluated through *the spectral content, musical context, dynamic context and dynamics in critical listening evaluation*. The sound evaluation is performed at all levels of the hierarchy of perception accordingly. At the highest levels, there are individual sources of sound that make up the texture of the overall program and can be treated as individual spectral components. At the lowest level individual spectral components, as well as sound sources that can be analysed for their contribution to the sound quality of the overall program, are evaluated. In the *musical context*, this evaluation compares the sound source with their overall quality through:

- individual dynamic contours (creating a musical balance);
- main pitch areas (creating pitch density evaluation);
- spatial characteristics.

In the process of critical listening, the contribution of the individual sound sources to the overall program is analysed by the above parameters, but without relation to the musical time or context.

The audio professional usually deals with evaluating the individual sound source concerning its uniqueness. Individual sound sources are evaluated according to their unique qualities as sound objects. The sounds are evaluated to define their unique characteristics by determining the states and activities of the component parts out of the musical context. This is the most common use of sound quality evaluation that is used for many activities – from settings of the signal processors to evaluating the production of audio devices, as well as from defining the general characteristics of the sound source (for example, to a detailed evaluation of a particular guitar sound).

There are many other possibilities. Often the evaluation of the sound quality is performed on one isolated presentation of the sound sources. An isolated presentation has its own unique level of the main pitch, dynamic

level of performance, the method and intensity of articulations, etc. Studying a specific isolated presentation of the sound source allows comparing different versions of the same source or other performing similar material.

Evaluation of sound quality is aimed at determining the state and activities of the *dynamic envelope* of the source, *spectral content* and *spectral envelope*, and is also used thoroughly appreciated by the listener's perception of the *pitch definition*.

V. Molan (Moylan, 2012, p. 161) states that the quality of the sound is determined by the physical dimensions of its sources and their unique states and levels of perception by the listeners. The definition of the fundamental frequency contributes to the formulation of the information on these values, especially on the volume level of the fundamental frequency in relation to the rest of the sound spectrum, and the dominance of the harmonic partials. Four components of sound quality evaluation are explored throughout the entire time of the sound material and are depicted on a single time line. The researcher argues that the pitch definition and dynamic envelope exist in terms of the overall sound, and the spectrum and spectral envelope are the inner components of sound and are recognised at a lower level of perspective (Moylan, 2012, p. 161).

To determine the dynamic contour of the sound or the overall dynamics of its changes throughout the dynamic level is quite difficult at the first hearings. Difficulties may arise through some strange changes in volume and spectral component. According to researchers, the listener must focus on the actual volume and not to take other parameters of the sound. The reference dynamic level and dynamic contour are required, which is determined by the intensity level of the source (sound recording). The intensity level itself is the dynamic level that evaluates the sound quality. It is used at the level of the spectral envelope, respectively the same reference level operates on two levels of perspective, as well as one reference dynamic level operates as a program dynamic contour, and for musical balance. Dynamic contour describes the shape and speed of the dynamic envelope and its dynamic levels at specific points in time. By understanding how the change of volume and defining the levels and the speed of these changes, the listener describes the physical elements of sound, which affect each other. They include important components of the unique objective character of the sound.

An extremely important aspect of critical listening is *spectral content*. Harmonics and overtones fuse to the fundamental frequency, therefore, are perceived primarily as part of a whole (the global sound quality). The researchers emphasise that a major part of the evaluation of the sound quality works against all listening techniques and previous listening experiences (Moylan, 2012, p. 163). Only through practice and repeated listening, one acquires the skills of accurately recognising the spectral components and monitoring of the dynamic contours that make up the spectral component. The number of harmonics can be used to identify the spectral components. For example, the listener can imagine the harmonic series as a chord above the main part, and hearing the sound of this chord, to represent the height of the harmonic series while listening. This will contribute to better identification of the pitch/frequency of the existing harmonic series. In addition to the harmonics, it is also possible to determine the location of frequency/pitch, respectively, the listener will be able to quickly determine where harmonic series is. Thus, the harmonic series is used as a template for comparison and identification of existing frequency/pitch. This estimates the spectral content much more accessible. A tone generator or keyboard can be used to assist in determining the levels of the frequency or pitch of the main harmonics and overtones. The definition of harmonics, as well as specifying the content of overtones provides a significant amount of objective information about the sound.

Description of the entrances and exits of the partials (harmonics and overtones), as well as individual dynamic contours of these partials (spectral envelope), provides additional important information on the quality of the sound. The *spectral envelope* is defined by scientists as “a function that provides amplitude to exceed the frequency and is envelope magnitude of the short-time spectrum (STS)” (Rodet et al., 1987). The spectral envelope used for the synthesis of musical sound thanks to their operational models as the model of “source-filter”, and perception of musical sounds, such as timbre. Besides, they offer a view of important sound properties, which greatly simplifies the management of synthesis models.

J. Schwartz and K. Kind (Schwarz & Rodet, 1999) note that the spectral envelope extremely contributes to the analysis and synthesis of sound through their contact with models of production and perception, as well as its ability to grab and manipulate the important properties of sound using intuitive “musical settings”. Spectral components that are identified as spectral content, available at the level of the spectral envelope including the fundamental frequency. It is divided into the *fundamental frequency*, *subtones and subharmonics*, *overtones and harmonics* that make up the spectral content. When displaying the dynamic levels and contours of these partials important information about the definition of pitch and character of the sound is obtained. Thus, the listener gets extremely meaningful and objective information about the sound.

The ability to evaluate the sound quality and timbre is extremely important for the sound producer, recording engineer and producer, as understanding and learning these characteristics are necessary to convey accurate and up-to-date information. The skills of listening and recognising the components of the quality/timbre of the sound contribute to enhancing the artistic component of the recording.

Conclusions

The art of recording is realised through the ability to listen to, in order to recognise the nuances and create a professional quality recording, as well as the ability to use the recording process and technical equipment to create sound with artistic sensitivity. Critical listening involves evaluation of the sound quality to define its distinctive features according to the context or to identify any undesired sounds or characteristics that affect the conceptualisation of the musical work entity.

Directions for future research involves a thorough analysis of the features of critical listening to music recordings of different genres.

References

- Adorno, T. (1991). On the fetish character of music and the regression of listening. In J. Bernstein (Ed.), *The culture industry*. Routledge [in English].
- Casati, R., & Dokic, J. (2011). Sound. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/search/searcher.py?query=Sound> [in English].
- Diachenko, V. V. (2018). *Tvorcha diialnist ukraïnskykh zvukorezhysyerv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: teoriia, istoriia, praktyka [Creative activity of Ukrainian sound producers in the second half of the 20th – beginning of the 21st century: theory, history, practice]*. (Abstract of PhD Dissertation). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Eisenberg, E. (1987). *The recording angel: explorations in phonography*. McGraw-Hill [in English].
- Gorbunova, I. B. (2017). Kompiuternaia studiia zvukozapisi kak instrument muzykalnogo tvorchestva i fenomen muzykalnoi kultury [Computer recording studio as an instrument of musical creativity and the phenomenon of musical culture]. *Society: Philosophy, History, Culture*, 2, 87-92. <https://doi.org/10.24158/fik.2017.2.21> [in Russian].
- Hamilton, A. (2003). The art of recording and the aesthetics of perfection. *British Journal of Aesthetics*, 43,(4), 345-362. <https://doi: 10.1093/bjaesthetics/43.4.345> [in English].
- Kocherzhuk, D. V. (2018). Rol i znachenie razvitiia zvukozapisi v oblasti vokalno-estradnogo iskusstva [The role and importance of the development of sound recording in the field of vocal and pop art]. *Vesnik Belaruskaga dzjarzhavnaga vniversitjeta kultury i mastactvaw*, 1(29), 71-75 [in Russian].
- Moylan, W. (2012). *The Art of Recording: Understanding and Crafting the Mix*. CRC Press [in English].
- Nardi, C. (2014). Gateway of Sound: Reassessing the Role of Audio Mastering in the Art of Record Production. *Dancecult. Journal of Electronic Dance Music Culture*, 6(1), 8-25. <https://doi: 10.12801/1947-5403.2014.06.01.01> [in English].
- O'Callaghan, C. (2007). *Sound: a philosophical theory*. Oxford University Press. <https://doi: 10.1093/acprof:oso/9780199215928.001.0001> [in English].
- Rodet, X., Depalle, Ph., & Poirot, G. (1987). Speech Analysis and Synthesis Methods Based on Spectral Envelopes and Voiced/Unvoiced Functions. *European Conference on Speech Tech* [in English].
- Rustamov, A. R.-O. (2013). *Zvukovoi obraz prostranstva v strukture khudozhestvennogo iazyka zvukorezhissury [The sound image of space in the structure of the artistic language of sound engineering]*. (PhD Dissertation). St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg [in Russian].
- Schwarz, D., & Rodet, X. (1999). Spectral Envelope Estimation and Representation for Sound Analysis-Synthesis. *Proceedings of the ICMC* (pp. 351-354). <https://pdfs.semanticscholar.org/0f2b/ae5c813a66b44fa36fc2fb7d387d10356bb7.pdf> [in English].
- Shepsholeva, O. V. (2008). *Zvuk v khorakh a cappella otechestvennykh kompozitorov poslednei treti XX veka: soderzhatelnyi aspekt [Sound in choirs a cappella of domestic composers of the last third of the 20th century: substantial aspect]*. (Abstract of PhD Dissertation). The Herzen State Pedagogical University of Russia, Astrakhan [in Russian].
- Sibiriaikov, V. N. (2017). *Zvukozapis kak forma esteticheskoi interpretatsi [Sound recording as a form of aesthetic interpretation]*. (Abstract of PhD Dissertation). Lomonosov Moscow State University, Moscow [in Russian].

The article was received by the editorial office: 21.03.2020

**СПЕЦИФІКА
КРИТИЧНОГО ПРОСЛУХОВУВАННЯ
В МИСТЕЦТВІ ЗВУКОЗАПИСУ**

Волкомор Віталій Вікторович
*Викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Мета статті – визначити і охарактеризувати особливості критичного прослуховування як стратегії оцінки звукового сигналу в контексті мистецтва звукозапису. Для всебічного розгляду та осмислення означеної проблематики застосовано метод узагальнення та систематизації наукових знань про феномен звуку в галузі музикознавства, а також аналітичний і синтетичний методи, метод музикознавчого аналізу, типологічний та системно-структурний, що посприяли систематизації інформації, дослідженню явища музичного звукозапису в єдності та багатоманітні елементів, визначенню місця критичного прослуховування в мистецтві звукозапису та ін. Наукова новизна. Досліджено специфіку критичного прослуховування та проаналізовано систематичні методи виявлення, оцінювання та формування художніх елементів звукозапису; визначено і охарактеризовано чотири компоненти оцінки якості звуку – спектральний склад, музичний контекст, динамічний контекст та динаміку критичної оцінки прослуховування. Висновки. Мистецтво звукозапису реалізується завдяки вмінню слухати, з метою розпізнавання нюансів і створення професійного якісного запису, а також вмінню використовувати процес запису та технічне обладнання для формування звуку з художньою чуттєвістю. Критичне прослуховування включає в себе оцінку якості звуку для визначення його характерних особливостей відповідно до контексту або виявлення будь-яких небажаних звуків чи характеристик, що впливають на концептуалізацію цілісності музичного твору.

Ключові слова: мистецтво звукозапису; критичне прослуховування; звук; якість звуку; художньо-технічні параметри

**СПЕЦИФІКА
КРИТИЧЕСКОГО ПРОСЛУШИВАНИЯ
В ИСКУССТВЕ ЗВУКОЗАПИСИ**

Волкомор Виталий Викторович
*Преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств, Киев, Украина*

Цель статьи – определить и охарактеризовать особенности критического прослушивания как стратегии оценки звукового сигнала в контексте искусства звукозаписи. Для всестороннего рассмотрения и осмысления обозначенной проблематики применен метод обобщения и систематизации научных знаний о феномене звука в области музыковедения, а также аналитический и синтетический методы, метод музыковедческого анализа, типологический и системно-структурный, которые помогли систематизации информации, исследованию явления музыкальной звукозаписи в единстве и многообразии элементов, определению места критического прослушивания в искусстве звукозаписи и др. Научная новизна. Исследована специфика критического прослушивания и проанализированы систематические методы выявления, оценки и формирования художественных элементов звукозаписи; определены и охарактеризованы четыре компонента оценки качества звука – спектральный состав, музыкальный контекст, динамический контекст и динамика критической оценки прослушивания. Выводы. Искусство звукозаписи реализуется благодаря умению слушать, с целью распознавания нюансов и создания профессиональной качественной записи, а также умению использовать процесс записи и техническое оборудование для формирования звука с художественной чувственностью. Критическое прослушивание включает в себя оценку качества звука для определения его характерных особенностей в соответствии с контекстом или выявления каких-либо нежелательных звуков или характеристик, влияющих на концептуализацию целостности музыкального произведения.

Ключевые слова: искусство звукозаписи; критическое прослушивание; звук; качество звука; художественно-технические параметры

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207639

UDC 781

**CHOPIN'S MUSIC: UNDERSTANDING
AND NEW INSIGHT INTO ITS CONTENT
(THE 210th ANNIVERSARY
OF THE COMPOSER'S BIRTH)**

Liudmyla Kasianenko

*PhD in Art Studies, Professor,**ORCID: 0000-0003-0306-4061,**e-mail: ludmilakasjanenko@gmail.com,**K.D. Ushynsky South Ukrainian National**Pedagogical University,**26, Staroportofrankivska St., Odesa, Ukraine, 65000*

The purpose of the article is to consider the degree of music theory development on the interpreting issue of F. Chopin works in the context of understanding the melody semantics in his music; to provide theory base on methods for studying the emotional subtext of works by a comparison of melodies with musical rhetoric and sacred symbolism. Research methodology. The defining methodological principle was the method of analysing the construction of melodies through traditional musical symbols, as well as their texture for understanding the psychological states that music conveys. The method of systematisation and generalisation of theoretical and empirical data was used to justify the principle of reading musical rhetorical figures. The method of selecting and interpreting musical material was also used for an article's topic presentation. The scientific novelty is the profound inquiry of the nature of melodic designs in the works of F. Chopin based on an analysis of the musical rhetoric of its foundation for deeper insight and analysis of the musical works of the outstanding composer. Conclusions. Analysis of thematic material semantics allows us to open a new layer of study of F. Chopin's work. Understanding of musical rhetoric based on sacred symbolism contributes to highly professional performing interpretation of piano works. The methods proposed by the author of the article to compare and study the relationship of musical rhetorical symbols with the construction of melodies and rhythmic figures in the works of F. Chopin are the key to understanding the subtext of the emotional state of his music and hidden content. The characterisation and description of expressive means in terms of musical texture complement the range of techniques and methods that determine the composer's style and artistic image of the works proposed for analysis.

Keywords: F. Chopin; music; musical rhetoric; sacred symbolism; texture; semantics; chants; melody; interpretation

Introduction

For over 200 years, Chopin's music belongs to the favourite repertoire of pianists all over the world. Interest in the works of the great Polish composer has increased, mainly thanks to the International Fryderyk Chopin Piano Competition organised by the teacher and pianist Jerzy Żurawlew. The competition has been held since 1927 and was dedicated exclusively to the music of F. Chopin. Today, there is hardly a country where his music does not sound.

Many articles and books have been devoted to Chopin. Various facts of the composer's biography, questions about his life and work were studied, and performance recommendations for the interpretation of many works were offered. The long list of literature on Chopin includes such names of outstanding musicians as F. Liszt (1956), J. Milshtein (1987). Naturally, depending on the performer's point of view, understanding and reading of his music changed over time.

The scientific novelty of this study is that it opens up a new insight into the content of Chopin's music, which is based on the decoding of certain musical symbols that have roots in sacred melodies. Understanding the meanings of the musical rhetoric of these symbols opens up new research fields about this great composer. Such authors as Yu. N. Tiulin (1968) already addressed the content of Chopin's music. However, research was focused on literary works. New research directions of Chopin's works are aimed at both composer's deep religiosity, about which M. Szulc (1986) writes, and inspiration by J. S. Bach.

Author's scientific research in the direction of studying melodies of Chopin works (Kasianenko, 1999; 2000; 2003; 2012; 2014), as well as master classes and reports at international conferences confirm the growing interest in the subject since the method of studying the composer's work helps to reveal semantics that was previously overlooked. In particular, the use of chant themes with specific text, musical rhetorical figures,

and sacred symbols enriches the notion of the content of Chopin's music, which means it helps in the creative search for interpretation and pedagogical work. In this article, the author is proposing to analyse some of Fryderyk Chopin's works in terms of deciphering sacred symbolism of melodies and thematic constructions.

The purpose of the article

The purpose of the article is to expand the sphere of research in the field of music theory, as well as to consider the problem of interpreting the works of F. Chopin in the context of a more accurate understanding of the semantics in the melodies of his works. Coverage of this issue is based on decoding and studying the emotional subtext of the works, as well as comparing melodies with musical rhetoric and sacred symbolism.

The methodological basis of the author's work is the principle of analysing the construction of melodies following traditional musical symbols, as well as their texture for understanding the psychological states that music transmits. Method of systematisation and generalisation of theoretical and empirical data was used to justify the principle of reading musical rhetorical figures, sacred symbols, and also elements of chants. Method of selecting and interpreting musical material was also used to present the topic of the article visually.

Main research material

Nineteenth-century performers were attracted to Chopin's works mostly for its extraordinary melodiousness; namely the works of secular genres - nocturnes, mazurkas, waltzes, polonaises, etc. Ever so increasing level of performing skills allowed pianists to include in their repertoires more virtuous works of Chopin, such as scherzos, ballades and etudes eventually.

With the growth of performed repertoire interpretation of Chopin's vastly diverse works may be categorised in certain directions. For example, the influence of traditions developed in the 19th century's Parisian aristocratic salons. In this case, the exquisite elegance of Chopin's music is emphasised. Another direction focuses on nostalgic and patriotic moods of the composer, who lived away from his native land, Poland.

The new view of the content of Chopin's music discloses hidden meanings, previously overlooked. These discoveries are related to deep religiousness of the composer. This area of perception of the composer wasn't investigated earlier. Meanwhile, Fryderyk was born in the family of believers, so religious philosophy was instilled in him from an early age. It is widely known that since childhood Chopin admired music by J. S. Bach. It is no surprise that works by the great cantor are of colossal influence on Chopin's compositions. This influence can be seen in widely used rhetoric musical figures, sacral symbols and even quotes from church chants in his works: Gregorian Chants, Protestant Chorales, Songs. For example, the motive of one of the chants, "Out of deep anguish I call You", is often used by Chopin at the most critical moments of the musical dramaturgy.

One of the proposed works is Ballad No. 2 in F Major, Op. 38 (Fig. 1), which was written by the composer under the influence of the ballad by Adam Mickiewicz. One seems to hear in the music of the Ballade a certain display of the content of the poem "Świtezianka": "Who is the lad boy so comely and young, who is the maid at his side, who walk by the Świtez blue waters among the moonbeams that shine on its tide. A basket of raspberries she holds out; he gives her a wreath for her hair; the lad is her lover, and she is his sweetheart fair."



Figure 1. F. Chopin Ballade No. 2 in F Major Op. 38 (beginning)

In music, interrogative intonations are also heard, which correspond to the content of a literary work: "But will you be faithful to me?". We can also hear in music the requirement to observe the oath: "For woe to the man who shall break it, both while he lives and forevermore". A storm and tragedy are read in music: "On a sudden, the winds through the deepwood spread and the waters seethe and rise" (Fig. 2):



Figure 2. F. Chopin Ballade No. 2 in F Major Op. 38 (fragment)

“Through its open jaws as the seas divide: so the youth and the maiden drown.” The end of Chopin’s Ballade almost exactly depicts the finale of a poetic narrative: “And still when the lake waters foam and roar, and still in the moon’s pale light, two shadows come flitting along the shore: the youth and the maiden bright” (Fig. 3).



Figure 3. F. Chopin Ballade No. 2 in F Major Op. 38 (ending)

Of course, it would be a mistake to take Chopin’s music literally. But those verses could be heard in this music. In fact, of the four Ballads that Chopin wrote, this particular ballad is very clear in terms of content. Other pieces of the same name do not reveal their secrets to the end. Maybe that’s why Ballad No. 2 is not accidentally dedicated to Robert Schumann. It was R. Schumann who was very fond of giving names to his works. Among others, such titles as “Fear,” “The child falls asleep,” or “Coquette,” would immediately cause certain emotional associations. Chopin never offered names that would indicate the content of his music. It applies all the more to works that are not directly related to literature, such compositions as Sonatas, Preludes, Etudes, etc.

It turns out, however, that even Chopin’s “understandable” music, like Ballad No. 2, has secrets that are not noticeable at first glance. Therefore, the author will focus mainly on one of the essential layers of Fryderyk Chopin’s music, which is associated with the hidden meanings of his compositions, the semantics of a melody. The author is shedding light at Chopin’s use of sacred subject matter, and the so-called musical rhetoric figures, which don’t lie on the surface but are often hidden in different layers of the texture. Chopin, as a Romantic composer, often used texture to intensify the emotional expression of music. That texture sometimes carried a symbolic and sacred meaning of the musical language.

Therefore, in order to uncover the essence of what is being discussed, we must explore in more detail the fact that Chopin was a deeply religious person. His religiosity was most clearly visible in the last moments of his life, when, weakened due to his illness, Chopin wanted to have a priest at his deathbed. One of the first Chopin’s biographers, Szulc, in his monograph, first published in 1873, gives detailed descriptions in separate chapters on the illness and death of the composer (Szulc, 1986, pp. 134-148). Among diverse traits making up the portrait of his personality, we can find a characteristic statement of Szulc referring to Chopin’s works: “Many places show so much religious solemnity, such deeply emanating faith, as have few other new composers” (Szulc, 1986, p. 156). It was the religion that played a significant role in shaping the personality of the composer, which was mainly reflected in his works.

It is necessary to point out the importance of the influence on Chopin from his first teacher, Wojciech Żywny. Being a passionate admirer of Bach’s works, he promoted a love of this music for his pupil. Seeds sown in the young soul couldn’t be squandered in the future. Bach’s music became one of the essential musical experiences for young Fryderyk Chopin, and from that time invariably to the end of his life, it seemed to have served him as a guiding light.

To understand how Bach's music influenced Chopin's work, it's necessary to say a few words about Bach's music. It is known that many instrumental works by Johann Sebastian Bach have a deep sacred meaning that does not lie on the surface but can be revealed using symbolic chant motives, the so-called characteristic repetitions of the poetic structure. Most of them were established in the texts of church choirs, as the motives that most clearly express emotions. Repetitiveness and similarity in the texts corresponding to music provided a standard, which in the baroque period formed a lasting lexicon of the language of symbols that were understandable to musicians and listeners of the Baroque. Definite musical expressions with established semantic meanings improved communication through instrumental music; therefore, by an analogy to oratorian art, they were named musical rhetorical figures (Druskin, 1972).

It seems necessary to conduct a comparative analysis of the themes of Bach and Chopin.

It is known that sometimes Bach did not use the beginning of the chant melody, but a fragment corresponding to a specific text. For example, you may notice that for him the melody from the chant „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” (What my God will, be done always), which coincides with the words: „will, das g'scheh allzeit” (be done always) (Fig. 4).



Figure 4. Fragment of Chorale „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” (Nosina, 1993, p. 24).

The implementation of this topic can be found in many themes of Bach's works. For instance (Fig. 5):



Figure 5. J.S. Bach Invention in C Major; WTK Book II Fugue in F # Major (fragments)

And it turns out that Chopin's concerto in E minor, begins precisely with this motive (Fig. 6):



Figure 6. F. Chopin Concerto No. 1 in E Minor Op. 11 (beginning)

A peculiar dialogue between Bach and Chopin continues in the second central theme of the 1st part of the Concerto in E minor. This melody reminds the beginning of the fugue motive in C minor of J.S. Bach (Fig. 7, 8):



Figure 7. F. Chopin Concerto No. 1 in E Minor Op. 11 (fragment)



Figure 8. J.S. Bach WTK Book I Fugue in C Minor (fragment)

Both themes are based on the intonations of the chant “Vater unser im Himmelreich” (Our Father in Heaven) (Fig. 9):



Figure 9. (Berchenko, 1993, p. 119)

In the works of Chopin, one can often spot certain musical symbols of sacred meaning, used by Bach. For example, the ‘crying’ chant theme, four descending pitches, or tetrachord, is very often found in the works of the Polish composer. As well as four ‘crossed’ pitches, the musical gesture symbolising the cross (graphically, this theme resembles the cross: if the 1st and 4th sounds are connected, a horizontal line of the cross is formed, and if the 2nd and 3rd sounds are connected, a vertical line of the cross is formed) (Fig. 10).



Figure 10. F.Chopin Nocturne in F Minor Op. 55 # 1 (beginning); Prelude in E Minor Op. 28 (fragment)

All these motives are significant to Chopin, who used them to enhance the emotional impact of music. Sometimes, both motives are used side by side and complement each other (Fig. 11).



Figure 11. F. Chopin Prelude in C # Minor Op. 45 (beginning)

Among all the works of Chopin, Prelude is one of the genres popular during the Baroque period. Being a miniature, it has the ability to concentrate emotions and portray immediate impressions. In his preludes, Chopin conveys not only an unusual musical thought but also unique design of this thought. Preludes can be viewed as a kind of prism, through which one can see the full world of Fryderyk Chopin. So it is important to focus on the preludes in more detail. Through these miniatures, as through drops of water, the entire array of Chopin’s work can be seen.

Undoubtedly, the idea of creating a cycle of preludes in all the major and minor keys came to Chopin’s mind under the influence of Bach’s Preludes. According to the Bach tradition, in his Preludes, Chopin widely

uses many musical rhetorical figures of the Baroque period: *catabasis*, *anabasis*, *suspiratio*, *exclamatio*, *aposiopesis*, *noema* and others (Zakharova, 1983, p. 75).

Some preludes of Chopin also reveal similarities with chant themes, which symbolise certain meanings. One of these cases very convincingly indicates that Chopin used the sacred symbol to enhance the musical semantics of his works. For example, the second episode in the Prelude in D flat Major, Opus 28, has themes based on both versions of the chant “Aus tiefer schrei ich zu dir” (Out of deep anguish I call You) (Fig. 12).



Figure 12. Two versions of the chant (Berchenko, 1993, p. 120)

Bach always used both chant themes in the same work. Following this tradition, Chopin also quotes both themes, however in a romantic style.

For each version of the theme from this chant, Chopin uses different expressive techniques of texture. Emotional state is underlined in music by using chant themes. This way “out of deep anguish” is portrayed with the usage of low register, where the melody in the bass is based on one version of the chant. “I call You” can be heard in the vibrant dynamics of octaves, representing the second version of the chant. It should be noted that the Polish translation forms the text of the chorale in the reverse order: „Z głębokiej potrzeby (out of deep anguish) wołam do Ciebie (I call You)”. Therefore, it is precisely this sequence of the meaning of the text that is conveyed by the composer in music (Fig. 13).



Figure 13. F. Chopin Prelude in D flat Major Op. 28 (fragments)

In this way semantics or content of a musical piece, move music closer to the verbal language.

If we return to the ballad, we will see that, in addition to the vivid musical “description” of the plot of Mickiewicz’s poem, sacred musical symbols are hidden in the melodies. They enhance the emotional impact on the listener and are a kind of musical prophecy of what will happen in the plot finale. At first, it can be noticed inside the serene melody at the beginning of the ballad, namely the downward tetrachord, mentioned above, as the theme of “crying” (Fig. 14).



Figure 14. F. Chopin Ballade No. 2 in F Major Op. 38 (fragment)

In this example, it almost does not attract attention. But at the tip of a climax, its appearance in large lengths becomes an important dramatic phenomenon. It is especially important because later on, we will recognise an equally important sacred symbol – the theme of the cross (Fig. 15).



Figure 15. F. Chopin Ballade No. 2 in F Major Op. 38 (fragment)

The theme of “crying” is also heard in a series of trills that also seem to depict bubbling waters that killed the heroes of Mickiewicz’s poem. And tremolo in lower voices mimics the beginning of Dies Irae (lat., Lit. “the Day of Wrath”, meaning the Day of the Last Judgment) is a sequence in the Catholic Mass, one of the most popular Gregorian chants to this day (Fig. 16).



Figure 16. F. Chopin Ballade No. 2 in F Major Op. 38 (fragment)

These and other melodic sacred symbols complement the textured design of the music.

Preludes Op. 28 are vivid evidence of the composer’s boundless imagination in the ability to formalise musical ideas. Therefore, particular attention is drawn to the works (or fragments of works), in which the texture, as a complement to musical thought, is practically absent. The Prelude in A Minor is an example of a concentration of religious symbols where the outline of the cross is read in the accompaniment architecture. In the original version of the musical notation, the lines mentioned above were marked with separate voices (see “Commentary” of this Prelude in the editor of I. J. Paderewski: Chopin, 1976, p. 65). Intonations of the old sequence “Dies Irae” sound in the melody of the horizontal line of the cross (Fig. 17).

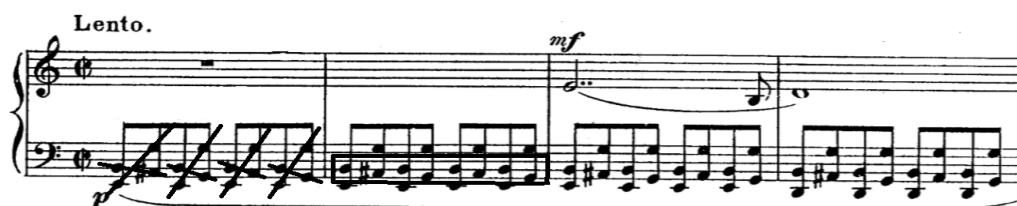


Figure 17. F. Chopin Prelude in A Minor Op. 28 (beginning)

The rhythm of the funeral march, as well as the musical-rhetorical figure of *aposiopesis* (sudden breaking the music off), is a sacred symbol portraying death. Shortly after, the ripple of accompaniment disappears, giving place to the lone voice of a recitative melody. The Prelude ends with choral chords (Fig. 18).



Figure 18. F. Chopin Prelude in A Minor Op. 28 (ending)

This Prelude is unique in its parameters. It is interesting that Szulc, in his book, apart from the life and works of Chopin, also provides his own advice toward the interpretation of pieces. Maybe at that time, there was still a need for popularisation of Chopin. Interestingly, Prelude in A minor has a short notice: “Nie grac, bo dziwaczne” (ought not to be played; as it is bizarre). Now we understand why this piece seemed so strange to Schultz. It turns out that in this Prelude instead of accompaniment, Chopin actually builds a cross simply written in the text. As we have shown, the accompaniment consists of a broad tenth and very narrow motive in the middle, which resembles the Dies Irae motive. Together they create a strange sound. For listeners of the 19th century, this is just a dissonance. But that was on purpose. Chopin did not use to try creating beautiful music in this Prelude. The textured “skeleton” and the abundance of tragic sacred symbols suggests that in this work, the composer creates a terrible image – the image of death.

Returning to the musical portrait of Chopin, it should also be noted that for him semantic meanings of sound were most important directives in music. Sound and its meaning were inseparable for Chopin. Recall a few quotes from his manuscript Methodology: “The word was born from the sound. Sound existed before the word. A word is a kind of sound. Using sounds, a person creates music.” The composer emphasised semantic meanings of sound: “The expression of our thoughts using sounds – the manifestation of our emotions using sounds” (Mycielski, 1968, p. 3).

It can be suggested that Chopin treated musical language as verbal. As if it came from the same matter – sound and emotions. “His genius was full of secret harmony of nature, expressed by equally sublime creations of his musical thoughts, and not by the slave repetition of sounds coming from the outside world” (Tomaszewski, 2003, p. 66). Being very private person by nature, Chopin, as George Sand noted, “spoke only to his piano” (Tomaszewski, 2003, p. 105). So, music for Chopin was a natural way of expressing himself in a particular semantic form.

Conclusions

Author’s interpretation of musical rhetorical figures and sacred symbols is the key to a deeper understanding of the meaning of Chopin’s music and its content. Using sacred melodies and rhythms as musical words, Chopin accurately expressed what he wanted to say, and the choice of compositional methods indicates that he tried to convey his idea as clearly as possible. Operating with melodies and rhythms as musical “words”, Chopin emphasised what he wanted to say precisely. A selection of musical symbolic gestures proves that he wanted to convey his thoughts as consistently as possible. By analogy with the works of J.S. Bach, Chopin’s music is full of traditional symbols. It is often built on chants and is associated with rhetorical musical figures that have universal, timeless and non-standard semantic meanings.

Musical work for Chopin was a critical way of expression. It was in sound, in musical intonation, that the composer sought such a degree of artistic expression, which is sometimes unattainable for the verbal language.

References

- Berchenko, R. (1993). Boleslav Iavorskii o “Khorosho temperirovannom klavire” [Boleslav Yavorsky on “The Well-Tempered Clavier”]. *Muzykalnaia akademiia*, 2, 117-124 [in Russian].
- Chopin, F. (1976). *Polnoe sobranie sochinenii. Preliidii [Full composition of writings. Preludes]* (I. J. Paderewski, Ed.; Vol. 1) [Sheet music]. Instytut Fryderyka Chopina; Polskie wydawnictwo muzyczne.
- Chopin, F. (1995). *Szkice do metody gry fortepianowej [Sketches for the piano playing method]*. Musica Jagellonica [in Polish].
- Druskin, Ya. S. (1972). *Pro rytorychni pryomy v muzytsi Y. S. Bakha [On rhetorical techniques in the music of J. S. Bach]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kasianenko, L. O. (1999). Chopin i Bach [Chopin and Bach]. *Akant*, 12, 17-18 [in Polish].
- Kasianenko, L. O. (2000). Pro semantiku preliudii F. Shopena [On the semantics of F. Chopin’s preludes]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 5(4), 111-119 [in Ukrainian].
- Kasianenko, L. O. (2003). Sakralnye motivy i rol faktury v proizvedeniiakh F. Shopena [Sacred motives and the role of texture in the works of F. Chopin]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 28, 131-139 [in Russian].
- Kasianenko, L. O. (2012). Ballady F. Shopena: khudozhestvennoe sodержanie i muzykalnye znaki [F. Chopin’s ballads: artistic content and musical signs]. *Musical art and culture*, 16, 243-253 [in Russian].

- Kasianenko, L. O. (2014). Muzyka Chopina w kontekście tradycji muzycznych [Chopin's music in the context of musical traditions]. *Akant*, 3, 24 [in Polish].
- Liszt, F. (1956). *F. Chopin* (S. Semenovskii, Trans.; 2nd ed.). Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [in Russian].
- Milshtein, Ya. I. (1987). *Ocherki o Shopene [Essays on Chopin]*. Muzyka [in Russian].
- Mycielski, Z. (1968). Rękopis "Metody" Chopina [Chopin's "Methods" manuscript]. *Ruch Muzyczny*, 1, 3-7 [in Polish].
- Nosina, V. B. (1993). *Simvolika muzyki I. S. Bakha [Symbolism of music by J. S. Bach]*. Proletarskii svetoch [in Russian].
- Szulc, M. A. (1986). *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne [Fryderyk Chopin and his musical works]*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Tiulin, Yu. N. (1963). *O programmnosti v proizvedeniakh Shopena [About Programming in Chopin's works]*. Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [in Russian].
- Tomaszewski, M. (2003). *Chopin i George Sand [Chopin and George Sand]*. Wydawnictwo Literackie [in Polish].
- Zakharova, O. I. (1983). *Ritorika i zapadnoevropejskaia muzyka XVII – pervoi poloviny XVIII veka [Rhetoric and Western European music of the 17th – the first half of the 18th century]*. Muzyka [in Russian].

The article was received by the editorial office: 07.05.2020

**РОЗУМІННЯ МУЗИКИ ШОПЕНА
І НОВИЙ ПОГЛЯД НА ЇЇ ЗМІСТ
(З НАГОДИ 210-Ї РІЧНИЦІ З ДНЯ
НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)**

Касьяненко Людмила Олегівна
Кандидат мистецтвознавства, професор,
Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського,
Одеса, Україна

Мета статті – розглянути стан освітлення в теорії музики проблеми інтерпретації творів Ф. Шопена в контексті розуміння семантики мелодій його музики; теоретично обґрунтувати методи вивчення емоційного підтексту творів на основі зіставлення мелодій з музичної риторикою і сакральною символікою. Методологія дослідження. Визначальним методологічним принципом став метод аналізу побудови мелодій відповідно до традиційних музичних символів, а також їх фактурне оформлення для розуміння психологічних станів, які передає музика. Метод систематизації та узагальнення теоретичних і емпіричних даних застосовувався для обґрунтування принципу прочитання музично-риторичних фігур. Також був використаний метод відбору та інтерпретації музичного матеріалу для наочної презентації теми статті. Наукова новизна полягає в дослідженні природи походження малюнка мелодій в творах Ф. Шопена на базі аналізу музичної риторики його основи для більш поглибленого розуміння і інтерпретації музичних творів видатного композитора. Висновки. Аналіз семантики тематичного матеріалу дозволяє відкрити новий пласт вивчення творчості Ф. Шопена. Розуміння музичної риторики на основі сакральної символіки сприяє високопрофесійній роботі над виконавської інтерпретацією фортепіанних творів. Запропоновані автором статті методи зіставлення і вивчення взаємозв'язку музично-риторичних символів з побудовою мелодій і ритмічних фігур в творах Ф. Шопена – це ключ до розуміння підтексту емоційного стану його музики і прихованого в ній змісту. Характеристика та опис виразних засобів в ракурсі музичної фактури доповнюють спектр прийомів і методів, які визначають композиторський стиль і художній образ запропонованих для аналізу творів.

Ключові слова: Ф. Шопен; музика; музична риторика; сакральна символіка; фактура; семантика; хорал; мелодія; інтерпретація

**ПОНИМАНИЕ МУЗЫКИ ШОПЕНА
И НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ЕЕ
СОДЕРЖАНИЕ (ПО СЛУЧАЮ
210-ЛЕТИЯ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
КОМПОЗИТОРА)**

Касьяненко Людмила Олегівна
Кандидат искусствоведения, профессор,
Южноукраинский национальный педагогический
университет имени К. Д. Ушинского,
Одесса, Украина

Цель статьи – рассмотреть состояние освещения в теории музыки проблемы интерпретации произведений Ф. Шопена в контексте понимания семантики мелодий его произведений; теоретически обосновать методы изучения эмоционального подтекста произведений на базе сопоставления мелодий с музыкальной риторикой и сакральной символикой. Методология исследования. Определяющим методологическим принципом стал метод анализа построения мелодий в соответствии с традиционными музыкальными символами, а также их фактурное

оформление для понимания психологических состояний, которые передает музыка. Метод систематизации и обобщения теоретических и эмпирических данных применялся для обоснования принципа прочтения музыкально-риторических фигур. Также был использован метод отбора и интерпретации музыкального материала для наглядной презентации темы статьи. Научная новизна заключается в углубленном исследовании природы мелодического рисунка в произведениях Ф. Шопена на базе анализа музыкальной риторики его основы для более углубленного понимания и анализа музыкальных произведений выдающегося композитора. Выводы. Анализ семантики тематического материала позволяет открыть новый пласт изучения творчества Ф. Шопена. Понимание музыкальной риторики на основе сакральной символики способствует высокопрофессиональной работе над исполнительской интерпретацией фортепианных произведений. Предложенные автором статьи методы сопоставления и изучения взаимосвязи музыкально-риторических символов с построением мелодий и ритмических фигур в произведениях Ф. Шопена – это ключ к пониманию подтекста эмоционального состояния его музыки и скрытого в ней содержания. Характеристика и описание выразительных средств в ракурсе музыкальной фактуры дополняют спектр приемов и методов, которые определяют композиторский стиль и художественный образ предложенных для анализа произведений.

Ключевые слова: Ф. Шопен; музыка; музыкальная риторика; сакральная символика; фактура; семантика; хорал; мелодия; интерпретация

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207640

УДК 398.8=512.164

**ТУРКМЕНСКАЯ ЭПИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ:
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ПОДХОД**

Курбанова Джамиля Азимовна

*Кандидат искусствоведения,**e-mail: j_kurbanova@mail.ru,**Министерство культуры Туркменистана,**Управления нематериального культурного наследия,**ул. 2002 (пр-т Нейтрального Туркменистана), д. 461,**Ашхабад, Туркменистан, 744000*

Целью исследования является выявление жанровых и структурных особенностей эпических песен туркмен. Для достижения поставленной цели решаются такие задачи, как: описание локальных школ эпического сказительства, выявление стилевых особенностей певцов-сказителей, анализ эпических песни с целью раскрытия их жанровых и композиционных особенностей. Методология исследования. В работе используется преимущественно сравнительно-исторический метод исследования. Впервые в туркменской науке эпические жанры изучаются комплексно, включая составляющие их прозаические и поэтические тексты, песенную структуру и искусство сказителей. Научная новизна. Выяснено, что носителями устно-профессионального творчества в Туркменистане являются бахши, продолжатели творческих традиций огузских озанов, наиболее ранние образцы искусства которых относятся к периоду тюркских каганов. Помимо эпосов «Гёроглы» и «Горкут ата», наследие туркменских сказителей составляют многочисленные дестаны. Главным структурным элементом в дестанах является эпическая песня, для композиции которой типична куплетная форма. Эпические песни классифицируются на вступительные, серединные и заключительные, каждая группа обладает определенными функциями. Выводы. Доказано, что высшим достижением туркменского народного творчества, в котором нашли отражение национальные черты, высокие духовные, нравственные и патриотические идеалы народа, является искусство эпических сказителей. Устность распространения эпического творчества позволила сохранить ряд атрибутивных приемов искусства и выразительных возможностей музыкального языка. В целом в исследовании осуществлен только первый шаг к изучению эпического наследия туркмен, в котором еще много белых пятен. Эпические песни, представляя собой устойчивые структуры, в устах различных сказителей варьируются, подчеркивая индивидуальную особенность каждого исполнителя. Таким образом, народная песня выступает в качестве основы, фокусирующей в себе стиль исполнения не только конкретного дестанчи, но и целой школы.

Ключевые слова: народная песня; эпическое искусство; дестан; сказитель; бахши; дестанчи

Вступление

Туркменистан, большую часть территории которого занимает пустыня Каракумы, расположен на стыке различных культур и религий. География страны, а также специфические условия жизни туркмен в прошлом наложили отпечаток на материальную культуру и предопределили духовный облик народа. Эпическое искусство туркмен относится к числу развитой области народного творчества. До настоящего времени в Туркменистане сохранилась живая традиция исполнения эпических жанров. Носителями сказительского искусства являются *бахши-дестанчи*, репертуар которых включает в себя многочисленные народные дестаны, а также главы монументальных эпосов «Горкут ата» и «Гёроглы». «Необычная распространенность сказаний о Кёр-оглы среди многих народов Средней Азии, Кавказа, Сибири, Ближнего Востока и отчасти Европы, кажется, не имеет прецедента в героико-эпическом фольклоре» (Каррыев, 1968, с. 8). Каждый дестан представляет собой музыкально-поэтический комплекс, драматургия которого раскрывается благодаря эпическим песням. Именно песня является движущей силой дестанного исполнительства, без которой эпические жанры теряют свое национальное своеобразие.

В большинстве исследований, затрагивающих проблемы эпического наследия туркмен, на первый план выдвигаются вопросы лингвистического характера. Ценная информация о зарождении и формах бытования туркменского эпоса содержится в трудах Е. Бертельса, А. Поцелуевского, А. Самойловича, В. Башилова, К. Рейхля, М. Массона, Г. Пугаченковой, С. Демидова, В. Сарияниди, С. Агажанова,

А. Джикиева, С. Джумалиева, О. Гундогдыева. К проблемам генезиса и жанровой классификации эпического наследия обращались академики М. Косяев, Х. Короглы, Б. Каррыев, Б. Маметязов, а также исследователи А. Кунанбаева, Р. Абдуллаев, С. Гаррыев, А. Бекмурадов, А. Рахманов, А. Каррыева, С. Маметнуров и др. Однако роль песен в туркменском эпическом наследии и проблема музыкальной драматургии эпических жанров до настоящего времени в достаточной степени не изучены.

Научная новизна. Выяснено, что носителями устно-профессионального творчества в Туркменистане являются бахши, продолжатели творческих традиций огузских озанов, наиболее ранние образцы искусства которых относятся к периоду тюркских каганов. Помимо эпосов «Гёроглы» и «Горкут ата», наследие туркменских сказителей составляют многочисленные дестаны. Главным структурным элементом в дестанах является эпическая песня, для композиции которой типична куплетная форма. Эпические песни классифицируются на вступительные, серединные и заключительные, каждая группа обладает определенными функциями.

Цели исследования

Целью данного исследования является выявление жанровых и композиционных особенностей песен, благодаря которым осуществляется развитие музыкальной драматургии в туркменском эпосе.

Для достижения поставленной цели определены такие задачи, как: охарактеризовать локальные школы эпической традиции в Туркменистане, выявить репертуар и стилевые особенности певцов-сказителей, а также проанализировать эпические песни с целью раскрытия их жанровых и композиционных особенностей.

Методология исследования. В работе используется сравнительно-исторический метод исследования, позволивший охарактеризовать дестанное исполнительство туркменского народа, исходя из общих закономерностей мирового эпического сказительства. Впервые по отношению к туркменским дестанам народные песни классифицируются с точки зрения выполняемых ими функций и определяется роль, которую они играют в развитии музыкальной драматургии эпических жанров.

Изложение материала исследования

С глубокой древности на территории Туркменистана наметились две линии развития культуры – кочевых племен и земледельческого городского населения, что привело к формированию различных пластов музыкального наследия, таких как фольклор и профессиональная музыка устной традиции. Появление в бесписьменной традиции профессионализма открывало новые перспективы для развития музыки как самостоятельного вида искусства. Постепенно эволюция привела к формированию локальных школ народных исполнителей. Народные музыканты в Туркменистане обозначаются термином *бахши*, который включает в себе такие понятия, как певец (*тирмечи*), инструменталист (*сазанда*) и эпический сказитель (*дессанчы*). Благоговейное отношение народа к носителям устно-профессионального творчества раскрывают ряд пословиц, бытующих в туркменском фольклоре, например, “*Ýurda döwlet geler bolsa, bagşy bilen ozan geler*” («Бахши – предвестники счастья») или “*Toýuň bezegi bagşydyr*” («Бахши – украшение тоя»).

В эпических сказаниях туркмен прозаические разделы повествования (*кысса*) чередуются со стихотворными. «В современных устных традициях такая форма повествования распространена у турок, азербайджанцев, туркмен, узбеков, уйгуров, казахов и каракалпаков, но встречается также и у других тюркских народов» (Райхл, 2008, с. 95). Поэтические вставки сказители оформляют в виде песен, которые исполняют, аккомпанируя себе на дутаре. Такая форма эпических жанров, ведущая свое начало от древних предков туркмен *огузов*, характерна для устных преданий кочевых племен. «В свой героический эпос огузо-туркменские племена включали материалы генеалогического характера – мифы, предания и легенды о первых огузских богатырях, потомках Огузхана (Огуз-кагана), легендарного родоначальника» (Короглы, 1972, с. 20). Эпическое творчество туркмен развивалось в тесной связи с искусством других народов Центральной Азии, в наследии которых культивировались одни и те же сюжеты. Так возникли поэтические варианты восточных легенд «Лейли и Меджнун», «Юсуп и Зулейха», «Гуль и Бильбиль». Автор популярного в Туркменистане сказания «Зохре и Тахир», родственного узбекской и таджикской поэме «Тахир и Зухра», является мастер любовной лирики Молланепес.

Эпическое искусство туркмен нередко сравнивают с театром одного актера. Статус туркменского бахши, профессионала, обязывал народных музыкантов создавать музыку такого качества, от которого

слушатель получал бы эстетическое удовлетворение. В стремлении к этому постоянно совершенствовались мастерство народных исполнителей. Чтобы стать бахши, необходимо было пройти суровую школу наставничества и получить благословение учителя. До сегодняшнего дня приход бахши и исполнение дестанов является важным атрибутом любого туркменского праздника. Заинтересованность и поддержка слушателей, которые находятся в приподнятом настроении, очень важна для сказителя. В зависимости от степени их участия бахши волен растянуть или сократить текст сказания. Выбор сюжета и детальная обработка эпизодов также ориентируются на состав аудитории: среди пожилых слушателей сказитель будет петь иначе, чем среди молодежи. Особенности локальных школ проявляются в репертуаре, инструментарии, исполнительских приемах, мелодических основах народных песен, придающих искусству бахши музыкально-стилистическое разнообразие. В то же время традиция передачи устного наследия из поколения в поколение, а также музыкально-поэтическое воплощение народных сказаний и методы раскрытия образов эпических персонажей во всех исполнительских школах едины.

Техника дестанного исполнительства базируется на творческом воссоздании, а не на повторении запечатленного в памяти. Используя импровизационный дар, дестанчи раскрывает сюжетную фабулу эпических жанров каждый раз по-новому. В основе повествования дестанчи находятся общие законы драмы: наличие центрального конфликта, последовательность этапов раскрытия драматургического замысла (завязка, развитие, кульминация, развязка). Композиция дестана включает в себя показ исходных обстоятельств, эпизоды развития действия и финальную песню. Основные мотивы состоят из клише, у дестанчи всегда наготове целый ряд «эпических формул» (Райхл, 2008, с. 176), которые он присоединяет друг к другу в соответствующем порядке. Поэтому текстовые эпизоды у разных исполнителей отличаются по длине и структуре. «Вследствие частых упражнений у эпического певца наготове целый ряд отдельных частичек песен (если можно так выразиться), которые он присоединяет друг к другу в соответствующем ходу рассказа порядке. Каждая из таких частичек песен изображает описание известных случаев и происшествий, как то – рождение героя, развитие героя, похвала оружию, приготовление к борьбе, шум борьбы, разговор героев перед боем, описание личностей и лошадей, характеристические черты известных героев, похвала красоты невесты, описание жилища – юрты, наступление дня, начало ночи и т.п.» (Радлов, 1989, с. 16). Таким образом, прав исследователь А. Лорд (1994): «Сказитель эпоса – это создатель эпоса. Певец, исполнитель, слагатель, поэт – это один человек, рассматриваемый с различных точек зрения, но в одно и то же время. Пение, исполнение и сложение эпоса – это разные аспекты единого события» (с. 25).

В Туркменистане традиция исполнения эпических жанров широко распространена в северном (Дашогуз) и юго-восточном (Мары) регионах страны. Дашогуз является центром дестанного исполнительства, народных певцов здесь именуют не иначе, как сказители (Рис. 1).



Рисунок 1. Школа Дашогузских эпических сказителей.

В центре: Заслуженная бахши Туркменистана Алмагуль Назарова (потомственная сказительница)

Figure 1. School of Dashoguz Epic Singers.

In the centre: Almagul Nazarova, Honoured Bagshy of Turkmenistan (descendant epic singer)

Репертуар даشوгузской школы включает в себя главы эпоса «Гёроглы», а также авторские и народные дестаны, такие, как «Шасенем и Гариб», «Неджеп оглан», «Хурлюкга и Хемра», «Юсуп и Ахмет», «Баба Ровшен» и др. Сказитель даشوгузской школы будет исполнять дестан только в сопровождении *гиджакчи* – исполнителя на трехструнном смычковом музыкальном инструменте. В выборе аккомпаниатора важную роль играет мастерство инструменталиста, поскольку сочный тембр гиджака не просто дублирует мелодию песни, но и насыщает ее мелизмами и как бы подгоняет голос бахши, внося в исполнение элемент состязательности. Каждый сказитель, как правило, имеет своего гиджакчи, союз с которым длится долгие годы. Пение даشوгузских певцов отличается драматически насыщенная, экспрессивная интонация, мелодическим линиям песен свойственны четкие ритмические рисунки, подвижные темпы. Характерные для сказителей напряженный голос и специфические горловые украшения присущи эпическим традициям многих тюркских народов. Такую манеру исполнения нередко связывают с шаманским происхождением эпических жанров.

В отличие от героической и любовно-лирической тематики эпических жанров Дашогуза, в Мары особой популярностью пользуются сказания религиозно-философского и назидательного характера, такие, как «Мухаммет Ханапыя», «Эджем Дивана», «Зейнеларап», «Хатам Тай», «Имам Хасан и Имам Хусеин», «Гульпам». Излюбленными жанрами марыйских сказителей являются легенды с пением, например, «Дарайы донлы», «Джерен бокуши», «Узуклар», «Салтыклар», «Гоч эгрэн» и др. Дестанное исполнительство здесь связано с именем *Гурт Якубова*, который, взяв за основу традиционную структуру эпических сказаний, внес новшество в манеру сказительства и создал свое собственное направление (Курбанов & Ёвбасаров, 2016, с. 210) (Рис. 2).



Рисунок 2. Школа Марыйских эпических сказителей.

В центре: Заслуженные бахши Туркменистана Чарыяргулы Якубов и Джумадурды Дурдыев

Figure 2. School of Mary Epic Singers.

In the centre: Charyarguly Yakubov and Jumadurda Durdyev, Honoured Bagshys of Turkmenistan

В настоящее время традицию исполнения дестанов в Мары продолжают сын основоположника, Заслуженный бахши Туркменистана *Чарыяргулы Якубов*, а также его многочисленные ученики. В пении сказителей данной школы преобладают сдержанные темпы и акцентированное выделение сильной доли в напеве. В качестве аккомпанирующего инструмента в марыйском регионе используют дутар, без участия гиджака. Благодаря насыщенному использованию мелизмов мелодическая линия песен звучит несколько завуалированно, что выявляет связь с популярной в Мары традицией туйдукового исполнительства.

Важной характеристикой, отличающей исполнительский стиль локальных школ, является манера декламации (или речевая интонация), используемая сказителями в прозаических разделах дестанов.

Термин «речевой жанр» широко применяется в музыковедении, речь без интонации не существует вообще. «Рисунок речевой интонации зависит от текста, ситуации, настроения говорящего. Он, строго говоря, неповторим. Но все же в нем можно уловить относительно устойчивые типичные черты» (Назайкинский, 1972, с. 264). Исполнителей Дашогузской школы характеризует энергичная, несколько напористая интонация, выстроенная на предельных возможностях голосового аппарата. Сказитель декламирует прозаические разделы громким голосом, используя ускоренные темпы, нередко превращающие речь в скороговорку. Стиль декламации представителей марыйской традиции в корне отличен. Здесь преобладает сдержанная, неторопливая, так называемая «напевная» манера повествования.

Прозаические тексты, раскрывающие импровизаторское мастерство исполнителя и доносящие до слушателя смысл повествования, являются важным структурным элементом туркменских дестанов. Однако главенствующее значение в эпосе имеет музыка. Именно эпическая песня (*дессан айдымы*) выступает в качестве основы, фокусирующей в себе стиль и манеру исполнения конкретного дестанчи, а также характерные особенности целой школы. Эпическая песня является важным художественным фактором, своеобразной музыкальной характеристикой, раскрывающей духовный мир героев. По количеству песен, исполняемых от имени того или иного персонажа, можно судить об их роли в сказании. В дестанных песнях преобладает любовная тематика, а также песни героико-патриотического характера. Религиозные догмы, сопровождавшие жизнь туркмен в прошлом, не позволяли выражать любовные чувства открыто, поэтому с образом любви ассоциировались воспевание красоты природы или восхваление женских образов. Большое место в дестанах занимают песни исторического, религиозного и философско-назидательного содержания. Часто эпические песни представляют собой развернутые диалоги героев (*айдышык*), нередко встречаются вокальные миниатюры шуточно-сатирического характера. Все эти жанры направлены на раскрытие образного мира и внутреннего состояния героев.

Исследователь Ш. Гуллыев (1985, с. 104) выводит ряд структур, типичных для народных песен, среди которых выделяет куплетно-вариационную, простую двух- и трехчастную, сложную трехчастную и строфическую формы. Однако проведенные нами исследования дают основание утверждать, что в своих песнях туркменские сказители используют исключительно куплетную форму во всех ее разновидностях (Курбанова, 2018, с. 83). Куплетной, или строфической, как известно, называется форма, в которой одна и та же музыкальная строфа повторяется с разными строфами текста (Коловский, 1988, с. 121). Повторение одного и того же музыкального материала с разным текстом восходит к древнейшим жанрам народной музыки и представляет собой одну из самых распространенных форм в вокальной музыке. В песнях бахши принцип повторности тематического материала выступает основой формообразования, однако повторение напева в каждом куплете непременно варьируется либо с точки зрения охвата более высоких кульминационных устоев, обыгрывания и обогащения фактуры мелизмами, либо – смены всего регистрового уровня.

В эпических песнях туркмен куплетная форма зафиксирована в двух разновидностях: с припевом и без припева. Для мелодии куплета типичен синтез разнородных интонаций, например, соединение строгого ритма и широкого распева, разговорной речевой интонации и кантилены. Формообразование песен тесно связано с особенностями структуры поэтического текста, который расчленяется на стихотворные стопы и строфы. Строение стиха в туркменской поэзии бывает различным – от двустишия до десятистишия. Кроме того, в народных песнях используется традиционная для восточных культур силлабическая система стихосложения *Бармак*, основанная на счете количества слогов в каждой строке куплета (Гуллыев, 1985, с. 33). Ритмической основой в дестанных песнях выступают 7-ми, 11-ти и 14-сложные структуры, слогоритм которых усложняется за счет использования вокализируемых распевов. В конце музыкального мотива структура стиха нередко дополняется вставными слогами «эй», «хей», «ай» или «ов». Еще одной особенностью строения стиха является дословное повторение второй строки в четвертой. Такой поэтический рефрен типичен для большинства туркменских эпических песен.

Инструментальное сопровождение, неременный атрибут эпической песни, осуществляет функции вступления и заключения, а также построенный связующего характера. Строй музыкальных инструментов предопределяет зоны мелодического развития песни и ее диапазон, охватывающий около двух октав. Становление мелодии происходит, как правило, целыми «кусками». «Судя по песням, народ музыкально мыслил не отдельными звуками, а отдельными интонационными комплексами, ритмически ячейками, попевокками, оборотами, фразами, причем все эти комплексы запоминаются, передаются и применяются по памяти в фольклорной традиции исключительно устным путем. Точность передачи каждого звука в таком контексте не только невозможна, но и не обязательна» (Земцовский, 1975, с. 170).

Поэтому в произведениях носителей устной традиции можно обнаружить асинхронность формы, проявляющуюся в несоответствии композиционных частей поэтического текста структуре напева. Подобные «неправильности» прочно вошли в структуру эпических песен и стали своеобразным атрибутивным элементом в формообразовании.

Приемы импровизации в рамках устной исполнительской традиции предполагает возможность привнесения новых элементов в развитие мелодики. Особенностью песенного творчества многих тюркских народов является то, что наряду с основными куплетами, в народных песнях нередко встречаются развернутые, образующие самостоятельный раздел вокально-инструментальные дополнения разработочного характера. В качестве текста в них используются различного рода восклицания, а также слова, лишённые лексического значения. Исследователи классифицируют подобные построения, как «алексические припевы» (Байгаскина, 1991, с. 128), функция которых заключена в том, чтобы «...тешить ухо красотой созвучий» (Затаевич, 2002, с. 17), то есть демонстрировать вокальные возможности и исполнительское мастерство народных музыкантов. В творчестве туркменских бахши подобные припевы имеют место во всех стилевых направлениях, в них певцы используют

традиционные горловые украшения «*джук-джук*» и исполняемые закрытым ртом вокализируемые приемы «*хумлемек*» (Успенский & Беляев, 2003, с. 93).

При выявлении формообразующих основ эпических песен важным критерием является их расположение в контексте выступления бахши. В самом начале сказители, как правило, исполняют предваряющие дестан вступительные песни *тирме* (*муханнес айдымлар*), которые отличает низкий регистр, узкий диапазон, умеренные темпы и отсутствие яркой кульминации. Эти песни с содержанием дестана не связаны, однако выполняют важную роль в выступлении сказителя. Их функция – разогреть голос певца, а также подготовить слушателей к последующему многочасовому эпическому действию. Затем, в процессе изложения повествования, следуют серединные песни (*ортатап айдымлар*), с более широким диапазоном, обладающие структурным разнообразием. Завершается дестан заключительной песней (*жемлейжи айдымы*), которую отличает высокий регистр и насыщенная динамика, подчеркивающая общую эмоциональную напряженность находящихся в творческом экстазе сказителя и слушателей (Kurbanova, 2000, p. 127).

Интересной особенностью туркменского сказительства является и то, что мелодии для своих песен дестанчи выбирают самостоятельно. Для каждой исполнительской школы характерен свой набор так называемых *мелодий-тем*, которые сказители используют в качестве мелодической основы песен. Так, в Дашогузе популярными являются мелодии «Сандык», «Яшилбаш», «Йылгайлар», «Касым хан», «Баба Гамбар», «Меканым», «Новгуль», «Вейгель яр», «Мейлис халар», «Алгач», «Тешнит», «Галпак хени», «Нязли байрам», «Тылла сенин ышкында», для марыйских сказителей характерны мелодии «Зохреджан», «Тунидеря», «Айджемал», «Мой Овез», «Чыкдым гуллер», «Ага беглер», «Навои», «Мямиш гоклен», «Сона гелин» и другие.

В этом выборе также проявляется импровизаторское начало дестанного исполнительства. Молодые певцы, как правило, используют мелодии-темы, которые они переняли от наставников.

Со временем, приобретая опыт и мастерство, дестанчи уже не задумываются при выборе мелодии, главным критерием здесь является совпадение количества слогов в музыкальной фразе и поэтической строфе. Поэтому, каждый раз исполняя дестан, сказитель будет менять мелодическую основу своих песен. В результате, дестанчи может исполнить одну и ту же песню на разные мелодии, либо наоборот, на одну и ту же мелодию исполнить несколько различных песен. Имея в своем репертуаре свыше сотни мелодий-тем, сказители искусно комбинируют их, используя в качестве начальных, серединных либо заключительных песен (Kurbanova, 2016, p. 110). Но, как правило, достигший зрелого уровня наставник (*халипа*) никогда не будет использовать одну и ту же мелодию в одном произведении дважды.

В эпических песнях туркмен основным ладовым устоем является квартовое созвучие, образуемое открытыми струнами дутара. Возвращение после каждого куплета песни к открытым струнам подчеркивает опорность данных мелодических устоев, при этом



Рисунок 3. Молодой дестанчи, потомственный сказитель
Кябе Реджепов

Figure 3. Young destanchy Kyabe Redzhepov, descendant epic singer

все остальные звуки в напеве приобретают подчиненное значение, либо значение временных устоев. В любом случае, «интонационный смысл» песни выявляется лишь в сочетании с открытыми струнами. Большую роль в данном случае играет повтор начальных построений, служащих как бы трамплином для дальнейшего интонационного развития. В них утверждаются ладовые устои, слуховое запоминание которых необходимо в связи со сложностью интонационного развития мелодической линии в целом.

Важный принцип мелодического развертывания в народной музыке описан исследователем Х. Кушнаревым (1958, с. 418), считающим законченной мелодической единицей интонационный цикл, включающий в себя три момента: завязку, кульминацию и развязку. Завязка – это ряд интонаций, которые подводят к кульминационному пункту и представляют собой своего рода подъем, поэтому завязка обычно приходится на нижний регистр мелодии. Интонации кульминационного момента цикла чаще всего совпадают с самыми верхними звуками мелодии, которые при настойчивом подчеркивании приобретают значение побочного устоя, благодаря чему возникает ладовая переменность. Развязка – обратный спуск к нижнему устою. Интонационный цикл не всегда бывает полным; иногда какой-либо один из трех его моментов может или совсем отсутствовать, или выражаться сжато, только одним звуком. В случае отсутствия завязки мелодия начинается прямо с кульминации (побочного устоя). Подъем к кульминации может быть постепенным, либо скачком. То же самое можно сказать и об отсутствии развязки: при полном ее отсутствии мелодия завершается на кульминации; при частичном – спад к нижнему устою будет осуществляться не плавно, а скачком.

Идея интонационного цикла находит подтверждение в эпических песнях туркмен. Песни бахши демонстрируют начальный тематический раздел, кульминацию и развязку. Исходя из народной терминологии (Успенский & Беляев, 2003, с. 63), данные разделы интонационного цикла именуется *яп-былдак* (показ темы, основного мелодического ядра песни), *ширван* (кульминация) и *чыкмак* (спуск в исходную регистровую зону). Протяженность кульминации зависит от количества вокализованных украшений. Данный раздел в песнях бахши индивидуален и зависит от мастерства исполнителя. Движение заключительных кадансов направлено к нижнему устою и открытым струнам. Слитность перетекания кульминации в развязку обуславливает большую роль плавного нисходящего движения, характерного для туркменского народного мелоса.

Выводы

Таким образом, исследование песенного наследия туркменских сказителей позволяет сделать выводы о том, что народная песня является важнейшим компонентом эпического творчества туркмен. Структурные особенности песен, преимущественно куплетного строения, вытекают из тесного взаимодействия поэтического текста и напева: сказители искусно используют различные приемы вокализации и горловых украшений, распространенные среди многих тюркских народов. На протяжении веков вместе с традицией шлифовались элементы средств художественной выразительности. Выбор мелодий для своих песен бахши осуществляют исходя из характерного для каждой исполнительской школы набора мелодий-тем. При всем стилевом многообразии, традиционные формулы-клише, мелодии песен и специфические гортанные украшения свидетельствуют о близости традиции различных школ. Устные методы передачи эпической традиции, индивидуальный характер творческого начала и возможности импровизации позволили сохранить для нашего и последующих поколений ряд исполнительских атрибутов и выразительных возможностей певцов-сказителей.

В эпической песне туркмен синтез поэтического и музыкального образов осуществляется в единстве слова, музыки и мастерства исполнителя. Стиль сказителей прочно связан с древними исполнительскими традициями, которые, не препятствуя проявлению индивидуального начала, осуществляют воссоздание эпического полотна в пределах четко обозначенного русла устного творчества. Включение в 2015 г. элемента «Эпическое искусство Гёроглы» в Репрезентативный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО способствовало обогащению сокровищницы мировой культуры лучшими образцами эпического наследия туркменского народа.

Список использованных источников

- Байгаскина, А. (1991). *Ритмика казахской традиционной песни*. Алматинская Государственная Консерватория.
Гульев, Ш. (1985). *Искусство туркменских бахши*. Ылым.

- Затаевич, А. (2002). *1000 песен казахского народа*. Дайк-Пресс.
- Земцовский, И. (1975). *Мелодика календарных песен*. Музыка.
- Каррыев, Б. (1968). *Этические сказания о Кёр-оглы у тюркоязычных народов*. Наука.
- Коловский, О. (Ред.). (1988). *Анализ вокальных произведений*. Музыка.
- Короглы, Х. (1972). *Туркменская литература*. Высшая школа.
- Курбанов, М., & Ёвбасаров, К. (2016). Особенности формирования исполнительских школ эпического сказительства в Туркменистане. В Н. Н. Глазунова (Ред.), *Межэтнические связи в фольклоре*, Материалы V Международной Школы молодых фольклористов (с. 208-215.). Российский институт истории искусств.
- Курбанова, Дж. (2018). *Музыкальное наследие туркмен: жанры и форма*. Lambert Academic Publishing.
- Кушнарев, Х. (1958). *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*. Госмузиздат.
- Лорд, А. (1994). *Сказитель*. Восточная литература.
- Назайкинский, Е. (1972). *О психологии музыкального восприятия*. Музыка.
- Радлов, В. (1989). *Из Сибири: Страницы дневника*. Наука.
- Райхл, К. (2008). *Тюркский эпос: Традиции, формы, поэтическая структура* (В. Трейстер, пер.). Восточная литература.
- Успенский, В., & Беляев, В. (2003). *Туркменская музыка*. Фонд Сорос-Казахстан.
- Kurbanova, J. (2000). The singing tradition of the Turkmen epic poetry. In K. Reichl (Ed.), *The Oral Epic: Performance and Music* (pp. 115-128). Verlag fur Wissenschaft und Bildung.
- Kurbanova, J. (2016). The art of Turkmen bagshy. In T. Levin, S. Daukeyeva, & E. Köchümkulova (Eds.), *The Music of Central Asia* (pp. 123-144). Indiana University Press.

References

- Baigaskina, A. (1991). *Ritmika kazakhskoi traditcionnoi pesni [Rhythm of Kazakh traditional song]*. Almaty State Conservatory [in Russian].
- Gullyev, Sh. (1985). *Iskusstvo turkmenskikh bakhshi [Art of Turkmen bagshy]*. Ylym [in Russian].
- Karryev, B. (1968). *Epicheskie skazaniia o Ker-ogly u tiurkoiazыchnykh narodov [Kyor-ogly epic narrations among Turkic-speaking people]*. Nauka [in Russian].
- Kolovskii, O. (Ed.). (1988). *Analiz vokalnykh proizvedenii [Vocal pieces review]*. Muzyka [in Russian].
- Korogly, Kh. (1972). *Turkmenskaia literatura [Turkmen literature]*. Vysshaia shkola [in Russian].
- Kurbanov, M., & Evbasarov, K. (2016). Osobennosti formirovaniia ispolnitelskikh shkol epicheskogo skazitelstva v Turkmenistane [Features of local epic school origin in Turkmenistan]. In N. N. Glazunova (Ed.), *Mezhetnicheskie svyazi v folklore [Ethnic connections in folklore]*, Materials of the V International School of Young Folklorists (pp. 208-215). Russian Institute of Art History [in Russian].
- Kurbanova, D. (2018). *Muzykalnoe nasledie turkmen: zhanry i forma [Turkmen musical heritage: genres and structure]*. Lambert Academic Publishing [in Russian].
- Kurbanova, J. (2000). The singing tradition of the Turkmen epic poetry. In K. Reichl (Ed.), *The Oral Epic: Performance and Music* (pp. 115-128). Verlag fur Wissenschaft und Bildung [in English].
- Kurbanova, J. (2016). The art of Turkmen bagshy. In T. Levin, S. Daukeyeva, & E. Köchümkulova (Eds.), *The Music of Central Asia* (pp. 123-144). Indiana University Press [in English].
- Kushnarev, Kh. (1958). *Voprosy istorii i teorii armianskoi monodicheskoi muzyki [Theory and history issues on Armenian folk music]*. Gosmuzizdat [in Russian].
- Lord, A. (1994). *Skazitel [Narrator]*. Vostochnaia literatura [in Russian].
- Nazaikinskii, E. (1972). *O psikhologii muzykalnogo vospriiatia [Psychology of musical aesthetic]*. Muzyka [in Russian].
- Radlov, V. (1989). *Iz Sibiri: Stranicy dnevnika [From Siberia: Pages from Notebook]*. Nauka [in Russian].
- Reichl, K. (2008). *Tiurkskii epos: Traditcii, formy, poeticheskaiia struktura [Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure]* (V. Treister, Trans.). Vostochnaia literature [in Russian].
- Uspenskii, V., & Beliaev, V. (2003). *Turkmenskaia muzyka [Turkmen music]*. Soros Kazakhstan Foundation [in Russian].
- Zataevich, A. (2002). *1000 pesen kazakhskogo naroda [1000 songs of Kazakh people]*. Daik-Press [in Russian].
- Zemtcovskii, I. (1975). *Melodika kalendarnykh pesen [Melody of the calendar songs]*. Muzyka [in Russian].

Статья поступила в редакцию: 01.05.2020

**ТУРКМЕНСЬКА ЕПІЧНА ПІСНЯ:
МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПІДХІД**

Курбанова Джаміля Азимівна
Кандидат мистецтвознавства,
Міністерство культури Туркменістану,
Управління нематеріальної культурної спадщини,
Ашхабад, Туркменістан

Метою дослідження є виявлення жанрових та структурних особливостей туркменських епічних пісень. Для досягнення поставленої мети вирішуються такі завдання, як: опис локальних шкіл епічного розповідання, виявлення стилевих особливостей співаків-розповідачів, аналіз епічних пісень з метою розкриття їхніх жанрових та композиційних особливостей. Методологія дослідження. У роботі використовується переважно порівняльно-історичний метод дослідження. Уперше в туркменській науці епічні жанри вивчаються комплексно, включно із прозовими та поетичними текстами, пісенною структурою та мистецтвом розповідачів. Наукова новизна. Виявлено, що носіями усної професійної творчості в Туркменістані є бахші, котрі продовжують творчі традиції огузьких озанів, найбільш ранні зразки мистецтва яких відносяться до періоду тюркських каганів. Окрім епосів «Гьорогли» та «Горкут ата», спадщину туркменських розповідачів складають багаточисленні дестани. Основним структурним елементом у дестанах є епічна пісня, для композиції якої типовою є куплетна форма. Епічні пісні класифікуються на вступні, серединні та завершальні, кожній групі притаманні конкретні функції. Висновки. Доведено, що найвищим досягненням туркменської народної творчості, в якій знайшли відображення національні риси, високі духовні, моральні та патріотичні ідеали народу, є мистецтво епічних розповідачів. Усне розповсюдження епічної творчості сприяло збереженню низки атрибутивних прийомів мистецтва і виразних можливостей музичної мови. Загалом у дослідженні здійснено лише перший крок до вивчення епічної спадщини туркменів, у якій ще багато білих плям. Епічні пісні, що становлять собою стійкі структури, в устах різних розповідачів варіюються, підкреслюючи індивідуальну особливість кожного виконавця. Отже, народна пісня є основою, яка фокусує в собі стиль виконання не лише конкретного дестанчі, а й цілої школи.

Ключові слова: народна пісня; епічне мистецтво; дестан; розповідач; бахші; дестанчі

**TURKMEN EPIC SONG:
MUSICOLOGICAL APPROACH**

Jamilva Kurbanova
PhD in Art Studies,
Ministry of Culture of Turkmenistan,
Department of Intangible Cultural Heritage,
Ashgabad, Turkmenistan

The purpose of the study is to identify the genre and structure features of Turkmen epic songs. The work has the following objectives: to describe the local school of epic art in Turkmenistan; to research a particular style of singers of tales; to review the epic songs for determining its genre and composition characteristics. The research methodology includes comparative-historical method mainly. For the first time in the Turkmen sciences society, the epic genres were provided with an integrated approach, which includes prosaic texts and poetry, epic songs and art of singer. Scientific novelty. We have researched that bearers of oral professional art in Turkmenistan are bagshys, who are the successors of the art traditions of Oguz khans; the earliest examples of pieces of art dating back to the period of Turkic khagans. Besides the “Gorogly” and “Gorkut ata” epic stories, the Turkmen singers of tales’ bodies of work are numerous folk destans. The epic song is the foremost important structural element of the composition in destans. The epic songs can be classified into initial songs, the middle register songs and bright final song, each group has specific functions. Conclusions. It has been proved that the highest achievement of Turkmen folk art, which reflects national features, high spiritual, moral and patriotic ideals of the people, is the art of epic singers. The spread of oral epic art allowed preserving many attributive techniques of art and expressive means of musical language. In general, the study took only the first step towards researching the Turkmen epic heritage, where are a lot of unexplored facts. Epic songs, being stable structures, sound different from different epic singers, emphasizing the individual characteristics of each performer. Thus, the folk song serves as a basis, focusing on the style of performance of both destanchy and the school.

Keywords: folk song, epic art, destan, epic singer, bagshy, destanchy

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207641

УДК 783:091"15"

**ПАЛЕОГРАФІЧНИЙ ОПИС
«АЗБУКИ-ПІВЧОЇ» З РУКОПИСНОГО
ЗБІРНИКА XVI СТ.**

Підгорбунський Микола Анатолійович
Кандидат історичних наук, доцент,
ORCID: 0000-0002-2678-5147,
e-mail: nikolauspigd@gmail.com,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета роботи – палеографічний аналіз півчої азбуки з рукописного збірника XVI ст. та виявлення характерних особливостей її формування. Методологія дослідження включає системний аналіз, що сприяв осмисленню рукописних півчих азбук-переліків. Для окреслення часових і кількісних характеристик досліджуваного матеріалу використано статистичний та хронологічний методи. Порівняльний аналіз дав змогу встановити логічні закономірності формування азбук-переліків. Актуальність публікації пов'язана зі зростаючим інтересом до музичної спадщини Української Православної Церкви. Нагальною потребою є ґрунтовне дослідження колекцій богослужбових півчих збірок, стан яких з кожним роком погіршується та збільшується ризик втрати цінного матеріалу. Наукова новизна дослідження визначається тим, що проаналізовано півчу азбуку з рукописного збірника XVI ст., здійснено її палеографічний опис та проведено порівняльний аналіз невменних знаків. Висновки. Палеографічний аналіз півчої азбуки дав змогу виявити загальні риси в формуванні її невменними знаками. Також визначено певні відмінності з іншими азбуками в подібних рукописних збірниках. Наповнення невменними знаками азбук відбувалося відповідно до їхнього використання під час півчої практики. Як правило, в азбуку вносилися ті знаки, які вважалися найважливішими у виконанні церковних піснеспівів. Більшість півчих азбук XV–XVII ст., незважаючи на деякі відмінності, дуже подібні за складом невменних знаків. Здійснено розподіл невменних знаків на чотири групи від самих простих, що не мають різновидів, до складених, які поділяються на групи й підгрупи. Нез'ясованим залишається питання розшифрування невменної нотації, яка супроводжує богослужбові тексти. Вирішити означену проблему можна завдяки об'єднанню зусиль українських учених-медієвістів та активній співпраці знауковцями західноєвропейських країн.

Ключові слова: рукописний збірник; піснеспіви; азбука-перелік; нотопис; невменні знаки; фіти

Вступ

Рукописні півчі збірники Православної церкви XVI–XVII ст. мають важливе значення для дослідження музичної спадщини українського народу. В деяких з цих збірників розміщені півчі азбуки, в котрих подаються назви невменних знаків та їхнє графічне зображення. Ці знаки є цінним джерелом у дослідженні Стовпового (невменного) нотопису, який до сьогодні залишається нерозшифрованим.

Актуальність публікації пов'язана зі зростаючою увагою до історичного минулого Української Православної Церкви. Нагальною потребою є ґрунтовне дослідження колекцій богослужбових півчих збірок, стан яких з кожним роком погіршується. Значна частина богослужбових півчих збірок XVI–XVII ст. залишається недостатньо дослідженою, що, своєю чергою, стримує рух у плані розшифрування невменного нотопису.

Дослідженням рукописних півчих збірок із колекції фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського займалися О. Іванова та Л. Дубровіна, які провели аналіз рукописних півчих збірок Міней, Тріодей і Октоїха. Результати досліджень науковці виклали у працях «Кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» (Іванова, 2016) та «Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI ст. у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» (Іванова & Дубровіна, 2003), сконцентрувавши головну увагу на загальному описі рукописів та їхньому змісті. Під час проведення опису рукописних збірок вченими були

встановлені приблизні роки їх написання, що дає змогу простежити хронологію створення півчих азбук.

Важливою також є праця М. Бражнікова «Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков» (Бражников, 1972), у якій проводиться аналіз двох азбук-переліків. Одна з них XV ст., інша – XVI ст., що не дає повної картини всіх збережених азбук-переліків з XV по XVI ст.

Мета статті

Метою статті є палеографічний аналіз півчої азбуки із рукописної збірки XVI ст. та виявлення характерних особливостей її формування.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні різних наукових методів: системний аналіз сприяв осмисленню рукописних півчих азбук-переліків; для окреслення часових і кількісних характеристик досліджуваного матеріалу використано статистичний та хронологічний методи; порівняльний аналіз азбук-переліків дав змогу встановити логічні закономірності, які впливають на їхнє формування.

Виклад матеріалу дослідження

Перші півчі азбуки XV–XVI ст. становлять простий перелік невменних знаків, які займали один або два аркуші рукопису. Вони могли бути розташовані і на початку збірника, і наприкінці або, навіть, у середині збірника. В одному збірнику доволі часто об'єднувалися Ірмологій, Октоїх і Праздніки або Ірмологій, Октоїх і Обіход. Перші Азбуки-переліки не мали заголовку, але їх легко можна було розшукати серед церковних піснеспівів. Здебільшого вони були розташовані в середині збірника і розміщувалися між розділами, найчастіше – перед чи після Октоїха (інший варіант – Ірмологія), де найчастіше використовувався богослужбовий спів.

Поява перших азбук, стверджує М. Бражніков (Бражников, 1972, с. 8), стала «вираженням і наслідком давнього процесу формування теоретичного підґрунтя під повсякденну практику культового співу». Цей «давній процес», на думку вченого, сягає XIII–XIV ст., хоча музично-теоретичні керівництва цього періоду не збереглися. М. Бражніков (Бражников, 1972) припускає, що осмислення теоретичних питань розпочалося в Києві, звідки поширилося і на інші міста та області (с. 11–13). Іншої думки дотримувався В. Металов (Металлов, 1912), стверджуючи, що короткі рукописні півчі азбуки були створені не раніше XV ст. (с. 277). Перші з них мали графічне зображення і назву невматичних знаків, не вказуючи на спосіб їхнього виконання.

Зазначимо, що потреба закріпити теоретичні знання письмово виникла внаслідок збільшення теоретичного матеріалу, а саме: збільшення різновидів невменних знаків, утворення складених знаків тощо. Цю інформацію вже було важко втримати в пам'яті півчого, тому і починають виникати перші півчі азбуки в рукописних богослужбових збірках української Православної церкви, щоб допомогти півчим розібратися в багатоманітні невменних знаків.

Найповніші азбуки не можуть повною мірою розкрити всю систему Стовпового (невменного) розспіву. Основна складність розуміння стародавніх півчих азбук полягає в тому, що їхні автори утримуються від пояснення найпростіших та елементарних позицій, що і є головною проблемою сучасних дослідників. Певні формулювання й пояснення виконання тих чи тих невменних знаків, які були зрозумілими півчими в давні часи і не вимагали детального роз'яснення, перестали бути зрозумілими сьогодні. Втрачений той зв'язок, який би дав змогу зрозуміти давні формулювання (Бражников, 1972, с. 18–19).

Найпростішими видами теоретичного керівництва є азбуки, котрі просто перераховують невменні знаки та фіти із розміщеними над ними графічними зображеннями. У більшості випадків у назвах невменних знаків ініціали пишуться з великої букви чорнилом або виділені кіновар'ю, наступні букви, як правило, пишуться чорнилом, Графічні зображення невменних знаків над словами пишуться чорнилом. Написання невменних знаків та фіт відокремлюються одне від одного крапками, проставленими чорнилом або кіновар'ю.

Більш упорядкованими є азбуки, у яких спочатку йде перелік невменних знаків, а потім фіт. Інколи ця структура порушується і фіти можуть бути розташовані серед простих невменних знаків. Зустрічаються азбуки, де фіти розбиті на дві або три групи впереміж між простими і складеними невменними знаками.

Перед тим, як перейти до палеографічного аналізу півчої азбуки, потрібно зазначити, що *Збірник* (б. р.) ф. 160, № 614 написаний приблизно в 40–60-ті роки XVI ст. Загальна кількість збережених арку-

шів 634. Збірник частково розбитий і неповний, він має сліди замокання. Після реставрації рукопису в XVII ст. була порушена послідовність аркушів у рукописі. Формат рукопису папір 4 (197x142). Текст рукопису написаний півуставом XVI–XVII ст.

До збірника входять:

- неповний Ірмологія арк. 38–95 (Ірмоси 4–8 гласів), можливо, на втрачених початкових аркушах були Ірмоси 1–3 гласів;
- Октоїх арк. 97–203, який включає малу та велику вечірні, утрєню, богородичні та денні хрестобородичні;
- Стихирар Мінейний арк. 204–357 (стихири, славники, тропарі);
- Тріодь Пісна і Цвітна арк. 358–503 (стихири, славники, тропарі, канони, кондаки);
- Обиходні демествені піснеспіви арк. 505–517 (херувимська пісня, прокімен, кіноник, задостойники, псалом).

Далі йдуть різноманітні піснеспіви, серед яких: світильні і стихири євангельські, подобни на 8 гласів, недільні піснеспіви Октоїха, величання на свята, тропарі недільні та богородичні, Ірмоси, Пасхалія, сідальні з Мінеї, псалми.

На арк. 95 зв. – 96, між Ірмологієм і Октоїхом знаходиться півча азбука, яка починається словами «Имена. Знаменію. Петью». У цій азбуці немає пояснень щодо виконання невменних знаків, у зв'язку з цим можемо зарахувати її до одних із перших, що входять до складу так званих азбук-переліків.

Починається азбука зі знаку «Паракли» (Параклит) P , він має кілька різновидів: «Параклит с оттяжкою», «Параклит с отсечкою», «Параклит с подчашием», «Параклит с подверткою».

Паракліт з давньогрецької мови παράκλητος – примиритель, людина, яку закликають на допомогу, для заспокоєння. Графічне зображення в цій азбуці вказує на «Параклит с отсечкою», що тотожний четвертній ноті. Як стверджує М. Качмар (2018), тривалість цього знаку «відповідає половинній тривалості». Існує інша гіпотеза, висловлена протоієреєм Борисом Ніколаєвим (Николаев, 1995), що паракліт за своїм значенням подібний до прописної («красної») букви, яка пишеться на початку кожного піснеспіву і немає в сучасній нотації будь-якого аналогу. Цю думку підтримує М. Бражніков (Бражников, 1972), посилаючись на «толкования» знаків, де паракліт визначається як «послание святого духа на апостолы» (с. 55). Дослідник припускає, що паракліт був «благословенням» всієї півчої азбуки. Майже постійне використання цього знаку на початку півчих азбук, на думку М. Бражнікова, пов'язано з використанням паракліта на початку вірша або рядка під час півчої практики (Бражников, 1972).

Наступним знаком є поєднання «Статии со змеицой» Z , хоча в тексті написано «Змеица». Це свідчить про те, що в середині XVI ст. самостійний знак «Змеица» утворює зі «Статией» складений невменний знак. Використання цього знака зразу після паракліту пояснити складно. Можливо, ми ще не повністю розуміємо значення знака «Змеици» в богослужбовій півчій практиці.

За ним слідує дві різновидності складного знака – «Полькоулизмы» (полкулизми) L і «Кюулизма» (кулизма) K . Останній знак складається з полкулизми, «статии закрытой малой» і «статии простой». Висота та послідовність звуків кулизми залежить від гласу і місця розташування в піснеспіві, а також від попередніх невменних знаків (Рис. 1).

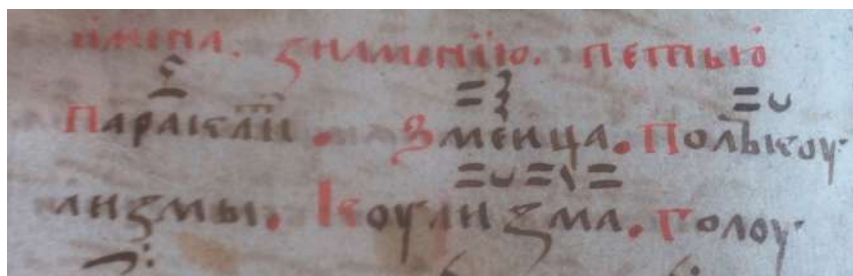















Рисунок 1. Фрагмент із Азбуки-півчої.

Figure 1. Fragment from the Alphabet of singing






«Голоубчикъ» (Голубчик) A зазначений без його точного визначення, але за графічним зображенням можемо визначати, що це «голубчикъ борзый». Існує дві різновидності голубчика: «голубчикъ борзый» і «голубчикъ тихий» A . Вони відрізняються графічним зображенням та виконанням: «голубчикъ борзый» – це поступальний рух двома четвертними вгору, «голубчикъ тихий» – це дві половинні ноти, які також поступово рухаються вгору.




«Стопица»  – знак, що вказує на речитатив. Цей знак вказує на повторення одного тону і використовується на складах тексту, які не мають наголосу (Металлов, 1899). В азбуці подаються «Стопица» (проста), «С ьчко(мъ)» , «З двома» . В інших азбуках зустрічаються «Стопица с отсечкой»  і «Стопица с борзой пометой» .





«Чашка». Існує два різновиди цього знака, і вони обидва подані в азбуці: це «Чашка»  і «Полнаа» . Перший знак означає рух мелодії вниз двома четвертними. Другий знак також означає рух мелодії вниз, але спочатку половина, а потім дві четвертні .


«Кроукъ» (Крюк) є одним із найважливіших невменних знаків. М. Успенський (Успенский, 1971) стверджує, що грецький вираз «вдаряю по струнам» дав візантійській семіографії невму «кремасту» (висящий). Згодом цей знак був запозичений старокиївськими півчимами і отримав назву «крюк». На початку азбуки вказується знак крюк, а потім всі наступні його різновиди подаються без вказівки на сам знак: «Кроукъ» (простий) , «Мрачный» , «Свѣтлы» (светлий) , «С ьклако(мъ)» (с облаком) , «С подчаши» (с подчашием) .




У середині азбуки є складений знак «сорочано(ж)ка»; її графічне зображення складається зі знаку крюка, над яким знаходиться сорочча нога. Наприкінці азбуки подається «Кроутрисвѣтлы» (крюк трисветлий) із вказівкою назви знака. Це пояснюється тим, що він стоїть окремо від групи крюків. Згідно зі старовинними азбуками найнижчим з усіх є «Кроукъ» (простий). «Мрачный» буде вже вище простого, «Свѣтлы» – вище «Мрачного», «Трисветлы» – вище «Свѣтлого». Існують і такі різновиди складених крюків: «С отажкой», «С отсечкой», «С подверткой», «С ломкой», «Светлий с сорочьей ножкой».

«Скамейка» або «Скамейца» має такі підвиди: «Скамейка» , «С отажкой» , «С облачко» , «Тихаа» , «С по(д)чаши(ем)» . В азбуці зустрічаються тільки два різновиди: «Скамейка» і складений знак «С почаши» (подчаши). Проста «Скамейка» – це рух мелодії вгору, а саме: двох четвертних. «Тихаа» також означає рух мелодії вгору, але двома половинними.





Графічне зображення Стрели складається із статії та риски. Маючи велику кількість різновидів, «Стрела» за тривалістю рівна цілій ноті. В азбуці є такі її види: «Стрела» (проста) , «Мрачнаа» , «Свѣтлаа» , «Сьбьлако(м)» , «С почаши» , «Поводнаа» , «Поезднаа» , «Громнаа» . У середині азбуки є складений знак «Немка стрелою» , який включає крюк с подчашием, статію (просту), дуду, голубчик борзий та «палку вздернуту». Наприкінці азбуки знаходиться «Стрела с полукры(ж)» (Стрела с полукрижем); можливо це помилка переписувача, оскільки за графічним зображенням це є «Стрела мрачнаа сь крыжом» . Взагалі різновидів простих і складених стрел, за нашим спостереженням, нараховується 44.


В Азбуці-переліку після різновидів «Стрел» розташована «Статия»  та її різновиди: «Свѣтлаа» , «Мранаа» , «Закрытаа» . Д. Разумовський (Разумовский, 1886) та С. Смоленський (Смоленский, 1888) стверджують, що «Статия» (проста) або «Мранаа» наприкінці рядка більш тривала і після її звучання має бути пауза перед початком нової строки.

Наприкінці азбуки знаходиться складений знак «Статия запятаа» . Зазвичай «статии» ставляться наприкінці піснеспівів. Вони також мають свою ієрархію, починаючи із самої низької до високої, у такому порядку: «Сь крижем», «Сь запатой», «Запатаа с крижем», «Статия» (проста), «Мрачнаа», «Свѣтлаа», «С сорочножкой». Також С. Смоленский (Смоленский, 1888) зазначає, що «Крыж» і «Запатаа» скорочують тривалість «Статии» на одну четвертну.

«Палка» вказує на рух мелодії вниз. У тексті подаються три різновиди: «Палка» (проста) , «Свѣтлаа» , «Въздерноутаа» (вздернутая) . Потрібно зазначити, що в подальшому «Свѣтлаа» не зустрічається в інших рукописах; можливо, цей знак був замінений одним із таких: «Палкою с отсечкой», «Палкою с подверткой» або «Палкою с ломкой». Знак палки переважно використовується наприкінці піснеспіву, позначаючи зупинку в співі або його закінчення.

Фіти – це зашифровані наспіви у вигляді згрупованих окремих невменних знаків. Фітні знаки переважно мають у своєму складі букву фіта, яка в азбуках постає і як окремий знак. На думку М. Бражнікова (Бражников, 1972), сама фіта не має «самостійного півного значення» (с. 38). У піснеспівах, нотованих невменними знаками, знак фіта окремо не зустрічається. Навколо фіти групуються прості та складені знаки, утворюючи розширені мелодійні наспіви.

У цій азбуці після «вздернутої» (палки) йдуть такі фітні знаки: «Фита» (проста) , «Све(т)лаа» , «Фита, статія светлая», «Мрачнаа»  (статія (проста), фіта, статія мрачная), «Зѣлнаа»  (стрела (проста), сложитіє, рог, фіта, статія закрыта і статія светлая).

Наступним знаком вказаний «Крыжъ», але графічне зображення подається у вигляді «Запата сь крыжом» , рівняється половинній ноті (Металлов, 1899). Цей знак використовується для позначення

низьких звуків на початку піснеспіву або рядка. За іншими даними, «Крыжь» ставиться тільки наприкінці піснеспіву і відповідає цілій ноті зі знаком фермати (Металлов, 1899; Николаев, 1995).

Знак «Челюстка» означає цілу ноту. Цей знак переважно використовується наприкінці мелодичного звороту, він складається зі «стопиці та запятої» (Качмар, 2018).

«Двавчо(л)ну» (Два в човні) . Цей знак зображений у вигляді крюка з двома рисками в середині. Над буквою «о» зображено «облачко съ запатой». Прийнято вважати, що тривалість цього знаку чотири четвртні. У більш пізніх півчих азбуках зустрічаються складені знаки: «два в челну» з поміткою «качка»

Знак «Паоу» (Паук) та наступний за ним «Великий» зображується у вигляді крюка, зверху якого знаходиться «запята». В «Азбуке» В. Металова (Металлов, 1899) можемо бачити знак «Паук со статьею» . «Крюковой букварь» графічно подає «Паука со статьею» називаючи цей знак «Паук большой».

Є ще один різновид складеного знака – це «Паук великий», який складається із «статїи закрытой малой, статїи простой и собственно паука» (Бражников, 1972, с. 35). Слово «паук», на думку Д. Разумовського (Разумовский, 1886), має грецьке походження. В. Металов (Металлов, 1912, с. 43) заперечує і стверджує, що це слово – руське. Тривалість, висота і направлення звуків «паука» в гласах визначається по-різному.

«Хамила» складається із двох зап'ятих і чашки. Висота цього знаку залежить від гласу та висоти попереднього невменного знаку і за тривалістю, за одними даними, рівняється четврті, а за іншими – цілій ноті (Николаев, 1995). Наступний звук триває цілу ноту. Мелодія може рухатися або вгору, або вниз залежно від певного піснеспіву.

«Дербица» складається з двох ком та палки. Це чотири четвртні, які рухаються вгору. Цей знак в більшості випадків використовується в поєднанні зі «Статею с подверткой».

«Сложитиа» має дев'ять різновидів. В азбуці-переліку подається «Сложитиа» (просто), що означає рух мелодії вниз двома четвртними. Наприкінці азбуки є знак «Сложитиа запатой» , це також рух мелодії вниз, але до двох четвртних додається половина нота

«Траска» за своїм виконанням відрізняється від інших «Стрел». Є певні різновиди цього знаку, які характеризують спосіб виконання та ритмічну послідовність: «Трасогласнаа с борзой пометой» , «Трасогласнаа с тихой пометой» , «Трасострельнаа», , «Трасовозводнаа»

Знак «Сороча но(ж)ка» (нога), на думку М. Бражнікова (Бражников, 1972, с. 56), не має самостійного півчого значення. Цей знак зустрічається в півчих азбуках і як самостійний, і як додатковий до інших невменних знаків, а саме: при «Крюку» (простому), «Стреле» (простой), «Свѣтлой». Та все ж дослідник припускає, що в XV–XVI ст. «Сороча нога» мала самостійне півче значення. В. Металов (Металлов, 1899) зазначає, що «Сороча нога» значно частіше використовувалася зі стрілами, такими як «Крыжевой», «Свѣтлой», «Поводной», «Громной», «Громомрачной», «Громосвѣтлой», «Громосвѣтлой с крыжом», «Громомрачной с крыжом» (с. 23).

Знак «Ключи» (ключик) написаний без останньої букви «к». Пропуски останніх букв у назві знака часто трапляються в півчих азбуках (наприклад, у цій азбуці назва невматичних знаків «Паракли», «Паоу»).




Знаки «Мечикъ» і «Сѣсока» в азбуці-переліку мають однакове графічне зображення. Знову помилка автора у графічному зображенні знаків. «Мечикъ» зображений вірно , а «Сѣсока» повинна мати такий вигляд

«Рожокъ» ставився наприкінці піснеспіву і за тривалістю був рівний цілій ноті. Інформації про цей знак дуже мало, можливо, це пов'язано з тим, що він з часом вийшов із використання. У «Крюковому букварі» (Крюковой букварь, 2015) згадується знак «Рог» , який зустрічається в таємнозамкнених накресленнях лиць, а у старообрядців використовується для позначення останнього звука в піснеспіві і є тотожний крижу (Николаев, 1995).

Наприкінці азбуки розташована друга група фітних знаків: «КГѣбыла» : (дві хвилясті лінії, полкулизи большая, статїя светлая), «Переваскаа» : (голубчик борзий, крюк светлый с подчашием, полкулизи, фіта, зміїца і статїя светлая) «Фита двочелнаа» : (голубчик борзий, сложитіє, крюк светлый, зміїца, фіта, зміїца; крюк светлый, статїя закрытая, сложитіє, два в челне, фіта, сложитіє і статїя светлая), «Фита тристрѣлнаа» : (стрела (проста), сложитіє. Статїя закрытая; стрела (проста), сложитіє, фіта, стрела і статїя светлая), «Громогласнаа» : (крюк светлый, статїя закрытая, зміїца, фіта, полкулизи і статїя светлая). У першому слові «КГѣбыла» друга буква зображена у вигляді омеги. В подальшому в цьому

слові замість омеги зображена буква «о». Букву омегу з великим апострофом зустрічаємо в назві знаку «Їсока».

«Запатаа» А означає рух мелодії вниз. В інших рукописах зустрічається «Запатаа с отсечкой» і «Запатаа с кривим». Останній складений знак використовується на початку піснеспіву або рядка.

Остання група фітних знаків, а саме: «Кобыла» , «Кобыла изъжеребаты»  мають назви, які повністю написані кіновар'ю, а не тільки ініціалів, як у розглянутих вище. Три знаки «Кобыла» в різних варіаціях на початку мають дві хвилясті лінії, які розташовані одна над одною і нагадують обрис кобили. У другому варіанті над словом «Кобыла» хвилясті лінії розташовані в перевернутому вигляді, а під самим словом кіновар'ю хвилясті лінії зображені у звичайній формі, як у першому і в третьому варіанті. На сьогодні ми не маємо пояснення, чому в другому варіанті «Кобыла» має два дзеркальних графічних зображення. Фітний знак «Клача»  має особливе виділення, у ньому і назва, і графічне зображення написані кіновар'ю. Потрібно зазначити, що в цілому графічне зображення майже ідентичне з фітним знаком «Кобыла», але паралельні лінії на початку мають не хвилясту форму, а ламану лінію (Рис. 2).

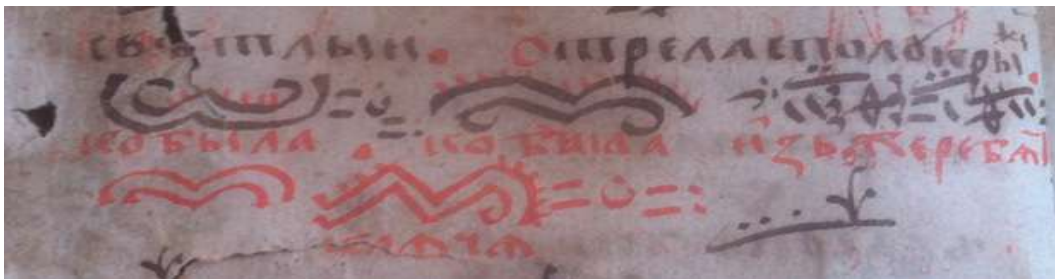


Рисунок 2. Фрагмент із Азбуки-півчोї
Figure 2. Fragment from the Alphabet of singing

У праці Л. І. Альохіної та Л. В. Кондрашкової (Алехина & Кондрашкова, 2018) аналізується рукопис 1510-х рр., РГБ. Ф. 304/І. № 411. Л. 67, де зустрічається цей фітний знак. Автори стверджують, що фітний знак «Кобыла» з довгим розспівом зустрічається доволі рідко. Перша його фіксація була в рукописах наприкінці XV ст. і використовувався цей фітний знак до першої половини XVII ст.

Висновки

Палеографічний аналіз азбуки із *Збірника* ф. 160, № 614 дав змогу виявити певні закономірності, знайти спільні риси й відмінності з іншими півчими азбуками. Під час проведення дослідження було виявлено певну послідовність, характерну для півчих азбук: у процесі формування півчих азбук існувала певна послідовність, коли на першому місці ставилася назва невменного знаку, а потім його різновид без повторення назви знаку. Потрібно зазначити, що зазначене правило не завжди дотримувалося, інколи автори його порушували.

Розглядаючи півчі азбуки, ми зіткнулися із проблемою різноманітних варіацій написання знаків. Одним із самих проблематичних питань є те, що в азбуках досліджуваного періоду бувають випадки, коли знаки мають однакову назву, але різне графічне зображення, або навпаки, однакове графічне зображення, але різні назви знаків. Все це ускладнює дослідження невменного нотопису XV–XVII ст. Тому, щоб мінімізувати кількість помилок в аналізі азбук, потрібно проводити дослідження більш комплексно, зважаючи на послідовність знаків та їхнє графічне зображення. Також потрібно враховувати можливі помилки автора – і в назві того чи того знаку, і в його графічному зображенні.

Наповнення невменними знаками азбук відбувалося відповідно до їхнього використання під час півчої практики. Як правило, в азбуку вносилися ті знаки, котрі вважалися найважливішими у виконанні церковних піснеспівів. Більшість півчих азбук XV–XVII ст. є дуже подібними за складом невменних знаків, незважаючи на деякі відмінності.

Невменні знаки можна поділити на чотири групи: перша група – це знаки, які не мають різновидів (хаміла, дербіца, труба, осока); друга – ті, що мають кілька своїх різновидів (кулизма, чашка, палка, запятая); третя – мають свої певні групи (тряска, сложитія, скамеїца); четверта – мають групи і підгрупи (стріли, крюки, статії). Кожна з цих груп має складені знаки, які утворюються від їхнього об'єднання з добавлянням особливих знаків (отсечки, подчашия, облака, сорочої ноги й ін.) та вказівних помет

(борзої, тихої, ломки, качки тощо). Цей поділ на групи є доволі умовним, оскільки можливі коливання невменних знаків між сусідніми групами, що й визначає актуальність процесу подальшого дослідження Стовпового (невменного) нотопису.

Список використаних джерел

- Алехина, Л. І., & Кондрашкова, Л. В. (2018). Праздники певческие – рукопись последней четверти XVII века из «церкви Воскресения Христова, что в Кадашеве». В *Кадашевские чтения, Сборник докладов конференции* (Вып. 12, с. 163-183). Музей «Кадашевская слобода». http://www.kadashi.ru/images/kadchteniastatii/22_%20Кадашевские%20чтения.pdf.
- Бражников, М. В. (1972). *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII веков*. Музыка. Збірник (б. р.). (Фонд 160, Справа 614). Інститут рукопису НБУВ, Київ.
- Иванова, О. А. (2016). *Кирилична рукописна книга XVI століття з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: Історико-кодикологічне дослідження. Альбом філіграней*. НБУВ.
- Иванова, О. А., & Дубровина, Л. А. (2003). Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI століття у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. В *Рукописна та книжкова спадщина України* (Вип. 8, с. 71-79). НБУВ.
- Качмар, М. (2018). Азбука кулизмяного ірмологіону XVI ст. *Українська музика, 1*, 115-119.
- Крюковой букварь* (2015). Дьячьё око. <http://dyak-oko.mrezha.ru/bukvar/lesson1.html>.
- Металлов, В. М. (1899). *Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного роспева, периода киноварных помет*. Синодальная типография.
- Металлов, В. М. (1912). Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. В *Записки Московского археологического института* (Т. 26). Печатня А. И. Снегирёвой.
- Николаев, Б. Н. (1995). *Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения*. Научная книга; Талан.
- Разумовский, Д. В. (1886). *Теория и практика церковного пения*. Типография О. О. Гербека.
- Смоленский, С. В. (1888). *Азбука знаменного пения (извлечение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца*. Типография Императорского Университета и типо-литография Н. Данилова.
- Успенский, Н. Д. (1971). *Древнерусское певческое искусство*. Советский композитор.

References

- Alekhina, L. I., & Kondrashkova, L. V. (2018). Prazdniki pevcheskie - rukopis poslednei chetverti XVII veka iz "tcerkvi Voskreseniia Khristova, chto v Kadasheve" [Singing holidays - manuscript of the last quarter of the 17th century from the "Kadashev Church of the Resurrection of Christ"]. In *Kadashevskie chteniia, Conference Papers* (Iss. 12, pp. 163-183). Muzei "Kadashevskaiia loboda". http://www.kadashi.ru/images/kadchteniastatii/22_%20Kadashevskie%20chteniia.pdf [in Russian].
- Brazhnikov, M. V. (1972). *Drevnerusskaia teoriia muzyki: Po rukopisnym materialam XV-XVIII vekov [Old Russian Music Theory: Based on Manuscript Materials of the 15th – 18th Centuries]*. Muzyka [in Russian].
- Ivanova, O. (2016). *Kyrylychna rukopysna knyha XVI stolittia z fondiv Instytutu rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho: Istoryko-kodykologichne doslidzhennia. Albom filihranei [Cyrillic manuscript of the 16th century in funds of Institute of Manuscripts of Vernadskyi National Library of Ukraine: Historical-codicology research. Album of filigree]*. VNLU. [in Ukrainian].
- Ivanova, O. A., & Dubrovina, L. A. (2003). Pivchi bohosluzhbovi knyhy u repertuari rukopysnykh knyh XVI stolittia u fondakh Instytutu rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho [Singing liturgical books in the repertoire of 16th-century manuscripts in funds of Institute of Manuscripts of Vernadskyi National Library of Ukraine]. In *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy [Manuscript and book heritage of Ukraine]* (Iss. 8, pp. 71-79). VNLU. [in Ukrainian].
- Kachmar, M. (2018). Azbuka kulyzmianoho irmolohionu XVI st. [The alphabet of the kulyzmian irmologian of the 16-th century]. *Ukrainska muzyka, 1*, 115-119. [in Russian].
- Metallov, V. M. (1899). *Azbuka kriukovogo peniia. Opyt sistematicheskogo rukovodstva k chteniiu kriukovoi semiografii pesnopenii znamennoogo rospeva, perioda kinovarnykh pomet [Book of plain chant(kriuki) notes. The experience of a systematic guide for kriuki semiography of the songs of the znamenny chant, the period of cinnabar litters]*. Sinodalnaia tipografiia [in Russian].

- Metallov, V. M. (1912). Bogoslužebnoe penie Russkoi Tserkvi v period domongolskii po istoricheskim, arkeologicheskim i paleograficheskim dannym [Liturgical Singing of the Russian Church in the pre-Mongol period according to historical, archaeological and paleographic data]. In *Zapiski Moskovskogo arkeologicheskogo instituta [Notes of the Moscow Archaeological Institute]* (Vol. 26). Pechatnia A. I. Snegirevoi [in Russian].
- Nikolaev, B. N. (1995). *Znamennyi raspev i kriukovaia notatciia kak osnova russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniia [Znamenny chant and kriuki notation as the basis of Russian Orthodox church singing]*. Nauchnaia kniga; Talan [in Russian].
- Razumovskii, D. V. (1886). *Teoriia i praktika tserkovnogo peniia [Theory and practice of church singing]*. Tipografia O. O. Gerbeka [in Russian].
- Smolenskii, S. V. (1888). *Azbuka znamennogo peniia (izveshchenie o soglasneishikh pometakh) startca Aleksandra Mezentca [Hornbook of the Znamenny singing (Notice of Concerted Marks) of the Elder Aleksander Mezenets]*. Tipografia Imperatorskogo Universiteta i tipo-litografiia N. Danilova [in Russian].
- Uspenskii, N. D. (1971). *Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo [Old Russian singing art]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Zbirnyk (n.d.). (Fund 160, File 614). Institute of Manuscripts of Vernadskyi National Library, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 25.02.2020

**ПАЛЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ
«АЗБУКИ-ПЕВЧЕЙ» ИЗ РУКОПИСНОГО
СБОРНИКА XVI В.**

Подгорбунский Николай Анатольевич
Кандидат исторических наук, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель работы – палеографический анализ певчей азбуки из рукописного сборника XVI в. и выявление характерных особенностей ее формирования. Методология исследования включает системный анализ, который способствовал осмыслению рукописных певчих азбук-перечислений. Для определения временных и количественных характеристик исследуемого материала использованы статистический и хронологический методы. Сравнительный анализ позволил установить логические закономерности формирования азбук-перечислений. Актуальность публикации связана с растущим интересом к музыкальному наследию Украинской Православной Церкви. Насущной необходимостью является обстоятельное исследование коллекций богослужебных певчих сборников, состояние которых с каждым годом ухудшается и увеличивается риск потери ценного материала. Научная новизна исследования определяется тем, что рассмотрена певчая азбука из рукописного сборника XVI в., проведены ее палеографическое описание и сравнительный анализ невменных знаков. Выводы. Палеографический анализ певчей азбуки позволил выявить общие черты в формировании ее невменными знаками. Также определены некоторые отличия с другими азбуками в подобных рукописных сборниках. Наполнение невменными знаками азбук происходило в соответствии с их использованием во время певчей практики. Как правило, в азбуку вносились те знаки, которые считались наиболее важными в исполнении церковных песнопений. Большинство певчих азбук XV–XVII вв., несмотря на некоторые различия, очень похожи по составу невменных знаков. Проведена градация невменных знаков на четыре группы от самых простых, не имеющих разновидностей, до составных, которые делятся на группы и подгруппы. Невьясненным остается вопрос расшифровки невменной нотации, которая сопровождает богослужебные тексты. Решить данную проблему возможно при объединении усилий украинских ученых-медиевистов и активному сотрудничеству с учеными западноевропейских стран.

Ключевые слова: рукописный сборник; песнопения; азбука-перечисление; нотация; невменные знаки; фиты

**PALAEOGRAPHIC DESCRIPTION
OF THE “ALPHABET OF SINGING”
FROM THE MANUSCRIPT COLLECTION
OF THE 16th CENTURY**

Mykola Pidhorbunskyi
PhD in History, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the work is the palaeographic analysis of the alphabet of singing from the manuscript collection of the 16th century and revealing of the characteristic features of its formation. The research methodology includes the system

analysis, which promoted the comprehension of manuscript singing alphabet lists. For the determination of temporal and quantitative characteristics of the studied material statistical and chronological methods were used. The comparative analysis made it possible to establish the logical regularities of alphabet lists formation. The importance of the publication is connected with a growing interest to the musical heritage of the Ukrainian Orthodox Church. The urgent issue is the fundamental research of the collections of liturgical singing, which are deteriorating from year to year and the risk to loose the valuable material is increasing. The research novelty is determined by the fact that the singing alphabet from the manuscript of the 16th century was analysed, its palaeographic description and comparative analysis of neume signs were carried out. Conclusions. The palaeographic analysis of the singing alphabet made it possible to identify common features in the formation of neume signs. Certain differences with other alphabets in similar manuscript collections are also determined. Neume signs were introduced into alphabet in accordance with their use during the singing practice. As a rule, the signs, which were considered the most important in the performance of church chant, were introduced into the alphabet. The most of the singing alphabet of the 15–17 centuries despite certain differences are very similar in the composition of neume signs. The distribution of neume signs into four groups was performed in the following way: from the simplest that have no subvariants to compound that are divided into groups and subgroups. The question of decoding of the neume notation that goes with liturgical texts is left unsolved. It is possible to solve this problem by combining efforts of Ukrainian medieval scholars and active cooperation with scientists of the Western European countries.

Keywords: manuscript collection; chants; alphabet list; notation; neume signs; theta

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207642

UDC 78.071.1(477)"195/198"

**GENRE AND STYLE DIVERSITY
OF IHOR SHAMO'S MUSIC
AND ITS MANIFESTATION
IN THE ARTISTIC AND CULTURAL
SPACE OF UKRAINE (the 1950s – 1980s)**

Yevhenii Roi^{1a}, Svitlana Pashkova^{2b}

¹*Doctor of History, Professor,
ORCID: 0000-0002-5566-9604,
e-mail: roiyevhen@gmail.com,*

²*Senior lecturer, methodologist,
ORCID: 0000-0002-9908-6742,*

e-mail: paskovasvetlana953@gmail.com,

^a*Kyiv National University of Culture and Arts,
36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

^b*Kyiv Shamo Children's Music School № 7,
25, Chokolivskyi Blvd., Kyiv, Ukraine, 03087*

The purpose of the article is determined by an urgent need to comprehend the creative work of I. Shamo as a phenomenon of national cultural scale by identifying and comparing genre and style dominants and characteristics of national and style determinants of the Ukrainian composer's art. The research methodology is a combination of analysis, synthesis, historical and chronological, culturological and musicological methods used to create a holistic picture of the phenomenon of the diverse musical heritage of the Ukrainian composer I. Shamo. The scientific novelty consists in building an effective model of the creative personality of the Ukrainian composer I. Shamo, the author of the anthem of Kyiv, which reflects the mixed and impulsive, mosaic expression of the master's creative interests at different stages of his life. Conclusions. The study shows that there are close interrelations and mutual influences between different types of I. Shamo activities, and in the model of the composer's universalism the transition from one genre to another is carried out by smooth flow-modulations. The genre and style panorama of the composer's musical work covers numerous and various manifestations – from song genre, romances and opera to chamber-instrumental and symphonic works, which became popular not only in Ukraine but also far beyond the national cultural space. Reconstruction of the genre and style diversity of the musical creative work of I. Shamo gives grounds to state that, constantly fuelling the master, the folk melody ensured its effectiveness and viability, suggesting certain concepts, images, and even spheres of feeling, determining the choice of style guidelines, genres, and musical and expressive means. Combining deep national and stylistic traditions, amazing melody, bright harmonic colours, multi-faceted creative work of I. Shamo, among other things, became an important milestone in the formation of the national composition school in Ukraine in the 50–80s of the 20th century.

Keywords: suite; creative universalism; genre and style dominant; musical performance; symphonism; a cappella folk opera; cycle; romance; choir

Introduction

Ihor Shamo (1925-1987), a composer, music theorist, is one the masters who represent the Ukrainian musical creative work of the second half of the 1950s, and is one of the greatest creative figures, whose 95th anniversary is widely celebrated by the admirers of his work this year. I. Shamo was a creative personality with high standards of the individual and style characteristics of both composing and musical and performing art, who accumulates the uniqueness of personal world-view and non-standard musical thinking, synthesizes a potential creative promotion of artistic works that cover numerous and diverse genre and style manifestations. However, the vast majority of the composer's works, despite their scientific, theoretical and artistic value, have not been comprehensively studied yet. In-depth analysis of the creative heritage of I. Shamo, highlighting the need for scientific understanding as a phenomenon of national cultural scale, testifies to the relevance of this issue, which is determined by the logic of the development of musical art, one of the tasks of which is to form a new, unbiased view on the artistic heritage of Ukraine of the Soviet period.

The analysis of research and publications on this topic shows that the Ukrainian art criticism today lacks the fundamental complex scientific research related to the understanding of the multifaceted creative heritage of I. Shamo and its in-depth analysis in the Ukrainian art studies. Some fragmentary research can be found

in the works of some scientists, Ukrainian and foreign representatives of creative professions who were related to the art of music in different years. In particular, such musicologists as Yu. Malyshev, Ye. Yavorskyi, R. Kofman, I. Tsarevych, V. Hnedash, Yu. Vokhranov, L. Yefremova, as well as Ukrainian poets, on whose poems the composer wrote many musical works, – D. Lutsenko, O. Vratarov, V. Yukhymovych, P. Chervynskyi, artists, singers, directors, teachers (Ye. Baliiev, V. Harashchenko, L. Hubareva, O. Dovhyi, M. Mashchenko, A. Mokrenko, T. Kopylova, S. Pashkova) addressed to the creative work of I. Shamo. However, the life of the Ukrainian composer and musician is fully revealed in the study of the musicologist T. Nevinchana (Nevenchannaia, 1982), who in her scientific and publicistic works made an attempt to understand the colourful life and work of the master, whom she knew personally. Some newspaper and chronological publications, annotations, booklets and concert programs were also a significant supplement to learn about artist's musical achievements and their analysis, which is carried out by genre and chronological principle, according to which the most significant and representative works of the Ukrainian composer are distinguished.

Scientific and analytical processing of these and some archival materials helps to fill in the gaps in the field of the research of the socio-cultural phenomenon of I. Shamo, considering it through the prism of creative universalism of the Ukrainian composer. It gives the reason to say that in the field of scientific publications the stated problems still remain terra incognita for modern researchers, because there are no analytical materials that would reflect the multi-genre creative heritage of the great virtuoso musician. Thus, the lack of proper attention of modern scientists to the designated topic has prompted the writing of this analytical study.

The scientific novelty consists in building an effective model of the creative personality of the Ukrainian composer I. Shamo, the author of the anthem of Kyiv, which reflects the mixed and impulsive, mosaic expression of the master's creative interests at different stages of his life.

Purpose of the article

The purpose of the article is determined by an urgent issue related to the coverage of diverse creative work of I. Shamo, which in terms of its scale has a cultural and national character. Having discovered a wide range of genre and style dominants of his musical works, which are distinguished by the versatility of the master's creative universalism, this article attempts to analyse and compare them, which makes it possible not only to identify, but also to explore these dominants, which have concentrated the resonant polyphony of the Ukrainian melos in the cultural and artistic space of the country in the 50s-80s of the 20th century.

Main research material

Creative work of the outstanding Ukrainian composer and musician, erudite art critic I. Shamo occupies a prominent position in the national culture of the mentioned historical and cultural period. The master's musical heritage, which includes a large number of works of various genres, requires more detailed analytical coverage in terms of more complete disclosure of the specifics of the author's piano culture, innovations in piano writing, as well as in the stage performance of his works. These musical works over a long period are the vivid representation not only of a component of his own creative approach to their development, but also a specific feature, so to speak, of the famous artist's "pianism". Written in different periods, they reflect the gradual transformation of the individual composer's style, which was much different from the others.

The 1950s were in many ways fateful for the young composer, opening the possibilities for his creative development. Graduating from the Kyiv Conservatoire in 1951 in the composition class of B. Liatoshynskyi, one of the most famous composer-symphonists of Ukraine at that time, from the first years of his creative life, I. Shamo immersed himself in the work, as evidenced by some of his early musical works, which were partially performed in films, performances, and concert halls, where he sometimes performed.

Music admirers felt that a new big star appeared on a horizon of the musical culture. This was evidenced by the fact that his works, with bright imagery and characteristic picturesqueness, stood out prominently in the musical and stylistic kaleidoscope of the Ukrainian composers. All this gave grounds to talk about the formation of I. Shamo's own style, which later was difficult to confuse with the music of his colleagues in the music "production".

I. Shamo achieves such artistic expressiveness, first of all, thanks to the organic connections with musical folklore, enriched by direct contact with folk performers during his numerous trips to the different regions of the country, where he felt the lively atmosphere of the local culture. Having learned a lot about the ways of formation and development of the folk art and folklore, he gradually plunged into the world of lonesome autochthonous

melodies and songs that struck with their originality of the melodic rhythms. One can easily see it by analysing the master's early works, which showed that the musical creative work of I. Shamo has deeply inhaled the original beauty of the folk music. Its poetic images, embodied by the means of that time presentations of the songs, appear as a result of the study of the master's creative heritage, bringing together certain moments of his full of pathos melodious creative work with the high simplicity of folklore. The young composer enthusiastically plunged into the new song and music treasury, admired the beautiful folk melodies, originally coloured songs with authentic rhythmic and intonation structure.

Recordings of folk songs, dance melodies, the sound of ancient musical instruments of different nations, he got acquainted with, as well as his earlier recordings of the Ukrainian folk songs, in particular, music to the poetry of T. Shevchenko, I. Franko, L. Ukrainka, were included into the various folklore and ethnographic publications and many special music collections. Moreover, immersion in folk art had a positive effect on the formation of the composer's world-view and led to the first successes in his creative work in the years of his early professional maturity. Creating his musical works, filled with the aroma of the Ukrainian songs, and saturating them with typical techniques in the spirit of the Ukrainian musical culture, he conveys a peculiar national flavour of folk art.

The young composer does not limit himself to the Ukrainian resources of folk art, but also directs his energy to a thoughtful, deep investigation of folk treasures of other nations inhabiting the territory of the former Soviet Union. This is manifested at least in the fact that the leading positions in his work, in addition to the Ukrainian folk, lyrical, humorous and dancing, epic songs, themes of other national folklore receive a new artistic life and, that is, the peoples with whose musical culture he managed to get acquainted during his expedition trips around the country.

The master has always had a great respect for the national culture, traditions, customs and rituals (as, by the way, to the culture of neighbouring countries), recognizing them as national and cultural markers. A significant number of works by I. Shamo has appeared under the influence of exciting events in his life, which sensitively disturbed the master's soul. Having visited Bulgaria at the festival of pop songs "Golden Orpheus", the composer conveyed his impressions of the music of this country in the String Quartet No. 5, which he called "Bulgarian". The structure of the Bulgarian musical folklore, imitation of the sound of the instruments and even a peculiar performing manner of folk musicians can be clearly traced. A sincere admiration for the Moldovan melodies became an impulse to create such musical works as "Moldavian poem-rhapsody" (1950) and the symphonic picture "Fluerash" (1953), which became popular not only in Moldova, but also on the territory of Ukraine (Efremova, 1958, p. 49).

Prior to the post-Conservatoire period of I. Shamo's creative work in the 1950s, his Suite for string quartet "Friendship" can be considered among the most significant works of the composer. Listening to this musical work, admirers immediately catch Ukrainian, Estonian, Armenian, Georgian, Azerbaijani and Moldovan dancing melodies, with the national culture of the peoples he has managed to get acquainted with and which the master has taken deeply to his heart and soul. The fact that everyone, who listens to this work can understand it, shows the depth of his awareness of the cultural component of many nations, which at that time were the part of the Soviet community. The appearance of this Suite has become a noticeable phenomenon in the Ukrainian musical culture. It was marked by a bright national character, had deep roots in the folk culture and the simplicity of the musical language, which naturally fitted in the composer's "early" period of his creative work and enriched his style, polishing the individual manner of the intonation.

And yet the thirst for the poetic word, which is the impulse for musical works creation at the stage of the formation of this creative personality, significantly prevailed over other genres, where he constantly tested himself. Skilfully working with folk song, the master always tried to preserve the authentic character of its folk basis, which gave evidence concerning the heartfelt musical reading of the poems by T. Shevchenko (10 romances), I. Franko (4 choruses A Capella), R. Berns (Vocal cycle "Love"). It was the song genre, where the composer proved to be a real connoisseur of poetry.

The language of the folk songs, filled with lyricism and vivid imagery, became the pearl that requires a further development. Thus, in his lyrical work "How can I not love you, my Kyiv", written in the rhythm of a waltz, the master expressed his sincere love for his native city, where he was born and where the best years associated with the formation of his creative personality were spent. In this work, the composer almost virtually in the musical and symbolic form constructed a kind of a bridge from the silver haired old times to modernity. In this heartfelt song, which became the apotheosis of the master's wonderful songs, many people felt the composer's deep, tender soul, devoted to his city and native Ukraine, which was manifested in a delicate sense of the Ukrainian melodic, special nuances of the sound of national folklore – all the beautiful things that were created by the people for many centuries.

The music was melodious and at the same time full of deep inner strength, pride, comforted by the sincere warmth of the human heart. So, joint work with D. Lutsenko led to the appearance of a bright song about love. It may not outlive Kyiv, but we can say with confidence that it will live as long as Kyiv and Kyivans exist. I. Shamo's work exalted not only the ancient capital of Kyivan Rus, but also the entire Ukrainian community with its heartfelt melody filled with the breath of freshness and sun, which immediately became a favourite work of individual soloists and choral groups. The song's popularity notably increased after the recording on the Ukrainian radio accompanied by an orchestra, where Yu. Huliaiev was the soloist. Children's choirs were also quick to include this song in their repertoire. Among them were groups of children's music schools and art schools all over Ukraine, including a musical educational institution named after this famous Ukrainian composer (Pashkova, 2019, p. 237).

Having a fine artistic sense of reality, the composer's works charm with the depth and sincerity of the musical language, the psychological truth of poetic images and scenes of everyday life, the sincerity of the relationship of those in love, etc. Among them, there are many works that often resemble the composer's declaration of the sincere filial love for his Homeland – native Ukraine. One of the best of the master's songs related to this topic was "Ukraine – my love" (on the words of D. Lutsenko), the composing of which was a challenge to the official censorship in the song and music segment. In the song, the composer skilfully emphasized the original composition, inexhaustible melodic wealth of folk treasures, he professionally used the techniques in harmony, very close to the way it sounds in the authentic performance.

The military theme of protecting the homeland from the enemy has been observed through all the work of I. Shamo. And this is natural, considering the fact that the four years of war made up a whole historical period in people's lives, when the worst enemy of humanity – fascism – was defeated. The theme of the soldier, as well as the war, was close to the composer. Among the "fiery" song works of I. Shamo, it should be mentioned such exciting musical works as "Front-line soldiers", "Immortal battalion", "A song of harsh years", "My fate is an attack!", "A ballad about immortality", "A ballad about an unknown soldier", "Kherson Cart", "Carpathian thoughts" (Shamo, 2006, pp. 135-136). Undoubtedly, this is not a complete list of his songs on such familiar and sensitive issue both for the composer and for many millions of people who, feeling the threat of the invasion of the German Fascist army, united and stood up, defeating the enemy in a tough struggle. Such musical works could be useful and inspiring for the heroic deeds of the Homeland defenders even today in the conditions of the stormy days associated with the military events in the Donbas region.

All these songs and music of I. Shamo touched the souls of a large audience. Moreover, the composer's creative heritage included other, very diverse songs that glorified the heroic spirit and romance of labour, kindled the hearts of young people who went to restore cities, develop the virgin lands of Kazakhstan, conquer Siberia, Altai, and so on. Evidence of this is, in particular, the names of that time music collections – "Comrade song", "Songs of the fiery years", etc. However, sometimes their content was determined by a certain subjectivity of the artistic expression, pathos, which was still supplemented by a noticeable tendency to reflect the inner world of the personal experiences of the characters. However, it is worth noting that, despite this, they always possessed the subtlety of the artistic techniques and the desire to embody a single artistic image. Therefore, it is not surprising that they quickly won the sympathy of people of different age groups. The high professionalism of the composer testified for itself, although the themes of some of his works are not of current interest ("Comrade song", "Romantic", "Song about a friend", "Song about happiness", "Ships will return to port", "Song-waltz", etc.).

In the 1950s - 1980s, a lot of musical works by I. Shamo could be heard on the Ukrainian radio and television, all over the country, and this contributed to their entry into the public environment and to their popularization among the population in the vast expanses of the USSR. Most of them are characterized by a deep philosophical reflection on the path of life that every person in the world looks for and wants to have. Written in different years, the songs enriched the artistic palette of the musical creative work of I. Shamo, its thematic focus, strengthening what was found at an early stage of the formation of master's professional skill. However, over time, new songs and music trends appeared, but nonetheless there are many I. Shamo's songs that have not yet lost their relevance and freshness ("Dnieper waltz", "Clear stars over the Dnieper", "Only in Kyiv", "Song-waltz", etc.) - famous singers, as well as, amateur artists used them for their concert performances.

I. Shamo, as a creative person, generously gifted with his own features of the world perception, simply could not be inert and in his creative life stay away from the issues that concern every person. It also related to the themes of love and female beauty, which in all inexhaustibility and various attractiveness of their glistening areal always fascinated him ("Medotsvety" on the words of A. Malyshko and "Love" on a poem of R. Burns, a collection of "Lyric songs" and songs about youth, friendship and love on the words of A. Slesarenko, "Dnieper waltz" on the words of V. Kurynskyi (Lutsenko, 1985, p. 3).

I. Shamo glorified the topic of motherhood, which he addressed repeatedly throughout his creative life. In this context, the popular song “Your hands are two wings (on the words of L. Kovalchuk) looks natural. Poetic words of the song “Mother, I love you, thank you for everything!” imbued in fact with love for all mothers. The sanctity of the Mother is an equally untouched height for any person in the world. This musical work was highly appreciated by millions of listeners and received the first prize at the all-Ukrainian television competition for the best song of the year (Mokrenko, 2003, p. 14). In this musical-song author’s address to the Mother, who represents the Motherland, is a real filial love, a passionate love for the peace, won in battles with the sworn enemy, and in life in general.

At the turn of the 1960s – 1970s, when the need to update the opera repertoire with an emphasis on domestic themes and music became acute in the Ukrainian music, I. Shamo, without rejecting the musical-song genre, addresses the most problematic issue at that time – the creation of the National Opera. It was during that historical and cultural period that the musical genre of Opera became in the focus of attention of the public and music critics. Concern for the fate of this unique musical genre, the desire to find out the reasons for its lag in comparison with others – all this has largely determined the activities of creative organizations in the coming years. A number of articles in leading newspapers and magazines were devoted to these issues. They have become urgent for the Composers’ Unions of the USSR and Ukraine, the relevant ministries, whose special resolutions have activated appearances in the press and on television of famous composers, performers, musicians, scientists, who discussed the course of its development, its themes, dramaturgy and even musical language. All this was enthusiastically discussed by the general musical community, pushing the composers’ unions to the practical action.

Ihor Shamo also showed his active position. His contribution to the creation of the Ukrainian Opera was a unique A Capella choral Opera “Yatran Games”, which was released in the second half of the 1970s (Shamo, 2006). It should be mentioned at the same time that this was not an easy path for the composer. However, his long experience of creating music for musical and drama theatre performances and numerous films naturally led the composer to the implementation of his own idea in a genre new for him, which he had dreamed of since his student years.

The master pondered over the theme for a long time, until V. Yuhymovych - a well-known Ukrainian poet, proposed a folk theme and even agreed to write a libretto. Soon, after agreeing on the working title with the composer, V. Yuhymovych became not only a co-author of the script, but also of numerous choral texts. As a connoisseur of folk sources, he managed to bring his stylized poems as close as possible to the Ukrainian folklore, which received a new sounding in A Capella choral Opera “Yatran Games”.

The originality of the I. Shamo’s idea consisted in the fact that a theatrical stage performance in the form of a modern folk festival was realized in the score for the choir in the style of a choral folk Opera. According to the master’s plan, there was no orchestra, and all creative tasks were to be performed by four soloists, a choir and a ballet. According to the stage plan, all the performance begins with an introduction. In the sound of music, you can feel the picture of a wide expanse, the birth of a spring day, the awakening of nature, which was marked by a special author’s style, giving the composer the opportunity to convey melodically the idea with the utmost efficiency.

As an experimenter in music, the master immersed in the deep layers of national folk art, recreated in a synthetic musical and theatrical spectacle the beauty of the old tradition of Ivan Kupala ritual - an organic component of Ukrainian folk and traditional culture. The composer was able to convey skilfully close to folk sources intonation and manner of singing, which the girls loved so much. It is characteristic that, while doing this, the author did not actually use any authentic folk sample, but the impression of a truly folk sound was constantly noticeable in this musical work. The music was melodious and at the same time full of deep inner strength, warmed by the sincere feeling of the human heart and very close to the folk melodies. All this testifies to the master’s wide awareness and sense of the peculiarities of the nature of folk songs, and this helped him to melodically adequate recreate it in the opera created by the composer.

Ihor Shamo, as the master of the composition, knew the orchestra perfectly. This is evidenced by his skilful, colourful orchestration, distinguished by its perfection, rich sound palette, variety of timbre colours, easiness and young enthusiasm. His harmonious language, fantastic composing technique, nearly all musical genres, which abounded his many-sided creative work, subjected to the master easily. However, up till now, it has not attracted the sufficient attention of the Ukrainian musicology. Therefore, the scientific research of experts in cultural studies, art studies, and historians may become the impetus that will lead to more thorough study, more than one topic of future theses devoted to a comprehensive analysis of the creative achievements of this talented Ukrainian composer of the second half of the 1950s.

Looking through certain articles that provide fragmentary coverage of I. Shamo creative work in the field of chamber, instrumental and vocal music, it is worth paying attention to the fact that their authors correctly pointed out the free way of master's reproduction of folk art character, and that in his works "the plastic of the truly folk melodic structure is somehow imperceptibly merged with the sharpness of the author's harmonic thinking" (Kalenychenko, 2008, p. 234). Such statements (as well as critical ones) can be found in many studies of his musical works. The same traits of compositional talent are shown not only in opera music, but also in other piano works of the artist.

The manner of embodying national features of folklore is extremely concentrated in some of I. Shamo's works, and this, according to the famous Ukrainian pianist and musicologist Yu. Vakhranova, "influences certain moments of performing piano interpretation of his musical pieces" (10 concert pieces for bandura), which are rich in folk melodies. Most of the composer's themes reveal deep intonation connections with real folk songs, which is manifested in their breadth, extreme softness of entire traditional musical phrases (Vakhranov, 1969, pp. 11-12).

Such melodies are mostly traced in the master's works, reflecting the pictures of folk life, native nature, folk music. In particular, in the Fifth novel there is a folk melody to the words of T. Shevchenko "The wide Dnieper roars and moans", and in the novel "My thoughts" - there is a folk song of the same name. A similar picture can be observed in "Spring songs" - the song "The girl was standing in the inner porch" and some others. Such hidden quotes are subtly "woven into the polyphonic fabric, colouring it with folk song motifs and thereby exacerbating the imagery of musical works" (Murzina, 1966, pp. 70-79).

Listening to I. Shamo's piano music one can feel that it almost "sparkles" with the rhythms of the Ukrainian dances. The thematic material of dance-coloured plays, which are associated with song, instrumental, and even song-instrumental melodies ("Spring songs", "Round dance", "A birch tree"), demonstrates the vocal polyphony, amazing melody and bright harmonic colours. This has been repeatedly emphasized by both musicologists and representatives of related creative professions (Degen, 2004, p. 7).

An interesting event in the creative life of I. Shamo was the creation of the piano suite "Pictures of Russian painters". The poetic structure and musical language of the work somehow brings it closer to the Russian folk art, transmitting the "voiced" atmosphere of the canvases of B. Kustodiev, I. Golikov, I. Levitan, M. Nesterov, and others, emphasizing what unites such different masters.

In preparation for this musical work, the composer took as a model the suite of M. Mussorgsky "Pictures from the exhibition", where the author in a musical and figurative form "voices" what he saw in the paintings. The impetus for this new genre in the Ukrainian musical culture was the master's desire to "express himself", search for his (personal) handwriting, focusing on the emotional and social structure of artists, as well as specific genre techniques. To implement his plan, he works a lot in the archival collections of museums, in a private collection gets acquainted with sketches of some paintings, in particular, "Baba" by B. Kustodiev, "Troika" by I. Golikov, "The Vladimirk" by I. Levitan, "Birch trees" by M. Nesterov, "Morning in the forest" by A. Rylov, etc. Looking at the pictures, the composer, despite their stylistic and theme diversity, saw the versatility of human life, the human interest to the harmony and communication with nature, the pleasure of communicating with it, which were transmitted by artists through the prism of picturesque images, characters, moods, etc. (Shamo, 2006, pp. 69-70). All this can be clearly seen in his musical cycle. Of course, not all six interpretations of the paintings of the above-mentioned famous artists can be called the pinnacle of perfection. However, the masterful, highly artistic disclosure of pictorial paintings by means of music is convincing enough to imagine, after listening to the piano suite, the silver chime in the "Troika", which is allegedly approaching us, overcoming the frosty haze (I. Golikov's painting), an irrepressible whirlwind of fun and dancing ("Na Huliantsi" by B. Kustodiev), dreamy peace ("Summer evening" by I. Levitan), smooth girls' dance ("Birch trees" by M. Nesterov) and even the heavy rumble of fetters ("The Vladimirk" by I. Levitan).

Viewing the I. Shamo's epistolary heritage, such rare lines, where the composer, reflecting on a particular work, resorts to extensive author's explanations can also be found. In particular, he has its own dramatic development beaded on a plot - the name of which is formally literary, but the main thing is the emotional and imaginative transformation by means of music and its entire arsenal in confirmation of the program of the picture as its primary basis. The Golden fund of the Ukrainian radio and television still holds the best musical recordings, including "12 Poem-preludes", two of which were performed directly by the author. However, it is worth noting that a significant part of them has not yet been explored, studied and evaluated; they are waiting for its researchers and admirers of the composer's musical creative work.

The originality of I. Shamo's creative work is confirmed by its multi-faceted genre and style diversity. His symphonic works also occupy a prominent place in this musical kaleidoscope. The master started writing them

in the second half of the 1960s. As a result of familiarization with the composer's work of this period, it can be said that he tries different genres, styles, constantly experiments, and having mastered them, easily rejects, synthesizes, taking on new ones. Many of the composer's works are quite an interesting material for analytical observation and conclusions in this segment of his work.

Unique genre phenomena are of a special interest, in particular vocal and choral prelude, which is historically more inherent in the chamber and instrumental music. Let us remind that the Ukrainian instrumental music culture of the second half of the 20th century is represented by wonderful piano preludes by A. Karmanov, O. Kyva, L. Shukailo, V. Huba, etc. It is worth adding that their musical works written in this genre use different stylistics. It is illustrated by the fact that I. Shamo represented it with somewhat romanticized "cycles" ("12 preludes for piano"), and this gives grounds to speak of the author as of an experimental composer who presented the instrumental prelude in the Ukrainian music quite extensively and creatively, but already in the form of preludes for piano called "cycles" (Kalenychenko, 2008, p. 218-220); they make it possible to embody a vivid world of colours, moods and different emotions in each of them. Experimenting, the composer not only enriched his genre traditions, but also the expressive resources of the Ukrainian piano music.

The attention should also be paid to the fact that "polystylistics" is one of the characteristic features of I. Shamo's music. These features also clearly identify the symphonic music of the Ukrainian composer, which belongs to the best examples of the musical art. The three symphonies created by the composer are on the same level as the works of such certain masters of symphonic music as Ye. Stankovych, H. Maiboroda, B. Buievskiy, V. Kyreiko. The Ukrainian composer well knew and appreciated classical music, was concerned about its assimilation and preservation, and popularized it in the concerts where he performed as a pianist the music of I. Bach, M. Berezovsky, D. Bortnyansky, A. Vedel, which has always been the subject of his deep interest.

The idea of writing a symphony appeared in the plans of I. Shamo in the first third of the 1960s, but he embodied it in the actual large picture-figurative symphonic form a bit later, demonstrating his professional maturity as a composer-symphonist. The appearance of the First symphony on an all-Union scale took place when in 1967 The Leningrad (now Saint Petersburg) branch of the "Muzyka" publishing house published a collection of articles that included the best symphonic works by the Soviet composers. Among these publications was the analytical article by Yu. Malyshev about this musical work, which was performed to full house at one of the concerts in Kyiv at the end of 1965 for the first time and was welcomed by the audience. So the name of this talented Ukrainian composer appeared on the same level with the outstanding "symphonists" of the Soviet era B. Lyatoshinsky, M. Myaskovsky, S. Prokofiev, D. Shostakovich and others (Tigranov, 1967, pp. 398-400).

The Second symphony not only demonstrated the high level of I. Shamo's professional maturity for creation of large musical canvases, but it also seemed to shed light on his First Symphony, finally determining its place in the evolution of the composer's style. A lot of things that had been laid down in the First symphony work were completed and confirmed in the Second one. This is, first of all, the general lyric and epic character and style of the master's large symphonic form. I. Shamo considered "Simfonietta-concert" to be his Second Symphony. It recreated a concentrated complex world and a wide stylistic range of reflections and emotions of the composer, and this musical work ends not with the emotional anger, pain or despair, but with the peace, reconciliation and forgiveness. The premiere concert audition was well received by art critics. It also did not go unnoticed by the mass media. However, the title of the work raised some polemical questions among critics. The author himself gave a good answer and explanation during one of the events. But the best answer was given by a well-known Ukrainian musicologist-theorist and pianist Yu. Malyshev, who reasoned that the Second symphony was not accidentally named by the author as "Simfonietta-concert" for chamber orchestra, because "concert" is one of the features of the composer's instrumental music. It is therefore no accident that it is dominated by the genres of suite ("Theatre kaleidoscope", "Suite-variations"), rhapsody, concert, cycle of plays (10 concert pieces for bandura) (Shamo, 2006, p. 68). By using them, Ihor Shamo tried to create maximum opportunities for performing musicians to best identify and demonstrate their musical skills and individuality.

Usually, all symphonic works, concerts and many vocal-symphonic works (oratorios, cantatas, etc.) at that time were written as a response to the most important events of current interest that took place in the country, bringing up modern and important topics. The Third symphony for chamber orchestra by I. Shamo, dedicated to the memory of the World War II heroes, confirms this statement. And though, it is known that the composer did not like to talk about the horrors of war, because he knew it from the personal experience, yet this emotional theme has occupied its proper place in the musical and symphonic genre form. Having passed

the victorious path from the Volga to Vienna, the master only in music gave way to his emotional feelings related to the war experience, which greatly disturbed him and resulted in the dramatic Third symphony.

Moreover, the optimistic note was clear in it -the theme of celebrating peace and happiness, which are especially close to everyone after the hardships of war, which were also successfully recreated by author's means of musical expression in this symphonic work. While listening to it, admirers of symphonic music felt an unbearable pain of loss, heartbreak, and deep grief. The imaginative and emotional structure of the music evoked certain analogies with the heroic and tragic symphonic works that were associated with the theme of war by other composers. Therefore, it is not surprising that this musical work was called "In memory of the heroes of the Great Patriotic War", where the bright heroic image of those who died in the battle for freedom and happiness of those people, who live now was revealed by means of orchestral expressiveness.

Analysing the creative work of I. Shamo, it is worth noting that this master is considered one of the most talented Ukrainian composers of the second third of the 20th century, who wrote a bright page in the musical culture of that time. I. Shamo was good at nearly all musical genres. He devoted a lot of his thematic works to the subject of worthy formation of the best human qualities in the younger generation. They were performed at youth forums, during complex cultural and artistic events, and I. Shamo's concerts for the youth and the general public became serious lessons of musical and cognitive education.

Conclusions

I. Shamo was and remains the outstanding Ukrainian composer, erudite theorist, and, by necessity or at the call of the soul, also the talented pianist, whose work is an extremely bright and distinctive page in the musical culture of Ukraine. He was a master with a wide creative range in the song genre, choral music and even opera, who wrote chamber and symphony works, created melodies of high artistic quality and of great inspiration for films and theatre performances. At the same time I. Shamo has always shown a fine sense of orchestral colouring. His symphonic works were marked by dynamism, wide breath; the author's individuality and national features of the Ukrainian melodic can be distinctly traced in his works. With special love the composer worked in the field of song creation. All these different hypostases of the creative personality harmoniously coexisted in one person.

This study showed that diverse creative heritage of I. Shamo contains a great artistic and educational potential, which is based on such typical signs as humanistic orientation of the art content, and the desire to truthfully convey a literary text in the language of music with the help of thought, intellect, sincerity. Figurative unity of the poetic and musical thinking in creating harmony, rooted in the folklore basis, the reproduction of the colourful spectrum of feelings, emotional states of a person and their contrasting comparison, as well as the subtle psychologization of musical and figurative characters, their expressive figurative and emotional development and variety of genre and style features of the master's palette, combined together, give the opportunity to imagine a panoramic vision of the configuration of the artistic work of the composer.

Reconstruction of the genre and style diversity of the musical creative work of I. Shamo gives grounds to state that, constantly fuelling the master, the folk melody ensured its effectiveness and viability, suggesting certain concepts, images, and even spheres of feeling, determining the choice of style guidelines, genres, and musical and expressive means. Combining deep national and stylistic traditions, amazing melody, bright harmonic colours, multi-faceted creative work of I. Shamo, among other things, became an important milestone in the formation of the national composition school in Ukraine in the 50-80s of the 20th century.

References

- Degen, I. (2004, July 9). Chelovek, izluchavshyi dobrotu [A man radiated kindness]. *Evreiskii obozrevatel*, p. 7 [in Russian].
- Efremova, L. (1958). *Igor Shamo [Ihor Shamo]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Hlaholieva, Z. (1966). Vokalnyi tsykl I. Shamo na slova Shevchenka [I. Shamo's vocal cycle on Shevchenko's poems]. In *Shevchenko i muzyka [Shevchenko and music]* (pp. 33-39). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kalenychenko, A. (2008). Instrumentalna muzyka [Instrumental music]. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian Music Encyclopedia]* (Vol. 2, pp. 218-236). Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology MT Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Lutsenko, D. (1985, February 22). Tvorets melodii [Creator of melodies]. *Radianska Ukraina*, p. 3 [in Ukrainian].

- Mokrenko, A. (2003). Spohad pro druha: Kompozytor Ihor Shamo [Memoirs of a friend: Composer Ihor Shamo]. *Muzyka*, 1-2, 14-15 [in Ukrainian].
- Mukha, A. (2004). *Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory [Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Murzina, E. I. (1966). Shevchenkovskie tsikly Klebanova i Shamo [Shevchenko cycles of Klebanov and Shamo]. *Ukrainian musicology*, 1, 70-79 [in Russian].
- Nevenchannaia, T. S. (1982). *Igor Shamo [Ihor Shamo]*. Muzychna Ukraina [in Russian].
- Pashkova, S. (2019). Ihor Shamo – kompozytor i muzykant u spohadakh suchasnykiv [Ihor Shamo is a composer and musician in the memories of contemporaries]. In *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: nauково-praktychne partnerstvo [Cultural and artistic studies of the 21st century: scientific-practical partnership]*, Proceedings of the International symposium dedicated to the 50th anniversary of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts (pp. 234-238). NAKKKIM [in Ukrainian].
- Shamo, T. I. (Ed.). (2006). *Ya z Vamy buv i budu kozhnu myt...: Spohady, statii, materialy pro kompozytora Ihoria Shamo [I was with you and will be every moment...: Memories, articles, materials about the composer Ihor Shamo]*. Grono [in Ukrainian].
- Tigranov, G. G. (Ed.). (1967). *Sovetskaia simfoniia za 50 let [Soviet symphony for 50 years]*. Muzyka [in Russian].
- Vakhranov, Yu. (1969). Natsionalni osoblyvosti fortepiannoi tvorchosti Ihoria Shamo [National features of Ihor Shamo's piano work]. *Ukrainian musicology*, 5, 11-12 [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 08.05.2020

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ РОЗМАЇТТЯ
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ ШАМО
ТА ЙОГО ПРОЯВ У МИСТЕЦЬКО-
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРИ
УКРАЇНИ (50–80-ті роки ХХ ст.)**

Рой Євгеній Євгенійович^{1a},

Пашкова Світлана Миколаївна^{2b}

¹Доктор історичних наук, професор,

²Старший викладач, методист,

^aКиївський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна

^bКиївська дитяча музична школа № 7 ім. І. Шамо,
Київ, Україна

Мета наукової роботи зумовлена актуальною потребою осмислення творчого доробку І. Шамо як явища національного культурного масштабу шляхом виявлення і співставлення жанрово-стильової домінанти та характеристик національно-стильових детермінант мистецтва українського композитора. Методологія дослідження полягає в поєднанні методів аналізу, синтезу, історико-хронологічного, культурологічного й музикознавчого методів, що використані для формування цілісного уявлення про феномен багатожанрової музичної спадщини українського композитора І. Шамо. Наукова новизна полягає в побудові діяльної моделі творчої особистості українського композитора І. Шамо, автора гімну Києва, який віддзеркалює змішано-імпульсивне, мозаїчне виявлення творчих інтересів митця на різних стадіях його життєвого шляху. Висновки. Встановлено, що між різними видами діяльності І. Шамо існують тісні взаємозв'язки та взаємовпливи, а в моделі творчого універсалізму композитора перехід від одного жанру до іншого здійснюється плавними перетіканнями-модуляціями. Жанрово-стильова панорама музичного доробку композитора охоплює численні й різноманітні прояви – від пісенного жанру, романсів та опери до камерно-інструментальних і симфонічних полотен, які стали популярними не тільки в Україні, а й далеко за межами національного культурного простору. Реконструкція жанрово-стильового розмаїття музичної творчості І. Шамо дає підстави стверджувати, що, постійно підживлюючи митця, саме народна мелодика забезпечувала їй ефективність, підказуючи авторові певні концепції, образи і навіть сфери почуттів, зумовлюючи вибір стильових орієнтирів, жанрів і музично-виражальних засобів. Поєднуючи в собі глибокі національно-стильові традиції, дивовижну мелодійність, яскраві гармонійні фарби, багатогранна творчість І. Шамо, окрім іншого, стала ще й важливою віхою у формуванні національної композиторської школи в Україні 50–80-х років ХХ ст.

Ключові слова: сюїта; творчий універсалізм; жанрово-стильова домінанта; музичне виконавство; симфонізм; акапельна фольк-опера; цикл; романс; хор

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ
РАЗНООБРАЗИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО
ТВОРЧЕСТВА ИГОРЯ ШАМО И ЕГО
ПРОЯВЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННО-
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ
ПРОСТРАНСТВЕ УКРАИНЫ
(50-80-е годы XX в.)**

Рой Евгений Евгеньевич^{1а},

Пашкова Светлана Николаевна^{2б}

¹Доктор исторических наук, профессор,

²Старший преподаватель, методист,

^аКиевский национальный университет

культуры и искусств, Киев, Украина

^бКиевская детская музыкальная школа № 7 им. И. Шамо,
Киев, Украина

Цель научной работы предопределена актуальной потребностью осмысления творческого наследия И. Шамо как явления национального культурного масштаба путем выявления и сопоставления жанрово-стилевой доминанты и характеристик национально-стилевых детерминант искусства украинского композитора. Методология исследования заключается в сочетании методов анализа, синтеза, историко-хронологического, культурологического и музыковедческого методов, которые использованы для формирования целостного представления о феномене многожанрового музыкального наследия И. Шамо. Научная новизна заключается в построении деятельной модели творческой личности украинского композитора И. Шамо, автора гимна Киева, который отражает смешанно-импульсивное, мозаичное выявление творческих интересов художника на разных стадиях его жизненного пути. Выводы. Установлено, что между разнообразными видами деятельности И. Шамо существуют тесные взаимосвязи и взаимовлияния, а в модели творческого универсализма композитора переход от одного жанра к другому осуществляется плавными перетоками-модуляциями. Жанрово-стилевая панорама музыкального наследия композитора охватывает самые разнообразные проявления – от песенного жанра, романсов и оперы до камерно-инструментальных и симфонических полотен, которые стали популярными не только в Украине, но и далеко за пределами национального культурного пространства. Реконструкция жанрово-стилевого разнообразия музыкального творчества И. Шамо дает повод утверждать, что, постоянно подкрепляя художника, именно народная мелодика обеспечивала ей эффективность, подсказывая автору определенные концепции, образы и даже сферы чувств, обуславливая выбор стиливых ориентиров, жанров и музыкально-изобразительных средств. Объединяя в себе глубокие национально-стилевые традиции, удивительную мелодичность, яркие гармоничные краски, многожанровое творчество И. Шамо, кроме прочего, стало еще и важной вехой в формировании национальной композиторской школы в Украине 50–80-х годов XX в.

Ключевые слова: сюита; творческий универсализм; жанрово-стилевая доминанта; музыкальное исполнительство; симфонизм; акапельная фольк-опера; цикл; романс; хор

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207643

УДК 78.071.1:780.614.131](437.3)

**ГІТАРНА ТВОРЧІСТЬ ШТЕПАНА РАКА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ
ТА ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНИЙ
АСПЕКТИ**

Стрижиборода Петро Володимирович
Аспірант,
ORCID:0000-0002-7749-1931,
e-mail: eu.tenens@gmail.com,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
вул. Сахарова, 34-а, Івано-Франківськ, Україна, 76014

Мета статті – осмислити здобутки чеського гітариста українського походження Ш. Рака в композиторській творчості для гітари крізь призму жанрової специфіки, стилістики, образної тематики та виконавських форм; виявити фольклорні засади формування композиторської творчості митця; розглянути особливості втілення принципів академічного гітарного виконавства в сольних та ансамблевих творах Ш. Рака. Методологію дослідження складають історичний, джерелознавчий, мистецтвознавчий методи, які дали змогу провести жанрово-стильовий аналіз гітарної творчості композитора й виконавця Ш. Рака та її диференціацію, а також розглянути композиторську творчість Ш. Рака першочергово з позицій типології програмних модусів. Наукову новизну дослідження визначає введення до наукового обігу українського музикознавства загального жанрово-стильового аналізу авторських композицій Ш. Рака для соло гітари та ансамблів за участю гітари, а також класифікація програмних образно-тематичних напрямів його творчості. Висновки. З'ясовано жанрово-стильові характеристики гітарних творів композитора відповідно до основних модусів (різновидів) програмності – звуконаслідувального, фольклорного, жанрового, парафрастичного, психологічно-настрєвального, меморіального, образотворчого, літературного, релігійно-сакрального й ін. Упорядковано жанровий та образно-тематичний спектр гітарної творчості Ш. Рака, що охоплює сольні та ансамблеві композиції – п'єси й мініатюри, великі циклічні форми (концерти, сюїти, сонати, варіації), літературно-музичні композиції, твори навчально-дидактичного спрямування. Доведено, що за стилем творчість митця становить синтезування засад неофольклорного та неоромантичного спрямування.

Ключові слова: Штепан Рак; гітарне мистецтво; композиторська творчість для гітари; жанрово-стильова характеристика; образно-тематичний спектр; програмні модуси

Вступ

В європейському гітарному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. яскраво вирізняється творчість Штепана Рака – чеського гітариста українського походження. Його багатогранна діяльність, що охоплює сольне виконавство, творчість композитора й аранжувальника, педагога й методиста неодноразово відзначалася сучасниками, музичними критиками багатьох країн. Завдяки таланту, неймовірній працездатності, наполегливості й оригінальності методики техніки гри на гітарі, розмаїттю тематики і стилістики виконуваних творів, Ш. Рак став одним з найбільш затребуваних виконавців і педагогів у сучасному гітарному світі. Проте на сьогодні в українському музикознавстві композиторські та виконавські здобутки Ш. Рака ще потребують фахового аналізу й узагальнення, а творчість митця хоча й повільно, але поступово входить до педагогічної й концертної практики українського гітарного мистецтва (Стрижиборода, 2019с).

Уперше з інформацією про Ш. Рака в Україні виступив на Міжнародній конференції «Українська діаспора: проблеми дослідження», що відбулася в університеті «Острозька академія», відомий вчений-україніст, філолог і фольклорист Микола Мушинка (Пряшів, Словаччина), який пізніше опублікував історію українського походження Ш. Рака (Мушинка, 2010). Згодом вийшли друком публікації, де пропонувалися оглядові узагальнення діяльності митця (Рокосовская, 2015а; 2015b; 2015с). Виступи Ш. Рака із сольними концертами в містах Закарпаття (Ужгород, Хуст), Києві, плановані гастрольні турне Україною спонукають до узагальнень і теоретичного опрацювання його мистецьких здобутків, першочергово композиторських. Джерелами дослідження слугували матеріали офіційного веб-сайту

митця (<http://www.stepanrak.cz/>), нотні та звукові документи. Окремі висновки склалися в результаті особистого спілкування з гітаристом в Чехії (Стрижиборода, 2018). Також у статті продовжуються основні напрями попередніх досліджень автора (Стрижиборода, 2019а; 2019б; 2019с).

Наукову новизну дослідження визначає введення до наукового обігу українського музикознавства загального жанрово-стильового аналізу авторських композицій Ш. Рака для соло гітари та ансамблів за участю гітари, а також класифікація програмних образно-тематичних напрямів творчості митця.

Мета статті

Мета дослідження – осмислити здобутки чеського гітариста українського походження Ш. Рака в композиторській творчості для гітари крізь призму жанрової специфіки, стилістики, образної тематики та виконавських форм; виявити фольклорні засади формування композиторської творчості митця; розглянути особливості втілення принципів академічного гітарного виконавства в сольних та ансамблевих творах Ш. Рака.

Виклад матеріалу дослідження

У країнах слов'янського світу гітара – давній інструмент лютневого типу – почала активно розвиватися впродовж XIX – XX ст., коли вона стала одним з поширених інструментів домашнього музикування, і лише в XX ст. поступово утверджується в академічній професійній культурі. Як зазначає Т. Іванніков (2018), «гітарне мистецтво східноєвропейських країн асимілювало культурні традиції та досягнення провідних західноєвропейських гітарних шкіл, насамперед, іспанської» (с. 63). Перші здобутки виконавців на інструменті спостерігалися в пограничних з Іспанією, Італією, Францією країнах Балканського півострова, дещо пізніше розвинулися польська, чеська, російська, українська гітарні школи, що на межі XX – XXI ст. закріплюються в сфері академічної музики. Слід відзначити творчу діяльність провідних сучасних митців цих регіонів – Яна Юрковського, Марціна Залевського, Яна Ковальчика (Польща), Душана Богдановича (Сербія), Россана Балканські (Болгарія), Косятянтина Смаги, Яна Пухальського, Миколи Михайленка, Володимира Доценка (Україна) та ін.

Серед гітаристів слов'янських країн особливо вирізняється творчість *Штепана (Степана) Рака* – віртуоза гри на гітарі світового значення, професора пражської Академії витончених мистецтв, чеського гітариста й композитора. Ш. Рак за походженням – українець, народжений на Закарпатті (8 серпня 1945 року), проте у зв'язку з історично-політичними подіями кінця Другої світової війни він опинився в тодішній Чехословаччині, де виховувався як прийомний син у родині Рак (Мушинка, 2010, с. 163). Українське походження митця закріплене й на сторінках Вікіпедії («Штепан Рак», 2020).

Штепан Рак навчався в Школі витончених мистецтв у Празі (1965–1970 рр.), а після її закінчення продовжував навчання в Празькій консерваторії як гітарист в класі Штепана Урбана. Пізніше Рак опановує курс композиції в Празькій академії мистецтв з 1975 р. Його вчителями були відомі композитори Їржі Дворачек, Вацлав Кучера та Карел Яначек. Ще зі студентських років Штепан Рак почав свою творчу самореалізацію не лише як виконавець-гітарист, але й композитор. У 1973 р. симфонічна композиція Ш. Рака «Хіросіма» зайняла 2-е місце в чехословацькому національному конкурсі молодих композиторів.

У 1975 р. Ш. Рак отримав пропозицію на викладацьку роботу в консерваторію Juvaskyla (Фінляндія), де працював до 1980 р. Гітарні композиції Рака викликали чимало захоплених відгуків та одержали повсюдне схвалення виконавців і педагогів. Музикант брав участь у багатьох міжнародних фестивалях, а також записав кілька музичних альбомів у Чехословаччині та Великобританії.

До сьогодні Ш. Рак викладає гітару в Чехії, у Празі й Оставі, активно концертує, komponує твори. За час своєї творчої діяльності він відвідав понад 70 країн, майже всі континенти. Митця регулярно запрошують на концертні та лекційні тури в провідні університети світу (Австралії, США, Англії, Канаді, Німеччині, Фінляндії, Швеції, ПАР, Нової Зеландії); його творчі рекомендації відкривають перед молодими гітаристами двері музичних інститутів багатьох країн (Стрижиборода, 2019с, с. 441).

Штепан Рак став першим педагогом гри на гітарі в історії пражської Академії витончених мистецтв, де він викладає з 1982 р. У 1996 р. йому був наданий надзвичайний грант CAIP (Chicago Artist International Program), у рамках якого, поряд з майстрами в інших галузях мистецтва, він, як єдиний музикант з Європи, був запрошений в Чикаго на Міжнародний мистецький форум для проведення циклу лекцій і низки концертів. У 2000 р. Ш. Рак був призначений першим університетським професором

гітари в Чеській Республіці; цей титул йому присвоїв Президент країни Вацлав Гавел. «У світі класичної гітари є погані гітаристи, хороші гітаристи, видатні гітаристи і Штепан Рак» – цитата зі статті всевітньо відомого критика Джона Баттона, опублікованої в новозеландській газеті *The Domino* від 23 січня 1992 р., засвідчує унікальність творчості композитора й виконавця (Štěpán Rak, n.d.).

Композиторська творчість Ш. Рака багатогранна у плані жанрів, вона охоплює камерні й симфонічні твори. Своєю чергою, камерна включає сольні твори для гітари та ансамблі за участю гітари. Особливе визнання отримали композиції Ш. Рака для класичної гітари соло, які ввійшли в постійний концертний репертуар провідних світових виконавців. Для гітарних ансамблів (для двох, трьох чи чотирьох гітар) Ш. Рак написав низку композицій великої форми, у т. ч. аранжування власних сольних творів. Авторські музичні твори Ш. Рака виходять друком у збірниках та в аудіозаписах і в Чеській Республіці, і за кордоном. Основним принципом композиторської творчості митця стала програмність (Стрижиборода, 2019а, 2019б).

Відомо, що в музичному мистецтві прообразом програмності став принцип наслідування природі, причому не лише буквальних звуків і явищ природи, але й життя істот, зокрема людини з її вродженою емоційністю та пристрасністю. Отже, першими програмними принципами стали звукообразальність та звуконаслідування, які впродовж століть пройшли етапи еволюції, розширюючи виражальні засоби музики, її семантичні показники. Найбільш яскравими принципами програмності виявляються в творчості композиторів-романтиків, ґрунтуючись на фольклорі, етнографії, міфології, національній літературі, стаючи ідентифікаційними музичними маркерами. Програмність завжди була вагомим компонентом художнього образу. А в творчості Ш. Рака цей фактор посилюється ще й синтезом композиторського та виконавського втілення цього образу (Стрижиборода, 2019а, с. 105).

Принцип програмності первинно втілюється в таких різновидах, як звуконаслідувальний, фольклорний, жанровий, парафрастичний, психологічно-настрійний. Поступовий розвиток програмної музики значно розширює цю сферу, доповнюючи її меморіальним, образотворчим, літературним, релігійно-сакральним модусами.

У гітарній творчості Ш. Рака всі вищезгадані типи модусів знайшли своє відображення. Так, *звуконаслідувальний* принцип став основою оригінального за музичною мовою циклу Ш. Рака 2005 р., що записаний на аудіодиск, – «Хвала чаю», який охоплює 22 частини стилізованої етнічної музики. Композитор використав чайну традицію для відтворення музичних картин різних країн і культур світу, для яких чаювання – незмінний складник щоденного побуту й етнографії – Індії («Спогад про Бомбей», «Assam», «Darjeeling»), Китаю («Pu Erh»), Цейлону, Англії («Earl Grey»), Ірландії, Японії («Guokuro»), В'єтнаму, Тайваню, Тибету, Туреччини («Rize»), Південної Африки («Rooibos») та ін. Окремі частини не мають етнографічної стилізації, проте ідентифікуються як програмні через типові смакові компоненти («Жасминовий чай», «Ружовий чай», «Чай йоги – з молоком і спеціями», «Тибетський чай з дріжджовим маслом») та святкову приуроченість («Різдвяний чай», «Спомин про чайного короля» тощо). Слухач разом з виконавцем здійснює своєрідну подорож крізь географічний простір і час.

Стилізація творів стосується не лише інтонацій та ладу, використання мелізматики, ритміки, гармоній, притаманних музиці різних народів, диференціюються і звуко-тембральні характеристики. Так, кожна з частин імітує й струнно-щипкові інструменти, характерні для цих країн – індійський ситар, російська гітара, турецький саз, японська лютя сямісен, в'єтнамський тхап-лук (типу цитри), українська кобза-бандура й ін.

Серед типово орієнтальних частин, що наближені до музики екзотичних східних та азійських країн, зустрічаються й частини слов'янської тематики – «Бабусин сад», «Руська думка», «Російський караван» (Стрижиборода, 2019б).

Фольклорний модус утілений через призму опори на літературний та музичний фольклор. У творчості Ш. Рака він представлений творами «Хора – румунський танець» (1971), «Мавританський танець» (1971), «Фінська повість» (1977), «Чеський хорал» (1978), «Чеські казки» написані за дитячими враженнями (1982), «Дві пісні» (1998), «Повітря Богемії» (1998) та багатьма іншими.

Жанровий модус гітарної творчості Ш. Рака представлений композиціями малої та великої форми переважно узагальненого програмного характеру, з використанням класичних форм чи танцювальних жанрів – дві гітарні сонати (1969, ред. 1978), Сюїта (1974), «Проста партита» (1974), «Ренесансна сюїта» (1983), «5 концертних етюдів» (1986), «Квартет» (1986), Соната «Чотири гітари» (1986), «Джордж. 4 фугетти» (1986), «Румба» (1987), «Токката» (1991).

Парафрастичний принцип програмності передбачає новопрочитання й переосмислення музичних тем інших авторів. У творчості Ш. Рака він утілений у формі варіацій. Серед них – «Варіації Карлового

мосту» – «Варіації на тему Яромира Клемпіра» (1988), цикл, присвячених знаменитому історичному Карловому мосту в Празі, а також «Варіації на тему Микити Кошкина» (1982).

Психологічно-настрійний принцип гітарної творчості Ш. Рака втілюється переважно через лірично-філософські образи-роздуми. Серед композицій – «Спогад про Прагу» (1975, інші ред. 1983, 1985), присвячений рідному місту проживання й навчання, «Чотири настрої» (1985), «Настрої» (1986), сюїта «Terra Australia» («Австралійська земля»), що вважається однією з найдовших за протяжністю композицій (біля двох годин), написаних для соло гітари (1994).

Меморіальний модус передбачає твори-присвяти видатним особистостям чи історичним подіям. Гітарна творчість Ш. Рака також містить яскраві твори цього напрямку. Серед них – «Вільямсіана» (за враженнями від спілкування та співпраці автора з гітаристом Джоном Вільямсом), «Площа гітари» пам'яті іспанського поета Ф. Г. Лорки (1971), «Хіросіма», присвячена трагічним подіям кінця II світової війни (1973).

Окремі із програмних творів меморіального модусу мають синтезований характер – на межі музики, літератури, театру – це своєрідні концертні літературно-музичні композиції або мелодекламації в супроводі музики. До них належить і проєкт «Vivat Comenius» (1989), створений у співдружності Степана Рака з відомим чеським актором театру і кіно, декламатором-читцем і музикантом Альфредом Стрейчком (Alfred Strejček). Композиція присвячена Яну Амосу Коменському (1592–1670) – визначному чеському теологу-реформатору, філософу, педагогу, політику. Найвизначнішою його працею стала латиномовна «Загальна порада людському роду», загублений рукопис якої в 1934 р. знайшов український учений Дмитро Чижевський у бібліотеці сиротинця в м. Гале (Німеччина) й подбав про його видання. Книга латинською була видана 1966 р., а перекладена чеською 1992 р.

Цитати Коменського з цієї праці залишаються актуальними і для сучасності, тому й послужили основою концерту. Ініціатором проєкту став Альфред Стрейчек, який написав сценарій, а до музичної співпраці запросив Степана Рака. Прем'єра відбулася в Празі, а загалом концерт прозвучав у 34 країнах світу, він записаний на аудіодиск. Проєкт відзначений найвищою нагородою – «Премією ЮНЕСКО» (Бенч, 2019). Саме з ініціативи ЮНЕСКО з 1992 р., з нагоди 400-ї річниці від дня народження Я. А. Коменського, проєкт отримав широке розповсюдження, і станом на сьогодні концерт прозвучав понад 550 разів у понад 30 країнах світу кількома мовами (латинською, англійською, французькою, німецькою, іспанською, чеською та ін.), а 2002 р. був записаний на аудіодиск. Концертний варіант проєкту становить симбіоз музики й слова, оригінальних текстів Коменського в декламації та грі на окремих музичних інструментах (дзвіночках, тамбурині, сопілці) Альфреда Стрейчека та скомпонованої авторської музики Ш. Рака (гра та спів). Певними театралізованими (візуалізованими) елементами концерту можна вважати барокові костюми виконавців, жести та гру на музичних інструментах читця в доповнення до мелодекламації, спільні синхронні рухи й переміщення виконавців під час композиції, що створюють звукові ефекти наближення та віддалення.

Тематика Коменського знайшла відображення не лише в спільному виконавському проєкті Ш. Рака і А. Стрейчека. Композитор здійснив кілька варіантів редакції твору «Vivat Comenius»: Концерт для гітари і камерного оркестру (1989), Концерт для двох середніх чоловічих голосів, диктофона, орфівських інструментів і гітари (1989–1992), Сюїта для гітари і середнього чоловічого голосу (1996).

Загалом більшість творів композитора-гітариста написані під впливом певних вражень від подій, картин природи, спілкування з людьми. Сам композитор особливо відзначає враження від Фінляндії, Іспанії, Китаю, Японії, Монголії, Австралії (Стрижиборода, 2018). Емоції, що знайшли відображення в авторських композиціях Ш. Рака, можна узагальнити як *образотворчий* принцип. Серед них такі: «Остання дискотека» (1982), соната «Моравія» для віолончелі та гітари (1981), «Матильда. Концертні варіації» (1994), «Фінальний раунд» (1996), «Павана» (1997), «Ієронім Босх» (1998), а також камерні програмні інструментальні композиції за участю гітари, зокрема, «Площа гітари» для гітари і маримби (1983), «З центральної Австралії» для струнного квартету і гітари (1993), «Пісня Деббі» для скрипки і гітари (1996), «Пісня Дебори» для віолончелі й гітари (1997) та багато інших, написаних упродовж кінця 60-х – на початку 90-х рр.

Літературний принцип програмності музичних творів передбачає закоріненість у сюжетні образи художніх творів. Так, великий цикл «20 000 льє під водою» (2000), що містить назву однойменного роману Ж. Верна, прем'єра якого відбулася в Московській консерваторії (2002), був присвячений Ш. Раком трагедії підводного човна «Курськ». Серед інших узагальнено-програмних композицій – твори «Пам'ятки Іліади» (1973) та «Джордано Бруно» (1982) для флейти й гітари, «Одісея» для флейти, маримби й гітари (1982), музичні адаптації літературних творів Джека Лондона (1999), Іржі Волкера (2001), Ярослави Урбанової (2001) та ін.

Релігійно-сакральний модус творчості Ш. Рака представлений літературно-музичними композиціями – «Лист Павла до коринтян» на тексти Старого Завіту (1996), «Біблійна медитація» на текст Нового Завіту (1998), «Воістину кажу вам» (2003) та ін. Основою музичної партитури композицій є гітарна партія. Окремі гітарні твори митця ввійшли до циклу під загальною біблійною назвою «Пісні Давида» (2010), що об'єднує нові авторські редакції його п'єс «орієнтального» спрямування та парафрази на українські й російські фольклорні й авторські теми.

Окремі з гітарних творів Ш. Рака мають *навчальний, методично-дидактичний* характер. Це, зокрема, «Сюїта-етюд» (1980), «Розмарі» – цикл інструктивних композицій для гітари (1982), «П'ять концертних етюдів» (1984), цикл «Хвилинні соло» (1986) та ін. У гітарній творчості Ш. Рака втілені не лише методично-дидактичні потреби сучасного гітарного виконавства, але й широка палітра національних образів, що сприяють духовному розвитку і вихованню молодого покоління.

З огляду на все вищезазначене можна зробити висновок про те, що важливим у сучасному гітарно-творчому процесі, як зазначає Т. Іванніков, стало «формування виконавських еліт – генерації віртуозів, які представляють національні традиції гітарного мистецтва різних країн у світовому просторі», котрі асимілювали «культурні традиції та досягнення провідних західноєвропейських гітарних шкіл» й сприяли розвитку національних осередків гітарного виконавства (Іванніков, 2018, с. 263).

Висновки

Композиторська та виконавська творчість Ш. Рака відповідає основним характеристикам розвитку гітарного мистецтва східноєвропейських країн, які асимілювали культурні традиції та досягнення провідних західноєвропейських гітарних шкіл, чим сприяли розвитку національних осередків гітарного виконавства.

Більшість творів композитора-гітариста – програмні, написані під впливом емоційних вражень від літератури, природи, спілкування з людьми, приурочені до певних подій чи історичних постатей. У творчості Ш. Рака спостерігається типові неоромантичні риси – звернення до міфологічної і казкової тематики, потяг до орієнталізму (східних мотивів Китаю, Японії, Монголії, Австралії), проте найчастіше в творчості композитора проявляється слов'янське коріння музики. Композиторська творчість митця може бути визначена не лише неоромантичною за стилістикою. У ній також мають місце не-офольклорні риси, оскільки етнічна музика на гітарі чи в ансамблі з іншими інструментами набуває особливої інтерпретації. Варто зробити висновок про домінуючий постмодерний напрям творчості Ш. Рака, що дає змогу синтезувати різні стилеві елементи, поєднувати інструментальну та вокальну музику, літературне читання, театральну візуалізацію тощо. Все це визначає унікальний авторський стиль митця, його індивідуальну концепцію розуміння, репрезентації та популяризації гітари як інструмента й гітарного мистецтва як важливого складника загальноєвропейського та світового контексту розвитку академічної музики.

Жанровий спектр гітарних творів Ш. Рака охоплює твори сольні та ансамблеві – для квартету гітар, для гітари з іншими інструментами (скрипкою, альтом, віолончеллю, флейтою, маримбою, ударними), а також з людським голосом. Це композиції малої (мініатюри), середньої (програмні п'єси) і великої форми, переважно циклічної – концерти, сюїти, сонати, варіації. Ш. Рак завдяки своїй унікальній техніці гри на гітарі, оригінальній композиторській та виконавській творчості належить до провідних митців сучасної європейської музичної культури. І все ж творчість композитора ще маловідома українським виконавцям і слухачам, а отже, потребує подальшого виконавського обігу та наукового вивчення, що й визначає перспективи подальших досліджень.

Список використаних джерел

- Бенч, О. (2019, 30 березня). *Видатний чеський музикант: Степан Рак*. Facebook. <https://www.facebook.com/olga.bench.9/posts/2009483926024597>.
- Іванніков, Т. (2018). *Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості* [Монографія]. Д. Зволейко.
- Мушинка, М. (2010). Всесвітньо відомий гітарист Степан Рак і його біологічна мати Василина Сливка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Історичні науки*, 15, 162-176.
- Рокосовская, Д. (2015а). Вдохновение в астрологии. Интервью со Ш. Раком (Ч. 2). *Королева Гитара*. <http://queenguitar.by/content/vdohnovenie-v-astrologii-chast-3/>.

- Рокосовская, Д. (2015b). Ни разу в Беларуси... Интервью со Ш. Раком (Ч. 1). *Королева Гитара*. <http://queenguitar.by/content/ni-razu-v-belarusi-chast-1/>.
- Рокосовская, Д. (2015c). Экстраординарность и концерт для овец. Интервью со Ш. Раком (Ч. 2). *Королева Гитара*. <http://queenguitar.by/content/ekstraordinarnost-i-koncert-dlya-ovec-chast-2/>.
- Стрижиборода, П. (2018). *Матеріали інтерв'ю зі Штепаном Раком*. Рукопис.
- Стрижиборода, П. (2019a). Засади програмності у гітарній творчості Штепана Рака. В Л. Горіна (Ред.), *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* (с. 103-108). Волинські береги.
- Стрижиборода, П. (2019b). Програмна ідентифікація у гітарній творчості Штепана Рака (на прикладі сюїти «Хвала чаю»). В А. Душний, & Б. Пиц (Ред.), *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть*, Матеріали та тези 13 Міжнародної науково-практичної конференції (с. 120-123). Посвіт.
- Стрижиборода, П. (2019c). Творчість Штепана Рака в контексті розвитку гітарного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. В А. Душний (Ред.), *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика* (Вип. 5, с. 436-444). Посвіт.
- Štěpán Rak / Stepan Rak (Official site). (n.d.). <http://www.stepanrak.cz/>.
- Štěpán Rak official-projects. (n.d.). *Facebook*. https://www.facebook.com/%C5%A0%C4%9Bp%C3%A1n-Rak-official-projects-151067735094480/?ref=page_internal/.
- Štěpán Rak. (n.d.). *Wikipedia*. https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0%C4%9Bp%C3%A1n_Rak.

References

- Bench, O. (2019, March 30). Vydadni cheskyi muzykant: Stepan Rak [Outstanding Czech musician: Stepan Rak]. *Facebook*. <https://www.facebook.com/olga.bench.9/posts/2009483926024597> [in Ukrainian].
- Ivannikov, T. (2018). *Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchoosti [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity]* [Monograph]. D. Zvoleiko [in Ukrainian].
- Mushynka, M. (2010). Vsesvitno vidomyi hitaryst Stepan Rak i yoho biolohichna maty Vasylyna Slyvka [World-famous guitarist Stepan Rak and his biological mother Vasylyna Slyvka]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu „Ostrozka akademiia“*. Serii: *Istorychni nauky*, 15, 162-176 [in Ukrainian].
- Rokosovskaia, D. (2015a). Vdokhnovenie v astrologii. Interviu so Sh. Rakom [Inspiration in astrology. Interview with Sh. Rak] (Pt. 2). *Koroleva Gitara*. <http://queenguitar.by/content/vdohnovenie-v-astrologii-chast-3/> [in Russian].
- Rokosovskaia, D. (2015b). Ni razu v Belarusi... Interviu so Sh. Rakom [Not once in Belarus... Interview with Sh. Rak] (Pt. 1). *Koroleva Gitara*. <http://queenguitar.by/content/ni-razu-v-belarusi-chast-1/> [in Russian].
- Rokosovskaia, D. (2015c). Ekstraordinarnost i koncert dlia ovets. Interviu so Sh. Rakom [Extraordinary and a concert for the sheep. Interview with Sh. Rak] (Pt. 2). *Koroleva Gitara*. <http://queenguitar.by/content/ekstraordinarnost-i-koncert-dlya-ovec-chast-2/> [in Russian].
- Stryzhyboroda, P. (2018). *Materialy interviiu zi Shtepanom Rakom [Interview with Stepan Rak]*. Rukopys [in Ukrainian].
- Stryzhyboroda, P. (2019a). Zasady prohramnosti u hitarnii tvorchoosti Shtepana Raka [Principles of software in the guitar work of Stepan Rak]. In L. Horina (Ed.), *Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist [Actual problems of folk instrumental performance in Ukraine: history and modernity]* (pp. 103-108). Volynski oberehy [in Ukrainian].
- Stryzhyboroda, P. (2019b). Prohramna identyfikatsiia u hitarnii tvorchoosti Shtepana Raka (na prykladi siuity “Khvala chaiu”) [Identity programme in the guitar work of Stepan Rak (on the example of the suite “Praise of tea”)]. In A. Dushnyi, & B. Pyts (Eds.), *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX–XXI stolit [Folk-instrumental art at the turn of the 20th - 21st centuries]*, Proceedings and Abstracts of the 13th International Scientific and Practical Conference (pp. 120-123). Posvit [in Ukrainian].
- Stryzhyboroda, P. (2019c). Tvorchist Shtepana Raka v konteksti rozvytku hitarnoho mystetstva druhoi polovyny XX – pochatku XXI st. [Work of Stepan Rak in the context of the development of guitar art in the second half of the 20th – early 21st century]. In A. Dushnyi (Ed.), *Muzychne mystetstvo XXI stolittia: istoriia, teoriia, praktyka [Musical art of the XXI century: history, theory, practice]* (Issue 5, pp. 436-444). Posvit [in Ukrainian].
- Štěpán Rak / Stepan Rak (Official site). (n.d.). <http://www.stepanrak.cz/> [in Czech].
- Štěpán Rak official-projects. (n.d.). *Facebook*. https://www.facebook.com/%C5%A0%C4%9Bp%C3%A1n-Rak-official-projects-151067735094480/?ref=page_internal/ [in Czech].
- Štěpán Rak. (n.d.). *Wikipedia*. https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0%C4%9Bp%C3%A1n_Rak [in Czech].

Стаття надійшла до редакції: 18.05.2020

**ГИТАРНОЕ ТВОРЧЕСТВО
ШТЕПАНА РАКА:
ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ
И ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ
АСПЕКТЫ**

Стрижиборода Петр Владимирович
*Аспирант,
Прикарпатский национальный университет
имени Василя Стефаника,
Ивано-Франковск, Украина*

Цель статьи – осмыслить достижения чешского гитариста украинского происхождения Ш. Рака в композиторском творчестве для гитары сквозь призму жанровой специфики, стилистики, образной тематики и исполнительских форм; выявить фольклорные основы формирования его композиторского творчества; рассмотреть особенности воплощения принципов академического гитарного исполнительства в сольных и ансамблевых произведениях Ш. Рака. Методологию исследования составляют исторический, источниковедческий, искусствоведческий методы, которые позволили провести жанрово-стилевого анализ гитарного творчества композитора и исполнителя Ш. Рака и его дифференциацию, а также рассмотреть композиторское творчество Ш. Рака первоочередно с позиций типологии программных модусов. Научную новизну исследования определяет введение в научный обиход украинского музыковедения общего жанрово-стилевого анализа авторских композиций Ш. Рака для соло гитары и ансамблей с участием гитары, а также классификация программных образно-тематических направлений его творчества. Выводы. Выяснено жанрово-стилевые характеристики гитарных произведений композитора в соответствии с основными модусами (разновидностями) программности – звукоподражательным, фольклорным, жанровым, парафрастическим, психологически-эмоциональным, мемориальным, изобразительным, литературным, религиозно-сакральным и др. Упорядочен жанровый и образно-тематический спектр гитарного творчества Ш. Рака, который охватывает сольные и ансамблевые композиции – пьесы и миниатюры, большие циклические формы (концерты, сюиты, сонаты, вариации), литературно-музыкальные композиции, произведения учебно-дидактического направления. Доказано, что по стилю творчество композитора представляет синтезирование основ неофольклорного и неоромантического направления.

Ключевые слова: Штепан Рак; гитарное искусство; композиторское творчество для гитары; жанрово-стилевая характеристика; образно-тематический спектр; программные модусы

**GUITAR ART OF STEPAN RAK:
GENRE AND STYLE, IMAGE
AND THEME ASPECTS**

Petro Stryzhyboroda
*PhD student,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

The purpose of the article is to comprehend the achievements of the Ukrainian origin Czech guitarist S. Rak in compositional guitar work through the genre specificity, stylistics, symbolic themes and performance forms; to reveal the folklore based principles of the artist's compositional pieces; to consider the peculiarities of the embodiment of the principles of academic guitar performance in the solo and ensemble works of S. Rak. The research methodology consists of historical, source, art studies methods, which allowed to conduct genre and style analysis of S. Rak's guitar work and its differentiation, as well as to consider the S. Rak's composition art primarily from the standpoint of programme modes typology. The scientific novelty of the research is determined by the introduction into the scientific use of Ukrainian musicology of a general genre and style analysis of S. Rak's authorial compositions for solo guitar and ensembles with guitar, as well as classification of image and thematic areas of his work. Conclusions. The genre and style characteristics of the composer's guitar works are clarified following the main programme modes (varieties) – sound imitation, folklore, genre, paraphrastic, psychological and moody, memorial, visual, literary, religious-sacred, etc. The genre and thematic spectrum of S. Rak's guitar works is organized, which includes solo and ensemble compositions – plays and miniatures, large cyclic forms (concerts, suites, sonatas, variations), literary and musical pieces, educational and didactic works. It is proved that style of artist's work incorporates neo-folk and neo-romantic principles' synthesis.

Keywords: Stepan Rak; guitar art; composition guitar art; genre and style characteristics; image and theme spectrum; programme modes

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207644

УДК 782.1

**СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ ІДЕЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО СЛАВЛЕННЯ
В ОПЕРНІЙ ПОЕТИЦІ Б. СМЕТАНИ
(НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «ЛІБУШЕ»)**

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна
Кандидат педагогічних наук, докторантка,
ORCID: 0000-0002-6310-8276,
e-mail: angelikatatarnikova75@gmail.com,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65023

Метою роботи є висвітлення актуального для сучасного постмодерного і постпостмодерного культурного процесу феномена уславлення як складника вираження національної ідеї в концепції музично-сценічної дії опери Б. Сметани «Лібуше». Методологія статті ґрунтується на міждисциплінарному інтегруванні об'єктивних (історико-генетичний, культурно-типологічний, компаративний) та особистісно-пріоритетних (наукова реконструкція, теоретичне моделювання) методів дослідження. У загальнотеоретичному плані осмислення порушеної проблеми автор використовує основні положення концепцій П. Флоренського, О. Лосєва, Е. Дюркгейма, Б. Асаф'єва. Відповідно, принципи розгляду композиції опери Б. Сметани «Лібуше» визначають аналітичний, історико-описовий, компаративно-стильовий, міждисциплінарно-порівняльний методи. Наукова новизна. Уперше в українських культурознавчих і мистецтвознавчих дослідженнях увага зосереджена на культурному феномені уславлення як складнику вираження національної ідеї в композиції музично-сценічної дії опери Б. Сметани «Лібуше». Висновки. Осмислення духовно-сислової та драматургічної специфіки опери Б. Сметани «Лібуше» дало підстави з'ясувати концепцію quasi-літургійного наповнення цього твору, поетика якого засвідчує творчо-ідеологічні паралелі і до сценічного дійства «Руслана і Людмили» М. Глінки як «слов'янської літургії» (за Б. Асаф'євим), і до вагнерівського музично-театрального спадку та його міфопоетичних настанов, і до пасіону Й. С. Баха-пієтиста, який визнавав контактність лютеранства з візантійською літургійною практикою.

Ключові слова: «Лібуше» Б. Сметани; культ; національне славлення; літургійні засади будови композиції; пієтизм Й. С. Баха

Вступ

Актуальність теми визначається всеслов'янською значущістю спадщини Б. Сметани, спеціально музична розробка яким національного принципу творчості має глибокий сенс у творчо-практичному й теоретичному вжитку сьогодення, коли процеси всесвітньої глобалізації та інтеграції поєднуються з тенденціями локальних і регіональних розподілів у світовому і внутрішньо-національному бутті. Опера «Лібуше» складає певний виняток у драматургічних пошуках ХІХ ст., оскільки відвертий епіко-ліричний склад її музики не є сумісним із позиціями музичної драми, показової для романтизму, передуючи тим самим недраматичним концепціям опери й сценічної кантати-ораторії ХХ ст.

Опера, за задумом Б. Сметани, втілює жіноче богатирство, що мало певні паралелі до образу вагнерівської Брунгільди, але оминаючи трагіко-драматичне напруження образу німецької валькірії. Б. Сметана в своєму творі вбачав паралель до «Майстерзінгерів» Р. Вагнера, проте фемінізована сутність героїчної ідеї досить різко протистоїть маскулінному поданню концепції національного примирення в опері німецького композитора. Крім того, попри всі риси епічної драматургії, у творі Р. Вагнера також присутні ознаки музичної драми за типом показової для цього автора німецької романтичної опери із вираженою конфліктністю, що представлена протистоянням індивідуального (Вальтер) і надіндивідуального (Закс) початків, шанувальників національного об'єднання (опера створювалася напередодні національного об'єднання Німеччини) і тих, хто ідейно-творчо (Бекмессер) і стихійно-інерційно (обивателі Нюрнберга) протистоїть цьому.

Опера Б. Сметани має певні паралелі й до «Руслана» М. Глінки, сутність якого Б. Асаф'єв означив як «слов'янську літургію еросу» (Асаф'єв, 1971), а також і до пошуків сценічної кантати-ораторії ХІХ–ХХ ст., принципи якої утвердилися в музично-сценічній сфері минулого століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчості Б. Сметани, зокрема, опері «Лібуше», присвячені монографія І. Мартинова, праці І. Белзи, а також історичні нариси М. Друскіна (Друскін, 1980), проте майже всі ці роботи були опубліковані ще в середині ХХ ст., репрезентуючи творчість Б. Сметани під певним ідеологічним «кутом зору». Водночас зазначимо, що, актуалізований досвідом модерну-авангарду минулого століття і постмодерну останніх десятиріч духовно-символічний та славильний компонент оперної поетики класика чеської музики (в тому числі і в «Лібуше») досі не висвітлювався у вітчизняній музикознавчій літературі, хоча саме цей сегмент спадщини Б. Сметани може бути використаний у викладанні сучасної теорії музично-сценічної драматургії і практичних утілень у постановках відповідних вистав.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українських культурознавчих і мистецтвознавчих дослідженнях увага зосереджена на культурному феномені уславлення як складника вираження національної ідеї в композиційній парадигмі музично-сценічної дії опери Б. Сметани «Лібуше».

Мета і методи дослідження

Метою роботи є висвітлення актуального для сучасного постмодернового і постпостмодерного культурного процесу феномена уславлення як складника вираження національної ідеї в концепції музично-сценічної дії опери Б. Сметани «Лібуше».

Методологію дослідження визначають мистецтвознавчі зосередження вчених на культурі славлення, зокрема концепція П. Флоренського, напрацювання з культури дифіраму у О. Лосева (Лосев, 1960), уявлення про релігійно-культурні засади позитивного ритуалу у Е. Дюркгейма, а також мистецтвознавче спрямування у розробках культових настанов Б. Асаф'єва (Асаф'єв, 1971) та працях О. Муравської (Муравська, 2017). Відповідно, принципи розгляду композиції опери Б. Сметани «Лібуше» визначають аналітичний, історико-описовий, компаративно-стильовий, міждисциплінарно-порівняльний методи. Робота базується на міждисциплінарному інтегруванні об'єктивних (історико-генетичний, культурно-типологічний, компаративний) та особистісно-пріоритетних (наукова реконструкція, теоретичне моделювання) методів дослідження.

Виклад матеріалу дослідження

Твір Б. Сметани «Лібуше», що був написаний як «Чеська Святкова опера» (1872) (Pahlen, 2000, с. 658), присвячений заснуванню чеської держави. Постановки цього твору автор чекав майже 10 років. Прем'єра відбулася у 1881 р., хоча й тоді хворий композитор, за його зізнаннями, не зміг охопити всієї маєстозності такої події. Текст писався німецькою мовою Й. Венцигом і згодом був перекладений на чеську Е. Шпіндлером. У центрі оперної дії – життєві кроки легендарної княгині Лібуше, засновниці Праги, яка зуміла досягнути національної злагоди і тим закласти високі ідеали єдності нації, котра вижила в тяжких історичних випробуваннях і здобула можливість самоствердження в найближчих історичних перспективах.

Оцінка цієї опери є неоднозначною. Так, у книзі М. Друскіна, у нарисі, присвяченому оперному спадку Б. Сметани, констатується: «Основні типи опер Сметани – героїчні і комічні. Їх найбільш яскраві зразки: “Далібор”, “Продана наречена”...». І при цьому автор наводить слова композиторської самооцінки: «Це моя краща робота в області високої драми» (Друскін, 1980, с. 474). На сторінках, присвячених розглядові оперних творів Б. Сметани в цілому, щодо «Лібуше» М. Друскін зазначає: «Особливе місце у творчості Сметани займає опера “Лібуше” (1871–1872). Композитор назвав її урочистою “картиною” і наполягав, щоб вона ставилася не в повсякденній обстановці, а лише у виняткових випадках – у дні народних свят. Так це і робиться у Чехословаччині й понині» (Друскін, 1980, с. 472–473). І далі йде пояснення: «“Лібуше” – епічно-величний твір, що прославляє (курсив наш. – А.Т.) батьківщину і народ <...> Тон оповідання суворий та урочистий, декламація піднесена, могутні хорові фрески надають опері рис монументальної ораторії...» (Друскін, 1980, с. 473).

«Лібуше» вирізняється з того, що написано попередниками й сучасниками її автора своєю відвертою *славильністю*, мінаючи театральну драматургію як таку. Композиція твору визначена в знаменному 1872 р., коли закінчив свою «Богатирську симфонію» і почав писати «Князя Ігоря» О. Бородин; коли, роком раніше, була закінчена богатирська за своєю сутністю опера «Зігфрід» Р., як змістовно-структурно є центральною у тетралогії «Перстень нібелунга». Із зазначеного випливає, що Б. Сметана явно відгукнувся на «поклик часу» (див. про «дух епохи» у Г. Гегеля (2018)), створивши дещо величне і ге-

роїчне, в *ушлявлення* національного здобутку Державотворення, чому історичним прикладом були події 1871 р.: утворення Об'єднаної Німеччини-Пруссії і Об'єднаної Італії.

Б. Сметана явно надихався політичною тенденцією державного підкріплення самозначущості нації – це було створення «національної опери популярно-святкового типу» (Pahlen, 2000, с. 658). Планувався твір як Коронаційна опера для кайзера Франца Йозефа I, який повинен був стати у Празі королем Богемії. Але ситуація дещо змінилася, і прем'єра опери, запланована на 12 листопада 1872 р., була відкладена на 11 червня 1881 р. Опера Б. Сметани не увійшла в розряд «популярних» творів, оскільки очевидно «тяжким» за своєю глибинністю і внутрішнім напруженням вона співвідносилася швидше з оперними епічними здобутками Р. Вагнера й представників «Могутньої купки». Стосунки з останніми не склалися, а от підтримка Ф. Ліста з оточення Р. Вагнера була безсумнівною.

З тих композицій О. Бородіна, Р. Вагнера, з якими має певні аналогії твір Б. Сметани, останній виділяється, як зазначалося раніше, своїм самодостатнім жіночим богатирством, а також унікальним характером *безконфліктної драматургії*, що не має прямих аналогів у сучасників. Загалом уся опера вирішена в тональності C-dur, нагадуючи своєю однотональною вибудованістю деякі опери-поєми Р. Вагнера («Летючий Голандець» в d-moll, «Трістан та Ізольда» в a-moll, «Нюрнберзькі майстерзінгери» в C-dur). Однак дві з названих «однотональних» композицій мають гостроконфліктний принцип викладення драми, яскраво виражені риси «демонізму» в мисленні і вчинках героїв, що веде в кінцевому підсумку до трагічної розв'язки. Дійсним аналогом у цьому плані є тільки «Майстерзінгери», що й констатував сам композитор.

Є ще один зразок опери, який співвідносний із «Лібуше» Б. Сметани: «Руслан і Людмила» М. Глінки, величезна композиція якої тримається навколо тональності D-dur і в якій конфліктні ситуації відсунені картинними зіставленнями номерів-портретів персонажів, індивідуальних чи колективно-збірних у хорах. Славільний принцип «Руслана» є самоочевидним. І тією відвертою святковістю і переважанням мажорних тональностей твори М. Глінки та Б. Сметани дійсно внутрішньо схожі.

Але наочними є і відмінності: у М. Глінки розвинені хорові й балетні сцени, персонажі досить численні, і «літургійність» опери підтримана значною роллю в дії масштабних хорових сцен. «Лібуше» – ближче до опер Р. Вагнера своєю «гучномовною камерністю»: сценічна дія наближена до моноопери, оскільки партія Лібуше охоплює всі основні моменти вистави. В опері діють сім персонажів, монументальні й могутні хори мають швидше сюжетно-сценічно епізодичні характеристики. І все ж *літургійність*, притаманна структурним характеристикам твору, проявляється у вигляді нерівнооб'ємної двофазової вибудови за типом та аналогією, підказаною стосовно «Руслана і Людмили» Б. Асаф'євим, до православної літургії: «літургія оглашених» – «літургія вірних».

У випадку «Руслана» паралель до «літургії оглашених» складають 4 дії з 5-ти актів, а в кінцевій 5-ій дії мистецтвознавець знаходить аналогію до літургії вірних (Асаф'єв, 1971, с. 15-21), оскільки I–IV дії демонструють кроки випробувань для героїв, тоді як V акт виражає їхню духовну очищеність. Така нерівномірність розподілу смислового матеріалу в композиції демонструє аналогію саме до православної служби, оскільки співвідносна з «Вірую» частина «Credo» в католиків розміщується приблизно посередині богослужбово-ритуального «простору».

У цьому аспекті композиція Б. Сметани в опері «Лібуше» явно наближена до православної чи старохристиянської служби, оскільки з трьох дій дві майже повністю охоплюють відомості про випробування, і тільки у фінальній сцені II дії відбувається повернення до духовного Очищення: Лібуше відмовляється від свого вінченосного дівочтва, вибираючи в подружжя «благородного із селян», чим відсікає спроби Хрудоша і Штяглава через свої князівські спадкоємства отримати руку Княгині. Рішення Лібуше трактується однозначно в руслі «демократичних» намірів героїні, хоча античні свідоцтва про хліборобство царів (Одісей у Гомера) засвідчують єдність селянської та лицарської справи. Так, Лібуше, чи то вводячи новий мотив об'єднання різних соціальних прошарків, чи відновлюючи забуту архаїчну співвідносність орачів і воюючих в нації, заявляє свою смиренність, віддаючи першість правління в чоловічі руки.

III дія, у якій подане останнє пророцтво Лібуше про майбутню славу Чехії, явно охоплює сенс, співвідносний з літургією вірних. Але, як і в М. Глінки, та літургійна динаміка в улаштуванні оперної композиції коригується з урочистим зачином – увертюрою, що передбачає тематичне наповнення завершального акту, демонструючи ту «картинність», про яку згадував Б. Сметана, роздумуючи про свою оперу.

Узагальнюючи інтонаційно-драматургічну специфіку «Лібуше», відзначимо, що ця опера не тільки однотональна, а й монотематична: початкова тема, котра втілює славу Лібуше, вибудована на основі

символіки Світла й благої моці (від Піфагора рівні $a - b - c$ утілюють небесні сутності, з яких тонність c засвідчує Силу (Гудман, 1995, с. 239). Ця ж тональність складає поемну єдність у драматургії «Нюрнберзьких майстерзінгерів» Р. Вагнера, ця ж тональність викликала захват «купкистів» у фіналі Другої симфонії П. Чайковського з варіаціями на українську жартівливу й могутню у своєму сміховому виявленні пісню «Журавель».

Сюжетно-сценічно конфліктність в аналізованій опері Б. Сметани намічається в I дії, але вже в кінці цього ж акту – знімається рішенням Лібуше поступитися владою заради процвітання нації. Не забуваємо, що за кровно-етнічними показниками слов'янство чехів пов'язане з кельтськими засновками (звідси і прийнята в німецькому світі назва Чехії – Богемія, «земля боїв», тобто кельтів), звідки відчутні традиції жіночої активності і в суспільному житті, і у воїнських виходах. Фігура Лібуше – пам'ятка про чеську архаїку зв'язку з кельтськими культурними засновками, маскулінізація яких виявилася у слов'янському входженні в кельтський ареал.

У темі Лібуше-Правительки, що з'являється на початку увертюри як провідний тематичний матеріал, котрий не має протиставлення, а тільки доповнення (друга тема ніжності Лібуше, т. 26) і зіставлення (тема Пржемісла, т.75, *героїчний Es-dur* – тонально це зіставлено з образом Карла IV у Пророцтві Лібуше в III дії). Це зближує будову увертюри з двочастинною репрізною формою (реприза – т. 114, Tempo I), у якій впізнаються риси чи то строфічної структури, чи старовинно-сонатної, котрі зближуються в тих сонатних «натяках» конструкції з пісенно-гімнічною конструкцією «заспів-приспів», з якої історично й піднялися підстави сонатної форми. Хід по тонах мажорного тризвуку першої теми Лібуше-Правительки складає основу всіх інших мелодійно-акордових утворень, що насамперед демонструє тема Пржемісла – обранця Лібуше. Ритмічний тип руху ходи органічно зливається з такого роду ритмікою в цитаті Гуситського гімну у фіналі опери, у якому очевидно є показова для старовинної гімнотворчості змінність I, VI і VII натуральних ступенів мелодичного ладу від d , що надає пов'язаність із виразністю натурального C в тематизмі Лібуше, в якому змінність I і II ступенів (тобто змінність устоїв c і d) складають аналогічний виражально-смісловий відтінок.

Конструкція опери певною мірою розгортає ту репрізну двочастинність, що заявлена увертюрою, наслідуючи того роду варіативність «вступ – композиція» в цілому, яку знаходимо у Р. Вагнера (насамперед, у його «Майстерзінгерах»). Проте загальна ідея наслідування співвідношення «увертюра (вступ)» – «ціле композиції» вирішена Б. Сметаною в принципово іншому драматургічному аспекті: у Р. Вагнера, хай у межах комічного, хоч і «обваженого» повчальністю, маємо *драматичну* колізію, що завершується гармонією сполучення протилежностей, з відповідною функцією експозиції – конфлікту в I дії, розвиваючих-гармонізуючих протилежностей у II і «динамічної»-оновленої репризи в III дії, що в сукупності знімає підстави для конфлікту.

«Лібуше» Б. Сметани демонструє рудименти драми в I д. Відповідно, теми Лібуше і притаманний їм колорит $C-dur$ панують в 1-й і 3-й сценах I дії (у 3-й – скорочено, тільки у вигляді другої «теми ніжності» героїні), тоді як у 2-й сцені маємо вибух претензій Штяглава і Хрудоша, їхнього суперництва (відхід від основної тональності), що відсторонює 3-я сцена, *скорочено* подаючи матеріал сцени 1. Так, у конструкції I акту відчуваємо риси зв'язку з будовою увертюри-вступу. І цей же архітектонічний принцип проглядає в оформленні композиційного цілого. Ці ж конструктивно значущі закономірності, тобто повторення-варіативність, а не розвиток, охоплюють *всю* оперу: I дія *розвиває головний образ*, і тут розряджається основний драматичний вузол сюжетики – приймається рішення про зміцнюючий державу шлюб Лібуше з її обранцем, тобто подійові моменти тут завершені. II дія подає портретну – непряму й безпосередню – характеристику Пржемісла, обранця Лібуше, III дія, у вигляді останнього пророцтва мудрої дівки Лібуше уславлює скоєне в попередніх актах.

I дія надає панівного становища сфері $C-dur$, у II акті (5 сцен) маємо *однотональні* співвідношення $c-moll - C-dur$ (1, 3-5 сцени), у тому числі це тема Пржемісла в $C-dur$ (!), яка звучала на початку другої частини увертюри, складаючи варіативно-розряджуючу побудову відносно подій і образів I акту. III дія демонструє вихід з $C-dur$ через посередництво «небесного» (див. вище) колориту $A-dur$ у *глюріозну* тональність $D-dur$ – через вищеописану емблематику змінності $C-d$ у символічно звучащому Гуситському гімні, співвідносному і з Пророцтвом героїні.

Відмітимо той факт, що традиційне зіставлення чоловічих і жіночих сцен у цій опері «перевернуто»: спочатку йдуть жіночі сцени, в яких панує героїчний комплекс Лібуше, а за ними – чоловічий склад. І якщо в I дії, за наявності й жіночої присутності в романтичній опері панує маскуліний початок, то, відповідно, II дія висуває на перший план фемінний ряд (див. «Вільний стрілець» К. Вебера, «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, «Гугеноти» Дж. Мейсера та ін.). У Б. Сметани – знову ж таки все

навпаки: II дія «Лібуше» зосереджена на зображенні Лютобора і Пржемисла, виділений Радован. Поява Красави із Хрудошем дещо «розбиває» монолітно-чоловічий склад сцен, але все ж цей останній переважає.

Показовим є і той факт, що основні чоловічі партії – *басові* (Пржемисл і Радован баритони, Хрудош і Лютобор – басы як такі). Тобто ефект, винайдений М. Глінкою, – співвідношення басу (баритона) й сопрано в поданні пари бранців (наприклад, Руслан – Людмила в «Руслані»), а цю оперу Б. Сметана добре знав з постановки її у Празі у 1860-х роках, хоча особисті стосунки з М. Балакіревим і «купкістами» в композитора не склалися), – чеський майстер гіперболізував. Адже вказане тембральне співвідношення показове і для пари Лібуше – Пржемисл, і для Красави – Хрудоша. А це складає вельми значущу паралель до слов'янського-православного оперного мислення: «...У класиці російській опері пари закоханих <...> нерідко представлені гармонією голосів, помітно відмінною від тембральних погоджень західноєвропейської опери. У цій останній від XIX ст. норматив становить: сопрано-тенор, тоді як у російській опері це часто бас (баритон) і сопрано: Руслан – Людмила у Глінки, Демон – Тамара у Рубінштейна, Ігор – Ярославівна у Бородіна <...> намічається “несуперечлива антиномічність” голосів-амплуа, у дусі старохристиянських церковних “антиномій”, що символізують ментальну готовність до *ототожнення різного*. <...> Складається деякий тембральний континуум, що символізує раціоналістичну чіткість розрізнення різного в подібному із принциповим “подоланням семантики матерії” у субстрат *єдиної якості*» (Каминская-Маркова, 2015, с. 80-81).

Так виявляється на усвідомленому рівні відчуття православного витоку чеської державної слави – гусити, воїни за візантійську основу Богослужіння, які у віросповідному й організаційно-бойовому порядку використовували досвід Запорізької Січі і склали емблематичну позицію для чеської нації та державотворення в ній. Драматичні колізії намічаються і *відсторонюються* у I акті. II і III акти складають гігантські строфи-гімни в уславлення того, що заявлено в кінці I дії. Відповідно – архітектонічно-змістовно маємо *двофазову* побудову у складеній з трьох актів опери, причому, у смисловому тлумаченні Уготовлення (I дія) і Звершення (II–III дії), наслідуючи першохристиянську Православну літургію, в якій структуростворюючою позицією є співвідношення *літургії Оглашених – літургії Вірних*.

Такого роду план оперного дійства Б. Асаф'єв вбачав у «Руслані» М. Глінки, причому в показовій для Православ'я диспропорції тривалості першої *уготовляючої* фази і скороченості-глюріозності другої *уславленоюючої*. Цю ж літургійну двофазовість О. Маркова вбачає в розкладі бахівського Пасіону (Маркова, 1990, с. 128-132), що відповідає *пістичній-проправославній орієнтації лютеранства* Й. С. Баха (див.: Уилсон-Диксон, 2003, с. 140–143), але з показовим для західно-християнської ідеї *скороченням першої фази літургійного дійства*. Аналогічний план утілення літургійності знаходимо в духовних ораторіях з *двох частин* у Ф. Мендельсона «Павел», «Ілія», котрий явно переосмислював бахівську спадщину. Такого ж роду тип мислення, із свідомими паралелями до православної літургики і закоріненістю в бахіанство маємо в плані «Лібуше» Б. Сметани, де драматичні моменти *уготовлення* в I дії опери переключаються на *уславлення Обранців* у II і III діях.

Літургійний каркас опери «Лібуше» був передбачений композитором, який жадав її виконання у Свята національного єднання. Панславістський аспект мислення автора і реальний контакт із літургійно вибудованою оперою «Руслан і Людмила» М. Глінки зумовили «точку відліку» архітектонічного мислення автора, тоді як близькість до Р. Вагнера і бахіанських пролітургійних стимулів мислення визначили *оригінальний сплав композиційних показників цілого* як смислової *двофазовості уготовлення – Звершення* в *трьохактній композиції* «Лібуше» Б. Сметани.

Висновки

Осмилення духовно-смислової та драматургічної специфіки опери «Лібуше» дає підстави висунути концепцію *quasi-літургійного* наповнення твору Б. Сметани, поетика якого засвідчує творчо-ідеологічні паралелі і до сценічного дійства «Руслана і Людмили» М. Глінки як «слов'янської літургії» (за Б. Асаф'євим), і до вагнерівського музично-театрального спадку та його міфопоетичних настанов, і до пасіону Й. С. Баха-пістиста, який визнавав контактність лютеранства з візантійською літургійною практикою.

Список використаних джерел

- Асафьев, Б. (1971). *Симфонические этюды*. Музыка.
- Гегель, Г. (2018). *Лекции по истории философии*. Эксмо-Пресс.
- Гудман, Ф. (1995). *Магические символы*. Золотой век.
- Друскин, М. (1980). *История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века* (Вып. 4). Музыка.
- Каминская-Маркова, Е. Н. (2015). *Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности*. Астропринт.
- Лосев, А. (1960). *Античная музыкальная эстетика*. Музыка.
- Маркова, Е. (1990). *Интонационность музыкального искусства*. Музична Україна.
- Муравська, О. В. (2017). *Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX століть*. Астропринт.
- Уилсон-Диксон, Э. (2003). *История христианской музыки*. Мирт.
- Pahlen, K. (2000). *Das neue Opernlexikon*. Seehamer Verlag.

References

- Asafyev, B. (1971). *Simfonicheskie etiudy [Symphonic studies]*. Muzyka [in Russian].
- Druskin, M. (1980). *Istoriia zarubezhnoi muzyki. Vtoraia polovina XIX veka [History of foreign music. The second half of the 19th century]* (Issue 4). Muzyka [in Russian].
- Gudman, F. (1995). *Magicheskie simvoly [Magic characters]*. Zolotoi vek [in Russian].
- Hegel, G. (2018). *Lektcii po istorii filosofii [Lectures on the history of philosophy]*. Eksmo-Press [in Russian].
- Kaminskaia-Markova, E. N. (2015). *Metodologiiia muzykoznaniiia i problemy muzykalnoi kulturologii. K 50-letiiu pedagogicheskoi deiatelnosti [Methodology of musicology and problems of musical cultural studies. To the 50th anniversary of teaching]*. Astroprint [in Russian].
- Losev, A. (1960). *Antichnaia muzykalnaia estetika [Antique music aesthetics]*. Muzyka [in Russian].
- Markova, E. (1990). *Intonatcionnost muzykalnogo iskusstva [Intonation of music arts]*. Muzychna Ukraina [in Russian].
- Muravska, O. V. (2017). *Skhidnokhrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII-XX stolit [The Eastern Christian Paradigm of European Culture and Music of the 18th-20th Centuries]*. Astroprint [in Ukrainian].
- Pahlen, K. (2000). *Das neue Opernlexikon [The new opera lexicon]*. Seehamer Verlag [in German].
- Wilson-Dickson, A. (2003). *Istoriia khristianskoi muzyki [The Story of Christian Music]*. Mirt [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 22.01.2020

**СПЕЦИФИКА ПРЕТВОРЕНИЯ ИДЕИ
НАЦИОНАЛЬНОГО СЛАВЛЕНИЯ
В ОПЕРНОЙ ПОЭТИКЕ Б. СМЕТАНЫ
(НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «ЛИБУШЕ»)**

Татарникова Анжелика Анатольевна
Кандидат педагогических наук, докторант,
Одесская национальная музыкальная академия
имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина

Целью работы является освещение актуального для современного постмодернистского и постпостмодернистского культурного процесса феномена славления как составляющей выражения национальной идеи в концепции музыкально-сценического действия оперы Б. Сметаны «Либуше». Методология статьи базируется на междисциплинарном интегрировании объективных (историко-генетический, культурно-типологический, компаративный) и лично-приоритетных (научная реконструкция, теоретическое моделирование) методов исследования. В общетеоретическом аспекте осмысления исследуемой проблемы автор использует основные положения концепций П. Флоренского, А. Лосева, Э. Дюркгейма, Б. Асафьева. Соответственно, принципы рассмотрения композиции Б. Сметаны «Либуше» определяют аналитический, историко-описательный, компаративно-стилевой, междисциплинарно-сравнительный методы. Научная новизна. Впервые в украинских культуроведческих и искусствоведческих исследованиях внимание сосредоточено на культурном феномене прославления как составляющей части выражения национальной идеи в композиционном решении музыкально-сценического действия названной оперы Б. Сметаны «Либуше». Выводы. Осмысление духовно-смысловой и драматургической специфики оперы Б. Сметаны «Либуше» позволило выяснить концепцию quasi-литургического наполнения названного произведения, поэтика которого свидетельствует о творческо-

идеологических параллелях и к сценическому действию «Руслана и Людмилы» М. Глинки как «славянской литургии» (по Б. Асафьеву), и к вагнеровскому музыкально-театральному наследию и его мифопоэтическим установкам, и к пассиону И. С. Баха-пиетиста, осознававшего контактность лютеранства с византийской литургийной практикой.

Ключевые слова: «Либуше» Б. Сметаны; культ; национальное прославление; литургийные основы строения композиции; пиетизм И. С. Баха

**SPECIFICS OF TRANSLATING THE IDEA
OF NATIONAL GLORIFICATION INTO
THE OPERA POETICS OF B. SMETANA
(THE CASE OF OPERA LIBUŠE)**

Anzhelika Tatarnikova

PhD in Pedagogy, Doctoral Candidate,

Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,

Odesa, Ukraine

The purpose of the article is to highlight the phenomenon of glorification as a component of the expression of the national idea in the concept of musical and stage business of B. Smetana's opera Libuše, which is relevant to the contemporary postmodern and postpostmodern cultural process. The research methodology is based on the interdisciplinary integration of objective (historical-genetic, cultural-typological, comparative) and personality and priority-oriented (scientific reconstruction, theoretical modelling) research methods. In terms of theoretical understanding of the problem raised, the author has used the conceptual issues of P. Florensky, O. Losev, E. Durkheim, and B. Asafyev. Accordingly, analytical, historical-descriptive, comparative-stylistic, interdisciplinary and comparative methods determine the principles of considering the composition of B. Smetana's opera Libuše. The scientific novelty. For the first time in Ukrainian cultural studies and art studies, attention is focused on the cultural phenomenon of worship as a component of the expression of a national idea in a compositional solution to the musical and stage business of B. Smetana's opera Libuše. Conclusions. A conception of the spiritual, semantic and dramatic specificity of B. Smetana's Libuše allows us to put forward the concept of quasi-liturgical filling of the named work, the poetics of which reveal creative and ideological parallels with the stage performance of Ruslan and Lyudmila by M. Glinka as a "Slavic liturgy" (according to B. Asafyev), and with Wagner's musical and theatrical heritage and his mythological and poetic teaching, and with the passion of J. S. Bach the Pietist, who had recognised the contact between Lutheranism and the Byzantine liturgical practice.

Keywords: B. Smetana's opera Libuše; cult; national glorification; liturgy fundamentals of compositions; J.S. Bach's pietism

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207645

УДК 784.1(477.82)"192/193"

**СТАНОВЛЕННЯ ХОРОВОГО
МИСТЕЦТВА НА ВОЛИНІ
(20–30 рр. ХХ ст.)**

Чернецька Наталія Григорівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
ORCID: 0000-0002-5478-0677,
e-mail: n.chernetska77@gmail.com,
Східноєвропейський національний
університет імені Лесі Українки,
проспект Волі, 13, Луцьк, Україна, 43025

Мета статті – виявити особливості розвитку й функціонування хорового мистецтва в музичному житті Волині досліджуваного періоду; реконструювати фактологічну картину діяльності хорових колективів Волині. У дослідженні застосовано такі методи: історико-порівняльний (для з'ясування хронологічної послідовності розвитку хорового мистецтва та його особливостей), описовий (для розгляду діяльності хорових колективів), метод архівної документалістики та джерелознавства (для залучення архівних матеріалів). Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні історичної динаміки становлення хорового мистецтва Волині та введенні до наукового обігу нових документальних архівних матеріалів і періодичних видань, де наявні відомості про функціонування хорових колективів краю. Висновки. Становлення музичної культури Волині 20–30-х рр. ХХ ст. було зумовлене активною діяльністю українських громадських об'єднань культурно-мистецького спрямування всупереч антиукраїнській окупаційній політиці Польської держави. З'ясовано, що на популяризацію хорового мистецтва краю вплинули такі фактори, як організація музичної освіти (курси диригентсько-хорового мистецтва, лекторії з теорії та практики співу й диригування), музично-творчий процес (композитори М. Тележинський та А. Річинський), видавнича справа (публікація українською мовою методичних рекомендацій, репертуарних збірників, церковних співаників), конкурсні змагання й концертно-гастрольна діяльність колективів. Новим етапом у розвитку хорового мистецтва стало затвердження унікального документа – «Статуту українських народних хорів», що позитивно вплинуло на вдосконалення виконавської майстерності колективів. Хорове мистецтво ґрунтувалося на діяльності аматорських хорових колективів, які популяризували музику українських композиторів й українську народну пісню, долучалися до церковних богослужінь українською мовою, до різноманітних форм співпраці з драматичними та хореографічними колективами, сприяли залученню волинян до хорової музичної культури.

Ключові слова: Волинь; музична культура; хорове мистецтво; хорові колективи; композитор; диригент; репертуар; концерт

Вступ

XXI ст. характеризується зростанням зацікавленості науковців проблемами розвитку культури й мистецтва різних регіонів України. Волинська земля, маючи значні духовні здобутки та міцні культурні традиції, у період 20–30-х рр. ХХ ст. набула особливого розквіту в культурно-мистецькій сфері. Цей період пов'язаний із діяльністю корифея української хореографії В. Авраменка, композиторів М. Тележинського й А. Річинського, письменника та лікаря М. Левицького, театрального діяча М. Певного, журналістів і політиків І. Підгірського та П. Певного. Значне піднесення в цей період мала й музична діяльність, на що вказують дослідники П. Шиманський (1997, 1999, 2005), О. Легкун (2012) та ін. Однак проблематику, пов'язану з розвитком хорової практики Волині, в науці розглянуто фрагментарно. Актуальність теми зумовлена необхідністю з'ясування особливостей розвитку хорового мистецтва в регіоні на основі аналізу неопублікованих архівних матеріалів, друку періодичних видань і розгляду опублікованих робіт, що репрезентують культурно-мистецький процес Волинського краю в досліджуваний період.

Окремі аспекти музичної культури Волині досліджуваного періоду висвітлено в наукових працях та публікаціях П. Шиманського (1997, 1999, 2005), О. Легкун (2012). Музичну публіцистику М. Тележинського, зокрема погляди митця на українську церковну музику, аналізували Л. Ігнатова й В. Чепе-

люк (2007). У. Молчко та М. Філоненко (2011) вивчали хорову культуру Волині на сторінках журналу «Боян». Основними джерелами вивчення діяльності хорових колективів є замітки з рубрик концертної хроніки українських періодичних видань 20–30-х рр. ХХ ст. («Українська нива», «Волинське слово») й архівних матеріалів. Однак цілісної праці про хорові колективи Волині досліджуваного періоду немає, чим і зумовлений вибір теми цієї роботи.

Мета статті

Мета статті – виявити особливості розвитку та функціонування хорового мистецтва в музичному житті Волині зазначеного періоду. Відповідно до мети поставлено такі завдання: реконструювати фактологічну картину діяльності хорових колективів Волині, визначити основні напрями їхньої роботи.

Виклад матеріалу дослідження

У 20–30-х рр. ХХ ст. політична ситуація на Волині була складною й неоднозначною. Унаслідок Ризької угоди між СРСР та Польщею (березень 1921 р.) Західна Волинь опинилася в межах нової Польської держави. Протягом міжвоєнного двадцятиліття польська влада проводила на Волині антиукраїнську окупаційну політику з метою якнайшвидшого інтегрування регіону в склад Речі Посполитої, чим зумовила неприязне ставлення до себе української громади й зростання національно-визвольного руху серед населення. Цьому сприяли просвітницькі товариства. Серед них найдієвішою та наймасовішою була «Просвіта», що охопила майже всі ділянки національного життя, сприяла зростанню патріотичних почуттів й активізувала культурно-просвітницьку діяльність волинян.

Одним із головних напрямів роботи цієї організації була хорова справа, яка із середини 20-х рр. вилітала у масову діяльність просвітянських хорів. Зазвичай хорові колективи виникали на базі драматичних гуртків або місцевих церковних хорів. Вони брали активну участь у виставах, богослужіннях, національних святкуваннях з нагоди вшанування пам'яті національних героїв та художніх геніїв.

Серед хорових колективів на найбільшу повагу заслуговував хор Володимирської «Просвіти», яким керував диригент, композитор і публіцист Михайло Тележинський (1886–1939). Інтенсивна концертна діяльність хору (із 1922 р.) сприяла зростанню професійної майстерності учасників колективу. Його репертуар становили твори українських (Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Леонтовича, М. Лисенка, О. Кошиця, К. Стеценка) та волинських (А. Річинського й М. Тележинського) композиторів. Діяльність колективу не обмежувалася лише концертними виступами – хор брав участь у богослужіннях Володимирського кафедрального собору та першим на Волині виконав літургію українською мовою (Шиманський, 1997, с. 82).

Активному розвитку хорової справи слугувала діяльність хорів у Дубенському, Луцькому, Рівненському повітах, де практично кожна третя філія мала власний колектив. Сільські хори нараховували 20–25 осіб, як, наприклад, драматично-співочий гурток с. Милостиво. Великі колективи склалися із 80–90 людей (с. Цумань) (Савчук, 1996, с. 78). У 1928 р. лише в Луцькому повіті діяло 27 хорів (Власовський, 1928, с. 27). Їхній репертуар становили обробки українських народних пісень і твори українських композиторів (О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка), про що свідчать програми концертів, віднайдені в документах Державного архіву Волинської області («Програма вистави», 1925; «Програма концерту», 1926; «Програма концерту церковного хору», 1926).

Значних творчих успіхів досягнув мішаний парафіянський хор у селі Лаврів, репертуар якого складався з народних пісень в обробці М. Леонтовича, М. Лисенка, О. Кошиця й хорові твори А. Вахнянина, О. Тарнавського («Село Лаврів», 1931).

Широка географія та масовість хорового мистецтва потребували створення освітніх заходів для фахової допомоги диригентам і співакам. Оскільки диригенти хорів були переважно самоуками, то більшість із них підвищували свою майстерність на спеціальних лекторіях, організованих «Просвітою». Вагому роль в організації фахової допомоги відіграло Дубенське товариство, де з 1925 р. діяли диригентські курси, що користувалися значною популярністю. Незважаючи на доволі високу оплату, чимало слухачів отримували різнобічну підготовку з теорії та практики вокального мистецтва. Результатом діяльності курсів стали створені згодом десятки співочих колективів, що за рівнем майстерності могли змагатись із професійними хорами. Найкращими з них були боремельський та мокриненський хори Луцького повіту, які відвідали з концертними програмами Луцьк, Рівне, Дубно (Савчук, 1996, с. 78).

Так, у 1926–1928 рр. при повітових осередках організовувалися численні диригентсько-режисерські курси: у Ковелі інструкторами запрошено професорів Я. Бартка й М. Тележинського («Двомісячні диригентсько-режисерські курси», 1927). На «Перших просвітянських курсах» у Луцьку 1929 р. викладали цілий цикл предметів, як-от: 1) основи просвітянської праці; 2) діловодство «Просвіти»; 3) хор і його організація; 4) аматорські селянські гуртки («Перші просвітянські курси», 1928). Просвітянські заняття були популярні серед керівників колективів і стали щорічними. Особливу увагу на заняттях приділяли диригентському курсу («Освітні курси», 1929; «Диригентсько-режисерські курси», 1930; «Диригентсько-режисерські курси», 1932).

Певні зрушення в галузі музичної освіти спричинили проведення конкурсних змагань між хоровими колективами. Так, у 1929 р. Волинська шкільна округа організувала конкурс хорів, у якому брали участь колективи з Луцького, Ковельського та Здолбунівського повітів («Українські хори», 1929).

Плідна співпраця просвітянських осередків і церковних братств проявлялася в організації спільних хорових колективів та проведенні різних культурно-релігійних заходів (Савчук, 1996, с. 84). Прикладом цього в роботі Луцької «Просвіти» став хор української братської церкви під орудою П. Куріленка (Влашовський, 1928, с. 27). Церковні хори позитивно впливали на здійснення богослужіння рідною мовою, тому що розучували церковні співи українською мовою. Значну роль у процесі українізації церкви відіграло розповсюдження релігійної літератури. Так, у м. Володимирі-Волинському видавали часописи «На варті» (1925–1926), «Рідна церква» (1927), «Наше братство» (1929), редактором і видавцем котрих був культурно-громадський та церковний діяч, композитор А. Річинський. Для проведення богослужіння рідною мовою композитором видано церковні співаники: «Всенародні співи в українській церкві» (1925), «Українські церковні співи» (1926), «Українська відправа вечірня та рання» (1929) (Комар, 1998, с. 64).

Поширеним напрямом мистецької роботи була співпраця хорової, драматичної та хореографічної сфер під час постановки вистав. Прикладом спільної театральної-аматорської і хорової діяльності стала робота артистично-співочого гуртка в Острозькому повіті (Савчук, 1996, с. 76). Хореографічно-співочий колектив «Гурток українських танців і співу», створений при Луцькій «Просвіті» хореографом-ентузіастом В. Авраменком, вів вельми активну гастрольну діяльність протягом 1922–1923 рр. («Протокол», 1922).

Утвердження в регіоні новопризначеним у 1928 р. волинським воєводою Г. Юзевським « нової польської політики », суть якої полягала в наданні українському національному рухові пропольських тенденцій, сприяло створенню нових українських організацій, що діяли лише на Волині та були лояльні до польської влади – «Просвітянських хат» Волинського українського об'єднання (далі – ВУО). Новостворені організації були менше розповсюджені серед волинян, ніж осередки «Просвіти» у свій час, але також зробили чималий внесок у професіоналізацію музичного мистецтва. Зокрема, новим етапом у розвитку хорового мистецтва стало затвердження унікального документа – «Статуту українських народних хорів», згідно з яким хоровий колектив набував статусу самостійної структурної одиниці. Завдання таких об'єднань – виховання місцевої громади засобами народного мистецтва, зокрема народною піснею. Цей документ передбачав докладну регламентацію матеріального функціонування колективів, що відразу вплинуло на якість виконання репертуарної програми. Найбільше поширення «Народних хорів» простежено в Луцькому повіті («Українські народні хори ВУО», 1931).

Задля розвитку вокальної культури та збереження оригінального волинського мелосу відділ позашкільної освіти Луцької шкільної округи у 1933 р. оголосив конкурс волинської пісні, мета якого – публікація хорових репертуарних збірників («Конкурс на регіональні волинські пісні», 1933).

Фахову підготовку диригентів, розпочату ще у 20-х рр. осередками «Просвіти», продовжили «Просвітянські хати» ВУО. Для цього проводилися різноманітні освітні заходи, спрямовані на забезпечення колективів кваліфікованими керівниками. Так, у Рівному з 1935 р. при окружній управі ВУО функціонували тримісячні культурно-освітні курси, де був передбачено 150-годинний теоретичний і практичний курс співу та диригування (лектор С. Кальмуцький), 40-годинний теоретичний і практичний курс театрального мистецтва (лектор П. Зінченко), курс національних танців. На урочистому закритті занять силами навчального хору організовано концерт, де в ролі диригентів виступали випускники («Відкриття культурно-освітніх курсів у Рівному», 1935; «Просвітянські курси», 1936). У Луцьку діяли двотижневі диригентські курси; прослухавши цикл предметів, свідоцтва отримали 19 осіб («Двотижневі диригентські курси», 1937).

У другій половині 30-х рр. силами ВУО стали регулярно проводитися конкурси народних аматорських хорів, драматичних і хореографічних гуртків. Зокрема, повітовий конкурс хорів «Просвітянських хат» відбувся на Рівненщині 1936 р. Умови змагань передбачали виконання двох конкурсних творів –

«Ой, пряду, пряду» й «Щедрик» та двох-трьох пісень із власного репертуару. У конкурсі брали участь понад 300 хористів. Публіка захоплювалася високим рівнем виконання творів аматорськими хорами. Про доволі високий рівень змагань свідчать і критерії оцінювання колективів, серед яких – художня цінність виконуваних творів, відповідність дібраних композицій конкурсній програмі кожного хору, інтерпретація пісні, постановка голосу, зокрема дикція, техніка хору, уміння співаків триматися на сцені («Повітовий конкурс хорів», 1936). У 1938 р. у Здолбунові відбувся конкурс хорів та українських національних танців («Конкурс хорів», 1938).

Проведення щорічних конкурсних змагань свідчило про вдосконалення виконавської майстерності хорового, театрального й хореографічного мистецтва. Волинський науковець П. Шиманський (2005) зауважив, що активізація хореографічної діяльності сприяла поширенню в регіоні практики інсценізації народних пісень, які в спільному театральном-хореографічно-хоровому виконанні були досить популярними та свідчили про оригінальність і національне забарвлення музичного життя Волині. Прикладом такої діяльності була постановка музичної картини «Вечорниці» П. Ніщинського, яка користувалась особливим успіхом у громадськості (с. 70).

Свідченням значного поступу й професіоналізації хорового мистецтва в 30-х рр. є діяльність окремих аматорських колективів. Так, народний хор імені М. Лисенка с. Хорохорин за два місяці підготував програму з 20 творів; хор імені К. Стеценка із с. Воютин у своєму репертуарі мав оперу «Запорожець за Дунаєм» (обидва хори Луцького повіту) («Лист від управи хору ВУО у с. Воютин», 1935). Парафіянський хор с. Лаврів Луцького повіту мав у своєму репертуарі понад 20 творів («Село Лаврів», 1931). Хор «Рідної хати» м. Луцька разом з авторськими творами виконував також колядки й щедрівки («Колядки в «Рідній хаті»», 1935). Активною діяльністю відзначився ряд хорових колективів Ковельського повіту: церковний хор с. Мизово, український народний хор імені М. Леонтовича с. Облапи, хор імені К. Стеценка с. Годовичі, хор с. Дубова, хор с. Несухойж, хори м. Ковеля (Стаднюк, 1936).

Одночасно з виступами місцевих колективів концертне життя регіону, доповнювали виступи Українського хору під орудою Д. Котка, котрий гастролював у Луцьку й Рівному 1936 р. («Концерт хору Д. Котка», 1936).

Динамічному розвитку хорового мистецтва сприяв також музично-творчий процес, найпомітнішими постатями якого були композитори А. Річинський і М. Тележинський. Проаналізувавши творчий доробок митців, волинський дослідник П. Шиманський (2005) зазначив, що вони «зводили фундамент скромної новобудови, яку можна було б назвати волинською регіональною композиторською школою» (с. 155).

Висновки

Отже, можемо відзначити, що хорове мистецтво стало пріоритетним напрямом музичної культури Волині 20–30-х років ХХ ст. Воно ґрунтувалося на діяльності аматорських хорових колективів, які популяризували музику українських композиторів й українську народну пісню, долучалися до церковних богослужінь українською мовою та різноманітних форм співпраці з драматичними й хореографічними колективами, сприяли залученню волинян до хорової музичної культури. Затвердження унікального документа – «Статуту українських народних хорів» – стало новим етапом у розвитку хорового мистецтва та, безперечно, вплинуло на вдосконалення виконавської майстерності колективів.

Список використаних джерел

- Відкриття культурно-освітніх курсів у Рівному. (1935). *Українська нива*, 1-2, 7.
- Власовський, І. (1928). *Луцька «Просвіта» (10 літ просвітянської праці, 1918-1928)*. Луцька повітова «Просвіта».
- Двомісячні диригентсько-режисерські курси. (1927, 1 листопада). (Фонд 389 Ковельська повітова «Просвіта» ім. Лесі Українки, м. Ковель Ковельського повіту Волинського воєводства, опис 1, справа 28). Державний архів Волинської області, Луцьк.
- Двотижневі диригентські курси. (1937). *Волинське слово*, 11, 6.
- Диригентсько-режисерські курси. (1930, 28 січня). (Фонд 54 Луцька повітова «Просвіта» на Волині, м. Луцьк Волинського воєводства, опис 1, справа 124). Державний архів Волинської області, Луцьк.
- Диригентсько-режисерські курси. (1932, 3 лютого). (Фонд 54 Луцька повітова «Просвіта» на Волині, м. Луцьк Волинського воєводства, опис 1, справа 616). Державний архів Волинської області, Луцьк.

- Ігнатова, І., & Чепелюк, В. (2007). Музична публіцистика Волині 20-30-х років ХХ століття як об'єкт дослідження. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 12, 55-59.
- Колядки в «Рідній хаті». (1935). *Українська нива*, 1-2, 8.
- Комар, В. (1998). Громадська й культурна діяльність Арсена Річинського на Волині. В *Минуле і сучасне Волині: Олександр Цинкаловський і Волинь*, Матеріали ІХ наукової історико-краєзнавчої міжнародної конференції (с. 64-65). Надстир'я.
- Конкурс на регіональні волинські пісні. (1933). *Українська нива*, 44, 3.
- Конкурс хорів і українських народних танків у Здолбунові. (1938). *Волинське слово*, 5(42), 4.
- Концерт хору Д. Котка в Луцьку. (1936). *Українська нива*, 23, 6.
- Легкун, О. (2012). *Розвиток музичної культури Волині кінця ХІХ – першої третини ХХ століття*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Лист від управи хору ВУО у с. Воютин. (1935, 7 березня). (Фонд 198 Головна управа Волинського українського об'єднання (ВУО), м. Луцьк Волинського воєводства, 1931–1939 рр., опис 1, справа 15). Державний архів Волинської області, Луцьк.
- Молчко, У., & Філоненко, Л. (2011). Хорова культура Волині в першій половині ХХ сторіччя на сторінках журналу «Боян». *Молодь і ринок*, 9(80), 60-63.
- Освітні курси. (1929, 19 листопада). (Фонд 54 Луцька повітова «Просвіта» на Волині, м. Луцьк Волинського воєводства, опис 1, справа 124). Державний архів Волинської області, Луцьк.
- Перші просвітянські курси. (1928, 10-15 грудня). (Фонд 54 Луцька повітова «Просвіта» на Волині, м. Луцьк Волинського воєводства, опис 1, справа 124). Державний архів Волинської області, Луцьк.
- Повітовий конкурс хорів «Просвітянських хат» Рівненщини. (1936). *Українська нива*, 16, 4.
- Програма вистави та концерту хорового співу і національних танців, с. Нива-Губинська Чаруківської гміни, Луцького повіту. (1925, 20 вересня). (Фонд 54 Луцька повітова «Просвіта» на Волині, м. Луцьк Волинського воєводства, опис 1, справа 83). Державний архів Волинської області, Луцьк.
- Програма концерту церковного хору с. Мизово Ковельського повіту. (1926, 14 січня). (Фонд 389 Ковельська повітова «Просвіта» ім. Лесі Українки, м. Ковель Ковельського повіту Волинського воєводства, опис 1, справа 28). Державний архів Волинської області, Луцьк.
- Програма концерту. (1926, 3 лютого). (Фонд 54 Луцька повітова «Просвіта» на Волині, м. Луцьк Волинського воєводства, опис 1, справа 126). Державний архів Волинської області, Луцьк.
- Просвітянські курси. (1936). *Українська нива*, 20, 6.
- Протокол. Ч. 10. Засідання ради товариства «Луцька повітова Просвіта». (1922, 29 грудня). (Фонд 54 Луцька повітова «Просвіта» на Волині, м. Луцьк Волинського воєводства, опис 1, справа 28 Протоколи засідань ради товариства, 12.03.1922-21.07.1924 рр.). Державний архів Волинської області, Луцьк.
- Савчук, Б. П. (1996). *Волинська «Просвіта»*. Ліста.
- Село Лаврів, Луцького повіту. (1931). *Українська нива*, 19, 4.
- Стаднюк, Г. (1936). Свято С. Петлюри в Ковелі. *Українська нива*, 1, 3.
- Українські народні хори ВУО. (1931). *Українська нива*, 34, 4.
- Українські хори. (1929). *Українська нива*, 26, 2.
- Шиманський, П. (1997). Музичне мистецтво Волині у 20-30 рр. ХХ ст. *Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Серія: Історичні науки*, 11, 80-84.
- Шиманський, П. Й. (1999). *Музичне життя Волині 20-30-х років ХХ століття*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. Чайковського, Київ.
- Шиманський, П. Й. (2005). *Музична культура Волині I половини ХХ ст.* РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки.

References

- Dvomisiachni dyryhentsko-rezhyserski kursy [Two-month conducting and directing courses]. (1927, November 1). (Fund 389 Kovelska povitova "Prosvita" im. Lesi Ukrainky, m. Kovel Kovelskoho povitu Volynskoho voievodstva, Inventory 1, File 28). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].
- Dvotyzhnevi dyryhentski kursy [Two-week conducting courses]. (1937). *Volynske slovo*, 11, 6 [in Ukrainian].
- Dyryhentsko-rezhyserski kursy [Conducting and directing courses]. (1930, January 28). (Fund 54 Lutska povitova "Prosvita" na Volyni, m. Lutsk Volynskoho voievodstva, Inventory 1, File 124). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].
- Dyryhentsko-rezhyserski kursy [Conducting and directing courses]. (1932, February 3). (Fund 54 Lutska povitova "Prosvita" na Volyni, m. Lutsk Volynskoho voievodstva, Inventory 1, File 616). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].

- Ihnatova, I., & Chepeliuk, V. (2007). Muzychna publitsystyka Volyni 20-30-kh rokiv XX stolittia yak ob'iekt doslidzhennia [Musical journalism of Volyn region in the 1920s - 1930s as an object of research]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 12, 55-59 [in Ukrainian].
- Koliadky v "Ridnii khati" [Christmas carols in the "Native home"]. (1935). *Ukrainska nyva*, 1-2, 8 [in Ukrainian].
- Komar, V. (1998). Hromadska y kulturna diialnist Arsena Richynskoho na Volyni [Public and cultural activity of Arsen Richynskiy in Volyn]. In *Mynule i suchasne Volyni: Oleksandr Tsynkalovskiy i Volyn [Past and present of Volyn: Oleksandr Tsynkalovskiy and Volyn]*, Proceedings of the IX Scientific Historical and Local Lore International Conference (pp. 64-65). Nadstyria [in Ukrainian].
- Konkurs khoriv i ukrainskykh narodnykh tankiv u Zdolbunovi [Competition of choirs and Ukrainian folk dances in Zdolbuniv]. (1938). *Volynske slovo*, 5(42), 4 [in Ukrainian].
- Konkurs na rehionalni volynski pisni [Competition of regional Volyn songs]. (1933). *Ukrainska nyva*, 44, 3 [in Ukrainian].
- Kontsert khoru D. Kotka v Lutsku [D. Kotka Choir Concert in Lutsk]. (1936). *Ukrainska nyva*, 23, 6 [in Ukrainian].
- Lehkun, O. (2012). *Rozvytok muzychnoi kultury Volyni kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Development of musical culture in Volhynia at the end of the 19th – first third of the 20th century]*. (Abstract of PhD Dissertation). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Lyst vid upravy khoru VUO u s. Voiutyn [Letter from the board of the VUO choir in the village of Voiutyn. (1935, March 7). (Fund 198 Holovna uprava Volynskoho ukrainskoho obiednannia (VUO), m. Lutsk Volynskoho voievodstva, 1931-1939 rr., Inventory 1, File 15). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].
- Molchko, U., & Filonenko, L. (2011). Khorova kultura Volyni v pershii polovyni XX storichchia na storinkakh zhurnalu "Boian" [Choral culture of Volyn in the first half of the twentieth century in the "Boian" magazine]. *Molod i rynek*, 9(80), 60-63 [in Ukrainian].
- Osvitni kursy [Educational courses]. (1929, November 19). (Fund 54 Lutska povitova "Prosvita" na Volyni, m. Lutsk Volynskoho voievodstva, Inventory 1, File 124). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].
- Pershi prosvitianski kursy [The first educational courses]. (1928, December 10-15) (Fund 54 Lutska povitova "Prosvita" na Volyni, m. Lutsk Volynskoho voievodstva, Inventory 1, File 124). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].
- Povitovyi konkurs khoriv "Prosvitianskykh khat" Rivnenshchyny [County choirs competition "Educational houses" of Rivne region]. (1936). *Ukrainska nyva*, 16, 4 [in Ukrainian].
- Prohrama kontsertu [Concert program]. (1926, February 3). (Fund 54 Lutska povitova "Prosvita" na Volyni, m. Lutsk Volynskoho voievodstva, Inventory 1, File 126). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].
- Prohrama kontsertu tserkovnoho khoru s. Myzovo Kovelskoho povitu [The program of the church choir concert of Myzovo village, Kovel County]. (1926, January 14). (Fund 389 Kovelska povitova "Prosvita" im. Lesi Ukrainky, m. Kovel Kovelskoho povitu Volynskoho voievodstva, Inventory 1, File 28). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].
- Prohrama vystavy ta kontsertu khorovoho spivu i natsionalnykh tantsiv, s. Nyva-Hubynska Charukivskoi hminy, Lutskoho povitu [Program of performance and concert of choral singing and national dances, Nyva-Hubynska village, Charukivka Commune, Lutsk County]. (1925, September 20). (Fund 54 Lutska povitova "Prosvita" na Volyni, m. Lutsk Volynskoho voievodstva, Inventory 1, File 83). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].
- Prosvitianski kursy [Educational courses]. (1936). *Ukrainska nyva*, 20, 6 [in Ukrainian].
- Protokol. Ch. 10. Zasidannia rady tovarystva "Lutska povitova Prosvita" [Protocol. Pt. 10. Meeting of the board of the society "Lutsk County Education"]. (1922, December 29). (Fund 54 Lutska povitova "Prosvita" na Volyni, m. Lutsk Volynskoho voievodstva, Inventory 1, File 28 Protokoly zasidan rady tovarystva, 12.03.1922-21.07.1924 rr.). State Archive of Volyn Region, Lutsk [in Ukrainian].
- Savchuk, B. P. (1996). *Volynska "Prosvita" [Volyn "Prosvita"]*. Lista [in Ukrainian].
- Selo Lavriv, Lutskoho povitu [Lavriv village, Lutsk County]. (1931). *Ukrainska nyva*, 19, 4 [in Ukrainian].
- Shymanskyi, P. (1997). Muzychne mystetstvo Volyni u 20-30 rr. XX st. [Musical art of Volyn in the 20-30s of the 20th century]. *Naukovyi visnyk Volynskoho derzhavnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Seriya: Istorychni nauky*, 11, 80-84 [in Ukrainian].
- Shymanskyi, P. Y. (1999). *Muzychne zhyttia Volyni 20-30-kh rokiv XX stolittia [Musical life of Volyn in the 20-30s of the 20th century]*. (PhD Dissertation). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
- Shymanskyi, P. Y. (2005). *Muzychna kultura Volyni I polovyny XX st. [Musical culture of Volyn in the first half of the 20th century]*. RVV "Vezha" VDU im. Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Stadniuk, H. (1936). Sviato S. Petliury v Kovali [Holiday of S. Petliura in Kovel]. *Ukrainska nyva*, 1, 3 [in Ukrainian].
- Ukrainski khory [Ukrainian choirs]. (1929). *Ukrainska nyva*, 26, 2 [in Ukrainian].
- Ukrainski narodni khory VUO [Ukrainian folk choirs of VUO]. (1931). *Ukrainska nyva*, 34, 4 [in Ukrainian].

Vidkryttia kulturno-osvitnikh kursiv u Rivnomu [Opening of cultural and educational courses in Rivne]. (1935). *Ukrainska nyva*, 1-2, 7 [in Ukrainian].

Vlasovskyi, I. (1928). *Lutska "Prosvita" (10 lit prosvitianskoi pratsi, 1918-1928)* [Lutsk "Prosvita" (10 years of educational work, 1918-1928)]. *Lutska povitova "Prosvita"* [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 06.05.2020

СТАНОВЛЕНИЕ ХОРОВОГО ИСКУССТВА НА ВОЛЫНИ (20–30 гг. XX в.)

Чернецкая Наталья Григорьевна
Кандидат искусствоведения, доцент,
Восточноевропейский национальный
университет имени Леси Украинки,
Луцк, Украина

Цель статьи – выявить особенности развития и функционирования хорового искусства в музыкальной жизни Волыни исследуемого периода; реконструировать фактологическую картину деятельности хоровых коллективов Волыни, определить основные направления их работы. В исследовании применены такие методы: историко-сравнительный (для соблюдения хронологической последовательности развития хорового искусства и его характеристик), описательный (для рассмотрения деятельности хоровых коллективов), метод архивной документалистики и источниковедения (для привлечения архивных материалов). Научная новизна исследования заключается в освещении исторической динамики становления хорового искусства Волыни и введении в научный оборот новых документальных архивных материалов и периодических изданий, где имеются сведения о функционировании хоровых коллективов края. Выводы. Становление музыкальной культуры Волыни в 20–30-х гг. XX в. было обусловлено активной работой украинских общественных объединений культурно-художественного направления вопреки антиукраинской оккупационной политике Польского государства. Выяснено, что на популяризацию хорового искусства края повлияли такие факторы, как организация музыкального образования (курсы дирижерско-хорового искусства, лектории по теории и практике пения и дирижирования), музыкально-творческий процесс (композиторы М. Тележинский и А. Ричинский), издательское дело (публикация на украинском языке методических рекомендаций, репертуарных сборников, церковных песнопений), конкурсные соревнования и концертно-гастрольная деятельность коллективов. Новым этапом в развитии хорового искусства стало утверждение уникального документа – «Устава украинских народных хоров», что положительно повлияло на совершенствование исполнительского мастерства коллективов. Хоровое искусство базировалось на деятельности любительских хоровых коллективов, которые популяризировали музыку украинских композиторов и украинскую народную песню, приобщались к церковным богослужениям на украинском языке, к различным формам сотрудничества с драматическими и хореографическими коллективами, способствовали привлечению волынян к хоровой музыкальной культуре.

Ключевые слова: Волынь; музыкальная культура; хоровое искусство; хоровые коллективы; композитор; дирижер; репертуар; концерт

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE CHORAL ART IN VOLYN (the 1920s – 1930s)

Nataliia Chernetska
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Lesia Ukrainka Eastern European National University,
Lutsk, Ukraine

The purpose of the article is to reveal the features of the development and functioning of the choral art in the musical life of Volyn region in the period under study; to reconstruct the factual picture of the choral activities in the region. The following research methods are applied in the article: historical and comparative (to find out the chronological sequence of the choral art development), descriptive (to consider the choral activities), method of archival documentation and source studies (to work with archive material). The scientific novelty lies in the fact that the research highlights the historical dynamics of the choral art development in Volyn region and introduces into scientific circulation the new documentary archive materials and periodicals that contain information about the functioning of Volyn's choirs. Conclusions. The formation of the musical culture of Volyn region in the 20s – 30s of the 20th century was determined by the work of the

Ukrainian public associations of cultural and artistic direction notwithstanding the anti-Ukrainian occupation policy of the Polish state. The study shows that the popularization of the choral art of the region was influenced by such factors as the organization of music education (courses on the art of conducting and choral art, lectures on the theory and practice of singing and conducting), music and creative process (composers M. Telezhynskyi and A. Richynskyi), publishing (publication of guidelines in Ukrainian language, repertoire collections, collection of Church songs), the competitions and concert activities of the ensembles. A new stage in the development of the choral art became the approval of a unique document – “The Statute of the Ukrainian folk choirs”, which had a positive impact on improving the performing skills of choirs. Choral art was based on the activities of amateur choirs that popularized the music of Ukrainian composers and the Ukrainian folk song, participated in the Ukrainian-language church services, in various forms of cooperation with drama and choreographic groups, and contributed to the involvement of people from Volyn region to the choral musical culture.

Keywords: Volyn; musical culture; choral art; choirs; composer; conductor; repertoire; concert

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207646

УДК 780.616.432.091

**САКРАЛЬНІ ВИТОКИ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МНОЖИННОСТІ
МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА
ЯК ОЗНАКИ ПІАНІСТИЧНОЇ ГРИ**

Шевченко Лілія Михайлівна

Кандидат педагогічних наук, доцент,

ORCID: 0000-0001-8602-9573,

e-mail: Lilia.my.forte@gmail.com

Одеська національна музична академія

імені А. В. Нежданової,

вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65000

Мета дослідження – виявлення сакральних-генетичних ознак інструменталізму, фортепіанного зокрема, як утілення християнсько-вокального моделювання гри-дихання (моцартіанство) та відродження первісного самозначущого ритмічно-звукового принципу у фортепіанній оркестральності (бетховеніанство). Методологічною основою дослідження є феноменологічний ракурс естетики-філософії Р. Інгардена та феноменологічно орієнтовані мистецтвознавчі дослідження Б. Асаф'єва, Н. Корихалової, В. Медушевського, О. Маркової та ін., аналіз, синтез і дистрибутивний методи, завдяки чому з'ясовано сакральні-генетичні ознаки інструменталізму. Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше висловлюється думка про генетичну обумовленість фортепіанного виконавства в антиподах моцартіанської і бетховеніанської гри сакральними витоками першої з вокального інструменталізму ранньохристиянської алілуйності та первісного універсалізму звуково-ритмованих магічних першокультурних акцій. Висновки. Доведено, що для фортепіанної творчості принципом романтичної подвійності у тлумаченні гри стало втілення романтичної антиномічності вираження «легкого» й «тугого» звучання фортепіано як утілення інструментальної множинності піанізму загалом; перші з них уособлювали жіночо-солуну якість, «флейтовий» колорит мелодійної орнаментальності «фортепіанної клавесинності» Моцарта в душі «інструментальної аріозності» фільдівських Ноктюрнів, а другі – гіпертрофували бетховенську оркестральність, бахіанську органно-фактурну перевантаженість, підкреслюючи фортепіанну специфіку як здатність «замінити оркестр», у тому числі за допомогою нагнітання звучності. Отже, фортепіанний виразний ресурс насичувався сумарною інструментальністю, у якій «легкий» тип гри апелював до сакральності ранньохристиянської церковної ноктюрновості, а фортепіанна оркестральність утілювала первісну абсолютизацію інструменталізму магічного призначення.

Ключові слова: інструментальна множинність; музичне виконавство; генеза; сакральні витоки піанізму; моцартіанство-бетховеніанство

Вступ

Виконавство в інструментальному чи вокальному втіленні базується на мелодійності звукови-явлення академічного інструментарію, представленого струнними смичковими, флейтами-гобоями, луром-валторною та ін. Водночас спостерігаємо *штучне* співвідношення дихальної техніки представників вокалу й духового інструментарію. Адже таке дихання («обперте» – за термінологією вокалістів) має бути непомітним під час набирання повітря в легені, а витрата його протягом співу – постійною, демонструючи ідеальну «нескінченність» співу-вираження.

Подібний принцип простежуємо в «диханні» рук піаністів та інструменталістів струнно-щипкового типу, оскільки моторика пальцевих зусиль не збігається із плавністю коливальності кисті й руки в цілому. Так, за К. Станіславським, проявляється артистична здатність: «перевести» важке у зручне, зручне у приємне, а останнє – в прекрасне. Отже, утілення міфологічної конкретики піанізму, в якому превалює цілісність артистичного ігрового континууму, для мистецтвознавчої та культурознавчої практики є актуальним.

Проблеми музичного виконавства досліджували такі вчені: Б. Асаф'єв (Асаф'єв, 1971), Р. Інгарден (Ingarden, 1973), Н. Корихалова (Корихалова, 1979), В. Медушевський (Медушевский, 1984). Зокрема, Б. Асаф'єв вивчав не лише сутність поняття інтонація, а й особливості інтонаційного становлення музичної форми (Асаф'єв, 1971). Н. Корихалова в роботі «Інтерпретація музики» запропонувала власну концепцію способу існування музичного твору (Корихалова, 1979). На думку В. Медушевського, в основі інтерпретаційної діяльності виконавця лежить осягнення музичного твору, його розуміння,

а основним завданням інтерпретатора стає виявлення внутрішнього закону, ідеї, згідно з чим вибудовується смислова ієрархія музичного твору та розуміння духовних принципів краси як сенсу творчості у виконавському мистецтві (Медушевский, 1984).

В Україні феномен фортепіанного виконавства ХХ ст., сформованого модерністською парадигмою піаністичного символізму, досліджувала Д. Андросова (2014). Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві минулого століття вивчалася Н. Кашкадамовою. Авторка наголошує: «неспішний рух думки митця осмислює відому музику по-новому, всупереч стереотипам трактування» (Кашкадамова, 2014). Питання музичної науки і теорію виконавства, категорії піанізму та їхні основні функціональні елементи досліджували О. Маркова (2002) та Л. Степанова (2018). Однак аналіз виконавських здобутків за їхньою сакральною генезою у втіленні інструментальної множинності останньої, у тому числі пропущеної через інструменталізм співу-вокалу, досі не став предметом принципового осмислення й відповідного узагальнення.

Наукова новизна розвідки полягає в тому, що в ній уперше висловлена думка про генетичну обумовленість фортепіанного виконавства в антиподах моцартіанської й бетховеніанської гри сакральними витоками першої з вокального інструменталізму ранньохристиянської алілуйності та первісного універсалізму звуково-ритмованого магічних першокультурних акцій.

Мета статті

Метою дослідження є виявлення сакрально-генетичних ознак інструменталізму, фортепіанного зокрема, як утілення християнсько-вокального моделювання гри-дихання (моцартіанство) й відродження первісного самозначущого ритмічно-звукового принципу у фортепіанній оркестральності (бетховеніанство).

Методологічною основою дослідження виступає феноменологічний ракурс естетики-філософії Р. Інгардена та феноменологічно орієнтовані мистецтвознавчі дослідження Б. Асаф'єва, Н. Корихалової, В. Медушевського, О. Маркової та ін.

Виклад матеріалу дослідження

Вокально-хорова основа звучання органу та відтворення оперного сольного співу у фортепіанній музиці є очевидними. Однак суттєвим складником звукового наповнення є й клавішна, тобто ударно-моторна сторона звучання, що забезпечує зв'язок із ритмо-шумовою ознакою музики Первісності (пор. з формулою Б. Асаф'єва стосовно «темброво-ритмічної і темброво-тонового відображення дійсності» (Асаф'єв, 1971, с. 220). Музиканти поставангардної спрямованості, відзначеної виходом на авансцену музичного мінімалізму, дуже тонко реагують на «репетитивні» виявлення клавірності, які через коливальну рухливість кистьового апарату (Андросова, 2014, с. 45) втілюють «дзвонні» ефекти, похідні від струнно-щипкових звуковиявлень.

Досвід музичного буття засвідчує дотичність класичного й сучасного інструментарію до витоків інструменталізму як першомузичного надбання, що вибудовує наступну систему музикування, включаючи співочі можливості з «приховування природного тембру людського голосу» і всеохоплюючою ознакою тембро-ударного початку інструменталізму (Асаф'єв, 1971, с. 220). Здатність співу культивується людьми на різних культурних рівнях, коли людська відмежованість від природного оточення стає принциповою ознакою світобачення. З цим безросередньо пов'язане релігійне спрямування до Вищого, відмінного від природного оточення. Зокрема, доктор мистецтвознавства В. Медушевський висловлює ідею «релігійної природи слуху» (Медушевский, 2007, с. 8). Йдеться саме про психологію слуху, а не фізичну даність звучання, тонова основа якого втілює «умне діяння» людини. Для науковця історія людства постає через «історію відносин до Богооткровенної Традиції» (Медушевский, 2007, с. 6), а культура представлена в подвійності «виросування розуму» (Цицерон) і «виросування богів» (культ) (Медушевский, 2007, с. 7). Дослідник захищає концепцію музики як утілення матеріального звучання («духовний реалізм» за В. Медушевським – авт.) «Православної інтонації культури» (Медушевский, 2007, с. 11) та асоціюється в автора «Онтологічних основ інтерпретації музики» (Медушевский, 1984) насамперед з музикою М. Глінки (Медушевский, 2007, с. 24).

Такий підхід В. Медушевського має певні аналогії у К. Леві-Стросса щодо співвідношення музики і міфу, де музика «не наслідує нічого, крім як саму себе» (Леві-Стросс, 1999, с. 26), котрий порівнював живопис з музикою і констатував «іманентність культури» для музики в формі речової чуттєвості

тонової «матерії», з якої інтелектуальні зусилля вибудовують подібність з природою. Ця позаприродна звуково-матеріальна – тонова – основа музики детермінує те, що «музика народжується зовсім вільною від зв'язків уявлень...» (Леви-Стросс, 1999, с. 30).

За К. Леви-Строссом, «... у музиці опосередкування природи й культури, що здійснюється в лоні будь-якої мови, стає гіперопосередкуванням. Музика, розташована в місці зустрічі двох галузей, дозволяє собі виходити за межі, порушувати які застерігаються інші види мистецтва. ... Так пояснюється... надзвичайна здатність музики діяти одночасно на розум і на почуття, збуджувати ідеї й емоції, змішуючи їх у потоці, де вони перестають існувати роздільно, але знаходять відгук одне в одному» (Леви-Стросс, 1999, с. 35). Дослідник порівнює музику з міфом, убачаючи в них спільне – родово-людське. Однак у музиці наявна фізіологічна механіка, тоді як міф виходить на ідеально-соціальні виміри. «Міфологія становить систему, мова якої має найбільшу кількість загальних з музикою рис ... через дуже глибокі причини. Музика показує індивідові його фізіологічне вкорінення, міфологія робить те ж саме з укоріненням соціальним. Одна бере нас за внутрішнє, а інша... – за групове начало. ... Обидві використовують свої надзвичайно тонкі культурні механізми, якими є музичні інструменти й міфологічні схеми. ...» (Леви-Стросс, 1999, с. 35).

Гра на будь-якому інструменті чи спів, сольного або хорового типу, залучають до інструментального музичного мистецтва в цілому, надаючи виконавцю навичок «інструментального універсалу». Саме тому в традиціях народного музикування – до кінця XVIII ст. – обдаровані особистості засвоювали гру на різних інструментах, співали сольо й ансамблево-хорово, виходячи із ситуаційної потреби. Подібне ставлення до «інструментальної універсальності» музиканта-фахівця довго зберігалось в музичних навчальних закладах у вигляді «обов'язкового хору» для всіх, хто вчиться й навчає. Цю ж функцію сьогодні виконує курс «загального фортепіано», до якого залучаються виконавці всіх спеціалізацій (його не мають лише піаністи, і ця професійна звуженість ніяк не компенсується). Така недооцінка універсально-музичної підготовки поряд з існуючою профілізацією-спеціалізацією є небезпечною, з позиції професійної підготовки музикантів. Теорія виконавства як узагальнююча дисципліна стосовно конкретики теорії гри-співу певного інструментально-співочого призначення складає самостійне едукативне надбання фахівського обсягу, що частково компенсує брак універсальної інструментально-вокальної підготовки, залучаючи до усвідомлення *необхідність* останньої. Саме це і є призначенням теорії взагалі як «системи основних ідей у тій або іншій галузі дослідження» (Прохоров, 1984, с. 1313), що здатна залучити спеціаліста до інструментальної музичного надбання загалом.

Отже, узагальнення виконавської теорії в цілому, вважаючи на методологічне розрізнення «індивідуалізуючої» та «універсалізуючої» абстракцій наукового знання за Г. Ріккертом і В. Віндельбандом (Маркова, 1998, с. 4-5), не може замінювати картезіанська естетика-філософія. «Індивідуалізуюча» абстракція теорії виконавства не співпадає зі сферою раціоналістичної системи філософії-естетики, пов'язаною історичною похідною від природознавства й точних наук. Названа теоретична узагальнююча дисципліна склалася на базі так званого виконавського музикознавства, але не співпадає із результатами окремих напрацювань прикладної теорії, утілюючи узагальнення музикознавчого-мистецтвознавчого досвіду в спеціальній виконавській сфері.

До 1950-х років у музикознавстві існувала позиція розуміння музичного твору як суто авторської композиції, в якій виконання повинно було дотримуватися «композиторського задуму», і лише в останні десятиріччя самозначущість виконавської роботи, у тому числі виконавсько-авторської, стала об'єктом наукових пошуків. Прийняття ж концепції виконавської множинності проявів композиції як твору у власному значенні відбулося лише в 1990-х роках (Келдыш, 1990, с. 441). Хоча ідея виконавської самостійності відносно до композиторського рішення висувалася в розробках Б. Асаф'єва та знаменитих тезах Р. Інгардена (Ingarden, 1973) щодо виконавської ідеальної «роздрібненості» твору. Позиція Б. Асаф'єва, подана формулою «Життя музичного твору – у його виконанні...» (Асаф'єв, 1971, с. 264), активізувала виявлення «авторської амбівалентності» щодо уявлень про твір-композицію (Маркова, 2002, с. 35-43).

Дослідження Б. Асаф'єва цінні тим, що з його іменем пов'язана концепція *процесуальності* музичного вираження (*initium-movere-terminus*, початок-розвиток-завершення), усвідомлена через практику театральної «життеподоби живому». У той же час, сакральна природа музики з її ідеально-компенсативним відношенням до буттєвості, з чим пов'язане виконавство, базується на статичності втілення Вічного-Нескінченного.

Отже, не композиція-твір, а результат зусиль автора-створювача репрезентує естетико-художній вихід творчості. Звучання, що впливає на безпосередньо-медитативне, створювалося «виконавцями» (за

академічною традицією). Вони в храмовому мистецтві завжди були «персонами грата» богослужбового акту, тому що служили Богу, а не «виконували композиторську волю» (що в ортодоксії Православ'я взагалі неприпустимо!). Так, В. Медушевський звертається до етимології слова «виконавець»-«інтерпретатор», яке має загальну та вихідну значеннєву зону «наповнення-пророцтво», тобто – богослужбове призначення (Медушевський, 1984, с. 3), а також указує на психологічно вихідний імпульс композиторської творчості як «передслухання-передвиконання» в уяві композитора тієї музики, що записується згодом у нотному тексті (Маркова, 2002, с. 86). Історично-стилістично виконавство також виступає в ролі стилетвірного начала (Маркова, 2002, с. 36-43).

Варто наголосити на необхідності усвідомлення автономії музикознавства, що узагальнює творчо продуктивну позицію виконавства в індивідуальному художньому акті й у музично-історичному процесі, а також висловити думку про певну самостійність цих узагальнень стосовно виконавської теорії інструментальної гри й співу, що ґрунтується на конкретиці прикладної теорії інструментальної гри та вокалізації. Доречним вбачаємо й етимологічний підхід В. Медушевського до визначення понять, які були розроблені о. П. Флоренским (Медушевський, 1984). У виконавстві вони виражені комплексом «трікстера», тобто зв'язком з пракультурним здобутком дихотомії: серйозного – смішного, героїчного – блюзнірського, високого – низького й ін., що закладає основи метафоричності художнього вираження.

Буттєва свідомість не вмщає полюсів Небесного й побутового у творчій грі виконавця, оскільки інструменти завжди складають начебто «додаток» до тіла гравця, деформуючи «граючі» пальці, губи, плечовий пояс. А вокаліст, забезпечуючи найкращі умови для роботи резонаторів, приймає на обличчя маску подиву, яка кумедно чи дещо жахаючи входить в арсенал міміки-пластики співаючого артиста. І ці зайві, з погляду стороннього спостереження, жести-пози й вирази обличчя (недарма в епоху рококо на попітрі стояли не ноти, а дзеркало, щоб граючий на клавесині контролював приємний вигляд обличчя) сприймаються як дещо необхідне в процесі музикування. Краса тонових сполучень покриває всі фізично-речові витрати. Тоновий «мінімалізм» у вигляді декількох акордів, що підтримують псалмодування в церковному співі, представляє у своєму звучанні Світло відносно до «сутінок» шумових вторгнень у сукупний звуковий обсяг церковного Богослужбового дійства.

Тому поняття виконавства претендує на позицію музичної універсальї, оскільки у своєму значенні вказує на «доведення до кінця» і не протистоїть «інтерпретації» як «пророцтву» (Медушевський, 1984, с. 3). Таке піднесення ролі виконавців поряд з композиторським культом, що утвердився в Європі у XVIII – XIX ст., продовжує не тільки Б. Асаф'єв, а й теорія стилів, побудована Г. Адлером, згідно з якою «історію творять музиканти середньої руки» (Adler, 1911), з чого напрошується висновок про активність популярної сфери у стратегії стилістичних рішень, а це збігається з думками Б. Асаф'єва щодо концепції «музичного словника епохи» (Асаф'єв, 1971, с. 267-279).

У традиційному варіанті незаперечність першості композитора й поблажливість до «юрби слухацької маси» ставили лише ієрархію «убування якості» – від високості композиторського відкриття до «неокультурності черні». Проте саме публіка здатна цінувати самодостатню віртуозність, як утілення й ігрової розважливості, й ідеальної здатності відображення високості алілуйного співу, натхненна радісність якого потребує надзвичайно темпово-високого виявлення моторики.

Цій здатності майстерної гри, що долучається до полюсів земної змагальності та ідеальної Обраності, заради міфологенної цілісності виконавського виступу, у якому завжди в єдності представлені анґлоподібна установка Виконавця та артистичний хтонізм інтерпретаційної сміливості торкання життєвих стимулів виразу, публіка віддає й на сьогодні перевагу завдяки усуненню композиційної цілісності.

Таким чином, у мистецтвознавчій і культурознавчій практиці ми вперше розглядаємо проблему втілення міфологенної конкретики піанізму, яка ґрунтується на певній зрівноваженості гри-розваги і гри-Прилучення до Високого, що поєднані у виступі віртуоза, в якому виявлення композицій є несуттєвим, натомість превалює цілісність *артистичного ігрового континууму*.

Самостійна позиція у виконавстві залучає до праці піаніста засоби міфологенної гіперболізації речової виразності інструмента, що реалізується в довірі до клавірної моторики як репрезентанта *трікстерської* здатності відтворювати інструментальні проєкції гри-розваги – і «священної гри» алілуйного співу, наслідуючи заповіді християнських бардів-філідів, кобзарів-бандуристів в Україні і подібних майстрів, котрі були бажаними гостями і в життєвому бутті нації, і в її священні години.

Усе це в академічному піанізмі забезпечуються репертуарним вибором творчості В. Моцарта або Л. Бетховена. Моцартіанська стилістика ґрунтується на культивуванні у фортепіанній грі піаністичної «легкої» клавесинності, у продовженнях геніальних здобутків Дж. Фільда, Ф. Шопена, згодом О. Скрябіна.

Також моцартіанство характерне для французької піаністики, де воно звернене до відвертої «фортепіанної клавесинності» К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Пуленка, О. Мессіана, І. Вишнеградського, П. Булеза й ін. У російській композиторській школі ці «заповіти В. Моцарта – О. Скребіна» найбезпосередніше втілювалися в піаністичних заявках Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Е. Денисова, а в українській – В. Ребікова та В. Сильвестрова, Л. Грабовського, О. Козаренка – як піаніста й композитора. У річищі моцартіанства ствердилася й Нововіденська школа у фортепіанних композиціях А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна та їхніх спадкоємців, у тому числі і в творчості італійців А. Казелли, Л. Беріо й ін.

Бетховеніанські ж прерогативи в грі знаходимо в продовжувачів «рояльної оркестральності» Ф. Ліста, Ан. Рубінштейна-піаніста, М. Балакірева – композитора й піаніста, С. Рахманінова, К. і Ф. Шимановських, усїєї академічної піаністики першої половини минулого століття.

Наведена класифікація композиторських і виконавських здобутків митців ґрунтувалася на домінуючих рисах їхньої творчості. Якщо особливістю піаністики Ф. Шопена стала гра на «легких» (за тембровими показниками «флейтових») фортепіано, що втілювала почасти фемінінні ознаки клавесинового озвучування (див. О. Чумаченко (2000)), то композиторські виявлення Ф. Шопена були іншими. За законами парціальної психології (за концепцією М. Блінової (Блинова, 1974)) стильове виявлення Шопена-композитора не співпадало із стилістичним реноме Шопена-піаніста. Подібне знаходимо й у творчості українського композитора і піаніста М. Лисенка, якому був притаманний блискучий *салонний* піанізм, тоді як композиторські наміри орієнтувалися на «купкистський» театральнo-симфонічний підхід.

Вказані фортепіанні поляризації за стилем моцартіанства-шопенізму і бетховеніанства-лістіанства виявлялися в чіткому протиставленні типів техніки: «флейтове *perle*» з переважанням «дрібною» пальцевої рухливості у спадкоємців гри Дж. Фільда, М. Глінки, М. Мусоргського-піаніста, М. Лисенка-піаніста, О. Козаренка-піаніста – симфонізації Ф. Лістом – спираючись на «велику техніку» октавних *martelato* Ф. Ліста (які, учень Дж. Фільда, М. Глінка зневажливо називав «котлетною» манерою). Також відзначимо й симфонізацію спадщини Й. С. Баха, здійснювану Ф. Лістом, що нерідко відмежовувалася від органного лістіанства, орієнтуючись, як це блискуче демонстрував О. Мессіан-органіст, на клавірні установлення Й. С. Баха в його композиціях типу Органної книжечки й ін.

Висновки

Отже, моцартіанська проклавесинна гра породила техніку «легких» фортепіано, симфонізовану в рояльності фортепіанного виявлення на інструментах з «тугою» клавіатурою. Це свідчить про інструментальну множинність піанізму загалом. Знаходимо також гендерні акцентуації в стильових і технічно виражених протилежностях гри. Жіночність «флейтового» звучання в душі пасажної мелодійної орнаментальності є спадкоємницею «фортепіанної клавесинності» В. Моцарта та «інструментальної аріозності» Ноктюрнів Дж. Фільда, а маскулінний тип піаністики гіпертрофував оркестральність у душі Л. Бетховена та Ф. Ліста, включаючи і симфонізоване подання останнім органних бахівських композицій.

Отже, фортепіанний виразний ресурс насичувався сумарною інструментальністю, в якій «легкий» тип гри апелював до сакральності ранньохристиянської церковної ноктюрновості, а фортепіанна оркестральність утілювала первісну абсолютизацію інструменталізму магічного призначення. Завдяки цьому поєднанню створювалася класика піанізму, котра «обіймала» інструментально-вокальне різноманіття музичних побудов як надбання виконавського «звукового енциклопедизму», що лише частково реалізувався в композиторській творчості.

Список використаних джерел

- Андросова, Д. В. (2014). *Символізм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве XX в.* Астропринт.
 Асаф'єв, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс.* Музыка.
 Блинова, М. П. (1974). *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности.* Музыка.
 Кашкадамова, Н. (2014). *Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя.* КІНПАТРІ.
 Келдыш, Г. В. (Ред.). (1990). *Музыкальный энциклопедический словарь.* Советская энциклопедия.
 Корыхалова, Н. П. (1979). *Интерпретация музыки.* Музыка.
 Леви-Стросс, К. (1999). *Мифологии* (Т. 1: Сырое и приготовленное). Университетская книга.

- Маркова, Е. Н. (1998). *Введение в историческое музыковедение. Вопросы методологии и методы исследования*. Астропринт.
- Маркова, Е. Н. (2002). *Вопросы теории исполнительства: Материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов*. Астропринт.
- Медушевский, В. В. (1984). Онтологические основы интерпретации музыки. В Л. С. Дьячкова (Ред.), *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры* (Вып. 129, с. 3-16). Российская академия музыки имени Гнесиных.
- Медушевский, В. В. (Ред.). (2007). *Методологическая функция христианского мировоззрения в музыковедении*. МГК, УГАИ.
- Прохоров, А. М. (Ред.). (1984). *Советский энциклопедический словарь* (3-е изд.). Советская энциклопедия.
- Степанова, О. Ю. (2018). *Піанізм лондонської і віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми.
- Уилсон-Диксон, Э. (2001). *История христианской музыки*. Мирт.
- Чумаченко, Е. (2000). *Исполнительский стиль*. (Магистерская работа). Одесская консерватория, Одесса.
- Adler, G. (1911). *Der Stil in der Musik*. Breitkopf und Härtel.
- Ingarden, R. (1973). *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. PWM.
- Kämper, D. (1987). *Die Klaviersonate nach Beethoven: Von Schubert bis Skrjabin*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

References

- Adler, G. (1911). *Der Stil in der Musik [The style in music]*. Breitkopf & Härtel [in German].
- Androsova, D. V. (2014). *Simvolizm i poliklavirnost v fortepiannom ispolnitelstve XX v. [Symbolism and polyclavity in piano performance of the twentieth century]*. Astroprint [in Russian].
- Asafev, B. V. (1971). *Muzikalnaia forma kak process [Musical form as a process]*. Muzyka [in Russian].
- Blinova, M. P. (1974). *Muzikalnoe tvorchestvo i zakonomernosti vysshei nervnoi deiatelnosti [Musical creativity and patterns of higher nervous activity]*. Muzyka [in Russian].
- Chumachenko, E. (2000). *Ispolnitelskii stil [Performing style]*. (Master's thesis). Odessa Conservatory, Odessa [in Russian].
- Ingarden, R. (1973). *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości [Music piece and his identity matter]*. PWM [in Polish].
- Kämper, D. (1987). *Die Klaviersonate nach Beethoven: Von Schubert bis Skrjabin [The piano sonata after Beethoven: From Schubert to Scriabin]*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].
- Kashkadamova, N. (2014). *Vykonavska interpretatsiia u fortepiannomu mystetstvi XX storichchia [Performing interpretation in the piano art of the twentieth century]*. KINPATRI [in Ukrainian].
- Keldysh, G. V. (Ed.). (1990). *Muzikalnyi entciklopedicheskii slovar [Musical Encyclopedic Dictionary]*. Sovetskaia entciklopediia [in Russian].
- Korykhalova, N. P. (1979). *Interpretatsiia muzyki [Interpretation of music]*. Muzyka [in Russian].
- Lévi-Strauss, C. (1999). *Mifologiki [Mythologists]* (Vol. 1: Syroe i prigotovlennoe). Universitetskaia kniga [in Russian].
- Markova, E. N. (1998). *Vvedenie v istoricheskoe muzykoznanie. Voprosy metodologii i metody issledovaniia [Introduction to historical musicology. Methodology issues and research methods]*. Astroprint [in Russian].
- Markova, E. N. (2002). *Voprosy teorii ispolnitelstva: Materialy k kursu teorii ispolnitelstva dlia magistrrov i aspirantov [Questions of the theory of performance: Materials for the course of the theory of performance for masters and graduate students]*. Astroprint [in Russian].
- Medushevskii, V. V. (1984). Ontologicheskie osnovy interpretatsii muzyki [Ontological foundations of music interpretation]. In L. S. Diachkova (Ed.), *Interpretatsiia muzykalnogo proizvedeniia v kontekste kultury [Interpretation of a musical work in the context of culture]* (Iss. 129, pp. 3-16). Gnesins Russian Academy of Music [in Russian].
- Medushevskii, V. V. (Ed.). (2007). *Metodologicheskaiia funktsiia khristianskogo mirovozzreniia v muzykoznanii [The methodological function of the Christian worldview in musicology]*. MGK, UGAI [in Russian].
- Prokhorov, A. M. (Ed.). (1984). *Sovetskii entciklopedicheskii slovar [Soviet Encyclopedic Dictionary]* (3rd ed.). Sovetskaia entciklopediia [in Russian].
- Stepanova, O. Yu. (2018). *Pianizm londonskoi i videnskoii fortepiannykh shkyl: komparatyvnyi analiz [Pianism of London and Viennese piano schools: a comparative analysis]*. (PhD Dissertation). Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University, Sumy [in Ukrainian].
- Wilson-Dickson, A. (2001). *Istoriia khristianskoi muzyki [History of Christian Music]*. Mirt [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 14.04.2020

**САКРАЛЬНЫЕ ИСТОКИ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
МНОЖЕСТВЕННОСТИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА
КАК ПРИЗНАКИ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ
ИГРЫ**

Шевченко Лилия Михайловна
*Кандидат педагогических наук, доцент,
Одесская национальная музыкальная академия
имени А. В. Неждановой,
Одесса, Украина*

Цель исследования – выявление сакрально-генетических признаков инструментализма, фортепианного в частности, как воплощение христианско-вокального моделирования игры-дыхания (моцартианство) и возрождение первоначального самозначущего ритмично звукового принципа в фортепианной оркестральности (бетховенианство). Методологической основой исследования является феноменологический ракурс эстетики-философии Р. Ингардена и феноменологически ориентированные искусствоведческие исследования Б. Асафьева, Н. Корихаловой, В. Медушевского, А. Марковой и др., анализ, синтез и дистрибутивный методы, благодаря чему выяснены сакрально-генетические признаки инструментализма. Научная новизна статьи заключается в том, что в ней впервые выражена мысль об генетической обусловленности фортепианного исполнительства в антиподах моцартианской и бетховенианской игры сакральными истоками первой из вокального инструментализма раннехристианской аллилуйности и первоначального универсализма звуково-ритмованных магических первокультурных акций. Выводы. Доказано, что для фортепианного творчества принципом романтической двойственности в трактовке игры стало воплощение романтической антиномичности выражения «легкого» и «тугого» звучания фортепиано как воплощения инструментальной множественности пианизма в целом; первые из них олицетворяли женско-сольное качество, «флейтовый» колорит мелодической орнаментальности «фортепианной клавишинности» Моцарта в духе «инструментальной ариозности» фильдивских Ноктюрнов, а вторые – гипертрофировали бетховенскую оркестральность, бахианскую органно-фактурную перегруженность, подчеркивая фортепианную специфику как способность «заменить оркестр», в том числе при заполнении звучности. Таким образом, фортепианный выразительный ресурс насыщался суммарной инструментальностью, в которой «легкий» тип игры апеллировал к сакральности раннехристианской церковной ноктюрновости, а фортепианная оркестральность воплощала первоначальную абсолютизацию инструментализма магического назначения.

Ключевые слова: инструментальная множественность; музыкальное исполнительство; генезис; сакральные истоки пианизма; моцартианство – бетховенианство

**SACRED ORIGINS
OF THE INSTRUMENTAL MULTIPLICITY
OF THE MUSICAL PERFORMANCES
AS SIGNS OF PIANO PLAYING**

Liliia Shevchenko
*PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Odesa National A. V. Nezhdanova
Academy of Music, Odesa, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the sacred and genetic features of instrumentalism, piano in particular, as the embodiment of Christian-vocal modelling of the play-breathing (mozartianism) and the revival of the original self-significant rhythmic and sound principle in the piano orchestration (beethovenianism). The research methodology is the phenomenological perspective of R. Ingarden's aesthetics and philosophy and phenomenologically oriented art studies of B. Asafiev, N. Koryhalova, V. Medushevskij, E. Markova, and others, analysis, synthesis, and distributive methods, which helped to reveal the sacred and genetic characteristics of instrumentalism. The scientific novelty of the article is that it for the first time expresses the idea of the genetic conditionality of the piano performance in the antipodes of the Mozartian and Beethovenian playing by sacred origins of the first of the vocal instrumentalism of early Christian praising and the primitive universalism of sound and rhythmic magical first-culture actions. Conclusions. The article has demonstrated that for the piano works the principle of romantic duality in the interpretation of the play was the embodiment of the romantic antinomy of the expression of "light" and "tense" sound of the piano as the instrumental embodiment of a multiplicity of pianism as a whole; the former represented the feminine solo quality, "flute" colouring of the melodic ornament of Mozart's "piano harpsichord" in the spirit of "instrumental arioso" of Field's nocturnes and the latter – hypertrophied Beethoven's orchestralism, Bach's organ-textural overload, emphasizing the piano specificity as the ability to "replace the orchestra", including the sound injection. Thus, the piano expressive resource was saturated with total instrumentality in which the "light" type of playing appealed to the sacredness of the early Christian Church nocturnality, and the piano orchestrality embodied the initial absolutization of instrumentalism of magical purpose.

Keywords: instrumental multiplicity; musical performance; genesis; sacred origins of pianism; Mozartianism-Beethovenianism

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207648

УДК 792.027(477)"199/201"

**РЕЖИСУРА ДМИТРА БОГОМАЗОВА
В КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙНИХ
СЦЕНІЧНИХ ПРАКТИК**Іващенко Ірина Віталіївна^{1а},Стрельчук Вікторія Олександрівна^{2а}¹Доцент, заслужений діяч мистецтв України,

ORCID:0000-0002-1046-0735,

e-mail: fusya5@ukr.net,

²Кандидат педагогічних наук, професор,

ORCID:0000-0002-8516-5829,

e-mail: maximile@ukr.net,

^аКиївський національний університет

культури і мистецтв,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті – виявити специфіку творчої діяльності Д. Богомазова в контексті еволюції і трансформаційних процесів української театральної режисури кінця ХХ – початку ХХІ ст.; визначити вплив новаторських сценічних практик митця на формування сучасного сценічного мистецтва в Україні. Методологія дослідження. Для розкриття мети і досягнення поставлених завдань у дослідженні застосовано історико-мистецтвознавчі та аналітично-мистецтвознавчі підходи й методи, сформовані в українському мистецтвознавстві. Домінуючим обрано метод компаративного аналізу, що завдяки світоглядній функції посприяв виявленню специфіки світобачення режисера, отриманню предметного уявлення часопростору проаналізованих вистав, поглибленню уявлення про логіку побудови Д. Богомазовим сценічного твору та специфіку використання режисерських підходів і прийомів. Наукова новизна. Досліджено режисерську діяльність Д. Богомазова та виявлено вплив його творчості на розвиток української театральної режисури початку ХХІ ст. Визначено та проаналізовано різноманітні шляхи та конструктивні пошуки митця нових театральних форм, удосконалення режисерської технології, використання інноваційних засобів виразності, що визначили створення унікальної сценічної мови та збагатили постановочну культуру вистав на сцені Київського театру на Лівому березі Дніпра (з 1993 р.), театру «Вільна сцена» (2001–2012 рр.) та Національного академічного театру імені Івана Франка (з 2017 р.). Висновки. Дослідження творчості Д. Богомазова як феномена режисерського мислення сучасного українського режисерського театру дало змогу з'ясувати специфічні риси принципів і методів професійної діяльності, розглянути методологію експериментальної роботи сучасного режисера-постановника над виставою, що своїм підходом презентує провідні режисерські концепції і погляди на театр майбутнього в українських реаліях. Мистецтвознавчий аналіз експериментальної та художньо-постановочної діяльності Д. Богомазова виявив прагнення української режисури до симбіозу різних підходів організації часопросторового континууму, елементів сценічного та мультимедійного мистецтва в процесі створення унікального чуттєвого досвіду нового театру ХХІ ст.

Ключові слова: Д. Богомазов; українська театральна режисура; експериментальна практика; конструктивні пошуки; новаторство постановок

Вступ

Досвід театральних постановок та пошуки нової сценічної лексики в діяльності провідних вітчизняних режисерів кінця ХХ – початку ХХІ ст. становить значний інтерес для вивчення взаємопроникнення елементів традиційного західного театрального мистецтва минулого століття, національної естетики українського сценічного мистецтва та інноваційних практик сучасного медіамистецтва.

Неординарність режисури Дмитра Богомазова, характерний творчий почерк майстра, що вирізняється сміливими експериментами з формою та змістом сценічного твору, активним використанням різноманітних функцій мультимедійних технологій для винайдення унікальних аудіовізуальних комбінацій, дають підстави вважати його одним із небагатьох вітчизняних театральних діячів, які прагнуть створити новий сучасний театр. Усе це й актуалізує дослідження специфіки творчого методу режисера в контексті еволюції української театральної режисури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Спектр літератури, присвяченої творчості Д. Богомазова, доволі широкий, проте його основу складають оглядові критичні статті та рецензії на вистави; окремі аналітичні статті присвячені специфіці творчого методу митця. Наприклад, аналіз вистав театру «Вільна сцена» («Жінка з минулого» Р. Шиммельпфенніга, 2007 р. та «Солодких снів, Річарде» за В. Шекспіром, 2008 р.) здійснює І. Чужинова в науковій розвідці «Два кроки в напрямі до узбіччя» (2008); С. Триколенко в статті «Гамлет»: чотири вистави – чотири рішення» (2014) розглядає метафоризацію сценічного простору та візуалізацію драматичної проблематики у виставі «Гамлет» у постановці відомих українських режисерів, зокрема, Д. Богомазова (Одеський український академічний драматичний театр ім. В. Василька, 2010 р.); Л. Бевзюк-Волошина в науковій розвідці «Капітуляція незалежного театру» (2013) висвітлює проблему призупинення діяльності Київського театру «Вільна сцена» в сезоні 2013–2014 рр., а в статті «Зміна візуальної домінанти у виставах постмодерністського (постдраматичного) театру України (2000–2010 рр.)» (2015) аналізує тенденції вітчизняної сценографії XXI ст. на прикладі постановок Д. Богомазова як представника постдраматичного театру та ін.

Серед наукових досліджень, у яких творчість Д. Богомазова розглянуто в сукупності теоретичних та практичних аспектів, варто назвати праці Н. Єрмакової «Вітчизняна молода режисура: перетин двох тисячоліть» (2001), де авторка аналізує особливості інтерпретації Д. Богомазовим української класичної спадщини в пошуку нових обертонів для виявлення української культурної самосвідомості; «Експансія суб'єктивності» (1998); «Режисерські покоління 90-х років» (2004); В. Фіалко «Український театральний ландшафт останнього десятиліття XX століття» (2016) та ін. Утім, наголосимо, що, незважаючи на зазначені публікації, проблематика режисерського методу Д. Богомазова досі не стала предметом окремого мистецтвознавчого дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в розгляді впливу творчості Д. Богомазова на формування тенденцій розвитку і подальші перспективи української театральної режисури XXI ст. Виявлено й проаналізовано шляхи та конструктивні пошуки митцем нових театральних форм, удосконалення режисерської технології, використання інноваційних засобів виразності, що визначили створення унікальної сценічної мови та збагатили постановочну культуру вистав на сцені Київського театру на Лівому березі Дніпра (з 1993 р.), театру «Вільна сцена» (2001–2012 рр.) та Національного академічного театру імені Івана Франка (з 2017 р.).

Мета статті

Мета статті – виявити специфіку творчої діяльності Д. Богомазова в контексті еволюції і трансформаційних процесів української театральної режисури кінця XX – початку XXI ст.; визначити вплив новаторських сценічних практик режисера на формування сценічного мистецтва в сучасній Україні.

Виклад матеріалу дослідження

Д. Богомазов – представник школи Е. Митницького, засновник та художній керівник-директор Київського театру «Вільна сцена» (з 2001 р.), що об'єднався з Київським академічним театром драми і комедії на Лівому березі Дніпра в 2012 р., а з 2017 р. – головний режисер Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Д. Богомазов постановник вистав: «Чарівниця» за п'єсою «Безталанна» І. Карпенка-Карого (1993 р.), «Черга» за п'єсою А. Марданя, «Трохи вина... або 70 обертів» за новелами Л. Піранделло (першопрочитання творів) (1996 р.), «Обдурена» за Т. Маном, «Що завгодно, або Дванадцята ніч» В. Шекспіра, «Примхи Маріанни» А. Мюссе (1999 р.), «Смерть Тарелкіна» А. Сухово-Кобиліна, «Фауст-фрагмент» за Г. Гете, «Войцек. Карнавал плоті» Г. Бюхнера, «Співай, Лола, співай!» за п'єсою О. Чепалова за романом Г. Мана «Вчитель Гнус, або Кінець одного тирану», художнього фільму «Блакитний янгол», «Ліс» О. Островського (2015 р.) та ін.

Надзвичайно новаторського, європейського звучання в постановці митця набувають вистави за п'єсами та прозовими творами української класики, наприклад, «Що їм Гекуба» за п'єсою «Шантропа» П. Саксаганського, «Щастя поряд» за п'єсою «Украдене щастя» І. Франка, «Morituri te Salutante» за новелами В. Стефаника (2013 р.).

Проблематику дослідження режисерського методу Д. Богомазова доцільно окреслити як багатоаспектну, оскільки в центрі роботи знаходяться важливі компоненти, що визначають стан сучасної режисури в українських театрах, породжені трансформаційними процесами кінця XX – початку XXI ст.

Усе це зумовлює вивчення та аналіз режисури Д. Богомазова в ретроспективі, що сприяє виявленню особливостей введення новаторських форм і прийомів у процесі збагачення творчого методу митця.

Дебютна постановка вистави «Чарівниця» за п'єсою І. Карпенка-Карого «Безталанна» на сцені Київського театру драми і комедії в 1993 р. ознаменувала одну з особливостей режисури Д. Богомазова, що виявилася характерною в контексті постановок творів української класики, а саме: прагнення до естетизації народного побутування, заміщення психологічно-побутових аспектів символістськими мотивами, радикалізація текстових трансформацій, контамінація різноманітних шарів культур у процесі формування образної системи постановки, домінування новаторською образної лексики, нелінійної розбудови сценічної дії та прагнення посилити метафізичні акценти (Фіалко, 2016, с. 58), використання оригінального музичного оформлення з метою оновлення та осучаснення змісту, загострення проблематики шляхом репрезентації несподіваних рішень відомих драм.

Нетривіальними, а іноді шокуючими, підходами вирізнялися постановки вистав «Дванадцята ніч» В. Шекспіра (1995 р.) і «Трохи вина, або 70 обертів» Л. Піранделло (інсценування новел «Трохи вина...», «Труна про запас», «Один день», «У вас на спині смерть» та двох розділів роману «Небіжчик Маттіа Паскаль»; 1996 р.) у процесі пошуку Д. Богомазовим індивідуального режисерського методу. На думку Н. Єрмакової (2012), власне бездоганне відчуття ігрової природи театру режисер надзвичайно вдало використав у неординарних та «сміливих постановочних рішеннях» (с. 858). Зокрема, розроблення просторової концепції вистави філософського, парадоксального театру (Л. Піранделло) передбачала зміну конфігурації ігрового простору – постановку в фойє театру (частина експерименту з феноменом «театральності»), що посприяло контакту між глядачем і виконавцем. Театрознавець наголошує на несподіваних змінах сенсів у сценічних ситуаціях вистави – із трагічного на комічний і навпаки, що сприяло розкриттю дуальності природи буття та відповідало ідеї автора літературного першоджерела; психологічною правдою переживань актором перепетій, відведених за сценарієм його персонажа; несподіваних метафоричних зв'язках (італійська пісня як засіб подолання смерті); вишуканому музичному оформленні постановки, що посилювало зв'язок реального та сакрального (Єрмакова, 2012, с. 860).

Характерним для українських театральних режисерів молодого покоління, до якого належить Д. Богомазов, є звернення до такого типу видовища, як балаган, – від містичного до іронічного (Єрмакова, 2001, с. 51), що позначилося на постановці авантюрної комедії «Багато галасу в Парижі» за п'єсою «Пан де Пурсоньяк» Ж.-Б. Мольєра (2001 р.). Виходячи з «легкості» драматургії, режисер створює розкуту за атмосферою постановку, у якій домінують фарсовість, фривольність та гротескність режисерських прийомів (перевдягання персонажа Л. Сомова – Пурсоньяка в жінку, сценографія (В. Шерешевський), вирішена в ярмарковому стилі: на сцені кружляє величезна карусель з велосипедом та ліжком), що спрямовані на репрезентацію еволюції доведеної до абсурду людини, котра пристосовується та існує в запропонованих обставинах.

Режисура Д. Богомазова другої половини 1990-х рр. вирізняється образною лексикою, акцентуванням на естетичній самоцінності гри, домінуванням засобів виразності невербальних видів мистецтва в процесі формування художньо-образної системи постановки. Сенсово-змістова специфіка вистав побудована на результатах пошуку новаторських світоглядних поглядів, що виявляються в протиставленні контрастних контекстів. Узгоджена внутрішня багаторівнева побудова створює відчуття цілісності вистав.

У 2001 р., заснувавши та очоливши власний театр «Вільна сцена», кілька років поспіль Д. Богомазов здійснював постановки на сценічних майданчиках київських художніх галерей і театрів – «Горло Sanctus» за Е. Гофманом, «Морфій» за М. Булгаковим у приміщенні галереї Лавра; вистава «Роберто Зукко» за п'єсою Б.-М. Кольтеса на малій сцені Київського театру юного глядача та ін. Після відкриття власного театрального приміщення, Д. Богомазов експериментує з поєднанням стилістики драматичного й постдраматичного театру (в постановках поєднано елементи перформансу та інших форм акціонізму), інтегруванням мультимедійних технологій (нового звучання постановки отримують завдяки використанню прийомів відео-арту та відеомепінгу), що, окрім художньо-естетичних потреб митця, було викликано замалим простором сцени театру.

Зокрема, у виставі «Жінка з минулого» Р. Шиммельпфенніга (2007 р.), де режисер оминає увагою побутові та соціальні аспекти твору і фокусується на роздумах про феномен смерті, застосовано прийом полярного співставлення змісту та форми. В кожному з епізодів постановки – своєрідних кадрах, котрі розкривають індивідуальний ракурс поглядів головних героїв на події, Д. Богомазов застосовує елементи тривимірної проекції – візуальний ряд, створений О. Чорним та Г. Хмаруком, для фундаментальної основи логіки дії шляхом окреслення внутрішнього ритму сценічного твору. І. Чужинова (2008) серед

позитивних результатів застосованих режисерських прийомів називає посилення художнього ефекту, швидку зміну місця дії, створення ефекту поглиблення й розширення сценічного простору, унаочнення внутрішнього стану героїв, зокрема їхніх снів, мрій та спогадів, а також «породження нових метафор і множення смислів» (с. 59).

Властиві режисеру прагнення виразити філософські роздуми в експериментальній формі набули інноваційного звучання в електроакустичній опері-перформансі «Солодких снів, Річарде» (2008 р.), основою сюжету якої став єдиний епізод шекспірівської п'єси «Річард III» (сон героя перед боєм із Річмондом), завдяки винайденню Д. Богомазовим у співпраці з Д. Перцевим та О. Кохановським неординарних виражальних аудіальних можливостей. Прийом звукової імпровізації, застосований у постановці, полягає в трансформації засобами комп'ютерної програми голосу актора (довільна обробка за нефіксованою схемою передбачає зміну регістру та силової віддачі) та поверненні його на сцену через динаміки (Чужина, 2008, с. 61).

На думку Н. Єрмакової (1998), Д. Богомазова не варто відносити до театральних режисерів, у творчості яких домінують радикальні рішення, проте кожна з його постановок є «художнім прецедентом» (с. 9). Інтелектуальна витонченість режисерського задуму, вивіреність мізансценування, своєрідна естетика метафоричного театру, тяжіння до пластичного вираження психологічного малюнку образу в тональності фізичного театру, властиві творчості Д. Богомазова, проявилися в процесі постановки вистави «Гамлет» за В. Шекспіром на сцені Одеського українського театру ім. В. Василька (2010 р.), центральною ідеєю якої є ідея фатуму. Акцентуючи на недоліках, що стали на заваді змістовій досконалості постановки (наприклад, втрата образу мойр-плакальниць через декоративно-образну ефектність дії першого акту та незакінченість другого), критики наголошують на беззаперечно вдалій, «істинній атмосфері світу зла Гамлета, що стала головною дійовою особою та точкою відліку постановки» (Никитюк, 2009).

Специфіка режисерського почерку Д. Богомазова, зокрема унікальне поєднання філософської думки, практично математичної вивіреності та емоційної ліричності нонконформіста, як творчий початок, максимально розкривається в постановці «Morturi te Salutante» на основі десяти новел В. Стефаника на Камерній сцені імені Сергій Данченка Національного академічного театру імені Івана Франка (2013 р.). Цілісний сценічний текст українського (за сенсовим наповненням) та європейського (за формою та стилем) театального твору, в якому акторські індивідуальності Т. Міхіної, В. Баши та К. Вертинської породжують незалежні сегменти, актуалізує тему нації в особистісному, драматичному та історичному контексті. Режисер досягнув філософію автора та розкриває її сучасному глядачеві, уникнувши захаращення вистави елементами трюкового мистецтва.

Осучаснення шекспірівської драматургії характеризує Д. Богомазова й на сучасному етапі його творчості. Зокрема, виставу «Коріолан» (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2018 р.) режисер репрезентує як політичну та ідеологічну постановку про сьогодні, втім, вдало уникнувши віддзеркалення подій в Україні й загалом не прив'язуючись до реалій конкретних країн чи історичних періодів. Вистава, у якій використані лише завуальовані алюзії з певними подіями або персонажами, порушує проблему співчуття, терпимості, жертвовності та людяності (Котенок, 2019, с. 10), чим викликає широкий спектр глядацького сприйняття. Камерність п'єси, епізоди якої побудовані на діалогі кількох персонажів, зумовила застосування відповідного принципу організації сценічного простору, трансформація якого з відкритого на замкнуте дала змогу зосередити увагу на акторі, незважаючи на ефектний візуальний ряд. Відповідно до режисерського бачення, важливе сенсове навантаження відіграє прозора стіна, що розсікає сцену, уособлюючи вісь, котра організовує та вимірює час і дистанцію в стосунках між героями.

Висновки

Дослідження творчості Д. Богомазова як феномена режисерського мислення сучасного українського режисерського театру дало змогу виявити специфічні риси принципів і методів професійної діяльності, розглянути методологію експериментальної роботи сучасного режисера-постановника над виставою, що своїм підходом виявляє провідні режисерські концепції і погляди на театр майбутнього в українських реаліях.

Мистецтвознавчий аналіз експериментальної та художньо-постановочної діяльності Д. Богомазова виявив прагнення української режисури до симбіозу різних підходів організації часопросторового континууму, елементів сценічного та мультимедійного мистецтва в процесі створення унікального чуттєвого досвіду нового театру XXI ст.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому вивченні та комплексному аналізі режисури Д. Богомазова.

Список використаних джерел

- Бевзюк-Волошина, Л. (2013). Капітуляція незалежного театру. *Український театр*, 4, 44-45.
- Бевзюк-Волошина, Л. (2015). Зміна візуальної домінанти у виставах постмодерністського (постдраматичного) театру України (2000–2010 рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 16, 47-55.
- Єрмакова, Н. (1998). Експансія суб'єктивності. *Кіно-Театр*, 4, 8-11.
- Єрмакова, Н. (2001). Вітчизняна молода режисура: перетин двох тисячоліть. *Просценіум*, 1, 47-51.
- Єрмакова, Н. (2004). Режисерські покоління 90-х років. *Сучасне мистецтво*, 1, 171-190.
- Єрмакова, Н. (2012). Л. Піранделло. «Трохи вина, або 70 обертів». В М. Гринишина (Ред.), *Український театр ХХ століття: Антологія вистав* (с. 858-866). Фенікс.
- Котенок, В. (2019). «Коріолан»: перемога людяності. *Кіно-Театр*, 3, 9-10.
- Никитюк, М. (2009, 25 апреля). *Злой рок. «Гамлет»*. TEATRE: Театральний портал. http://teatre.com.ua/review/zloj_rok_gamlet/inner.
- Триколенко, С. (2014). «Гамлет»: чотири вистави – чотири рішення». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 14, 267-274.
- Фіалко, В. (2016). Український театральний ландшафт останнього десятиліття ХХ століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, 18, 51-56.
- Чужинова, І. (2008). Два кроки в напрямі до узбіччя (до творчого портрету режисера Дм. Богомазова). *Просценіум*, 3, 58-61.

References

- Bevziuk-Voloshyna, L. (2013). Kapituliatsiia nezalezhnoho teatru [The backdown of the independent theatre]. *Ukrainskyi teatr*, 4, 44-45 [in Ukrainian].
- Bevziuk-Voloshyna, L. (2015). Zmina vizualnoi dominanty u vystavakh postmodernistskoho (postdramatychnoho) teatru Ukrainy (2000–2010 rr.) [The change of visual dominance in the performances of the postmodern (postdramatic) theatre of Ukraine (2000-2010)]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 16, 47-55 [in Ukrainian].
- Chuzhynova, I. (2008). Dva kroky v napriami do uezbichchia (do tvorchoho portretu rezhysera Dm. Bohomazova) [Two steps towards the roadside (to the creative portrait of director Dm. Bohomazov)]. *Prostsenum*, 3, 58-61 [in Ukrainian].
- Fialko, V. (2016). Ukrainskyi teatralnyi landshaft ostannoho desiatylittia XX stolittia [Ukrainian theatrical landscape of the last decade of the twentieth century]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 18, 51-56 [in Ukrainian].
- Kotenok, V. (2019). “Koriolan”: peremoha liudianosti [“Coriolanus”: the victory of humanity]. *Kino-Teatr*, 3, 9-10 [in Ukrainian].
- Nikitiuk, M. (2009, April 25). *Zloi rok. «Gamlet» [Evil Rock. “Hamlet”]*. TEATRE: Teatralnyi portal. http://teatre.com.ua/review/zloj_rok_gamlet/inner [in Russian].
- Trykolenko, S. (2014). «Hamlet»: chotyry vystavy – chotyry rishennia» [Hamlet: four performances – four solutions]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 14, 267-274 [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (1998). Ekspansiiia subiektivnosti [The Expansion of Subjectivity]. *Kino-Teatr*, 4, 8-11 [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2001). Vitchyzniana moloda rezhysura: peretyn dvokh tysiacholit [Ukrainian Young Directing: The Crossing of Two Millennia]. *Prostsenum*, 1, 47-51 [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2004). Rezhyserski pokolinnia 90-kh rokiv [Directing generations of the 90s.]. *Suchasne mystetstvo*, 1, 171-190 [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2012). L. Pirandello. «Trokhly vyna, abo 70 obertiv» [L. Pirandello. “A little wine, or 70 revolutions”]. In M. Hrynyshyna (Ed.), *Ukrainskyi teatr XX stolittia: Antolohiia vystav [20th Century Ukrainian Theatre: An Anthology of Performances]* (pp. 858-866). Feniks [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 06.04.2020

**РЕЖИССУРА ДМИТРИЯ БОГОМАЗОВА
В КОНТЕКСТЕ ИННОВАЦИОННЫХ
СЦЕНИЧЕСКИХ ПРАКТИК**

Ивашченко Ирина Витальевна^{1а},
Стрельчук Виктория Александровна^{2а}
¹Доцент, заслуженный деятель искусств Украины,
²Кандидат педагогических наук, профессор,
^аКиевский национальный университет
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – выявить специфику творческой деятельности Д. Богомазова в контексте эволюции и трансформационных процессов украинской театральной режиссуры конца XX – начала XXI в.; определить влияние новаторских сценических практик художника на формирование современного сценического искусства в Украине. Методология исследования. Для раскрытия цели и достижения поставленных задач в исследовании применены историко-искусствоведческие и аналитически-искусствоведческие подходы и методы, сложившиеся в украинском искусствоведении. Доминирующим выбран метод сравнительного анализа, который благодаря мировоззренческой функции поспособствовал выявлению специфики мировоззрения режиссера, получению предметного представления пространства-времени проанализированных представлений, углублению представления о логике построения Д. Богомазовым сценического произведения и специфику использования режиссерских подходов и приемов. Научная новизна. Исследована режиссерская деятельность Д. Богомазова и выявлено влияние его творчества на развитие украинской театральной режиссуры начала XXI в. Определены и проанализированы различные пути и конструктивные поиски художником новых театральных форм, совершенствование режиссерской технологии, использование инновационных средств выразительности, которые определили создание уникальной сценической речи и обогатили постановочную культуру спектаклей на сцене Киевского театра на Левом берегу Днепра (с 1993 г.), Театра «Свободная сцена» (2001–2012 гг.) и Национального академического театра имени Ивана Франка (с 2017 г.). Выводы. Исследование творчества Д. Богомазова как феномена режиссерского мышления современного украинского режиссерского театра позволило выяснить специфические черты принципов и методов профессиональной деятельности, рассмотреть методологию экспериментальной работы современного режиссера-постановщика над спектаклем, что своим подходом представляет ведущие режиссерские концепции и взгляды на театр будущего в украинских реалиях. Искусствоведческий анализ экспериментальной и художественно-постановочной деятельности Д. Богомазова обнаружил стремление украинской режиссуры к симбиозу различных подходов организации пространственно-временного континуума, элементов сценического и мультимедийного искусства в процессе создания уникального чувственного опыта нового театра XXI в.

Ключевые слова: Д. Богомазов; украинская театральная режиссура; экспериментальная практика; конструктивные поиски; новаторство постановок

**DMYTRO BOHOMAZOV'S STYLE
OF DIRECTING IN THE CONTEXT
OF INNOVATIVE THEATRICAL
PRACTICES**

Iryna Ivashchenko^{1а}, Viktoriia Strelchuk^{2а}
¹Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine,
²PhD in Pedagogical Sciences, Professor,
^аKyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to find out the specifics of D. Bohomazov's creative work in the context of evolution and transformational processes of Ukrainian theatre directing from the late 20th to early 21st centuries; to determine the impact of the artist's innovative theatrical practices on the formation of contemporary theatre arts in Ukraine. Research methodology. To insight the purpose and achieve the objectives, historical-art criticism and analytical-art criticism approaches and methods that developed in Ukrainian art criticism were applied by the study. The method of comparative analysis was chosen as the dominant one, which, through the ideological function, made for the identification of the specifics of the director's worldview; obtaining a space-time focused notion of the researched ideas; increasing the insight into the reasoning design of production by D. Bohomazov and the specifics of using directing approaches and techniques. Scientific novelty. D. Bohomazov's directing was investigated and the influence of his work on the development of Ukrainian theatre directing at the beginning of the 21st century was revealed. We have identified and analysed the artist's various paths and constructive searches for new theatrical forms, the improvement of directing solutions, the use of innovative means of expression, which has determined the creation of a unique scenic speech and enriched the production culture of performances on the stage of the Kyiv Academic Drama and Comedy Theatre on the Left Bank of the Dnieper (since 1993), Vilna Scena Theatre (2001–2012) and Ivan Franko National Academic Drama Theatre in Kyiv (since 2017). Conclusions. The research of D. Bohomazov's work as a phenomenon of the director's thinking of the contemporary Ukrainian theatre

directing made it possible to identify specific features of the principles and methods of professional engagement, to consider the methodology of the experimental production director's work on the play, which represents leading directing concepts and views toward the theatre of the future in Ukrainian realities. An art criticism analysis of the experimental and art production of D. Bohomazov has revealed that Ukrainian directors are tending for the symbiosis of different approaches to stage a space-time continuum, elements of stage and multimedia art in the process of creating a unique sensation of a new theatre of the 21st century.

Keywords: D. Bohomazov; Ukrainian theatre directing; experimental practice; constructive searches; innovative productions

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207649

УДК 792.02:792.054(477)

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ТВОРЧА
МАЙСТЕРНЯ «ТЕАТР У КОШИКУ»:
ЗАСОБИ ПЛАСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ**

Никоненко Руслан Миколайович
*Завідувач кафедри режисури естради,
театралізованих видовищ та цирку і актора театру,
ORCID: 0000-0002-8379-7857,
e-mail: ruslanikonenko@gmail.com,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва,
вул. Желянська, 88, Київ, Україна, 01032*

Мета статті – виявити й охарактеризувати засоби пластичної виразності вистав та моновистав експериментальної творчої майстерні «Театру у кошику». Методологія дослідження. Застосовано метод системного мистецтвознавчого аналізу й описовий метод (для інтерпретації та аналізу індивідуальних прийомів пластичної режисури І. Волицької), компаративний метод (для виявлення особливостей пластичного вираження вистав «Театру у кошику» та простеження внутрішніх зв'язків між використаними режисером засобами зовнішньої виразності й сенсово-смісловим звучанням сценічного твору) та ін. Наукова новизна. Розглянуто засоби пластичної виразності експериментальної творчої майстерні «Театру у кошику», використані в процесі постановки вистав і моновистав театру; виявлено особливості режисури І. Волицької та проаналізовано їхні пластичний та інтерактивний складники. Висновки. Дослідження принципів і методів пластичної виразності експериментальних українських театрів на матеріалі постановок «Театру у кошику» виявило, що естетика української пластичної режисури трансформується під впливом сучасного візуального образу – сценічне мистецтво поєднує досвід минулого й теперішнього як частину постійного розвитку. Українська театральна сцена на сучасному етапі – своєрідне поєднання трансформацій і мутацій, оскільки режисери-постановники не обмежуються національним культурним спадком у процесі пошуків універсальної мови, спільних кодів, що стають джерелом натхнення та чуттєвості в творчості, відшукуючи новаторські естетичні форми постановок. Візуально-пластична образність стала основним об'єктом дослідження та експериментів режисера-постановника І. Волицької, яка перетворює наративний та образний простір на простір абстрактний. Тенденції обміну та взаємодії між різними елементами театрального мистецтва чітко відображені в сучасному українському експериментальному театрі, вони є умовою безперервного розвитку і за формою, і за змістом.

Ключові слова: пластична режисура; пластична виразність; експериментальний театр; творча майстерня «Театр у кошику»

Вступ

Уже на початку 1990-х рр. в українському театральному мистецтві відчутно посилюється вплив тенденцій західних театральних практик (передусім авангардистських), що посприяло переходу образного сценічного зображення на новий рівень. Майстри пластичної режисури в пошуках власного естетичного шляху запозичували окремі здобутки зарубіжного театру, поєднуючи його з елементами традиційного вітчизняного театрального мистецтва.

Взаємозв'язок між мистецтвами та різними формами художнього вираження чітко простежується і в режисурі вистав драматичних театрів, і в постановках на сценічних майданчиках альтернативних, експериментальних, вуличних театрів, театрів-студій. Технологічні процеси, інноваційні середовища та вплив західних театральних форм дають змогу режисерам «писати» на сцені, а глядачеві – читати та переосмислювати світ з його багатоманітним баченням.

Творчість вітчизняних режисерів органічно вписується в процес пошуку новаторських пластичних ідей провідними театральними діячами ХХ – початку ХХІ ст. Принципового значення й особливої актуальності набуває дослідження та мистецтвознавчий аналіз вистав і перформансів експериментальних театрів з метою виявлення прийомів пластичної режисури, визначальних характеристик сценічної композиції, методу мізансценування, засобів пластичної виразності, специфіки вибору в трансформації сюжетно-тематичної основи твору й ін.

Одним з унікальних українських експериментальних театрів сучасного соціомистецького простору є «Театр у кошику» (в 1997–2004 рр. – незалежне творче об'єднання, а з 2004 р. – творча майстерня Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса), постановки якого репрезентують новаторські засоби сценічної виразності, експресії руху, результати досліджень пластичної режисури, театральної семіотики та метафоричних зв'язків.

У вітчизняному мистецтво- й театрознавстві особливості засобів пластичного вираження в постановках «Театру у кошику» не отримали відповідного висвітлення. Втім, деякі аспекти творчої діяльності колективу та аналіз вистав подано в наукових працях Б. Козака (2010), Н. Корнієнко (2000), Л. Пушака (2017), Ю. Пігель (2008), Л. Янас (2003) та ін.

Наголошуючи на цінності наявних наукових праць, констатуємо, що діяльність «Театру у кошику» загалом та специфіка пластичної режисури експериментальних театрів зокрема досліджені недостатньо і вимагають детальнішого й глибшого осмислення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві розглянуто засоби пластичної виразності експериментальної творчої майстерні «Театру у кошику», використані в процесі постановки вистав та моновистав театру; виявлено особливості режисури І. Волицької та проаналізовано їхні пластичний та інтерактивний складники.

Мета статті

Мета статті – виявити та охарактеризувати засоби пластичної виразності, характерні для експериментальних українських театрів, на матеріалі постановок «Театру у кошику».

Виклад матеріалу дослідження

Протягом ХХ ст. між театром та образотворчим мистецтвом здійснювалося безліч взаємовпливів, що посприяли формуванню нових концепцій сценічного мистецтва. Співпраця режисерів із художниками (В. Кандинський, К. Малевич, К. Швітгерс, О. Шлеммер, А. Арто, М. Кантор, Р. Уілсон та ін.) посприяли переосмисленню взаємозв'язку між голосом і тілом актора, об'єктом і простором, надавши підґрунтя поглибленню й розширенню театральної мови. Просторові, часові й тілесні експерименти в театральному мистецтві відрізнялися від традиційних форм художньої практики або трансформували класичні театральні форми (Bonnet, Fergombe, & Nogacki, 2002, p. 136).

Межі художніх форм мають тенденцію ставати все більш невизначеними під впливом інтенсивної циркуляції, гібридизації та сублімування, що сприяють народженню нових напрямів, форматів та композицій (Вгіссо, 2015, p. 14). Ці процеси характерні для українського театального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Постановки «Театру у кошику», художнім керівником та режисером якого є І. Волицька, сповнені елементами магічних обрядів, ритуалів, народних традицій, а нерідко і фентезі («Сон. Комедія» за творами Т. Шевченка, «Украдене щастя» за п'єсою І. Франка, «Одержима» за драматичною поемою Л. Українки та ін.), унікальним психологічним навантаженням сенсово-змістової частини («На полі крові» за однойменною драматичною поемою Л. Українки, 2001 р.; «Провина» за п'єсою Н. Ромкевича, 2008 р.; «Пісня про равликів» за мотивами п'єси Є. Йонеско «Маячня удвох», 2011 р. та ін.), приналежністю до позачасової системи координат та характеризуються унікальними експериментами пластичної режисури – пошуками новаторської театральної лексики трансформаціями засобів зовнішньої акторської виразності (пластичні, мімічні, ритмічні й ін.).

Цікавими є експерименти режисера зі сценографічним вирішенням постановок та освітленням: їх значення варіюються від затемнення простору до його розпаду, від абстракції живописних зображень до глибинних, іноді метафізичних, уявлень. І. Волицька наближається до власних живописних концепцій візуально-естетичного принципу, заснованому на не фігуративному, що репрезентує «невидиме», не представлене, щоб перетворити погляд глядача та побудити його замислитися про те, що він бачить.

Постановки в темному, практично порожньому просторі – міждисциплінарний прийом, що дає змогу глядачеві «схопити» кілька типів просторів, кілька «уявних» просторів із чорного, порожнього візуального носія.

Порожній простір, уписаний в темряву, слугує режисеру як тло й водночас підтримки алегоричних, різких зображень. Режисерка використовує пластичні концепції з лексичного поля різноманітних понять, наприклад, «зради» та «моральної розрухи» в постановці «На полі крові» (Юда-Прочанин –

Л. Данильчук), розкриваючи проблему зради через самоаналіз людини, яка не в змозі наблизитися до висот духу. Мінімалізм художнього оформлення, на думку дослідників, «перестає у безкінечність – чорний і жовтий, Земля і Сонце, квадрат і коло, Людина і Космос» (Пігель, 2008, с. 99). Вони транслюються кількома сенсорними та візуальними ефектами з активними ритмами.

Використання засобів пластичної режисури сприяє створенню в театральних постановках («Провина», «На полі крові», «Я йду, Христе!», «Пісня про равликів» та ін.) живописної, спустошеної картини, простору, що розширює власні межі та перетворюється в свідомості глядача. Режисерка передає свої повідомлення та роздуми глядачеві через сценічну візуальну підтримку, що складається зі зв'язків між його конструктивними елементами, тло яких завжди порожнє. Живописний простір сприймається як набір компонентів, що взаємодіють один із одним, компонентів, що, незважаючи на власні специфічні характеристики, завжди знаходяться в діалектичному відношенні, презентуючи глядачу відносини між тілами акторів та об'єктами, значеннями та кольорами к'яроскуро (співвідношення світла й тіні; прийом посиленого контрасту, форсування світлотіньових відносин; композиційне освітлення мізансцени, у якому з темряви виводяться головні герої, фрагменти тіл, сценографії та ін.), між формами й лініями, поверхнями й глибинами.

Пластичні процеси роблять сценічний простір моновидав «Голос тихої безодні» за Н. Неждановою (прем'єра 2015 р.) та «Стара пані висиджує» за п'єсою Т. Ружевича (прем'єра 2017 р.) простором метафізичним – реальним місцем для подолання трагічної ситуації, яку режисерка прагне створити засобами ліричної оповіді (виконавиця – Л. Данильчук). Лише оповідь актора, що виражається засобами пластичної виразності, переносить глядача в теперішнє або минуле. Сценічне життя персонажа проявляється назовні завдяки рухам – «людське тіло» ролі створюється акторкою завдяки використанню засобів пластики, відповідно життя створеного нею тіла позиціонується як логічна послідовність дій, реалізованих у пластичній формі.

Світло в пластичній режисурі сучасного театального мистецтва підкорено багатьом канонам і виконує певні функції на всіх рівнях – від примітивно-утилітарного до художньо-естетичного. В опері-мелопеї «Орестея. Exercise» О. Козаренка за трагедією «Орестея» Есхіла, поетичними творами Р. Рільке та О. Забужко (прем'єра 2013 р.; Ведуча, Хор – Л. Данильчук, Електра – Г. Павлик, Орест – Н. Павлик, Клітемнестра – Т. Сторожук), взаємодіючи з іншими компонентами, світло позиціонується як універсальний інструмент режисерського задуму або візуалізаційний інструмент у загальній канві постановки (Національний центр театального мистецтва, 2018). Працюючи з часовим виміром, світло підтримує темпоритм вистави (як один з інструментів для створення чотиривимірного простору); з об'ємом та простором – підтримує глибину простору, створюючи об'єм предметів (як головний інструмент створення тривимірного простору); з почуттями глядача (як синтетичний інструмент емоційного обарвлення театральної постановки).

У постановці «Одержима» (прем'єра 2002 р.; Міріам – Л. Данильчук, Месія – Р. Біль) значна увага приділена сценічному освітленню як невід'ємному компоненту загального художнього рішення сценічного твору. Домінуючим прийомом роботи з тінню є композиційний метод тенебросо (від італ. *tenebroso* – **похмурий, темний**), що характеризується надзвичайним протиставленням світла й темряви, з домінуванням саме похмурого, який створює особливу напругу, освітлення – об'єкти висвітлено сильним, контрастним джерелом на темному фоні; фон та тінь на об'єкті роблять його незвично опуклим.

Філософсько-образне звучання моновидави «Білі мотиви, плетені ланцюги» (за мотивами листів та новел В. Стефаніка, 1997 р.; виконавиця – Л. Данильчук; художник Д. Зав'ялова), посилює домінування білого кольору (сорочка), який режисер протиставляє чорному (пальто), викликаючи асоціації з темними й світлими аспектами людського життя (Козак, 2010, с. 351). Пластика постановки, вирішена в містичному ключі, – інструмент створення вражаючого сюрреалістичного простору для уяви глядача.

Не менш важливе значення білий колір відіграє у виставі «Украдене щастя» (1998 р., художник Д. Зав'ялова) – як символ жалоби в бойків в авторському трактуванні І. Волицькою драми І. Франка він уособлює небо та цвіт, смерть та життя, кохання та журбу (Пігель, 2008, с. 98). Вистава складається з різних ритмів, що перебувають у складній синтетичній взаємодії, поєднуючись контрапунктним способом (від лат. *punctum contra punctum* – *крапка проти крапки (буквально)*), поліфонічна побудова сценічного твору). Зокрема, пластика головної героїні (Анна – Л. Данильчук) знаходиться в контрапункті з музичним середовищем і пластикою інших героїв (Микола – Р. Біль, Михайло – В. Губанов), посилюючи прояв конфліктної природи відносин між персонажами.

Натомість у постановці «Я йду, Христе!» (на основі епістолярної повісті Г. Лужницького «Дванадцять листів о. Андрея Шептицького до матері» та фрагментів спогадів С. Шептицької «Молодість

і покликання Романа Шептицького», 2004 р.; Софія Шептицька – Л. Данильчук, Митрополит Андрій – В. Губанов; художник Е. Босович) білий колір позиціонується як один з елементів режисерського прийому перенесення в трансцендентний світ.

У моновиставі «Сон. Комедія» рухи тіла акторки (Л. Данильчук) утворюють пластичний елемент, що фіксує структуру композиції сценічного зображення, заряджену емоціями. Освітлення постає унікальним пластичним процесом, що дає підстави «модифікувати» сприйняття сценічного зображення. Естетичний внесок кольорової гами сценічного освітлення посилюють вербальні елементи вистави, вони підтримують ментальний образ, звільняють ситуацію та вписують новий образ, намріяний та нафантазований. Н. Корнієнко слушно наголошує, що партитура вистави створена І. Волицькою на «психофізичному нашаруванні аполонівського та діонісійського, божественного і демонічного, глибинно-національного у зіткненні з шаржовим стереотипом псевдоукраїнського» (Корнієнко, 2000). Пластика рухів та глибинність медитативності відсилають до культового зображення козака Мамає (Пігель, 2008, с. 98).

Висновки

Дослідження засобів пластичної виразності експериментальних українських театрів на матеріалі постановок «Театру у кошику» виявило, що естетика української пластичної режисури трансформується під впливом сучасного візуального образу: сценічне мистецтво поєднує досвід минулого й теперішнього як частину постійного розвитку. Українська театральна сцена на сучасному етапі – своєрідне поєднання трансформацій та мутацій, оскільки режисери-постановники не обмежуються національним культурним спадком у процесі пошуків універсальної мови, спільних кодів, що стають джерелом натхнення та чуттєвості в творчості, відшукуючи новаторські естетичні форми постановок.

Візуально-пластична образність стала основним об'єктом дослідження та експериментів режисера-постановника І. Волицької, яка перетворює наративний та образний простір на простір абстрактний. Тенденції обміну та взаємодії між різними елементами театрального мистецтва чітко відображені в сучасному українському експериментальному театрі. Вони є умовою безперервного розвитку і за формою, і за змістом.

Перспективи подальших досліджень полягають у комплексному вивченні засобів пластичної режисури в експериментальних театрах сучасної України.

Список використаних джерел

- Козак, Б. (2010). *Театральне відлуння*. Ліга-Прес.
- Корнієнко, Н. (2000). *Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук*. Факт.
- Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Театр у кошику. Творча майстерня. (2018). *Орестея. Exercise*. http://tuk.lviv.ua/?page_id=1737.
- Пігель, Ю. (2008). «Театр у кошику»: українська класика і сучасна естетика. *Студії мистецтвознавчі*, 2(22), 97-100.
- Пушак, Л. (2017). Твори Лесі Українки у світлі рампи сучасного театру. *Kultury wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog*, 7, 135-152. <https://doi.org/10.14746/kw.2017.7.11>.
- Янас, Л. (2003). Театр у кошику. *Театральна бесіда*, 1(12), 35.
- Bonnet, E., Fergombe, A. P., & Nogacki, E. (2002). *Théâtre et arts plastiques. Entre chiasmes et confluences*. Presses universitaires de Valenciennes.
- Bricco, E. (2015). De la porosité des frontières. In E. Bricco (éd.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art* (pp. 11-20). Quodlibet.

References

- Bonnet, E., Fergombe, A. P., & Nogacki, E. (2002). *Théâtre et arts plastiques. Entre chiasmes et confluences [Theatre and visual arts. Between abysses and confluences]*. Presses universitaires de Valenciennes [in French].
- Bricco, E. (2015). De la porosité des frontières [Porous borders]. In E. Bricco (Ed.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art [The Ball of the Arts. The subject and the image: Writing with art]* (pp. 11-20). Quodlibet [in French].

- Korniienko, N. (2000). *Ukrainskyi teatr u peredden tretoho tysiacholittia. Poshuk [Ukrainian theatre on the eve of the third millennium. Search]*. Fakt [in Ukrainian].
- Kozak, B. (2010). *Teatralne vidlunnia [Theatre Echo]*. Liha-Pres [in Ukrainian].
- Natsionalnyi tsentr teatralnoho mystetstva imeni Lesia Kurbasa. *Teatr u koshyku. Tvorchcha maisternia* (2018). *Oresteia. Exercise*. http://tuk.lviv.ua/?page_id=1737 [in Ukrainian].
- Pihel, Yu. (2008). "Teatr u koshyku": ukrainska klasyka i suchasna estetyka ["Theatre in a Basket": Ukrainian Classics and Modern Aesthetics]. *Studii mystetstvovnavchi*, 2(22), 97-100 [in Ukrainian].
- Pushak, L. (2017). *Tvory Lesi Ukrainky u svitli rampy suchasnoho teatru [Lesya Ukrainka's works in light of the ramp of contemporary theatre]*. *Kultury wschodnioslowiańskie – oblicza i dialog*, 7, 135-152. <https://doi.org/10.14746/kw.2017.7.11> [in Ukrainian].
- Yanas, L. (2003). *Teatr u koshyku [Theatre in a basket]*. *Teatralna besida*, 1(12), 35 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 04.04.2020

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ «ТЕАТР В КОРЗИНЕ»: СРЕДСТВА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Никоненко Руслан Николаевич
Заведующий кафедрой режиссуры эстрады,
театрализованных зрелищ и цирка и актера театра,
Киевская муниципальная академия эстрадного
и циркового искусств, Киев, Украина

Цель статьи – выявить и охарактеризовать средства пластической выразительности спектаклей и моноспектаклей экспериментальной творческой мастерской «Театра в корзине». Методология исследования. Применен метод системного искусствоведческого анализа и описательный метод (для интерпретации и анализа индивидуальных приемов пластической режиссуры И. Волицкой), компаративный метод (для выявления особенностей пластического выражения спектаклей «Театра в корзине» и прослеживания внутренних связей между использованными режиссером средствами внешней выразительности и смыслово-содержательным звучанием сценического произведения) и др. Научная новизна. Рассмотрены средства пластической выразительности экспериментальной творческой мастерской «Театра в корзине», использованные в процессе постановки спектаклей и моноспектаклей театра; выявлены особенности режиссуры И. Волицкой и проанализированы их пластическая и интерактивная составляющие. Выводы. Исследование принципов и методов пластической выразительности экспериментальных украинских театров на материале постановок «Театра в корзине» выявило, что эстетика украинского пластической режиссуры трансформируется под влиянием современного визуального образа – сценическое искусство сочетает опыт прошлого и настоящего как часть постоянного развития. Украинская театральная сцена на современном этапе – своеобразная соединение трансформаций и мутаций, поскольку режиссеры постановщики не ограничиваются национальным культурным наследием в процессе поисков универсального языка, общих кодов, которые становятся источником вдохновения и чувственности в творчестве, отыскивая новаторские эстетические формы постановок.

Визуально-пластическая образность стала основным объектом исследования и экспериментов режиссера-постановщика И. Волицкой, она превращает нарративное и образное пространство в пространство абстрактное. Тенденция обмена и взаимодействия между различными элементами театрального искусства четко отражена в современном украинском экспериментальном театре и является условием непрерывного развития как по форме, так и по содержанию.

Ключевые слова: пластическая режиссура; пластическая выразительность; экспериментальный театр; «Театр в корзине»

EXPERIMENTAL CREATIVE WORKSHOP “THEATRE IN THE BASKET”: MEANS OF PLASTIC EXPRESSIVENESS

Ruslan Nykonenko
Head of the Department of Variety,
Theatrical Shows and Circus Directing and Acting,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to identify and characterise the means of plastic expressiveness for performances and one-man productions of the experimental creative workshop “Theatre in the Basket”. Research methodology. The method

of systematic art studies analysis and a descriptive method (to interpret and analyse the individual methods of plastic directing by I. Volytska) were applied, a comparative method (to identify the features of the plastic expressiveness for the performances of “Theatre in the Basket” and to follow the internal connections between the director’s means of external expression and the semantic-meaningful edge of stage work), etc. Scientific novelty. We have considered the means of plastic expression of the experimental creative workshop “Theatre in the Basket”, used in the process of staging the theatre’s performances and one-man productions; and identified the features of the I. Volytska’s direction; analysed the features’ plastic and interactive components. Conclusions. The study of the principles and techniques of plastic expressiveness of experimental Ukrainian theatres in case of “Theatre in the Basket” productions revealed that the aesthetics of Ukrainian plastic directing are being transformed under the influence of a modern visual image – stage art combines the experience of the past and the present as part of constant development. At the present stage, the Ukrainian theatre stage is a kind of mixture of transformations and mutations, since production directors are not restricted to the national cultural heritage in the process of searching for a universal language, common codes that become a source of inspiration and sensuality in creativity, looking for innovative aesthetic forms of productions. Visual-plastic imagery has become the main object of research and experiment of the production director I. Volytska, who turns narrative and figurative space into the space of abstract. The tendency of exchange and interaction between various elements of theatrical art is reflected in the contemporary Ukrainian experimental theatre and is a condition for continuous development, both in form and content.

Keywords: plastic directing; plastic expressiveness; experimental theatre; “Theatre in the basket”

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207650

УДК 793.3:796.093"20"

**СОЦІАЛЬНІ ТАНЦІ
В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
XXI СТ.: СПОРТИВНО-ЗМАГАЛЬНИЙ
АСПЕКТ**

Гриценюк Роман Анатолійович
*Заслужений діяч мистецтв України,
Доцент кафедри хореографії,
ORCID: 0000-0002-5361-7210,
e-mail: flashrivnedance@ukr.net,
Рівненський державний гуманітарний університет,
вул. Пластива, 31, Рівне, Україна, 33000*

Мета статті – з'ясувати специфіку соціальних танців на сучасному етапі розвитку; визначити особливості та охарактеризувати перспективи нового, спортивно-змагального контексту соціальних танців. Методологія дослідження базується цілісному й системному підходах до вивчення соціальних танців. Застосовано аналітичний метод (для визначення наукових підходів); метод художньо-стилістичного та мистецтвознавчого аналізу (для виявлення й обґрунтування тенденцій розвитку соціального танцю XXI ст.); системно-функціональний метод (посприяв структуруванню конкурсних соціальних танців як феномена сучасного соціокультурного простору). Наукова новизна. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено спортивно-змагальний контекст соціальних танців XXI ст.: проаналізовано особливості техніки виконання й 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; з'ясовано специфічні відмінності неконкурсного й конкурсного соціального танцю в умовах соціокультурного простору XXI ст. Висновки. Виявлено, що в контексті сучасного розвитку спортивно-змагального напрямку трансформуються характерні ознаки соціальних танців (посилюється значення візуального складника, стандартизовано техніку виконання й ін.) та функції (окрім комунікативної, інформаційної, емоційної, соціальної, рекреаційної, психотерапевтичної, домінуючими стають виховна, естетична, образотворча й ін.). Сучасні соціальні танці уособлюють варіативність поєднання мистецтва танцю (традиційна властивість) і майстерності (підготовка за програмою): мистецтво включає в себе творчість, спонтанність і самовираження, а майстерність сприяє створенню естетичного, художнього аспекту, проте без акцентування на особистій творчості й самовираженні.

Ключові слова: соціальні танці; конкурсна програма; техніка виконання; танцювальна лексика; критерії оцінювання

Вступ

Соціальні танці в сучасній українській культурі стали помітним явищем XXI ст. Дослідження популярних парних танців, що позиціонуються як один із видів танцювальної практики, у якій танець виступає передусім приводом для спілкування, можливості розвитку та реалізації особистісного потенціалу (Толстова, 2014, с. 20); демократичні танці без чітко прописаних правил виконавства (Плахотнюк, 2018, с. 33), на сучасному етапі отримують неабияку актуальність. Як важливий чинник соціалізації особистості соціальні танці в XX ст. набули й неабиякого мистецького 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, Дисккофоку та інших соціальних танців (наприклад, Міжнародні турніри з соціальних танців, Чемпіонат світу із 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.

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» (Cohen-Stratynier, 2001), С. Слоат «Карибський танець від Абакуа до Зука: як рух формує ідентичність» (Sloat, 2005), Д. Толстової «Соціальні латиноамериканські танці як засіб гармонізації комунікативної сфери особистості» (2014), О. Плахотнюка «Квінтесенція соціальних танців» (2018) 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.

Наукова новизна полягає в тому, що 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.

Мета статті

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 й мистецтвознавчого аналізу (для виявлення та обґрунтування тенденцій розвитку соціального танцю XXI ст.); системно-функціональний метод (посприяв структуруванню конкурсних соціальних танців як феномена сучасного соціокультурного простору) та ін.

Виклад матеріалу дослідження

На межі XIX – XX ст. неконкурсні соціальні бальні танці залишалися єдиною категорією бальних танців, Важливою частиною танцювального мислення в Європі та Америці позиціонувалася саможертвонна щедрість з акцентом на підвищення задоволення танцювальних партнерів та оточення. Іншою важливою частиною оригінального бального підходу було гнучке мислення та адаптація до партнера. Танцюрист, оволодіваючи різноманітним стилем, легко пристосовується до різних партнерів, а коли їхні рухи гармонізуються, індивідуальність у танці позиціонується як природна необхідність, що диверсифікує танець. Провідні танцюристи й учителі танців, наприклад, Ф. Астер, наголошували на важливості розвивати гнучкість, щоб мати змогу 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 (Powers, 2014b).

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 означеної танцювальної практики в удосконаленні та розвитку комунікативної сфери особистості, дослідники відносять такі: комунікативну, інформаційну, емоційну, соціалізуючу, рекреаційну, психотерапевтичну (Толстова, 2014, с. 3).

Характерною ознакою соціальних танців є:

- спонтанна взаємодія з танцювальним партнером заради задоволення, в процесі виконання кроків та рухів, що найбільше подобаються (Cohen-Stratynier, 2001, p. 122);
- фокусування на чуттєвому сприйнятті виконавцями танцю, а не на зовнішньому візуальному складнику;
- гнучкість та адаптування танцюристів, їх пристосування до стилів, що відрізняються від їхніх 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;

– відсутність фіксованої хореографії (вона зазвичай засновується на елементах танцювальної лексики Послідовника та спонтанних рухах Лідера) (Powers, 2014a);

– прийняття танцюристами власних рішень, оскільки Лідер та Послідовник постійно знаходяться в процесі прийняття рішень стосовно програми прийнятних кроків, хореографічного розпорядку й 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, котрі подає партнер.

Р. Пауерс (Powers, 2014a) 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 робить свій внесок». На думку дослідника, соціальні танцюристи цінують можливість розгляду багатьох життєспроможних відповідей у будь-який момент, включно із нетрадиційними й творчими можливостями, за умови якщо їх може прийняти танцювальний партнер.

Початок ХХІ ст. ознаменувався активізацією розвитку конкурсного соціального танцю завдяки діяльності Міжнародної танцювальної організації (International Dance Organization (IDO)). Секція парних танців проводить змагання із 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 (International Dance Organization, 2020b). Серед найпрестижніших змагань із 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»); 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 (Бачата, Меренге, Сальса), Сальса Руеда де Казіно, Карибське шоу, Латинське шоу (танцювальні композиції та хореографії, засновані на латиноамериканському міжнародному танцювальному стилі), Джиттербаг, Дисккохастл/Дисккофокс/Дискосвінг, Свінг Західного узбережжя, парні танці формейшн, синхронні танці (характеризується виконанням танцюристами рухів та фігур одночасно в одному напрямку протягом виступу відсутністю акробатичних рухів, підтримки й контактів) та Джек і Джил у вікових групах: діти (12 років і старші); Юніори 1 (13–14 років); Юніори 2 (15–16 років) – для парного виконання та Юніори (13–16 років) для командних змагань і змагань формейшн; Дорослі 1 (17 та старше), Дорослі 2 (31 та старше); Сеньори (від 50-ти років) (International Dance Organization, 2020a, p. 76).

Щодо сценічного реквізиту, то правилами змагань передбачається використання лише предметів гардеробу, якщо вони залишаються частиною костюма (дозволяється тримати їх у руках та обмінюватися з партнером, проте забороняється кидати їх під час виступу на підлогу).

У контексті цього дослідження вважаємо за доцільне більш детально розглянути особливості кожного із танців програми конкурсних змагань Європейського чемпіонату з парних танців.

Аргентинського Танго – танцювальна дисципліна, у якій кожен із трьох танців танго робить рівнозначний внесок в загальне розташування танцюристів, оцінюється за власною специфікою, а у фіналі змагання пари виконують Танго Ессенаріо (Escenario) або Сценічне танго, котре розглядається як додатковий танець, де використовуються різноманітні рухи, не типові для соціальних танців: підтримки, махи ногами (болео, ганчо, пьернасос), акробатичні елементи та складні трюкові елементи (сольгад, сальто, стрибки й ін.) та балетні па.

С. Рахматі (Rahmatian, 2018, p. 227) наголошує, що, незважаючи на нескінченне різноманіття фігур, танець має чітку, основну структуру, з якої виконавець може вибудувати власний виступ. Зокрема, хореографія базується на таких базових компонентах Танго, як Тісні обійми, Камінада (Прогулянка. Кроки за лінією танцю), Корте (перерваний рух в будь-якому напрямку) та Кебрад і включає класичні кроки, фігури й 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 зігнутих 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 оберт) та ін.

Бачата має карибське походження і характеризується відсутністю руху за лінією танцю. Основна рух – плавний, доволі повільний, романтичний та пристрасний. Кроки складаються із трьохкрокової схеми руху й моменту підйому/нахилу стегна без переносу тіла на рахунок 4-ри. Танцювальна пара повинна створити чуттєву атмосферу за допомогою оригінальних обертальних рухів у поєднанні із грайливою взаємодією один з одним (Knolle, 2008, p. 133).

Рухи й 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 (International Dance Organization, 2020a, p. 80).

Дискофокс, відомий у 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 (Callahan, 2005, pp. 4-5). 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 їхня кількість не обмежена.

І. Ваглю (Waglow, 2013, p. 98) наголошує, що для танцю *Джиттербаг* (розмір 4/4) типовим є використання як елементів тряски тіла та кінцівок, підскоків та обертів, акробатичних елементів (наприклад, перекидання партнерки), імпровізація й запозичення елементів інших соціальних танців.

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 у процесі виконання індивідуальних *па*, компактними кроками, використанням латинського руху стегна, іноді доволі стакато. Легке зустрічне коливання зазвичай використовується для доповнення латинського руху стегна. У 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 (Knolle, 2008, p. 162).

Сальса має латиноамериканське походження, проте протягом останніх десятиків років розвивалася відповідно до специфіки регіонального територіювання. Нині спостерігається чотири основних стилі 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 (Платонова, 2016, с. 11) – 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 і музичну інтерпретацію. Водночас правилами заборонено виконувати будь-які акробатичні рухи або підйоми та утримання – між танцюристами не повинно бути контакту: партнери танцюють бік у бік або ж один партнер виконує крок, на який інший реагує (International Dance Organization, 2020a, p. 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 каблуком»), зображаючи гостру взаємодію одного 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 одного 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 залишалася за спиною), «Оберт зі зміною місць» (зміна місць партнерів, під час якої танцюрист переходить на місце партнерки, повертаючи її під рукою) та ін. Підтримки й 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 дає змогу 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.

На основі комплексного аналізу виступів переможців Всесвітнього чемпіонату із Сальси, Бачати та Меренги (IDO World Salsa, Bachata and Merengue championships, Італія, 2019 р.) М. Гіані та М.Д. Міотті, Д. Д'ангела та Е. Лазої, а також Європейського чемпіонату парних танців «Сальса, Бачата, Аргентинське Танго та Карибські танці» (IDO European couple dance championships «Salsa, Bachata, Argentine Tango & Caribbean Dances», Польща, 2019 р.) В. Вавра та В. Маргета, Є. Лісунов та К. Лісунова, Т. Соларс та К. Боровска, М. Берголі та Б. Мілані, С. Санфіліпо Табо та С. Масо у віковій групі Дорослі можемо визначити, що до критеріїв оцінювання виступів танцювальних пар на сучасних чемпіонатах із соціальних танців належать:

– сценічна присутність: сценічна поведінка (танцювальна пара повинна займати більшу частину простору, щоб охопити всю аудиторію), загальна естетика пари (артистична проекція пари, здатність передавати почуття глядачу), костюми (професійні, повинні гармоніювати зі специфікою танцю і музичним супроводом);

– техніка виконання: ресурси танцюристів, знання фігур, якість виконання танцювальних рухів, технічна основа 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 та акробатикою (під акробатикою розуміються рухи, під час 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 вказування руху через відсутність розуміння або внутрішнього зв'язку);

– музичний складник: 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 адаптованим до музичної структури пісні, музично інтерпретувати кожен її момент або частину.

Висновки

Дослідження виявило, що в контексті розвитку сучасного спортивно-змагального танцювального напрямку трансформуються характерні ознаки соціальних танців (посилюється значення візуального складника танцю, стандартизовано техніку їх виконання й ін.) та функції (окрім комунікативної, інформаційної, емоційної, соціальної, рекреаційної, психотерапевтичної, домінуючими стають виховна, естетична, образотворча й 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 розробленні цілісної теорії спортивно-змагального напрямку соціального танцю та в науковому осмисленні проблеми виявлення його художньо-естетичних аспектів.

Список використаних джерел

- Платонова, О. А. (2016). *Сальса как феномен латиноамериканской культуры*. (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения). Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Москва.
- Плахотнюк, О. (2018). Квінтесенція соціальних танців. *Танцювальні студії*, 1, 28-37.
- Толстова, Д. А. (2014). *Социальные латиноамериканские танцы как средство гармонизации коммуникативной сферы личности*. (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения). Российский университет дружбы народов, Москва.
- Callahan, J. L. (2005). «Speaking a secret language»: West Coast Swing as a community of practice of informal and incidental learners. *Research in Dance Education*, 6(1-2), 3-32. <https://doi.org/10.1080/14617890500372974>.
- Cohen-Stratyner, B. (2001). Social Dance: Contexts and Definitions. *Dance Research Journal*, 33(2), 121-124. <https://doi.org/10.2307/1477809>.
- International Dance Organization. (2020a). *IDO Dance Sport Rules & Regulations*. <https://www.ido-dance.com/ceis/ido/rules/competitionRules/danceSportRules.pdf>.
- International Dance Organization. (2020b). *List of IDO Disciplines*. <https://www.ido-dance.com/ceis/ido/competitions/idoDisciplines.html>.
- Knolle, C. (2008). *Salsa, Merengue, Bachata und deren enormer Boom*. (PhD Dissertation). Universität Wien. <https://doi.org/10.25365/thesis.3197>.
- Powers, R. (2014a). *Intelligent Dancing*. Social dance at Stanford. <https://socialdance.stanford.edu/syllabi/intelligent.htm>.
- Powers, R. (2014b). *The Three Worlds of Ballroom Dance*. Social dance at Stanford. <https://socialdance.stanford.edu/syllabi/ballroom.html>.
- Rahmatian, S. (2018). The structure of Argentine tango. *Journal of Mathematics and the Arts*, 12(4), 225-243. <https://doi.org/10.1080/17513472.2018.1474331>.
- Sloat, S. (2005). *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity*. University Press of Florida.
- Waglow, I. F. (2013). An Experiment in Social Dance Testing. *Research Quarterly. American Association for Health, Physical Education and Recreation*, 24(1), 97-101. <https://doi.org/10.1080/10671188.1953.10624900>.

References

- Callahan, J. L. (2005). "Speaking a secret language": West Coast Swing as a community of practice of informal and incidental learners. *Research in Dance Education*, 6(1-2), 3-32. <https://doi.org/10.1080/14617890500372974> [in English].
- Cohen-Stratyner, B. (2001). Social Dance: Contexts and Definitions. *Dance Research Journal*, 33(2), 121-124. <https://doi.org/10.2307/1477809> [in English].
- International Dance Organization. (2020a). *IDO Dance Sport Rules & Regulations*. <https://www.ido-dance.com/ceis/ido/rules/competitionRules/danceSportRules.pdf> [in English].
- International Dance Organization. (2020b). *List of IDO Disciplines*. <https://www.ido-dance.com/ceis/ido/competitions/idoDisciplines.html> [in English].
- Knolle, C. (2008). *Salsa, Merengue, Bachata und deren enormer Boom [Salsa, Merengue, Bachata and their enormous boom]*. (PhD Dissertation). University of Vienna. <https://doi.org/10.25365/thesis.3197> [in German].
- Plakhotniuk, O. (2018). Kvintesentsiia sotsialnykh tantsiv [The quintessence of social dancing]. *Dance Studies*, 1, 28-37 [in Ukrainian].
- Platonova, O. A. (2016). *Salsa kak fenomen latinoamerikanskoi kultury [Salsa as a phenomenon of Latin American culture]*. (Abstract of PhD Dissertation). State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Moscow [in Russian].
- Powers, R. (2014a). *Intelligent Dancing*. Social dance at Stanford. <https://socialdance.stanford.edu/syllabi/intelligent.htm> [in English].
- Powers, R. (2014b). *The Three Worlds of Ballroom Dance*. Social dance at Stanford. <https://socialdance.stanford.edu/syllabi/ballroom.html> [in English].
- Rahmatian, S. (2018). The structure of Argentine tango. *Journal of Mathematics and the Arts*, 12(4), 225-243. <https://doi.org/10.1080/17513472.2018.1474331> [in English].
- Sloat, S. (2005). *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity*. University Press of Florida [in English].

Tolstova, D. A. (2014). *Sotsialnye latinoamerikanskije tantcy kak sredstvo garmonizacii kommunikativnoi sfery lichnosti [Social Latin American dances as a means of harmonizing the communicative sphere of personality]*. (Abstract of PhD Dissertation). RUDN University, Moscow [in Russian].

Waglow, I. F. (2013). An Experiment in Social Dance Testing. *Research Quarterly. American Association for Health, Physical Education and Recreation*, 24(1), 97-101. <https://doi.org/10.1080/10671188.1953.10624900> [in English].

Стаття надійшла до редакції: 08.04.2020

**СОЦИАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ
В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ XXI ВЕКА:
СПОРТИВНО-СОРЕВНОВАТЕЛЬНЫЙ
АСПЕКТ**

Гриценюк Роман Анатольевич
Заслуженный деятель искусств Украины,
Доцент кафедры хореографии,
Ровенский государственный гуманитарный
университет, Ровно, Украина

Цель статьи – выяснить специфику социальных танцев на современном этапе развития; определить особенности и охарактеризовать перспективы нового, спортивно-соревновательного контекста социальных танцев. Методология исследования базируется на целостном и системном подходах к изучению социальных танцев. Применен аналитический метод (для определения научных подходов); метод художественно-стилистического и искусствоведческого анализа (для выявления и обоснования тенденций развития социального танца XX в.); системно-функциональный метод (содействие структурированию конкурсных социальных танцев как феномена современного социокультурного пространства). Научная новизна. Впервые в отечественном искусствоведении исследован спортивно-соревновательный контекст социальных танцев XX в.: проанализированы особенности техники выполнения и танцевальная лексика социальных танцев Аргентинское Танго, Бачата, Меренга, Сальса, Свинг Западного побережья, Джиттербаг, Дисккофокс, а также Карибского шоу, Латинского шоу и Карибских танцев – танцевальных программ, утвержденных Международной танцевальной организацией для проведения европейских и мировых чемпионатов; выяснены специфические различия неконкурсного и конкурсного социального танца в условиях социокультурного пространства XXI в. Выводы. Выявлено, что в контексте современного развития спортивно-соревновательного направления социальных танцев трансформируются их характерные признаки (усиливается значение визуальной составляющей, стандартизирована техника исполнения и др.) и функции (кроме коммуникативной, информационной, эмоциональной, социальной, рекреационной, психотерапевтической, доминирующими становятся воспитательная, эстетическая, изобразительная и др.). Современные социальные танцы олицетворяют вариативность сочетания искусства танца (традиционное свойство) и мастерства (подготовка по программе): искусство включает в себя творчество, спонтанность и самовыражение, а мастерство способствует созданию эстетического, художественного аспекта, но без акцентирования на личном творчестве и самовыражении.

Ключевые слова: социальные танцы; конкурсная программа; техника исполнения; танцевальная лексика; критерии оценки

**SOCIAL DANCES
WITHIN SOCIOCULTURAL SPACE
OF THE 21st CENTURY: SPORT
COMPETITION-BASED ASPECT**

Roman Hrytseniuk
Honoured Art Worker of Ukraine,
Associate Professor of the Department of Choreography,
Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine

The purpose of the article is to identify and analyse the specifics of the development of social dances in the modern space; identify features and characterise the prospects of new sports and competitive context of social dancing. The research 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 (to promote the structuring of social dances' championships as phenomena of modern sociocultural space). Scientific novelty. For the first time in Ukrainian Art Studies, the development of the sports and competitive context of social dances of the twentieth century has been investigated; features of the dance technique and dance vocabulary of social dances are analysed: Argentine Tango, Bachata, Merengue, Salsa, West Coast Swing, Jitterbug, Discofox, 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 identified 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 (the value of the visual component of the dance is enhanced, the technique of social dances performing is standardised) as well as the functions are (educational, aesthetic, and visual functions are getting dominant but communicative, informational, emotional, social, recreational, psychotherapeutic). Modern social dances represent the flexibility of the combination of the art of dance (standard quality) and skills (program preparation): art involves creativity, spontaneity and self-expression, and skills promote the creation of an aesthetic, artistic aspect, but without personal creativity and self-expression accent.

Keywords: social dances; competitive program; dance technique; dance vocabulary; evaluation criteria

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207652

УДК 792.82:7.071.2

**МІЖНАРОДНІ ПРОЕКТИ
ІВАНА ПУТРОВА
В ІННОВАЦІЙНОМУ ОНОВЛЕННІ
СВІТОВОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ**

Карандеєва Олена Ігорівна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0002-1550-8996,**e-mail: elena_ballerina@ukr.net,**Національна академія мистецтв України,**вул. Бульварно-Кудрявська, 20, Київ, Україна, 01054*

Мета статті – з'ясувати особливості творчої діяльності артиста балету українського походження І. Путрова в статусі провідного соліста Королівського балету (Лондон); розглянути художню структуру й творчі принципи продюсування митцем власних міжнародних балетних проектів «Чоловіки у русі», «Проти течії», «Шматочок неба» й ін. Методологія дослідження ґрунтується на використанні комплексу методів: аналізу й синтезу – для вивчення стану розкриття теми; культуролого-генетичного та мистецтвознавчого – для реконструкції творчого шляху І. Путрова; проблемно-тематичного й порівняльного – для виявлення художньої структури й творчих принципів продюсування митцем міжнародних балетних проектів; аксіологічного – для розгляду ціннісного змісту творчості І. Путрова. Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній заповнено прогалину в науковій літературі з вивчення зарубіжного досвіду визначних майстрів балету українського походження та аналізу їхнього доробку в історичному й художньо-практичному аспектах; досліджено еволюцію культурних орієнтирів у характеристиках чоловічого модерного танцю та його видозмін у сценічно-виконавській практиці. Висновки. Творчий шлях І. Путрова проаналізовано з урахуванням його активної пропаганди чоловічого танцю як фактора оновлення тематики й стилістики світового хореографічного мистецтва, відновлення історичної пам'яті про авангардні досягнення трупі С. Дягілева в інноваційному та мистецтвознавчому аспектах. Розкрито безпосередній зв'язок українського танцівника з традиціями іншого нашого співвітчизника – С. Лифаря. Розглянуто виконавські принципи І. Путрова в сфері хореографічної класики, що виникли на перетині київської школи танцю (заснованої в школі А. Ваганової) та англійської балетної драми, а також пластичних експериментів провідних західних хореографів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: Іван Путров; балетний проект; Королівський балет; Київське хореографічне училище; чоловічий танець у балеті; продюсування балетних проектів

Вступ

Актуальність дослідження насамперед визначається процесом входження України до європейського культурного простору, в науковому товаристві якого подекуди постає проблема осягнення творчого досвіду тих митців, які представляють національне мистецтво у європейських культурних інституціях та формують у своїх державах ставлення до культуротворчих процесів у зарубіжних країнах. Одним із українських митців, чий досвід роботи у Великій Британії показовий та актуальний, є танцівник зі світовим ім'ям Іван Путров.

Проблемний зріз дослідження міститься у сфері використання на сучасній балетній сцені чоловічого танцю як джерела нових ідей постановки, виконавської різноманітності та оновленого трактування зразків хореографічної культури минулого.

У другому десятилітті ХХІ ст. український танцівник І. Путров, уже не пов'язаний із лондонським Королівським балетом як виконавець, ініціював та представив два проекти – «Чоловіки у русі» й «Проти течії», перетворивши звичайні концертні програми на антологію балетного мистецтва. Ці проекти мали широкий розголос у світі професіоналів та в глядацької аудиторії, але жодним чином не відобразились у наукових дослідженнях.

Переважна частина публікацій в українських ЗМІ про творчий шлях І. Путрова припадає на ранній період його виконавської кар'єри, коли молодий танцівник у 1996 р. здобув лауреатські звання на двох міжнародних конкурсах – у Лозанні (Prix de Losanne) та Києві (імені С. Лифаря). Деякі біографічні відомості потрапили до преси у зв'язку з початком роботи Путрова в трупі Королівського балету (Лон-

дон), вони регулярно оновлювалися – щоразу, коли танцівник під час гастролей виходив на сцену Національної опери України. У часи розбудови української хореографічної школи, коли українські танцівники ставали провідними солістами балетних труп світу, до цієї теми звертались у своїх наукових працях Є. Коваленко (2017), Ю. Станішевський (2005), Л. Хоцяновська (2018). Завдяки популярності І. Путрова в творчих та суспільних колах Великої Британії, дружнім стосункам із такими видатними особистостями, як С. Тейлор-Джонсон, Е. Джон, подружжя Бекхем, К. Мосс, музиканти з «Pet Shop Boys», його ім'я часто потрапляє на сторінки світської хроніки й модних часописів, проте серйозних, аналітичних статей про творчість І. Путрова практично не існує. Винятком можна вважати допис Дж. Грея в авторитетному фаховому журналі «Dancing times» (квітень 2019 р.), де відомий критик розпитує Путрова про його останній «ризикований проект», підготовлений до показу в лондонському Колізеї (Gray, 2019).

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній заповнено прогалину в науковій літературі з вивчення зарубіжного досвіду визначних майстрів балету українського походження та аналізу їхнього творчості в історичному та художньо-практичному аспектах; досліджено еволюцію культурних орієнтирів у характеристиках чоловічого модерного танцю та його видозмін у сценічно-виконавській практиці.

Мета статті

Мета статті – ввести до наукового обігу аналіз творчих досягнень І. Путрова як танцівника та продюсера сучасних балетних проектів, представити науковцям і практикам балету особливості інтерпретації І. Путровим провідних ролей чоловічого репертуару в класичних та сучасних балетних творах, а також виокремити виконавські аспекти чоловічого танцю.

Виклад матеріалу дослідження

«Балет України впевнено вийшов на світову театральну арену, багато його талановитих майстрів визнано «зірками першої величини», а обдаровані молоді солісти стали переможцями найскладніших міжнародних конкурсів класичного танцю та найавторитетніших балетних фестивалів», писав професор Ю. Станішевський (2005, с. 309). Цей процес значно активізувався упродовж першого десятиліття ХХІ ст. і підтверджується великою кількістю інноваційних проектів за участі визнаних у світі майстрів балету українського походження: В. Малахова, Д. Матвієнка, О. Путрова.

Названий «Проти течії» (за аналогією з автобіографією видатного російського балетмейстера М. Фокіна), проект І. Путрова наслідує його ж попередню, вельми популярну програму «Men in motion» (скорочено – МІМ), у якій брали участь Алесандро Стаяно, Денис Черевичко, Даніел Проіетто, Маріан Волтер та Наталя Лазебникова. За задумом ініціатора, підзаголовок програми «100 років танцю за 100 хвилин» засвідчив перетворення звичайної концертної програми на антологію чоловічого танцю початку ХХ ст. До вистави ввійшов уривок з «Петрушки» І. Стравінського з хореографією М. Фокіна (1911), «Післяполуденний відпочинок Фавна» К. Дебюссі в постановці В. Ніжинського (1912), оригінальна мініатюра Л. Якобсона «Вестріс» (1969), створена для М. Баришнікова, фрагмент «чоловічого» «Лебединого озера» хореографа Метью Борна (1995), а також кілька номерів, створених хореографами ХХІ ст.

Кореспондентка українського видання «El Man», переглянувши цей проект на гастролях у Польщі, зауважила, що «креативність та пластичність видовища привертає до нього увагу глядачів та критиків з усього світу. Зірки балету зазвичай самі пропонують свою участь у проекті. «Чоловіки у русі» має величезний хореографічний діапазон, що дає змогу спробувати свої сили в нестандартних, а часом і бешкетних постановках. Насправді проект виглядає як жива лабораторія танцю, де вирує взаємний процес співтворчості танцівників, хореографів і дизайнерів. Завдяки цьому артисти отримують можливість танцювати той репертуар, що не йде на сценах їхніх театрів (Голубева, 2017).

«Антимузейний» напрям танцю становить сучасне, динамічне видовище, де артисти, репертуар, музичне супроводження, освітлення реалізовані на найвищому рівні. До того ж проект «Чоловіки у русі» постійно видозмінювався, отримуючи репертуарні інновації, такі як балет Рассела Маліфанта «Afterlight» (взаємодія танцю й світла), дует з балету Р. Петі «Пруст. Биття серця» та багато ін. «Проти течії» теж має намір представити діячів балету, які відійшли від традицій і сприяють трансформації сучасного обличчя танцю. Для проекту Путров зібрав приголомшливий склад відомих у світі артистів, таких як Тайлер Енгл, Метью Болл, Метью Гань, Марсело Гомес, Катерина Ханюкова, Марія Ковровські, Джоакін де Луц, Ханна О'Нейл та Дмитро Загребін (разом із самим Путровим).

«“Проти течії”, – вважає І. Путров, – новий проект про чоловічі інновації в балеті, що виділяє тих впливових осіб, чий досвід назавжди змінив світ танцю. Я хочу віддати належне цим людям, підкреслює Путров. Вони – зазвичай хореографи, які плили «проти течії», і хоча їх немає з нами більше, їх репертуар вижив, і вони постійно нагадують про себе новими відкриттями. Ми продовжуємо знаходити новації в їхніх танцях, і вони надихають нас сьогодні» (Gray, 2019, р. 28).

Програма Путрова поєднує фрагменти балетів Джорджа Баланчина, Сержа Лифаря, Кеннета Макміллана, Рудольфа Нуреева і Джерома Робінса. Як приклад нововведення можна назвати па-де-де Діани та Актеона, який А. Ваганова в свій час додала до «Есмеральди» Маріуса Петіпа. Створений за радянських часів, дует демонструє зміни, які відбувалися в російському балеті впродовж 1930-х р. та на які Ваганова мала істотний вплив, особливо ж на тих танцівників, яких безпосередньо навчала.

«“Діана та Актеон” – демонстрація того, що відбувалося в танцювальній техніці радянської Росії в той час – великі, потужні стрибки, техніка майже небачена до того, новий словник руху», вважає Путров, – Д. Загребін – представник нового покоління танцівників Великого театру, і воно дуже вирізняється від того, як раніше сприймалася в нас методика Ваганової. Фактично, педагогами моєї мами Наталії Березіної-Путрової були учні Ваганової, і вона була першою балериною, яка танцювала цей дует в Києві на випускному іспиті Київського хореографічного училища. Тож К. Ханюкова, готуючись до виступу в Лондоні, попросила маму про допомогу. Подібно до його матері, батько Івана, Олександр Путров, був танцівником балетної трупі Національної опери України, тож кров у венах Івана є насправді “балетною”» (Gray, 2019, р. 29).

Становлення І. Путрова як артиста балету спочатку відбувалося в Київському хореографічному училищі. У п’ятнадцятирічному віці (1996) юний танцівник здобув Prix de Losanne¹ (Швейцарія) і, як лауреат престижного конкурсу, отримав стипендію на навчання в Королівській балетній школі Великої Британії, де з ним працював Г. Замуель (балетмейстер, колишній соліст Михайлівського театру в Петербурзі та вихованець Ваганівської школи танцю). Згодом, у 1998 р., І. Путрова запросили до Королівського балету виконувати чимало головних ролей, у тому числі всю хореографічну класику, представлену в репертуарі театру.

У Лондоні репетитором Путрова став Олександр Агаджанов, блискучий танцівник та педагог, який отримав хореографічну освіту в Києві і співпрацював з багатьма балетними колективами й постановниками світового рівня. І. Путров корегував за допомогою знаного земляка деталі віртуозної техніки та стильові особливості багатьох балетних па. Зрештою, він став особливо помітний у «Місячному П’єро» Глена Тетлі на музику А. Шенберга та «Блудному синові» з хореографією Дж. Баланчина на музику І. Стравінського. Саме ці ролі визначили індивідуальність Путрова як танцівника, а також його здатність до відповідної художньої інтерпретації.

Не випадково Глен Тетлі, працюючи над утіленням свого «Місячного П’єро» на репетиції з Путровим, зізнався, що «саме такого виконавця головної ролі він хотів бачити на сцені (зазначимо, що сам Тетлі в 1962 р. теж танцював партію цього героя та навіть доручав роль Р. Нурееву). Своєю чергою, Путров був захоплений виставою Тетлі з участю персонажів італійської комедії масок –гранично сучасною за формою та абсолютно позачасовою за глибиною філософського осмислення особистості» (Чекалюк, 2010). У балеті Тетлі беруть участь усього три герої – сам П’єро – наївний та романтичний ловець місячного сйива, його антипод Брігелла, який знущається над суперником, та Коломбіна – узагальнений образ жінки як матері та коханки з різними відтінками підступності й кохання. Усе це балетмейстер поєднує в складній хореографічній партитурі, розкутій за виражальними можливостями та сповненій достеменних життєвих вражень.

Згодом, як свідчить сам І. Путров, з’явилася причина, котра змусила його залишити в 2010 р. Королівський балет і далі піти власним шляхом: «Я був трохи стомлений «Лебединами озерами» та «Лускунчиками», тож радів можливості зробити щось нове. Хоча, працюючи з легендами Королівського балету, я також пізнав чимало нового у співтворчості з танцівниками, які працювали з Фредеріком Аштоном та Кеннетом Макмілланом» (Gray, 2019, р. 29).

Справді, Ентоні Доуелл у часи керівництва Королівським балетом доручив Путрову центральну партію в балеті «Гра тіней» Ентоні Тюдора, згодом – Бенволіо в культовій постановці «Ромео та Джульєтти» Кеннета Макміллана. Нарешті, роль Беляєва в балеті «Місяць на селі» Фредеріка Аштона за О. Тургеневим, де Путров виконав три адажіо з виконавицями головних жіночих ролей. Ще однією

¹ **Приз Лозанни** (фр. *Le Prix de Lausanne*) – міжнародний конкурс учнів балетних шкіл. Щорічно проводиться у Лозанні (Швейцарія), починаючи з 1973 року.

важливою ланкою опанування класичних ролей англійської балетної сцени стала інтерпретація Путровим образу Ленського в балеті «Євгеній Онегін» Дж. Кранка за романом О. Пушкіна. Слідом за автором хореографії він розуміє Ленського та Онегіна як «єдину особу з різними психологічними особливостями. І тому, вбиваючи Ленського на дуелі, Онегін водночас вбиває світлу частину власної душі» (Тарасенко, 2007).

Отже, затвердившись у Лондоні як провідний соліст Королівського балету, Путров, зокрема, побачив результати плідної праці Макміллана, який сприяв розширенню репертуару компанії, а також урізноманітнював теми й підходи до створення балетних багатоактівок завдяки створенню наративних структур, збагаченню хореографічної лексики та відмови від класицистських догм.

Першим досвідом самостійної роботи й продюсування І. Путрова стала його співпраця з музичним дуетом «Pet Shop Boys» та хореографом Хав'єром де Фрутос в «Sadler's Wells» у повноформатній виставі «Найнеймовірніша річ» за мотивами казки Г.К. Андерсена. Отже, він зробив певний вибір між ненаративним балетом та виставами з яскравою драматургічною лінією, де характер героїв подано в розвитку. І. Путров поціновує танцівників з інших компаній у світі, які мають схожі погляди на танець: «Це стимул, щоб працювати з людьми подібно до тих, хто має широкі життєві погляди. Тож, певним чином, на посаді продюсера я отримую таке задоволення від показу, яке відчуваю під час власного виконання» (Gray, 2019, p. 29).

«Проти течії» – продовження проекту, який робить чоловічий балет помітнішим в очах громадськості. Впродовж багатьох років танцівниці вважалися центром тяжіння балетного мистецтва, але нині чоловіча постать у танці рівноцінна з ними. Тож останніми роками стимулюється розвиток чоловічого танцю, і він зараз також може бути центром уваги – андрогінним, суператлетичним та ін., хоча чоловіки можуть із захопленням танцювати з іншими чоловіками на сцені.

Подібно до «Чоловіків у русі», з якими після показу в Лондоні, виконавці подорожували до Італії, Польщі, Росії та України, І. Путров сподівається, що цей новий проект буде так само довговічним. Проте митця цікавить не лише відновлення інтересу до чоловічого танцю, а й соціально-мистецькі проєкції явища. Один з його проєктів здійснили разом із благочинною організацією із захисту прав людини. В ньому вдалося відтворити реальну історію чорношкірої людини – чоловіка, який через брехливе звинувачення провів у в'язниці 42 роки і був, нарешті, виправданий. Постановка вистави «Шматочок неба» збіглася з його звільненням. Проте не тільки тому проєкт сприймався із захопленням, а й завдяки творчості французького балетмейстера Людовика Ондів'єли та продюсерській праці Путрова.

Український танцівник, як фактично «громадянин світу», не припиняє зв'язків з київською «альма матер». Особливо цінним для І. Путрова було через багато років після закінчення Київського хореографічного училища повернутися до української класики – балету М. Скорульського «Лісова пісня», де він у дитинстві виконав роль маленького Лукашика, а у 2017 році виступив на тій самій сцені Національної опери України в головній чоловічій партії – Лукаша. Можна погодитись із дослідницею українського балету Євою Коваленко (2017), що саме на основі зближення «виконання та виховання» в Національній опері України сформувалися славні традиції виконавського мистецтва і театральної педагогіки, які дають підставу говорити про українську хореографічну школу, впливовість якої особливо помітна з 1990-х років, коли українські танцівники стають провідними солістами балетних труп світу» (с. 18).

Йдеться також про традиції видатного танцівника й балетмейстера Лифаря, котрий до кінця життя позиціонував себе як уродженця Києва. На II конкурсі ім. С. Лифаря в Києві (1996) І. Путров отримав Золоту медаль в молодшій групі і далі прагнув залучати до власного репертуару його ролі.

Відомо, що сам Лифар уперше виконав головну роль у балеті «Блудний син» Дж. Баланчина на музику І. Стравінського. Напередодні 100-річчя від дня народження видатного балетмейстера (2004) ця вистава ввійшла до репертуару лондонського «Ковент Гарден», де І. Путров з успіхом утілює на сцені центральний образ балету. Критика захоплена писала, що Путров «вдихнув у старовинну біблійну легенду гарячий подих юності» (Станішевський, 2004). А в 2007 р. йому пощастило виконати ще одну роль з репертуару С. Лифаря в балеті «Аполон-Мусагет» з хореографією Дж. Баланчина.

Після участі в I Міжнародному фестивалі ім. В. Ніжинського (Київ, 2001) І. Путров отримав Золоту медаль за виконання партії Альберта в балеті А. Адана «Жізель», у якому продемонстрував «бездоганну техніку: зависання в повітрі під час стрибка, «скульптурні» пози й підтримки, стрімкі обертання та дивовижну здатність не просто відчувати ритм, а ніби розчинятися в музиці. Вишукана пластика, писала про І. Путрова столична преса, поєднується в нього з витонченою акторською грою» (Іванченко, 2001).

Висновки

Виконання І. Путровим провідних чоловічих партій у балетах класичної спадщини (в тому числі на сцені Національної опери України) засвідчує, що український танцівник збагатив свій виконавський досвід завдяки творчій співпраці з кращими представниками славнозвісної англійської школи танцю, а також урізноманітнив його, спілкуючись із сучасними балетмейстерами світового рівня. Завдяки продюсерському хистові І. Путров створив низку інноваційних балетних проєктів, де на перший план поставив чоловічий танець як фактор естетичних змін та зразок переформатування моделей світової хореографічної культури.

Артист, якому в 2020 р. виповнюється 40 років, сьогодні здійснює продюсування та пропаганду академічного чоловічого танцю та не припиняє виконавської діяльності. Особистість І. Путрова привертає увагу багатьох балетмейстерів – від знавців достеменної класики до її сучасних інтерпретаторів у балетних трупах Відня, Токіо, Гавани, Сінгапуру. Особливо цінним для митця було через багато років після закінчення Київського хореографічного училища повернутися до української класики – балету М. Скорульського «Лісова пісня», де він у дитинстві виконав роль маленького Лукашика, а тепер виступив на тій самій сцені Національної опери України в головній чоловічій партії – Лукаша (2017). З огляду на те, що творча й продюсерська діяльність І. Путрова має широку перспективу для розвитку та вдосконалення, тема статті може бути розвиненою в наступних публікаціях з урахуванням реалізації майбутніх міжнародних та національних проєктів з участю українського танцівника.

Список використаних джерел

- Голубева, Т. (2017, 15 февраля). Эксклюзивное интервью: Иван Путров о балете, Киеве, Лондоне и новом режиссерском проекте. *Ell Man*. <https://elle.ua/man/people/uspeshniy-artist-baleta-ivan-putrov-rasskazal-o-novom-rezhisserskom-proekte/>.
- Іванченко, Л. (2001, 21 квітня). Золото Івана Путрова. *Урядовий кур'єр*.
- Коваленко, Є. І. (2017). *Балетне мистецтво Національної опери України 1991-2015 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Київ.
- Станішевський, Ю. (2004, 14 серпня). Іван не відчуває себе зіркою... *Урядовий кур'єр*, с. 8-9.
- Станішевський, Ю. (2005). Проблеми інтеграції українського хореографічного мистецтва у світовий та європейський культурний контекст. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2, 302-317.
- Тарасенко, Л. (2007, 18 квітня). Іван Путров: «Моє серце належить Києву». *День*, с. 7.
- Хоцяновська, Л. Ф. (2018). Взаємопроникнення українського та європейського хореографічного мистецтва у період незалежності України. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 368-374.
- Чекалюк, В. (2010, 19-26 листопада). Королівські пуанти. Український танцівник із Ковент-Гарден зацікавив Голлівуд. *Дзеркало тижня*.
- Gray, J. (2019). Breaking with tradition: Ivan Putrov discusses his latest venture with Jonathan Gray. *Dancing times*, April, 28-29.

References

- Chekaliuk, V. (2010, November 19-26). Korolivski puanty. Ukrainskyi tantsivnyk iz Kovent-Harden zatsikavyv Hollivud [Royal Pointe Shoes. Hollywood is interested in the Ukrainian dancer from Covent Garden]. *Dzerkalo tyzhnia* [in Ukrainian].
- Golubeva, T. (2017, February 15). Eksklyuzivnoe intervju: Ivan Putrov o balete, Kieve, Londone i novom rezhisserskom proekte [Exclusive Interview: Ivan Putrov on Ballet, Kyiv, London and the New Director's Project]. *Ell Man*. https://elle.ua/man/people/uspeshniy-artist-baleta-ivan-putrov-rasskazal-o-novom-rezhisserskom-proekte [in Russian].
- Gray, J. (2019). Breaking with tradition: Ivan Putrov discusses his latest venture with Jonathan Gray. *Dancing times*, April, 28-29 [in English].
- Ivanchenko, L. (2001, April 21). Zoloto Ivana Putrova [Ivan Putrov's Gold]. *Uriadovyi kurier* [in Ukrainian].
- Khotsianovska, L. F. (2018). Vzaiemopronyknennia ukrainskoho ta yevropeiskoho khoreohrafichnoho mystetstva u period nezalezhnosti Ukrainy [Interpenetration of the Ukrainian and European choreographic art during the period of Ukraine's independence]. *Notes on art criticism*, 33, 368-374 [in Ukrainian].

- Kovalenko, Ye. I. (2017). *Baletne mystetstvo Natsionalnoi opery Ukrainy 1991-2015 rr.: vykonavski tradytsii, tvorchi postati, vystavy* [Ballet art of the National Opera of Ukraine 1991-2015: performing traditions, creative figures, performances]. (Abstract of PhD Dissertation). Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology MT Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2004, August 14). Ivan ne vidchuvaiе sebe zirkoiu... [Ivan doesn't feel like a star...]. *Uriadovyi kurier*, pp. 8-9 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2005). Problemy intehratsii ukrainskoho khoreorafichnogo mystetstva u svitovyi ta yevropeiskyi kulturnyi kontekst [Problems of integration of Ukrainian choreographic art in the world and European cultural context]. *Artistic culture. Topical issues*, 2, 302-317 [in Ukrainian].
- Tarasenko, L. (2007, April 18). Ivan Putrov: "Moie sertse nalezhyt Kyievu" [Ivan Putrov: "My heart belongs to Kyiv"]. *Den*, p. 7 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 15.03.2020

**МЕЖДУНАРОДНЫЕ
ПРОЕКТЫ ИВАНА ПУТРОВА
В ИННОВАЦИОННОМ ОБНОВЛЕНИИ
МИРОВОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА**

Карандеева Елена Игоревна
Аспирантка,
Национальная академия искусств Украины,
Киев, Украина

Цель статьи – выяснить особенности творческой деятельности артиста балета украинского происхождения И. Путрова в статусе ведущего солиста Королевского балета (Лондон); рассмотреть художественную структуру и творческие принципы продюсирования его собственных международных балетных проектов «Мужчины в движении», «Против течения», «Кусочек неба» и др. Методология исследования базируется на использовании комплекса методов: анализа и синтеза – для изучения состояния раскрытия темы; культуролого-генетического и искусствоведческого – для реконструкции творческого пути И. Путрова; проблемно-тематического и сравнительного – для выявления художественной структуры и творческих принципов продюсирования художником международных балетных проектов; аксиологического – для рассмотрения ценностного содержания творчества И. Путрова. Научная новизна статьи состоит в том, что в ней заполнен пробел в научной литературе по изучению зарубежного опыта выдающихся мастеров балета украинского происхождения и анализа их наследия в историческом и художественно-практическом аспектах; исследована эволюция культурных ориентиров в характеристиках мужского современного танца и его видоизменения в сценическо-исполнительской практике. Выводы. Творческий путь И. Путрова проанализирован с учетом его активной пропаганды мужского танца как фактора обновления тематики и стилистики мирового хореографического искусства, возобновления исторической памяти об авангардных достижениях труппы С. Дягилева в инновационном и искусствоведческом аспектах. Раскрыта непосредственная связь украинского танцовщика с традициями другого нашего соотечественника – С. Лифаря. Рассмотрены исполнительские принципы И. Путрова в сфере хореографической классики, которые возникли на пересечении киевской школы танца (основанной в школе А. Вагановой) и английской балетной драмы, а также пластических экспериментов ведущих западных хореографов конца XX – начала XXI ст.

Ключевые слова: Иван Путров; балетный проект; Королевский балет; Киевское хореографическое училище; мужской танец в балете; продюсирование балетных проектов

**IVAN PUTROV'S
INTERNATIONAL PROJECTS
IN THE INNOVATIVE RENOVATION
OF THE WORLD BALLET THEATRE**

Olena Karandieieva
PhD student,
National Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to define the peculiarities of the creative activity of the Ukrainian-born ballet dancer I. Putrov in the status of the leading soloist of the Royal Ballet (London); to study the art structure and dancer's creative principles in producing his own international ballet projects "Men in Motion", "Against the Stream" "A Piece of the Sky" and others. The research methodology is based on the following set of methods: analysis and synthesis – to study the way in which the topic is addressed; cultural and genetic, art studies methods – to reconstruct the creative way of I. Putrov;

problem and thematic, comparative – to reveal the art structure and the artist’s creative principles of producing international ballet projects; axiological – to consider the value content of I. Putrov’s creative work. Research novelty of the article is that it fills the gap in the scientific literature on study of the foreign experience of the Ukrainian-born outstanding ballet dancers and the analysis of their achievements in historical, creative and practical aspects; the evolution of cultural guidelines in the characteristics of male modern dance and its transformation in the stage performing practice have been examined. Conclusions. I. Putrov’s creative way was analysed considering his active propaganda of the male dance as a factor of renewal of the theme and stylistics of the global choreographic art, restoring of the historic memory as to the avant-garde achievements of S. Diaghilev’s company in the innovation and art studies aspects. The study has revealed the direct connection of the Ukrainian dancer with the traditions of another Ukrainian – S. Lifar. The performance principles of I. Putrov in the sphere of choreographic classics which emerged at the intersection of the Kyiv dance school (founded at A. Vaganova’s school) and English ballet drama, as well as plastic experiments of leading Western choreographers of the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries are considered.

Keywords: Ivan Putrov; ballet project; Royal Ballet; Kyiv Choreographic school; male ballet dance; producing of the ballet projects

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207654

UDC 792.82(47)"192"

**BALLET CRITICISM
OF ALEKSEI GVOZDEV**

Alina Pidlypska

*PhD in Art Studies, Professor,**ORCID:0000-0002-7892-337X,**e-mail: alinaknukim@ukr.net,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of this article is to define the main aspects of A. Gvozdev's work as a critic of ballet theatre in the 1920s in the USSR, highlighting the external influences on this work. Research Methodology. In the course of the research, a set of scientific methods was applied: analysis of literature and sources; comparison of basic approaches to dance by G. Fuchs and A. Gvozdev; historical method – to study the emergence and evolution of the conceptual views on the ballet theatre development in the critical works of A. Gvozdev. Scientific Novelty. The publications of A. Gvozdev as a critic in the 1920s in the USSR in terms of changing the main aesthetic positions regarding the development of ballet theatre, the influence of artistic and aesthetic concepts and personalities on the theatrical critic have been analysed for the first time. Conclusions. A. Gvozdev's works of the 1920–1930s in the USSR reflect the aesthetic concepts of the development of ballet practice at that time, having influenced the formation of the theory and criticism of the Soviet ballet. The formation of the formalistic views of A. Gvozdev was influenced by the ideas of the ОРОУАЗ (V. Shklovskii). The theatre critic, following the principles of the formalists, saw the meaning of the theatrical action not in the content and ideology, but in its artistic features (means, forms, techniques, etc.). The works of the German theatre critic G. Fuchs also had an influence on the formation of working methods of A. Gvozdev. Among the general intentions: support for the development of dancing means of expression; the understanding of the specifics of classical dance and its potential as the main method of expression of the ballet art; prospects for attracting young people to the ballet renewal. The changes have been taking place in A. Gvozdev's artistic and aesthetic approaches to the evaluation of ballets until 1927: he makes accusations of pointless formal search in classical dance, the only value of the latter, in his opinion, is technicality and physical culture; adheres to the position of rejecting the ontological romantic features of classical ballet, asks for content, emotional expressiveness, drama, elimination of the class privilege of ballet. He moves from the aesthetic to the sociological nature of criticism.

Keywords: ballet criticism; Aleksei Gvozdev; ballet; Georg Fuchs; formalism; choreography; dance

Introduction

Critical comprehension of the ballet theatre is an important component of the cultural process that performs axiological and gnoseological functions, plays a significant role in the art disciplines (theatre studies, musicology, ballet studies, etc.). The name of the outstanding theatre critic Alexey Gvozdev (1887–1939) is associated with the formation and establishment of the ballet theatre criticism of the 1920s in the USSR. His work as a critic was at the same time a reflection of the leading trends in the development of that time ballet and artistic and aesthetic concepts of the art sphere.

Despite the significant place of A. Gvozdev in the ballet discourse of the USSR in the 20-30s, his critical potential has not been studied in terms of changing the main aesthetic positions regarding the development of ballet theatre, the influence of artistic and aesthetic concepts and personalities on the theatrical critic.

The theoretical and critical work of A. Gvozdev is still relevant (Gvozdev, 1987). Among the studies devoted to the theatre critic, we can conditionally distinguish the complex review works (A. Degen (1981), I. Shneiderman (1987) and others); publications dedicated to Gvozdev as a drama theatre researcher (V. Gudkova (2019), V. Maksimov (2019), S. Mokulskii (1963), N. Pesochinskii (2004) and others). The research on his work in the field of the ballet studies (A. Sokolov-Kaminskii (2003, 2019, 2020) was conducted fragmentary, its main aspects and external influences on this activity were not identified.

Purpose of the article

The purpose of this article is to define the main aspects of A. Gvozdev's work as a critic of ballet theatre, highlighting the external influences on this work.

In the course of the research, a set of scientific methods was applied: analysis of literature and sources; comparison of basic approaches to dance by G. Fuchs and A. Gvozdev; historical method – to study the emergence and evolution of the conceptual views on the ballet theatre development in the critical work of A. Gvozdev.

Main research material

The creative work of A. Gvozdev, a well-known theatre expert, theatre and ballet critic is in the circle of active scientific reflection, as evidenced, in particular, by the Scientific conference “School of Theatre Cognition: History and Modernity” dedicated to the 130th anniversary of the A. Gvozdev held in 2017 in St. Petersburg (Russian Institute for the History of the Arts, 2017). The conference was held at the Russian Institute of Art History, where Gvozdev was the head the Theatre section, became the founder of the so-called “Leningrad theatre school”, which was accused of bourgeois formalism in the early 30s (Degen, 1981). N. Pesochinskii (2004) rightly notes that the formation of the formalistic views of A. Gvozdev was influenced by the ideas of the OPOYAZ (Russian acronym created from “Obshchestvo izucheniya poeticheskogo yazyka” or “Obshchestvo izucheniya teorii poeticheskogo yazyka” - Society for the Study of Poetic Language or Society for the Study of the Theory of Poetic Language) – association of literary scholars and practitioners, who adhere to the ideas of formalism. The formalists did not recognize the ideological and social value of art, and considered poetics (means, forms, techniques of a particular art) to be the main one.

“The aim of art is to give a palpability to a thing, as a vision, not as a recognition; the technique of art is the technique of “ostranenie” (Translator's note: a process or act that endows an object or image with “strangeness”) of things and to make forms difficult, which increases the difficulty and length of perception because the process of perception in art is an end in itself and must be prolonged; art is a way of experiencing the artfulness of an object, and the object is not important... The purpose of the image is not to bring its meaning nearer to our understanding, but to create a special perception of the object, to create a “vision” of it, and not a “recognition”, - stated one of the ideological inspirers of the formalists V. Shklovskii in the landmark publication “Art as Technique”, which became a kind of Manifesto for the OPOYAZ (Shklovskii, 1925). Following the principles of formalists, A. Gvozdev saw the content of theatrical action not in the idea, not in what was happening on the stage, but in the artistic features of the composition, theatrical techniques, entertainment methods, and so on.

The formation of A. Gvozdev's methods of work was significantly influenced by the work of the famous German drama theatre director and theatre theorist Georg Fuchs, whom A. Gvozdev mentions in his publications (Gvozdev, 1987, pp. 21, 177), and also refers to in his work “Revolution of the Theatre: History of the Munich Art Theatre” (p. 129). There is every reason to assume that this work played a significant role in the formation of A. Gvozdev's attitude to a dance as an important artistic phenomenon that deserves significant attention not only in the terms of its impact on the drama theatre, but as an independent perspective artistic phenomenon. After all, G. Fuchs attaches great importance to the rhythmic movements in the drama theatre, which is actually a dance – rhythmically organized movements in space as a desire for a harmonious union with the world. The German theatre theorist is interested in dance as a component of the cult actions of the ancient world, discovers the genetic connection of such rhythmic dances with the birth of drama, concludes: “We would like to determine that the drama, even in its most complex and spiritual expressions, is nothing but the rhythmic movement of the human body in space, which organically grew out from the movement of a festive crowd” (Fuchs, 1911, p. 78).

Fuchs understands that stage art comes from dance (well-known theories of the origin of a number of arts from syncretic forms of ancient folk acts, where dance movements played a significant role), natural expressive means of expression in dance are also natural for the actor, but the actor has a broader palette of dramatic play. At the same time, an actor “should never become a dancer in the literal meaning of the word” (Fuchs, 1911, p. 93). Fuchs also agrees with Goethe that the art of acting and the art of dance should develop in the same way (Fuchs, 1911, p. 103). And here there is a threat of unified approaches to the consideration of the mechanisms of the development of drama and ballet theatre, which were promoted by the theatre experts, not always distinguishing the culture of dance as a component of the acting art and choreographic art as an independent artistic phenomenon with its own stage laws.

Taking the Hellenic view of dance as a means of the body culture formation and its expressiveness, G. Fuchs (1911) states that “those who do not feel dance will never understand the real comedy or the real tragedy” (p. 105). Again, only the applied meaning of dance is cultivated as a way of educating a physical instrument of a dramatic actor and means of mass physical and aesthetic education. But G. Fuchs, recognizing the general cultural role of dance, noted that “without dance, without plastic gymnastics, which prepares for the art of dance, the real culture is absolutely unthinkable”, adhering to Furtwangler’s position on the necessary introduction of dance in the educational process, “unless we seriously strive to become a truly cultured people” (Fuchs, 1911, pp. 100-101).

German theatre critic, recognizing the independence of the expressive means of dance, believes that it is not a dramatic art, but only a sensual impulse, “which passes into dramatic action with the help of creative ideas and imagination, with the help of various plastic representations and intellectual moments.” He believes that “the theoretical question of the relationship between dance and stage art, between the style of one and the style of the other” is no longer relevant, since there are examples of their successful interaction in the work of dancers (Fuchs, 1911, p. 94).

G. Fuchs pays much attention to the dancer Madeleine, admiring her dramatic and choreographic talent, high strict performing style (Fuchs, 1911, pp. 94-103), laying the methodological foundations of creative portraits of ballet dancers, which influenced A. Gvozdev (for example, an article dedicated to M. Semenova) (Gvozdev, 1987, p. 203). Also A. Gvozdev (1987) spoke enthusiastically about A. Pavlova, noting: “She brought to life ballet criticism not only as a ballet dancer, but also as a dramatic actress. And since then, we had performances that brought together the attention of critics, but there was not any acting talent that would have sparked a lively discussion for and against” (p. 46).

G. Fuchs (1911) praises not only ancient dances, which are close to the natural rhythms of the body expression and free dance of contemporaries (Madeleine, Ruth Saint-Denis), but also treats the ballet theatre of the mid-late 19th century with piety, “when Pepita and Taglioni were the object of universal admiration, there were a lot of the friends of the theatre, who were able to feel the scenic values in all their immediacy and judge them properly” (p. 107), gets upset as to the fall of the old dance culture at the turn of the 19th and 20th centuries: “If we go back two generations ago, we will see that the decline of criticism in the field of acting values is absolutely parallel to the fall of the old culture of dance” (p. 106).

G. Fuchs talks about working with ballet artists, indirectly outlining views on the renewal of the ballet theatre through getting rid of templates (“We have attracted ... young ballet students, in whom the template has not yet managed to distort the immediate freshness of the talent”), expressing confidence that the available knowledge and means will raise the art of ballet to a higher level (Fuchs, 1911, p. 233).

G. Fuchs’s views on the nature of dance, its place in the drama theatre, and the importance of ballet art were assimilated by A. Gvozdev, which was reflected in his critical articles and theoretical works on the issues of drama and ballet theatre in the 20s and early 30s in the USSR.

Using an article about A. Gvozdev from the Encyclopedia of Ballet, A. Bitov (2011) erroneously claims that “he was primarily a ballet critic”. Indeed, A. Gvozdev regularly appeared in the press with publications devoted to ballet, was the author of the article “Ballet” in the first edition of the “Great Soviet Encyclopedia”, and the editor of the first Russian translation of Jean-George Noverre’s Letters on Dancing and Ballets in 1927 (Degen, 1981), but did not specialize only in ballet, and was an apologist for drama theatre.

According to S. Mokulskii (1963), A. Gvozdev “always said that a theatre historian should be a theatre critic and participate in the construction of a socialist theatre culture. He himself set an example for his students and colleagues: in the great literary heritage left by him, about half of his works are newspaper and magazine articles on current issues of theatrical modernity, including reviews of performances of various genres (drama, opera, ballet, operetta, stage, circus, etc.). He was a theatre critic - demanding, strict, authoritative and a man of principle” (pp. 382-383).

Among the scientific works devoted to A. Gvozdev, a prominent place is occupied by the articles of A. Sokolov-Kaminskii, in which an attempt is made to identify the role of Gvozdev in the formation of the Soviet ballet. “This is undoubtedly one of the pillars of the special phenomenon of the Soviet ballet criticism, which was born in the 1920s, and, more broadly, the idea of ballet” (Sokolov-Kaminskii, 2019, p. 91). A. Sokolov-Kaminskii (2020) notes that A. Gvozdev introduced the issues of ballet theatre to the thematic circle of theatrical developments of the Institute of Art History (Leningrad) founded by V. Zubov, paid special attention to a dance in the context of drama theatre in a situation of crisis and loss of credibility. He also observes the influence of A. Gvozdev on the work of Yu. Slonimsky - one of the first brilliant ballet experts in the USSR (Sokolov-Kaminskii, 2019, p. 97).

In the situation of struggle with classical dance as a relic of the bourgeois past in the 1920s in the USSR, the denial of the development of ballet theater in the conditions of the proletarian state, criticism of A. Gvozdev, according to the fair statement of S. Mokulskii (1963), “was objectively directed against common in those years incorrect approach to the classical heritage, which prevented its real deep development” (p. 396). The article “Awakening of the “Sleeping beauty” (1924), criticizing the situation with a standard set of names of past ballets in the repertoire of the modern theatre (“Don Quixote”, “Le Corsaire”, “Swan Lake”, “Sleeping Beauty”, “Nutcracker”, “Raymonda”, “Vain precaution”, “Coppelia”, “Petruška”, “The Firebird”), A. Gvozdev does not call for abandoning the “independently developed, well-established dance culture” (Gvozdev, 1987, p. 189), but draws attention to the inconsistency of the ballet theatre with the needs of the modern mass audience, the issue of the transformation of the ballets into Museum exhibits. Renewal, according to the critic, can only come from creative initiatives among artists, and not be imposed from above. A. Gvozdev (1987) believes that the ballet master’s experiments did not justify themselves, and one can only count on the studio activity of ballet youth, because “a young team full of brilliant opportunities”, and it is possible to overcome obstacles “through the collective creative effort of young forces” (p. 191). We can see here something similar with the G. Fuchs’s proposals to update the ballet theatre. But in the USSR ballet theatre in the mid-20s, the founder of the Leningrad theatre school sees the problem in providing the freedom to young people who are brought up in humility before the traditions of the past, their ignorance of new theatrical and musical trends, and the lack of opportunities for amateur studios (Gvozdev, 1987, p. 200).

A. Gvozdev supports the development of the dance expressive means, understanding the specifics of the classical dance and its potential as the main expressive means of ballet art, stands for “pure dance”: “the entire entourage with its Baroque and Rococo clothing is outdated and dilapidated, but the basis of classical ballet is the skill of an actor – dancer who has a self-sufficient dance culture, who thinks geometrically, or rather stereometrically, with the forms of his body as the only material of his profession – this basis is precious and deeply modern” (Gvozdev, 1987, p. 192). Again, we can talk about a parallel with the theoretical provisions of the G. Fuchs’s work regarding the independence of artistic means of dance art.

At the same time “Red Whirlwind” by V. Deshevov-F. Lopukhov (1924) A. Gvozdev considers as an adventure, surrender of the “classics before Dalcroze” (supporter of rhythmoplastic movement), which impoverishes the technical capabilities of the academic ballet (Gvozdev, 1987, pp. 200-201).

By emphasizing the self-worth and self-sufficiency of the choreographic art, it is worth mentioning the famous expression of V. Shklovskii, a kind of quintessence of formalism – “art is always not an inscription, but a pattern” (quote of Pesochinskii, 2004). Criticism of art “as a pattern” involves knowing the specifics of this type of artistic activity, searching for the adequate formulations for its analysis and evaluation.

Continuing to support “pure dance” while following the method of G. Fuchs in revealing the individual characteristics of ballerinas’ performing skills, A. Gvozdev in the article in honour of the fifteenth anniversary of artistic activity of E. Gerdt “the Art of pure dance” (1924), notes the features of her creative personality, which are revealed in the traditional way: “Gerdt... everything is enclosed in dance, and only in dance.... it is remarkable that, using the absolute, pure language of dance forms, Gerdt achieves the expressiveness everywhere. In the purity of technical performance of a rapid, fast tempo... a powerful dance temperament is exposed, not external, natural, but created on the basis of true skill, as an organic result of the reincarnation into the dance element. Exceptional softness of movements, absolutely free from the slightest shades of sweetness, allows the artist to develop a subtly nuanced range of lyrical moods... the complete clarity of plastic postures produces the material from which the severe expressiveness and weight of the whole image is created” (Gvozdev, 1987, p. 196). Poetic metaphorical and associative analysis implements one of the main criticism requirements – the selection of the unique means to characterize the choreographic art, created as if following the instructions of V. Shklovskii.

In addition to the fact that A. Gvozdev stands for the preservation and development of classical dance, he is aware of the importance of purity of style and technical perfection, which becomes possible by irreproachable performing skills (Gvozdev, 1987, p. 197). In contrast to G. Fuchs, who recognizes the positive and negative aspects of variety shows, their right to preserve their own qualities, and moreover, advocates strengthening the expression of the essence of the variety shows, thanks to the increase in the artistic level (Fuchs, 1911, p. 227), A. Gvozdev is quite critical of the variety art, focusing on its eclecticism and harmful effects on ballet artists, citing the example of Viktorina Kriger (Gvozdev, 1987, p. 199).

A. Gvozdev gradually abandons formalistic ideas, accusing the ballet “Ice Maiden” in the production of F. Lopukhov to the music of E. Grieg (1927) in a purely formal combination of movements (“naked

form, although updated with acrobatic techniques”), which he recognizes as a fault of the “old” ballet, puts forward requirements for content, emotional expressiveness, drama (Gvozdev, 1987, pp. 209-210).

In the middle of 1927 A. Gvozdev, in accordance with changes in the ideological attitudes of the state and the beginning of the struggle against “bourgeois formalism”, changes his rhetoric and accuses F. Lopukhov of being afraid to realize the class nature of ballet, of developing “pure dance”, of using pantomime without leaving the platform of classical dance, and in general of being closed in a circle of “pointless formal searches”, which, according to the theater expert, “has lost its viability” (Gvozdev, 1987, p. 212). And if in 1924 he was afraid of Dalcroze’s influence on the ballet theater, now he recognizes the positive development of the acrobatic dance as a method of “banishing the techniques of classical aesthetics” and “rapprochement with modern physical culture” (Gvozdev, 1987, p. 212).

From the promotion of the sublime, “immaterial”, romantic nature of the ballet theater, theater critic comes to the denial of special aesthetic, calling it “nonsense”, classical dance - formal, purely decorative art, and now sees the only value of it in the physical, purely technical basis, welcomes the use of acrobatics (Gvozdev, 1987, pp. 220-221).

Another marker indicating a change in the aesthetic priorities were statements about the ballet dancer, who should be an actor concerned “primarily with the content of the action depicted by him, rather than purely formal tricks” (Gvozdev, 1987, p. 218).

G. Fuchs (1911) emphasized the importance of the professional aesthetic criticism for the development of the theatrical art, which performs evaluative and regulatory functions (pp. 279-283). A. Gvozdev went from recognizing the role of aesthetic criticism as an important component of the creative process in the early 20s to focusing in 1928 on the sociological aspects of ballet criticism: the need to study a new audience, considering its requirements based on the historical experience (Gvozdev, 1987, pp. 216-217).

Conclusions

Despite A. Gvozdev’s considerable theatrical creative work, it is impossible to underestimate his role in the critical and theoretical ballet discourse of the 20-30s in the USSR, since A. Gvozdev’s works reflect the aesthetic concepts of the development of ballet practice at that time, having influenced the formation of the theory and criticism of the Soviet ballet.

The formation of the formalistic views of A. Gvozdev was influenced by the ideas of the OPOYAZ (V. Shklovskii). The theatre critic, following the principles of the formalists, saw the meaning of the theatrical action not in the content and ideology, but in its artistic features (means, forms, techniques, etc.). In critical statements about ballet performances he uses, according to V. Shklovskii’s instructions, metaphorical and associative word constructions, which are adequate formulations for the analysis and evaluation of the choreographic art.

The works of the German theatre critic G. Fuchs also had an influence on the formation of work methods of A. Gvozdev. Among the general intentions: support for the development of dancing means of expression; the understanding of the specifics of classical dance and its potential as the main means of expression of the ballet art; prospects for attracting young people to the ballet renewal. Different views on the variety art: A. Gvozdev saw its harmful influence on ballet artists, and G. Fuchs defended the professional development and strengthening of the expression of the essence of the variety shows.

The changes have been taking place in A. Gvozdev’s artistic and aesthetic approaches to the evaluation of ballets until 1927: he makes accusations of pointless formal search in classical dance, the only value of the latter, in his opinion, is technicality and physical culture; adheres to the position of rejecting the ontological romantic features of classical ballet, asks for content, emotional expressiveness, drama, elimination of the class privilege of ballet. He moves from the aesthetic to the sociological nature of criticism.

References

- Bitov, A. [dik_dikij]. (2011, October 4). *Tam, gde broshka, tam fasad... [Where where is a brooch, there is a facade...]* [Post]. *Livejournal*. <https://dik-dikij.livejournal.com/370060.html> [in Russian].
- Degen, A. (1981). Gvozdev Aleksei Aleksandrovich. In Yu. N. Grigorovich (Ed.), *Balet: Entciklopediia [Ballet: Encyclopedia]* (p. 140). Sovetskaia entciklopediia [in Russian].

- Fuchs, G. (1911). *Revoluciia teatra: Istoriia Miunkhenskogo Khudozhestvennogo teatra [Theatre Revolution: The History of the Munich Art Theatre]* (A. L. Volynskii, Ed.). Griadushchii den [in Russian].
- Gudkova, V. (2019). *Teatralnaia sektciia GAKhN. Istoriia idei i liudei. 1921–1930 [Theatre section of the State Academy of Agricultural Sciences. History of ideas and people. 1921–1930]*. Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
- Gvozdev, A. (1987). *Teatralnaia kritika [Theatre criticism]* (N. A. Tarshis, Ed.). Iskusstvo [in Russian].
- Maksimov, V. (2019). Gvozdevsko-germanovskaia teatrovedcheskaia shkola i zadachi sovremennoi kritiki [Gvozdev-Hermann's theatre school and the problems of contemporary criticism]. *Annals of the Zubov Institute*, 2, 85-90 [in Russian].
- Mokulskii, S. (1963). A. A. Gvozdev – istorik zarubezhnogo teatra [A. A. Gvozdev – historian of a foreign theatre]. In S.S. Mokulskii, *O teatre [About the theatre]* (pp. 382-396). Iskusstvo [in Russian].
- Pesochinskii, N. (2004). O Leningradskoi teatrovedcheskoi shkole [About the Leningrad theatre school]. *Peterburgskii teatralnyi zhurnal*, 35. <http://ptzh.theatre.ru/2004/35/113/> [in Russian].
- Russian Institute for the History of the Arts. (2017, December 11). *Nauchnaia konferenciia "Shkola poznaniia teatra: istoriia i sovremennost", posviashchennaia 130-letiiu A. A. Gvozdeva [Scientific conference "School of Theatre Cognition: History and Modernity", dedicated to the 130th anniversary of Alexei Gvozdev]*. Russian Institute of Art History. <http://artcenter.ru/nauchnaya-konferenciya-shkola-poznaniya-teatra-istoriya-i-sovremennost/> [in Russian].
- Shklovskii, V. (1925). Iskusstvo kak priem [Art as a Technique]. In V. Shklovskii, *O teorii prozy [About prose theory]* (pp. 7-20). Krug [in Russian].
- Shneiderman, I. (1987). Aleksei Aleksandrovich Gvozdev. In A. A. Gvozdev, *Teatralnaia kritika [Theatre criticism]* (pp. 3-17). Iskusstvo [in Russian].
- Sokolov-Kaminskii, A. (2003). Azbuka baletnoi kritiki [ABC of ballet criticism]. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 12, 180-182 [in Russian].
- Sokolov-Kaminskii, A. (2019). A. A. Gvozdev i nachalo sovetskogo baletovedeniia [Alexey Gvozdev and the Origins of the Soviet Ballet School]. *Annals of the Zubov Institute*, 2, 91-98 [in Russian].
- Sokolov-Kaminskii, A. (2020). Kolybel otechestvennogo baletovedeniia [Cradle of Russian Ballet Studies]. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 1, 60-64 [in Russian].

The article was received by the editorial office: 31.05.2020

БАЛЕТНА КРИТИКА ОЛЕКСІЯ ГВОЗДЄВА

Підлипська Аліна Миколаївна
Кандидат мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
Київ, Україна

Мета статті полягає у з'ясуванні основних аспектів критично-оцінної діяльності О. Гвоздева у 20-х рр. ХХ ст. у сфері балетного театру СРСР, виявленні зовнішніх впливів на неї. Методи. У процесі дослідження застосовано комплекс наукових методів: аналіз літератури та джерел; порівняння основних підходів до розгляду танцю Г. Фукса та О. Гвоздева; історичний метод – задля вивчення виникнення та еволюціонування концептуальних поглядів щодо розвитку балетного театру у критичному доробку О. Гвоздева. Наукова новизна. Вперше проаналізовано критичні публікації О. Гвоздева у 20-х рр. ХХ ст. в СРСР в аспекті зміни основних естетичних позицій щодо розвитку балетного театру, впливу на театрознавця художньо-естетичних концепцій та персоналій. Висновки. Праці О. Гвоздева 20-х рр. ХХ ст. в СРСР, відбиваючи тогочасні естетичні концепції розвитку балетної практики, вплинули на становлення теорії та критики радянського балету. На формування формалістичних поглядів О. Гвоздева вплинули ідеї ОПЯЗу (В. Шкловський). Театрознавець, наслідуючи принципи формалістів, зміст театрального дійства вбачав не в змістовності та ідейності, а в художніх особливостях (засоби, форми, прийоми тощо). На формування методів роботи О. Гвоздева також вплинули праці німецького театрознавця Г. Фукса. Серед спільних інтенцій: підтримка розвитку власне танцювальних виразних засобів; розуміння специфіки класичного танцю та його потенціалу як основного виразного засобу балетного мистецтва; перспективність залучення молоді на шляху оновлення балету. До 1927 року відбувається зміна художньо-естетичних підходів О. Гвоздева до оцінки балетів: висуває звинувачення у безпредметних формальних пошуках у сфері класичного танцю, єдиною цінністю останнього вважає технічність та фізкультурність; пристає на позицію відмови від онтологічних романтичних рис класичного

балету, вимагає змістовності, емоційної виразності, драматизму, позбавлення від класової привілейованості балету. Переходить від естетичної до соціологічної природи критики.

Ключові слова: критика балету; Олексій Гвоздев; балет; Георг Фукс; формалізм; хореографія; танець

**БАЛЕТНАЯ КРИТИКА
АЛЕКСЕЯ ГВОЗДЕВА**

Пидлыпская Алина Николаевна
*Кандидат искусствоведения, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи состоит в выяснении основных аспектов критически оценочной деятельности А. Гвоздева в 20-х гг. XX в. в сфере балетного театра СССР, выявлении внешних воздействий на нее. Методы. В процессе исследования применен комплекс научных методов: анализ литературы и источников; сравнение основных подходов к рассмотрению танца Г. Фукса и А. Гвоздева; исторический метод – для изучения возникновения и эволюционирования концептуальных взглядов на развитие балетного театра в критическом наследии А. Гвоздева. Научная новизна. Впервые проанализированы критические публикации А. Гвоздева в 20-х гг. XX в. в СССР в аспекте изменения основных эстетических позиций по развитию балетного театра, влияния на театроведа художественно-эстетических концепций и персоналий. Выводы. Работы А. Гвоздева 20-х гг. XX в. в СССР, отражая тогдашние эстетические концепции развития балетной практики, повлияли на становление теории и критики советского балета. На формирование формалистических взглядов А. Гвоздева повлияли идеи ОПОЯЗа (В. Шкловский). Театровед, следуя принципам формалистов, содержание театрального действия видел не в содержании и идейности, а в художественных особенностях (средства, формы, приемы и т. д.). На формирование методов работы А. Гвоздева также повлияли труды немецкого театроведа Г. Фукса. Среди общих интенций: поддержка развития собственно танцевальных выразительных средств; понимание специфики классического танца и его потенциала как основного выразительного средства балетного искусства; перспективность привлечения молодежи на пути обновления балета. К 1927 году происходит изменение художественно-эстетических подходов А. Гвоздева к оценке балетов: выдвигает обвинения в беспредметных формальных поисках в сфере классического танца, единственной ценностью последнего считает техничность и физкультурность; переходит на позицию отказа от онтологических романтических черт классического балета, требует содержательности, эмоциональной выразительности, драматизма, избавления от классовой привилегированности балета. Переходит от эстетической к социологической природе критики.

Ключевые слова: критика балета; Алексей Гвоздев; балет; Георг Фукс; формализм; хореография; танец

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207656

УДК 784.4(437.671+477.87)

**ДІЯЛЬНІСТЬ ПІДДУКЛЯНСЬКОГО
АНСАМБЛЮ ПІСНІ Й ТАНЦЮ «PULS»
(ПРЯШІВ) В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ
ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ РУСИНІВ
ТА УКРАЇНЦІВ СХІДНОЇ СЛОВАЧЧИНИ**

Фабрика-Процька Ольга Романівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
ORCID: 0000-0001-5188-1491,
e-mail: olgafp4@ukr.net,
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника,
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76000

Мета роботи – розглянути історію становлення та мистецькі здобутки професійного ансамблю пісні й танцю «PULS» (Poddukelský umelecký ľudový súbor) (Пряшів, Словаччина) в контексті культурної ідентичності її представників. Методологія дослідження полягає у поєднанні методів пізнання, зумовлених вимогами об'єктивного аналізу історичних, мистецтвознавчих та культурологічних джерел, що відображають основні тенденції розвитку культурно-мистецького життя етнічного населення Пряшівщини другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У дослідженні застосовано комплекс методів: описовий, теоретичний, інформаційний, спостереження, інтерв'ю та узагальнення. Наукова новизна. На основі висвітлення творчої біографії професійного мистецького колективу з м. Пряшів (Східна Словаччина) виявлено основні тенденції збереження елементів автентики, вторинного фольклору (фольклоризму), використання синтезу мистецтв (хореографічне, театральне, музичне, вокальне), а також процесу словакізації сучасної культури русинів-українців. З'ясовано, що танець учасників колективу втілюється в стилізованій або автентичній формі, виконуючи при цьому такі функції: 1) танець як поєднувальний елемент між сценами вистави; 2) поєднання різних народних танців у великі танцювальні епізоди як окремі картини вистави; 3) танець уплетений в основу вистави для створення історичної епохи, більш ефектного загальноемоційного враження або театралізації дійства. Висновки. Питома вага популяризації українського фольклору, що була в основі ідеології та репертуару колективу від початку створення, нині зменшується. Натомість увага ансамблю пісні й танцю «PULS» зосереджується переважно на обрядових традиціях русинів, словаків, а також пісенному й танцювальному фольклору сусідніх країн. Творчість колективу – це органічне поєднання різноманітних жанрів (музично-ігрові, опереточні, естрадні вистави, іноді т. зв. гібридні жанри), синтез фольклору – акторського, музичного (вокального й інструментального) – та хореографічного мистецтва.

Ключові слова: ансамбль пісні й танцю; «PULS»; українці; русини; виконавство; музичний фольклор; духовна культура; культурна ідентичність; Східна Словаччина

Вступ

Сприятливі умови для вивчення міжетнічних взаємозв'язків та етнічних процесів, які розвиваються, створює Словаччина. Русини – це автохтонні жителі Карпат. До них за етнографічними особливостями належать і лемки, які через відомі історичні обставини опинилися на територіях різних держав Польщі, України, Словаччини, США, однак зберегли свою давню самоназву до сьогодні. Зокрема, Східна Словаччина завдяки географічному розташуванню та через складні історичні умови розвитку стала батьківщиною не лише для словаків, але й представників інших народів, які прийнято називати етнічними групами чи національними меншинами.

Мистецьке життя русинів-українців Східної Словаччини протягом тривалого періоду залишається важливим показником збереження української меншини в досліджуваному регіоні. У другій половині ХХ ст. вони засновували різноманітні культурно-освітні організації, створювали культурно-професійні центри, хоріві й танцювальні колективи, які, незважаючи на процеси асиміляції, функціонують до сьогодні. Процеси українського державотворення стимулюють вивчення історії і культури українських етнічних територій. Серед таких – Східна Словаччина, на якій і сьогодні мешкають русини-українці, котрі протягом століть перебували в культурній та політичній ізоляції від України, а український національно-культурний рух активізувався тут тільки на початку ХХ ст.

Зацікавлення до проблем національно-культурного розвитку русинів-українців зумовлено сучасною соціально-культурною ситуацією в Східній Словаччині. Тенденції останніх десятиліть демонструють стрімку асиміляцію меншини, однією із причин якої є поділ її представників на два табори – український та русинський.

Фольклорний матеріал українців-русинів висвітлюється на сторінках нинішніх словацьких, чеських енциклопедичних видань, фахових журналів. Серед відомих друкованих україномовних періодичних видань Пряшівщини треба назвати літературно-мистецький і публіцистичний журнал «Дукля» та двотижневик русинів-українців Словацької Республіки «Нове життя». На сторінках української періодики фольклористи, етнографи, історики публікують статті про історію, видатних постатей науки й культури, звичай календарно-обрядового, сімейно-обрядового та позаобрядового фольклору русинів-українців минулого, усну народну творчість, дитячий фольклор, сучасний стан функціонування фольклорних колективів, діяльність Союзу русинів-українців Словацької Республіки, суспільно-культурне життя русинів та українців Пряшівщини в цілому.

Про діяльність «PULS» (ПУНА) у словацькій і чеській періодиці впродовж усього періоду їхнього функціонування виходило чимало публікацій, але переважно інформаційно-публіцистичного характеру. Серед авторів – Я. Гудакова, М. Дробняк, Я. Калиняк, Ф. Ковач, Ю. Костюк, В. Любимов, М. Мушинка, Й. Сірка, Н. Юрковська-Сікорякова, Ю. Швантнер та ін. Проте публікації вищезгаданих авторів присвячені лише окремим виступам і тематичним концертам колективу. Візитною карткою в мережі Інтернет є офіційний сайт Піддуклянського ансамблю пісні і танцю (Poddukelský umelecký ľudový súbor), який містить інформацію про колектив, його історію, концертну діяльність, програми, фотоархів тощо (<http://www.puls-slovakia.sk/>).

Пропоноване дослідження історії становлення і специфіки творчої діяльності «PULS» протягом багатьох років представлено як результат неодноразового спілкування з Юраєм Швантнером – художнім керівником, драматургом, сценаристом та директором колективу, який в ансамблі працює понад тридцять років, а також особистого спостереження за концертними програмами колективу останніх років.

Наукова новизна. На основі висвітлення творчої біографії професійного мистецького колективу з м. Пряшів (Східна Словаччина) виявлено основні тенденції збереження елементів автентики, вторинного фольклору (фольклоризму), використання синтезу мистецтв (хореографічне, театральне, музичне, вокальне), а також процесу словакізації сучасної культури русинів-українців. З'ясовано, що танець учасників колективу втілюється в стилізованій або автентичній формі, виконуючи при цьому такі функції: 1) танець як поєднувальний елемент між сценами вистави; 2) поєднання різних народних танців у великі танцювальні епізоди як окремі картини вистави; 3) танець уплетений в основу вистави для створення історичної епохи, більш ефектного загальноемоційного враження або театралізації дійства.

Мета статті

Мета статті – осмислення історії становлення та мистецьких здобутків професійного ансамблю пісні і танцю «PULS» (Poddukelský umelecký ľudový súbor) (Пряшів, Словаччина) в контексті культурної ідентичності її представників. Серед основних завдань такі: розгляд етапів становлення та професійного росту ансамблю, внеску художніх керівників, диригентів, хормейстерів, інструменталістів, солістів-співаків; висвітлення багатожанровості репертуару; визначення ролі колективу «PULS» в контексті збереження культурних здобутків русинів та українців Східної Словаччини.

Виклад матеріалу дослідження

Українське (русинське) населення, яке живе на території північно-східної Словаччини протягом багатьох століть було ізольоване від свого материнського роду. Протягом десятиріч, формуючись і функціонуючи у важких господарських і соціальних умовах, культура українців-русинів на сьогодні, незважаючи на процеси асиміляції, залишається частково збереженою.

Серед яскравих, непересічних мистецьких колективів Східної Словаччини чільне місце належить ансамблю «PULS» (Poddukelský umelecký ľudový súbor), перша назва якого була «Піддуклянський український народний ансамбль» (ПУНА), художній профіль якого мав український дух.

У січні 1953 р. у Меджилабірцях відбувся конкурсний відбір членів колективу в три художні групи (хористи, музиканти, танцюристи). Групу народних інструментів очолив педагог і культурно-освіт-

ній діяч Олександр Любимов. Танцювальну групу – Ю. Прохазка. Диригентом хору призначили Юрія Костюка.

«Піддуклянський український народний ансамбль» (ПУНА), як професійний ансамбль, розпочав свою діяльність у квітні 1955 р. Мета створення колективу – підтримка, збереження та популяризація східнослов'янського фольклору. Замість домрово-балалаєчного оркестру було створено оркестр на зразок народної капели з доповненими духовими інструментами. Така заміна диктувалася драматургією мистецького колективу. З початку функціонування колективу була поставлена мета – ґрунтуватися на співочому, музичному й танцювальному мистецтві українського народу, одночасно ознайомлювати українське населення Східної Словаччини з музичним фольклором словаків, чехів та інших народів. У 1956 р. колектив відновив свою роботу на базі оперети Українського національного театру як його частина під свою назвою. Таке рішення ґрунтувалося на тому факті, що для вимогливої оперети з її громіздкими лаштунками, оркестром, балетом і співацько-акторським ядром в українській області Східної Словаччини мало було придатних сцен й оперета часто виїжджала на гастролі. Художнім керівником оновленого колективу ПУНА був призначений Юрій Костюк.

У місцевій пресі було опубліковане звернення до членів попереднього професійного українського ансамблю пісні й танцю із запрошенням стати членами нового ансамблю. Було формовано новий склад оркестру, основою якого стали смичкові інструменти (поряд з цимбалами та сольними мідними й дерев'яними духовими інструментами). Частина членів оркестру оперети залишилась далі в ПУНА разом із музикантами, що пройшли відбірковий конкурс. Під керівництвом Юрія Костюка ПУНА став стимулятором розвитку власної музично-хорової творчості, що було в програмі митця глибоко продуманою лінією діяльності.

Динамічний розвиток протягом десятиліть сприяв тому, що колектив почали порівнювати із професійними ансамблями Словаччини – «SLUK», «Luchnica», «Armady umelecky subor piesni a tancov a podobne» (Військовий мистецький ансамбль пісні і танцю) та ін.

Із 22 листопада 1956 р. незмінною учасницею колективу стала солістка-вокаліст Марія Мачошко, яка понад чверть століття, разом із ПУНА популяризувала українське мистецтво, досягаючи справжніх професійних вершин. Особливо пам'ятною для артистки була співпраця з оркестром народних інструментів Брненського радіо (Чехія), започаткована ще в 1964 р.

Протягом десятиріч змінювалось керівництво танцювальної групи ПУНА. Основоположником та успішним хореографом оперети Українського народного театру був В. Лібовицький, який працював з колективом до 1957 р. Серед його хореографічних постановок – «Сопілка грає», Страшки з монтажу «Прядки», «Гопак» та ін. (Дробняк, 1980).

У 1957–1973 рр. педагогом, хореографом та художнім керівником ПУНА була Меланія Немцова, котра створила низку цінних музично-хореографічних композицій, де українські національні риси поєднувала з технічною вимогливістю, сценічним ефектом, ідейною спрямованістю та художньою досконалістю. М. Немцова вдало використовувала народну лірику, народні елементи танцю, під її керівництвом хореографічна частина ПУНА досягла значних успіхів, гастролюючи багатьма країнами Європи (Ковач, 1999, с. 242). Окрім хореографії, М. Немцова була вихователем, художником, дослідником, організатором. Мисткинею було створено монотематичні композиції «Вітай, життя!», «Ей сонечко виходить», «Життя-любов» та ін. Серед танців варто згадати ті, яким аплодували тисячі глядачів не лише на теренах Словаччини, а й за океаном: «Дитячі ігри», «Біла фантазія», кілька чардашів, «Козацький вихор», «Гопак», «Гри на луці», «Черяна», «Маковицькі польки», «Біла фантазія», «Козацький вихор», «Заграй ми, гудачку», «Танцювала боса», «Кручена в тройках», «Весна під горами», «Майська ніч», «Весняний день», «Потрясак», «Обглядачки», «Коломийки», «При Лабірці», «Вербунг», «Очима партизана», «Перникове серце», «Піддуклянські польки», «Полька миру» й ін.

Також в ПУНА працювали такі хореографи, як О. Опанасенко, К. Балог, А. Бутинець, М. Пузанов, Ю. Кабанка, С. Носаль, Ц. Залешак, Я. Шевчик, Я. Бонуш, М. Гінкова, Й. Баронь, Я. Бруга, Й. Кремлик, С. Ремар, Й. Бутела й ін. (Дробняк, 1980).

Після М. Немцової керівником танцювальної групи було призначено довгорічного соліста, асистента танцю Івана Чесарика, який співпрацював з педагогом та хореографом Юрієм Гогою. Серед найуспішніших хореографічних постановок – «Російська пляска», «Барвінок», «Веселі залицяльники», «Гуцулка», «Гопак» та ін. – Юрій Гога за короткий період своєї праці в колективі став автором таких танцювальних номерів, як «Козацька зустріч», «На дротарку», «Повернення дротарів», «Написав мі милий», «Веселиця» та ін. (Дробняк, 1980).

Успішна випускниця Високої школи музичних мистецтв у Братиславі Станіслава Сем'янова принесла в колектив нові методи роботи в педагогічній підготовці танцюристів, вона була автором малого танцю «Чардаш» та великих танців «А ця Гельпа» та «Вітай, сонце!». Окрім фольклорного матеріалу, хореографи колективу звертали увагу на теми прославлення життя, що вирує навколо, патріотизму, інтернаціоналізму, щоб показати людину-трудівника, борця за прекрасне в житті тощо.

У 1958–1967 рр. та 1970–1980 рр. художнім керівником, хормейстером і драматургом «ПУНА» був педагог, композитор, заслужений працівник культури Юрій Цимбора – автор музики до хореографічних композицій «Піддуклянська сюїта», «Грайте же, гудаці», «Піддуклянський привіт», «Золотий ланцюг», «Веселиця» й ін. Ю. Цимбора написав патріотичні пісні-кантати для об'єднаних хорів на кількох фестивалях у Свиднику та ін.

На основі народнопісенної та хореографічної культури, обрядів та звичаїв русинів-українців Пряшівщини протягом десяти років було поставлено близько 30 прем'єр, у яких вміщено понад 160 музично-вокально-хореографічних картин і композицій. Серед кращих слід згадати такі: «Сопілка грає» (1957), «Маковицька черяна» (1957), «Спиські чардаші» (1960), «Піддуклянські польки» (1960), «Обливачка» (1962), «Пицалочка моя» (1963), «Співаночки мої» (1963), «Метелиця» (1968), «На прядках» (1969), «Козацький вихор» (1970), «Ей, сонце сходить» (1971), «Мелодії Карпат» (1972), «Життя і любов» (1974), «На веселу ноту» (1979), «Вінку мій зелений» (1982) та ін. Серед театральних постановок – «Назар Стодоля» Т. Шевченка та «Вечорниці» П. Ніщинського (1961), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (1965).

У 1960-х рр. на багатьох культурних форумах лунали дискусії про концепцію професійних колективів у республіці, що стосувалося й творчої діяльності ПУНА. У зв'язку з цим ансамбль прийняв ідею програмності концертних програм, яка б глобально відповідала суспільно-культурним (а також політичним) потребам. Концертна прем'єра, яка відбулась 5 травня 1962 р. під назвою «Вітай життя», несла тему працелюбності людини і прославляла життя. Польський журнал «Голос народу» 3(6) за 1962 р., окрім багатьох вітальних слів, зазначив: «почали звучати сопілки, цимбали, губні гармоніки», а далі додав, що «колектив має високий художній рівень, а його виступ несе великий глядацький успіх...» (Jurkowska-Sikorjakova, 2009).

Сьома прем'єра «Вітай життя» 10 травня 1963 р. була історичною. В ній номери не чергувалися, а були самодостатніми окремими номерами. Вперше в історії колективу було використано емблемову назву програми, що означало визнання, народження мистецько-художнього ядра програми і його поетичного найменування. Концертна програма налічувала 23 вокальні, інструментальні та танцювальні номери, які об'єднувала одна ідея. Лібретист Ш. Ладжинський зазначав, що це була спроба створити органічно скомпоновану цілісність думки і мистецтва (Jurkowska-Sikorjakova, 2009). Програма мала модератора, конференсьє, який поєднував окремі тематичні блоки словом. Дві частини відображають життя суспільства. М. Дробняк наголошував: «Програма скомпонована так, щоб пісня звучала з тієї місцевості, що й танець; поодинокі номери з'єднані віршованим текстом, глядач має можливість під час усього вечора, без будь-яких зовнішніх факторів уважно відслідковувати дію, бути одним з т. зв. «членів» делегації, котра вітає весну, радіє, усміхається, тому що вже немає нікого і нічого, що могло б заховати, скрити ті внутрішні сили, внутрішній неспокій, який присутній в кожному з нас, меншою чи більшою мірою з'являється в нас із приходом весни» (Jurkowska-Sikorjakova, 2009).

Отже, можна підсумувати, що сьома прем'єра: 1) в ідеологічному тематичному плані насамперед мала політичні моменти (під час вистави частково з'являлись «піонери»), але «грубі» ідеологічні сегменти зникли з програм першої половини 1960-х років (наприклад, кантати, що прославляли Сталіна й ін.); 2) подекуди звучала критика в бік керівництва колективу Ш. Ладжинського, що відхиленням від фольклору в програмі він тим самим порушив традиційну багаторічну діяльність PULS'у. Тобто комбінація класичного народного жанру (пісня, танець) чергувалася з модерними елементами, музикою поп, твіст. Поруч з «гопаком» глядач міг побачити танцювальний твістовий етюд; 3) по-новому виглядав комбінований класичний народний стрій костюмів з підкарпатського краю, який було доповнено модерними елементами в блузах та спідницях, що використовувалися в одязі 1960-х рр.

У 1965–1966 рр. лібералізація суспільства та можливість представлення словацької культури Заходу сприяли тому, що керівництво організувало гастролі до Франції, Німеччини, Голландії, Швейцарії, Болгарії, Югославії, Австрії, Польщі, Англії і СРСР.

Із художнім керівником ПУНА Рудольфом Смотером у 1969 р. співачка Марія Мачошко виступила в Нью-Йорку в Лемко-парку на першому русинсько-лемківському фестивалі пісні й танцю. Михайло Дробняк на сторінках книги про ансамбль писав: «...наше дуо (М. Мачошко та Р. Смотер) полонило

всіх без винятку. Люди, які змушені були покинути свій бідний край ще до війни, аби заробити крихту хліба, не соромились своїх сліз і слів подяки за принесений їх шматочок домівки. Після концерту навіть пироги наварили, аби показати гостям із Пряшівщини, що вони й на далекій чужині не забули про те, де вони народились і які страви їли...» (Дробняк, 1980, с. 90).

Усюди, де б не виступав ПУНА, де б не співала Марія Мачошко, глядацька аудиторія вигукувала «Браво», не шкодуючи оплесків та не приховуючи радості. Зокрема, на сторінках західнонімецької газети «Ермсталботе» в Ураку за 8 січня 1969 р. зазначалося: «... Були оплески, що сколихнули зал. Знову і знову. Оплески належали в однаковій мірі танцювальному мистецтву акторів, досконалий, місцями дихання зупиняючій віртуозності, акробатизму танцюристів, музиці і чистому співу... Повна життя симфонії, темпераментної, піднесеної народної музики, фольклору, кольорів, танцювального руху і артистички натхнули глядачів вже першим своїм номером... Ми відчули подув вітру з Карпат, а разом із умільцями пережили любов і радість молодості, весни... Вже самостійний оркестр міг би своїм виконанням заповнити ціловечірню програму. В його віртуозному танцювальному супроводі і сольних номерах жив іскристий темперамент... Прекрасні були і співацькі голоси... Бурхливі оплески вимагали постійно повторень окремих номерів. Символічно, як подяка змісту, був переданий букет квітів. Один для всіх. Мало коли глядачі були задоволеніші, контакт із умільцями досконаліший...» (Дробняк, 1980, с. 91).

Такі пісні, як «Іване», «Ой на плаю вівці пасуть», «Ей, гой, тили-тили», «Заспівайме собі двома голосами», «Коли м була мала-мала», «Мам я мужа фуяроша», «Шариські пісні» в обробці соліста ПУНА Йосифа Пригоди, «Успіванка» з репертуару Дарини Лаціакової, «Прийдь до нас шугаю», «Казала мі мама, жебим ся видала», «Парібчіння» та багато інших принесли Марії Мачошко неабияку популярність, зараховуючи її до найкращих інтерпретів народного мистецтва Чехословаччини. Велика заслуга в цьому хормейстерів Юрія Костюка, Степана Ладижинського, Юрія Цимбори, Мирослава Бургра, які професійно вміли порадити, навчити. Плідною була також співпраця з композиторами – Т. Андрашованом, В. Урбанцем, П. Тонковічем, Й. Палком, А. Демом, Б. Смейкалом, Я. Юрашком та С. Якубичком (Дробняк, 1980).

Керівництво колективу створювало програми, максимально пристосовані до глядацької аудиторії різних ідеологічних систем. ПУНА був розділений на два ансамблі з характерними програмами для певного кола глядачів. «Великі» програми були побудовані на ефектних танцювальних номерах у супроводі великого оркестру народних інструментів і трьох бандуристів. Другий «малий» склад колективу, окрім танцюристів, мав велику співочу хорову частину. У такому складі домінував могутній хоровий і сольний спів. Така частина колективу готувала програми для поїздок до СРСР, Болгарії та Югославії.

Період 1964–1971 рр., т. зв. «семиріччя» існування колективу був позначений новою якістю в драматургії, репертуарі, творчому поступі. В майбутньому це підтвердила нова програма (1971), з якою колектив відвідав США і Канаду. Професійний ансамбль здійснив поїздки до Радянського Союзу, Тунісу, Франції, Болгарії, Федеративної Республіки Німеччини, Голландії, Югославії, Італії, Данії, Норвегії, Швейцарії, Австрії, Польщі, Німеччини, Англії, Канади, Сполучених Штатів Америки. З нагоди 15-річчя свого заснування ПУНА поставив у 1970 р. оперу «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, яка довгий час користувалася заслуженим успіхом. Усі ролі виконували солісти мішаного хору, хор, танцювальна група та оркестр.

У 1971 р. в ПУНА відбулася прем'єра програми «Ей, сонечко сходить». У своїй концертній діяльності, за висловом Ю. Цимбори, ансамбль не був спроможний виступати з великим колективом на багатьох сільських сценах. Тому було зроблено програми окремих частин колективу, з якими можна було успішно виступати і в найвіддаленіших регіонах краю. Це, зокрема, «Летить, голуби!», «Не сталося це у вас?» та ін. Новими вимогами до сценічного жанру вирізнялася концертна програма під назвою «Мелодії Карпат» (1972), у якій було використано фольклорні матеріали й твори місцевих композиторів. Програма користувалася великою популярністю, зокрема серед молоді. У 1974 р. відбулась прем'єра програми «Життя – любов», лейтмотивом якої була пошана до героїв, котрі боролися за щасливе життя народу.

У мистецькому колективі Юрій Цимбора співпрацював з Юрієм Костюком, Людмилою Кириченко, Штефаном Ладижинським, Меланією Немцовою. Власну музику писав і до танців. Першого грудня 1975 р. Юрій Цимбора передав функцію керівника ПУНА диригенту Рудольфу Смотеру.

Нова програма під назвою «Піддуклянські квіти» побачила світ 1976 р. У ній втілено апофеоз мозолістих рук, простого людського щастя. В основі – тема дротарів (мандрівних ремісників, які скріплювали дротом розбитий глиняний посуд), непривабливе минуле і розвиток подій, що революційно переходить у сучасне радісне життя.

Основна тема програми «Під сонцем свободи» (1978), прем'єра якої відбулась у Будинку культури в м. Пряшеві, уособлювала подяку героям повстання, полеглим у боях проти фашизму. Авторами лібрето були Ю. Цимбора та О. Фельбаб. У тому ж році ПУНА поставив ще одну мистецьку програму про щоденну радісну працю, кохання, веселощі та гумор під назвою «На веселу ноту».

У 1980 р. Піддуклянський український народний ансамбль поставив урочисту програму «Ехо наших днів». Юрій Цимбора був автором музики на слова народної співанки «Ей, Янічку за водов». На народні мотиви створив співанку «А чорна я, чорна і наші наймиліші».

1983 р. з'явилась прем'єра «Вінок мій зелений», яка мала великий успіх. Зокрема, у вступі звучала пісня «О, мій краю» на музику Ю. Цимбори, слова М. Дробняка. Слухачів вражала виразність висловлювання, високий ступінь ансамблевої гри, спів жіночої частини хору в бандурному супроводі. Програмою керували диригенти В. Любимов та Ю. Сельчан. Варто згадати з того періоду прем'єру програми «Щедрий вечір, добрий вечір» з оркестром, автором музики та хормейстером був В. Дворжак.

Переломним для ПУНА став 1989 р., коли зміни, які принесла «оксамитова революція» інша назва – «pezna revolúcia») (повалення комуністичного режиму в Чехословаччині мирним шляхом без використання зброї та пролиття крові), торкнулися культури русинів-українців, котрі населяли Східну Словаччину. Окремо варто згадати успіх жіночого хору колективу, члени якого охоче грали на бандурі. Саме бандура викликала велике захоплення та оплески в слухачів та глядачів і Словаччини, і далеко за її межами. Багато пісень з репертуару хору було записано Українською Студією Чехословацького радіо у Пряшеві та на грамплатівки.

У 1991 р. назву «Піддуклянський український народний ансамбль» (ПУНА) було змінено на «PULS» (Poddukelský umelecký ľudový súbor). До його складу входили хорова, хореографічна, оркестрова й технічна частини. Загальна кількість учасників у 1991 р. становила 100 осіб. Помітними були відхилення від фольклорної традиції, натомість перевага надавалася сценічним танцям. Зокрема, до хору було введено три програми у супроводі оркестру – «Дивна новина», «Ей, заграй мі гудачку» та «День Воскресіння» на чолі з хормейстером В. Любимовим.

Мішаний хор PULS'у своїм репертуаром а capella чи із супроводом оркестру збагачує програми ансамблю. Від початку створення хор пройшов довгий шлях становлення, інтерпретації та виступів у програмах.

У перші роки хор розвивав свої мистецькі здібності, використовуючи репертуар традиційного українського співу. Перші концерти були дещо статичні. Поступово хор збагачував свій репертуар творами українських, радянських, місцевих словацьких, чеських та українських авторів. За спостереженнями Ю. Цимбори, «...із статичної форми інтерпретації перейшов на динамічну форму, коли вже хор зміст пісень зміцнював відповідним рухом. Таким чином, його виступи стали цікавішими, більш привабливішими і знаходили у глядачів дуже добрий відгук... На хорових творах значно виріс і ставив самостійні концерти «а capella». Зокрема, успішним був концерт з нагоди 100-ї річниці з дня смерті великого українського поета Т. Г. Шевченка» (Дробняк, 1980, с. 122).

Від 2001 р. PULS став підпорядкованим державній управі Пряшівського Краю (Prešovský samosprávný kraj). Солісти хору успішно виступали з програмами під назвою «Виховні концерти» перед шкільною молоддю з метою допомоги підростаючому поколінню у фаховому, естетичному й патріотичному вихованні. Концерти ґрунтувалися на матеріалі світових класиків оперної школи та класичних музичних взірцях. Великою популярністю користувалася програма «Мелодії Карпат», у якій використовувалися сучасні електрофонічні форми інтерпретації. Окрім хору, участь брали й декілька членів оркестру та балету.

Автором яскравих програм до 2012 р. був композитор А. Калінка, який вніс у твори високу мистецьку стилізацію на основі сценічного фольклору.

Щороку виконавський рівень хору зростає завдяки кропіткій та наполегливій праці диригента Юліуса Селчана. У багатьох творах, зокрема «Колиска і хрест» I і II» (2009–2010), «Душа сповнена людьми» (2012), колектив почав використовувати нові технічні можливості (різновиди радіо-мікрофонів, підвісних та ін.). З'явилися можливості розмістити хор на сцені групами та поодинокі тощо, відповідно до сценографії.

У репертуарі є словацькі, чеські, українські, русинські народні пісні. Музично-танцювальні епізоди майстерно поєднувалися з акторською грою в загальних музично-театральних постановках. Це мало характер музично-ігрових, опереточних, естрадних вистав, іноді т. зв. гібридних жанрів, де поєднувалися спів, танець і музика (Дробняк, 1980).

У 2015 р. відбулися прем'єри композицій «На дворі», а в 2016 р. – «Щедрий вечір». Окрім цього, у репертуарі колективу – постановки мюзиклів «Франтішек з Асісі» (2007), «Жанна Д'Арк» (2015) та ін.

Ювілейний концерт з нагоди 60-ліття творчої діяльності професіональний Піддуклянський український народний ансамбль (ПУНА), перейменований на «PULS» (Poddukelský umelecký ľudový súbor) відзначав у Театрі ім. Йонаша Заборського в 2015 р. Режисером святкової програми був хореограф Ярослав Моравчик. Перша частина «Повертання», в якій прозвучали найпопулярніші номери в дотеперішній історії ансамблю, майже виключно – з його першого періоду, правда, в новіших художніх обробках. Серед танців – «Обертана», із пісень – «Уж місячок на небі», «Наші дівки парадниці» й ін. За висловом М. Мушинки, серед публіки найбільшим успіхом користувалися «українські» номери, зокрема: вокально-танцювальні гуцульські коломийки, загальноукраїнська пісня «Їхали козаки» й танець «Гопак». Саме після виконання гопака, пригадує в інтерв'ю М. Мушинка, глядачі, аплодуючи стоячи, вимагали повторення завершальної частини українського танцю. Усе це – переконливе свідчення того, що русини Словаччини (вони становили основну частину глядачів) загальноукраїнський фольклор також вважають своїм.

До дискографії колективу належать платівки й диски: PUL'S (LP) (1973), PUL'S (LP) (1979), «Ей, квітне черешичка» (1985), «Світися, світися» (1991), «Утоплена краса» (1995), «Весілля, весілля» (2000), «Заспіваймо собі» (2015), «Щедрий вечір» (2016) та «Летів пташок» (2017).

10 листопада 2017 р. у Пряшеві на сцені Театру ім. Йонаша Заборського відбулася прем'єра словацького мюзиклу «Никола Шугай» за однойменним романом Ольбрахта. Автором лібрето, тексту пісень та режисером мюзиклу є Мартин Наглік, хореографом – Віліям Микула, автором музики – Мартин Гусовський. Постановку мюзиклу здійснили два професійних художніх колективи – актори Театру драми ім. Й. Заборського та учасники професійного ансамблю пісні й танцю «PULS», який з 2009 р. працює в приміщенні Театру ім. Й. Заборського.

В основі змісту вистави кохання Николи й Ержіки. Емоційними та зворушливо чуттєвими є сцени сватання, весілля, похорону. У них використано фрагменти стилізованих фольклорних обрядів русинів-українців. Сюжет мюзиклу доповнено страслов'янськими молитвами. Пісні «Voda, voda», «Tebe ho dam», «Czaruj», «Po schpiczkach», «Pil moj tata», «Kam letis?», «Nepobozkana», «Herodes», «Let' za svojou laskou» – ліричні, експресивні, мелодійні (Мушинка, 2017). Неповторні декорації, оригінальні костюми, професійна гра оркестру народних інструментів, акторів Театру, чудове виконання вокальних партій головних героїв, хору, хореографічних постановок різних стилів (поєднання контемпу, народно-сценічного танцю, твісту, чечотки) – збагачує, вражає, додає неповторних емоцій. Від прем'єри і до сьогодні мюзикл «Никола Шугай» можна побачити тільки на сцені Театру ім. Й. Заборського в м. Пряшеві, він користується значною популярністю серед широкого кола пошанувачів театрального мистецтва.

Висновки

Отже, незважаючи на складні суспільно-політичні реалії, уперше в історії мистецького життя Словаччини в 50-х рр. ХХ ст. було створено колектив, який завдяки постійній кропіткій праці зміг сценічно популяризувати народне музичне мистецтво українців-русинів, котрі населяли Чехословаччину, й досягнути високого професійного мистецького рівня.

В основі репертуару колективу «PULS» лежить інтерпретація традиційного календарно-обрядового та сімейно-обрядового східнослов'янського фольклору – не лише тематичні концертні програми, але й музично-драматичні композиції, мюзикли, завдяки насиченому пісенному та хореографічному матеріалу в поєднанні із традиційними елементами народного одягу, етнографічного реквізиту, виконавської манери співу й темпераменту народних типажів, а також постійне підвищення та вдосконалення професійно-мистецького рівня. Протягом десятиріч «PULS» – незмінний учасник щорічних концертних заходів, які проходять не лише в Словаччині, але й далеко за її межами. Мистецький колектив нагороджено численними дипломами, відзнаками та цінними нагородами; він є взірцем високого професійного мистецтва Східної Словаччини.

Діяльність колективу стала потужним засобом протидії асиміляційним процесам у колишній Чехословаччині, сприяла збереженню традиційних пісень, танців, обрядів русинів-українців. Однак, у перші десятиріччя ХХІ ст. мистецьке кредо колективу дещо змінило напрям. Сьогодні – це популяризація традицій та регіональної специфіки музичного, інструментального фольклору й хорео-

графії, сценічно-концертна репрезентація фольклорної етномозаїки русинського та східнославацького регіону.

Список використаних джерел

- Дробняк, М. (1980). Піддуклянський український народний ансамбль УНТ нагороджений медаллю «За заслуги в будівництві» лауреат Премії ім. Віта Неєдлого. Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі; Відділ української літератури в Пряшеві.
- Калиняк, Я. (2016). *Юрко Цимбора*. Окресна організація Русинської оброди у Свіднику.
- Ковач, Ф. (Ред.). (1999). *Краєзнавчий словник русинів-українців. Пряшівщина*. Союз русинів-українців Словацької республіки.
- Мушинка, М. (2017, 13 листопада). *У Пряшеві відбулася світова прем'єра мюзиклу «Никола Шугай»*. Закарпаття онлайн. <https://zakarpattia.net.ua/Special/176094-U-Priashivi-vidbulasia-svitova-premiera-miuzyklu-Nykola-Shu>.
- Fabryka-Protka, O. (2019). Piduklyansky Ukrainian folk ensemble (PUNA-PUL'S) – popularizer of folk traditions of the Ukrainian-Slovak borderland. In R. Lipelt (Red.), *Na pograniczach. Z odległej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych* (s. 127-141). Panstwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka w Sanoku.
- Jurkovská-Sikorjaková, N. (2009). *Lux ex Oriente. «Malé dejiny» Poddukelského umeleckého ľudového súboru v Prešove*. Výroba ADIN.

References

- Drobnyak, M. (1980). *Pidduklyanskyi ukrainskyi narodnyi ansambl UNT nahorodzhenni medalliu «Za zasluhy v budivnytstvi» laureat Premii im. Vita Neiedloho [Pidduklyansky Ukrainian folk ensemble of CNT was awarded the medal «For Merits in Construction» winner of the Prize. Vita Needloho]*. Slovak Pedagogical Publishing House in Bratislava; Department of Ukrainian Literature in Pryashev [in Ukrainian].
- Fabryka-Protka, O. (2019). Piduklyansky Ukrainian folk ensemble (PUNA-PUL'S) – popularizer of folk traditions of the Ukrainian-Slovak borderland. In R. Lipelt (Ed.), *Na pograniczach. Z odległej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych [On the borderlands. From a distant and near past. Studies on cultural relations]* (pp. 127-141). Vocational State School of Higher Education Jan Grodek in Sanok [in Poland].
- Jurkovska-Sikorjakova, N. (2009). *Lux ex Oriente. «Malé dejiny» Poddukelského umeleckého ľudového súboru v Prešove [Lux ex Oriente. “Small History” of the Poddukel Art Folk Ensemble in Prešov]*. ADIN [in Slovak].
- Kalinyak, J. (2016). *Yurko Tymbora [Yurko Tsimbora]*. Separate organization of the Rusyn rite in Swidnik [in Ukrainian].
- Kovacs, F. (Ed.). (1999). *Kraieznavchy slovnyk rusyniv-ukraintiv. Priashivshchyna [Local lore dictionary of Ruthenian-Ukrainians. Presov region]*. Union of Rusyn-Ukrainians of the Slovak Republic [in Ukrainian].
- Mushynka, M. (2017, November 13). *U Priashivi vidbulasia svitova premiera miuzyklu «Nykola Shuhai» [The world premiere of the musical “Nikola Shugai” took place in Presov]*. Zakarpattia online. <https://zakarpattia.net.ua/Special/176094-U-Priashivi-vidbulasia-svitova-premiera-miuzyklu-Nykola-Shu> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 26.05.2020

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОДДУКЛЯНСКОГО АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ТАНЦА «PULS» (ПРЕШОВ) В КОНТЕКСТЕ СОХРАНЕНИЯ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ РУСИНОВ И УКРАИНЦЕВ ВОСТОЧНОЙ СЛОВАКИИ

Фабрика-Процкая Ольга Романовна
Кандидат искусствоведения, доцент,
Прикарпатский национальный
университет имени В. Стефаника,
Ивано-Франковск, Украина

Цель работы – рассмотреть историю становления и художественные достижения профессионального ансамбля песни и танца «PULS» (Poddukelský umelecký ľudový súbor) (Прешов, Словакия) в контексте культурной идентичности его представителей. Методология исследования заключается в сочетании методов познания, обусловленных

требованиями объективного анализа исторических, искусствоведческих и культурологических источников, отражающих основные тенденции развития и функционирования культурной жизни этнического населения Прешовщины второй половины XX – начала XXI в. В исследовании применен комплекс методов: описательный; теоретический; информационный; наблюдения, интервью и обобщения. Научная новизна. На основе освещения творческой биографии профессионального художественного коллектива из г. Прешов (Восточная Словакия) выявлены основные тенденции сохранения элементов аутентичности, вторичного фольклора (фольклоризма), использование синтеза искусств (хореографическое, театральное, музыкальное, вокальное), а также процесса словакизации современной культуры русинов-украинцев. Выяснено, что танец участников коллектива воплощается в стилизованной или аутентичной форме, выполняя при этом такие функции: 1) танец как соединительный элемент между сценами представления; 2) объединение различных народных танцев в большие танцевальные эпизоды как отдельные картины представления; 3) танец введен в основу представления для создания исторической эпохи, более эффектного общеэмоционального впечатления или театрализации действия. Выводы. Удельный вес популяризации украинского фольклора, который был в основе идеологии и репертуара коллектива от начала создания, сегодня уменьшается. Вместо этого внимание ансамбля песни и танца «PULS» сосредотачивается преимущественно на обрядовых традициях русинов, словаков, а также песенно-танцевальном фольклоре соседних стран. Творчество коллектива – это органичное сочетание различных жанров (музыкально-игровые, опереточные, эстрадные представления, иногда гибридные жанры), синтез фольклора – актерского, музыкального (вокальный и инструментальный) – и хореографического искусства.

Ключевые слова: ансамбль песни и танца; «PULS»; украинцы; русины; исполнительство; музыкальный фольклор; духовная культура; культурная идентичность; Восточная Словакия

**PULS PODDUKELSK SONG
AND DANCE ENSEMBLE (PREŠOV):
THE SPIRITUAL CULTURE
PRESERVATION OF RUTHENIANS
AND UKRAINIANS
OF EASTERN SLOVAKIA**

Olha Fabryka-Protska

PhD in Art Studies, Associate Professor,

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

The purpose of the study is to reveal the history of the formation and artistic achievements of the professional song and dance ensemble “PULS” (Poddukelský umelecký ľudový súbor) (Prešov, Slovakia) in the context of the cultural identity of its participants. The research methodology is a combination of methods of cognition, due to the requirements of objective analysis of historical, art and cultural sources, reflecting the main trends in the development and functioning of the cultural and artistic life of the ethnic population of Prešov region in the second half of the 20th – early 21st century. The study used a set of methods: descriptive; theoretical; informative; observations, interviews and generalizations. Scientific novelty. Having covered the performance biography of the professional art ensemble from Prešov (Eastern Slovakia), we have defined the main trends in preserving elements of authenticity, invented folklore (folklorism), the use of art synthesis (choreographic, theatrical, musical, vocal), and the process of Slovakisation of the modern culture of Ruthenian-Ukrainians. It has been found that the dance of the ensemble members is embodied in a stylized or authentic form while performing the following functions: 1) dance as a connecting element between the scenes of the performance; 2) the combination of different folk dances into significant dance episodes as separate pictures of the performance; 3) the dance is a background of the performance for creating a historical epoch, a more striking general impression or adaptation. Conclusions. The share of popularization of Ukrainian folklore, which was the basis of the ideology and repertoire of the ensemble since its inception, today, unfortunately, is declining. Instead, the song and dance ensemble “PULS” focuses mainly on the ritual traditions of the Ruthenians and Slovaks, as well as the song and dance folklore of neighbouring countries. The ensemble’s works are an organic combination of various genres (musical-game, operetta, variety performances, sometimes so-called hybrid genres), synthesis of folklore – acting, musical (vocal and instrumental) and choreographic art based on professionalism.

Keywords: song and dance ensemble; “PULS”; Ukrainians; Ruthenians; performance; musical folklore; spiritual culture; cultural identity; Eastern Slovakia

**ПАРАМЕТРИЗМ В ДИЗАЙНЕ.
СПОСОБЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ
И НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ**

Вергунова Наталья Сергеевна

*Кандидат искусствоведения, доцент,**ORCID: 0000-0002-8470-7956,**e-mail: n.vergunova@gmail.com,**Харьковский национальный университет**городского хозяйства имени А. Н. Бекетова,**ул. Маршала Бажанова 17, Харьков, Украина, 61002*

Цель исследования состоит в рассмотрении понятия «параметризм» в дизайне, выявлении его способов моделирования и возможных направлений развития. Полученные результаты могут быть использованы для уточнения теоретической базы параметрического проектирования и совершенствования соответствующих алгоритмов проектного процесса. Методы исследования заключаются в применении историко-сравнительного и хронологического методов, а также метода терминологического анализа, что способствовало выявлению терминологических трактовок относительно параметрического конструирования, ассоциативной геометрии и объектно-ориентированного моделирования как способов создания параметризованной геометрической модели, а также рассмотрению других смежных понятий в контексте параметрического проектирования. Научная новизна работы заключается в комплексном исследовании цифровых преобразований дизайнера на современном этапе в контексте теоретико-методологических концепций, в частности относительно параметрического проектирования. Выводы. Рассмотренный в статье термин «параметризм» имеет достаточную теоретическую проработку. Его практическое воплощение посредством параметрического моделирования основывается на трех основных способах создания геометрической модели: параметрическом конструировании (Parametric design), предполагающем использование различных видов взаимосвязей между элементами модели; ассоциативной геометрии (Associative geometry), направленной на обеспечение единой информационной взаимосвязи между геометрической моделью и другими компонентами базы данных проекта и объектно-ориентированного моделирования (Feature-based modeling), с помощью которого определяется поведение геометрической формы при дальнейших изменениях. Возможные направления развития параметризма охватывают ежегодные международные выставки и конкурсы, где демонстрируются объекты дизайнера, выполненные посредством параметрического моделирования. Все чаще появляются образовательные программы, ориентированные на параметрическое проектирование, но наиболее актуальным представляется усовершенствование специализированного программного обеспечения.

Ключевые слова: параметризм; дизайн; формообразование; параметрическое конструирование; ассоциативная геометрия; объектно-ориентированное моделирование

Введение

В конце прошлого века были сформированы новые принципы практической деятельности дизайнера. Они базируются на использовании компьютерных технологий и западными исследователями определяются как компьютерные инструменты промышленного дизайна (CAID).

Использование этих инструментов привнесло в дизайнерскую деятельность несомненные преимущества и оказало значительное влияние на самих дизайнеров. С помощью этих инструментов сегодняшний дизайнер может проходить все этапы проектирования более эффективно, а параметрическое моделирование, лежащее в основе этого инструментария, является удобным и интуитивным методом создания концептуальной модели изделия и позволяет избавиться от необходимости рутинного создания различных видов изделия посредством 2D-элементов – эскизов и чертежей в традиционном понимании. Выбирая нужные виды и применяя разрезы и сечения, линии чертежей будут созданы автоматически точно, независимо от сложности геометрии, можно постоянно сверяться с внутренней схемой объекта, проверяя себя в процессе работы.

Безусловно, трехмерная модель является гораздо более наглядным представлением изделия, нежели двухмерные эскизы и чертежи. Для САД-систем не представляет никакой проблемы получение

изометрических видов разного характера, в том числе и для сборок. И дизайнеры, и заказчики могут по трехмерной модели точно оценить изделие, проверить расположение деталей в сборочной конструкции.

Вместе с тем понятие «параметризм» в последнее время ассоциируется не только с процессом моделирования как таковым, но и приобретает все более широкое значение в качестве полноценной дизайнерской и архитектурной деятельности. В общетеоретическом осмыслении выбранной тематики использованы работы таких исследователей: С. А. Борисова, В. В. Смолянинова и М. Н. Терентьева (1998), П. Шумахера (Schumacher, 2016), М. Бьюри (Burry, 1999), Б. Колаверица (Kolarevic, 2013). В большинстве информационных источников рассмотрены отдельные аспекты параметрического проектирования, при этом его комплексное рассмотрение и возможные направления развития все еще недостаточно представлены.

Научная новизна работы заключается в комплексном исследовании цифровых преобразований дизайна на современном этапе в контексте теоретико-методологических концепций, в частности относительно параметрического проектирования.

Цель исследования

Цель исследования состоит в рассмотрении понятия «параметризм» в дизайне, выявлении его способов моделирования и возможных направлений развития. Полученные результаты могут быть использованы для уточнения теоретической базы параметрического проектирования и совершенствования соответствующих алгоритмов проектного процесса.

В процессе исследования был применен комплекс общенаучных методов (историко-сопоставительный, хронологический, метод терминологического анализа), который способствовал выявлению терминологических трактовок относительно параметрического конструирования, ассоциативной геометрии и объектно-ориентированного моделирования, как способов моделирования, а также рассмотрению других смежных понятий в контексте параметрического проектирования.

Изложение основного материала

Алгоритм трехмерных построений в параметрическом моделировании (Parametric modeling) основан на применении параметров модели и их соотношений. При этом любое изменение параметров подобной математической модели влечет за собой изменение конфигурации ее деталей, их взаимных перемещений в сборке и, как следствие, видоизменение всей модели в целом. Параметрическое моделирование позволяет быстро вносить те или иные изменения в модель, демонстрируя различные конструктивные схемы, вместе с распознаванием и предотвращением возможных ошибок, возникающих в процессе этих изменений. В данном случае можно рассуждать об определенных «сценариях» развития модели, а также проигрывании этих сценариев с помощью алгоритмов параметрического моделирования с целью выбора наиболее целесообразного из них.

Параметрическое моделирование легло в основу развития CAD/CAM/CAE-систем еще на ранних этапах, но первое время не могло быть осуществлено по причине недостаточной компьютерной производительности. В обиходе стран СНГ эти системы имеют аббревиатуру САПР – системы автоматизированного проектирования и АСУП – автоматизированные системы управления (Будя и др., 1988, с. 10). Появление первых САПР с возможностью параметризации датируется 1989 годом, среди них Pro/Engineer от международной компании «Parametric Technology Corporation» и T-FLEX CAD российского разработчика «Топ Системы».

Несмотря на то, что параметризм, как алгоритм трехмерного моделирования, был известен еще в начале 1990-х годов и впоследствии применялся в дизайнерской деятельности, в первую очередь, в промышленном дизайне, в виде CAD разных классов, его нарицательная трактовка и последующее выделение как самостоятельного стиля в дизайне и архитектуре произошло спустя два десятилетия.

Основоположником этих событий является немецкий архитектор Патрик Шумахер (Patrik Schumacher), который выступил с докладом на 11-м архитектурном биеннале в Венеции в 2008 г. П. Шумахер предложил считать периоды деконструктивизма и постмодернизма переходными, а параметризм трактовать как волну систематических инноваций в архитектуре и дизайне. Опубликованная в этом же году статья «Parametricism – A New Global Style for Architecture and Urban Design» до сих пор считается манифестом параметризма.

Согласно этому манифесту «...параметризм подразумевает, что все архитектурные элементы должны быть параметрически связаны, обеспечивая тем самым гибкость всей системы. Параметры, в совокупности с алгоритмическими методами формообразования, предопределяют фундаментальное онтологическое изменение внутри основных, ключевых элементов, определяющих архитектурный стиль» (Schumacher, 2009, p. 15).

В дополнение к этому утверждению П. Шумахер делает акцент на применении сложноорганизованных геометрических объектов в качестве формообразующих элементов архитектурного сооружения и их построению посредством параметрического моделирования. Концептуальное определение П. Шумахера охватывает, в первую очередь, архитектурную деятельность, но, в сущности, сводится и к принципу построения на основе параметров, заложенному еще несколько десятилетий назад и использовавшегося все эти годы как в инженерно-конструкторских разработках, так и в проектной деятельности промышленных дизайнеров.

Одним из способов создания параметризованной геометрической модели является параметрическое конструирование (Parametric Design), ориентированное на определение параметров объектов, а не их формы как таковой, а, соответственно, и использование различных видов взаимосвязей между элементами модели объекта. Эти взаимосвязи служат основой «...для параллельного ведения проектно-конструкторских работ и позволяют уточнить конечную цель конструирования уже на ранних стадиях реализации проекта» (Борисов и др., 1998).

Присвоение разных значений тем или иным параметрам способствует созданию объектов и их пространственных конфигураций. Как отмечает Марк Бьюри (Mark Burry) в работе «Paramorph: Anti-accident methodologies», «возможность определять, устанавливать и реконфигурировать взаимосвязи является ключевой» (Burry, 1999, p. 80), при этом для описания взаимоотношений между объектами используются математические уравнения, определяющие ассоциативную геометрию (Associative geometry) – еще один способ создания параметризованной геометрической модели изделия, который относится к ассоциативному конструированию (Associative Design). Подобная обобщающая технология параметрического конструирования обеспечивает единую, в том числе и двустороннюю, информационную взаимосвязь на всех этапах создания и реализации объекта. Имеется в виду эскизирование; построение геометрической модели; выполнение расчетных моделей; написание программ для изготовления изделия на станках с ЧПУ (числовым программным управлением); разработка конструкторской документацией и получение доступа к базе данных проекта.

С. Борисов, В. Смолянинов и М. Терентьев в публикации «Способы создания параметризованной геометрической модели» (1998) наряду с параметрическим конструированием и ассоциативной геометрией выделяют объектно-ориентированное моделирование (Feature-based modeling), с помощью которого определяется поведение геометрической формы при дальнейших изменениях. Объектно-ориентированное моделирование реализовано на основе определенного набора правил, задаваемых при выполнении базовых операций, в дополнение к уже заданным связям в ассоциативной геометрии (Борисов и др., 1998). Приведенные выше способы ассоциативной геометрии и объектно-ориентированного моделирования, основой которых является ассоциативное конструирование, направлены на обеспечение автоматизированной разработки с параллельным ведением проектно-конструкторских работ в параметрическом проектировании.

Одним из немаловажных аспектов параметризации является возможность создания геометрической модели с использованием связей и правил, которые могут переопределяться и дополняться на любом этапе ее создания (Kolarevic, 2013, pp. 50–59). Связи представляются в виде размерных, геометрических и алгебраических соотношений. Правила же определяются как условия выполнения той или иной базовой операции – высокоэффективного инструмента для создания геометрической модели. Так одним из первых Маркос Новак (Marcos Novak), американский дизайнер венесуэльского происхождения, в проекте «Algorithmic spectaculars» создал математическую, абстрактную модель (Рис. 1), генерирующие процедуры которой ограничены многочисленными переменными. Каждая переменная или процесс является определенной ячейкой, в которую можно поместить внешнее воздействие – статичное или динамичное. Эти и другие процессы определяют в итоге криволинейность этой концептуальной модели.

Среди наиболее ранних и реализованных объектов, спроектированных посредством параметрического конструирования, следует отметить международный терминал Ватерлоо в Лондоне (Waterloo International Terminal, London) (Рис. 2) британского архитектора Николаса Гримшоу (Nicholas Grimshaw).



Рисунок 1. Новак М. Проект «Algorithmic spectaculars». 1990-е

Figure 1. M. Novak “Algorithmic spectaculars”. 1990s



Рисунок 2. Гримшоу Н. Международный терминал Ватерлоо. Лондон. 1991–1993

Figure 2. N.Grimshaw. Waterloo International Terminal. London. 1991–1993

Навес терминала скоростных поездов выполнен из различных по форме и размеру конструктивных элементов, что стало возможным благодаря применению САД-систем. Конструктивное решение навеса разработано по образу и подобию гибкой структуры панголионов – ящеров отряда плацентарных млекопитающих, обладающих способностью сворачиваться в клубок в случае опасности. Подобное проектное решение позволяет минимизировать нагрузки на конструкцию терминала, вызванные давлением воздуха постоянно прибывающих и отправляющихся скоростных поездов.

С учетом потребностей современного общества, отражаемых в представлениях о назначении параметризма, можно выделить несколько направлений его развития:

– в профессиональных кругах дизайнеров в рамках ежегодных международных выставок и конкурсов демонстрируются объекты дизайна, выполненные посредством параметрического моделирования. В частности, одна из ведущих в мире ежегодных премий в области дизайна «A' Design Award & Competition» выделила специальную секцию «Generative, algorithmic and parametric design», где в 2017 г. были представлены ювелирные украшения (браслет «Phenotype», Рис. 3), промышленная скульптура «Photoptosis» (Рис. 4) и другие объекты;



Рисунок 3. Ништук М. Браслет «Phenotype». 2017

Figure 3. M. Nisztuk. *Phenotype* Bracelet. 2017

– в совершенствовании специализированного программного обеспечения, в частности путем внедрения технологии «Параметрическое моделирование 2.0» (Schumacher, 2016, р. 8). Наглядной демонстрацией этой технологии является первая облачная полнофункциональная

CAD-система «Onshape», розроблена Джоном Хирштиком (Jon Hirschtick), бывшим основателем SolidWorks Corporation, випускающей и по сегодняшний день CAD-систему SolidWorks. Первая презентация этой системы состоялась в 2015 г., а полноценный запуск был осуществлен в 2018 г.



Рисунок 4. Клемт К., Содхи Р. Промышленная скульптура «Photoptosis». 2017

Figure 4. Ch.Klemmt, R.Sodhi. Photoptosis Industrial Sculpture. 2017

Радикальное отличие архитектуры системы «Onshape» от других CAD обусловлено распространенной проблемой слаженного управления многочисленными CAD-файлами, с разными версиями и разными изменениями, с необходимостью доступа другим специалистам (конструкторам, технологам и т.д.). Для совместной и эффективной работы над тем или иным проектом разработчики «Onshape» отошли от создания файлов как таковых, они представлены в виде составных документов, которые хранятся в облаке в качестве сущностей в базе данных (Хирштик, 2018). Работа в «Onshape» начинается после регистрации стандартного аккаунта с указанием почты и пароля. В дальнейшем пользователь получает доступ к полнофункциональной CAD-системе с усовершенствованными возможностями редактирования трехмерной модели. В случае работы над проектом нескольких пользователей каждый из них получает актуальную информацию о вносимых изменениях в тот или иной компонент проекта;

– в сфере подготовки квалифицированных кадров все чаще появляются специализированные образовательные программы, ориентированные на параметрическое проектирование, например, в странах Европы, США, Азии. Более того, в некоторых университетах функционируют научно-исследовательские лаборатории, ориентированные на поиск проектных и технологических решений с применением соответствующих математических алгоритмов, в том числе MIT Media Lab при Массачусетском технологическом институте (Massachusetts Institute of Technology/MIT). В ведении этой лаборатории проекты по таким дисциплинам, как социальная робототехника, физическое и когнитивное протезирование, новые модели и инструменты для обучения, а также биоинженерия;

– в специализированных объединениях разных организаций, так Международный форум «Parametric design + generative architecture», в работе которого участвуют представители разных творческих профессий, осуществляет просветительскую деятельность в контексте параметрического проектирования, размещая теоретические материалы и полезные ресурсы для работы как начинающих, так и практикующих дизайнеров и архитекторов.

Наиболее актуальным среди перечисленных направлений развития параметризма в области дизайна представляется усовершенствование специализированного программного обеспечения. В частности, CAD-системы с технологией параметрического моделирования 2.0, наподобие «Onshape», позволяют не только оптимизировать проектный процесс для профильных специалистов посредством одновременного моделирования нескольких деталей, их усовершенствованным управлением внутри сборки и другими инструментами параметрического моделирования, но и открывают возможности апробации для любого пользователя. Так, уже в средней школе в рамках соответствующих дисциплин может быть задействовано применение этого ПО с выполнением простейших трехмерных построений, не говоря о высшей школе и подготовке профильных кадров в дизайне и архитектуре. Таким образом, молодые специалисты будут не только ознакомлены с особенностями проектного процесса в части разработки

изделий посредством параметрического моделирования, но и смогут усовершенствовать существующие подходы, выявить наиболее целесообразные решения с последующим применением полученных результатов в проектной деятельности.

Выводы

В статье рассмотрен термин «параметризм». Выявлено, что этот термин имеет достаточное теоретическое обоснование и в последнее время все больше воспринимается как самостоятельное направление в дизайне и архитектуре. Параметрическое моделирование объектов осуществляется тремя основными способами, а именно: параметрическим конструированием, направленным на определение параметров объектов, а не их формы как таковой; ассоциативной геометрией, которая сфокусирована на обеспечении единой, информационной взаимосвязи на всех этапах создания и реализации объекта; объектно-ориентированным моделированием, с помощью которого определяется поведение геометрической формы при дальнейших изменениях.

Среди приведенных направлений развития параметризма в дизайне наиболее актуальным видится усовершенствование специализированного программного обеспечения и сравнительно недавно внедрение технологии параметрического моделирования 2.0. САД-системы, выполненные на основе этой технологии, предоставляют модифицированные алгоритмы разработки объектов в дизайне, оптимизируя проектный процесс на всех стадиях разработки.

Дальнейшее исследование может быть направлено на более детальное рассмотрение функциональных возможностей усовершенствованных САД-систем, которые представляют определенный интерес в контексте параметрического проектирования.

Список использованных источников

- Борисов, С. А., Смолянинов, В. В., & Терентьев, М. Н. (1998). Способы создания параметризованной геометрической модели. <http://www.cosmos-plm.nichost.ru/articles/param.html>.
- Будя, А. П., Кононюк, А. Е., Куценко, Г. П., Лященко, А. А., Маньковский, В. И., & Печурин, Н. К. (1988). *Справочник по САПР*. Техника.
- Хирштик, Д. (2018, 19 января). Представляем параметрическое моделирование 2.0. (С. Козлов, пер.). Isicad. Ваше окно в мир САПР. http://isicad.ru/ru/articles.php?article_num=19650.
- Burry, M. (1999). Paramorph: Anti-accident methodologies. *Architectural Design*, 69(9), 78-83.
- Kolarevic, B. (2013). Parametric Evolution. In B. Peters & T. Peters (Eds.), *Inside Smartgeometry: Expanding the Architectural Possibilities of Computational Design* (pp. 50-59). Wiley.
- Schumacher, P. (2009). Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design. *Architectural Design*, 79(4), 14-23.
- Schumacher, P. (2016). Parametricism 2.0: Gearing Up to Impact the Global Built Environment. *Architectural Design*, 86(2), 8-17. <https://doi.org/10.1002/ad.2018>.

References

- Borisov, S. A., Smolianinov, V. V., & Terentev, M. N. (1998). Sposoby sozdaniia parametrizovannoi geometricheskoi modeli [Ways to create a parameterized geometric model]. <http://www.cosmos-plm.nichost.ru/articles/param.html> [in Russian].
- Budia, A. P., Kononiuk, A. E., Kutcenko, G. P., Liashchenko, A. A., Mankovskii, V. I., & Pechurin, N. K. (1988). *Spravochnik po SAPR [Guide to CAD]*. Tekhnika [in Russian].
- Burry, M. (1999). Paramorph: Anti-accident methodologies. *Architectural Design*, 69(9), 78-83 [in English].
- Hirschtick, J. (2018, January 19). *Predstavliaem parametriceskoe modelirovanie 2.0 [Introducing parametric modelling 2.0]*. (S. Kozlov, Trans.). Isicad. http://isicad.ru/ru/articles.php?article_num=19650 [in Russian].
- Kolarevic, B. (2013). Parametric Evolution. In B. Peters & T. Peters (Eds.), *Inside Smartgeometry: Expanding the Architectural Possibilities of Computational Design* (pp. 50-59). Wiley [in English].
- Schumacher, P. (2009). Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design. *Architectural Design*, 79(4), 14-23 [in English].

Schumacher, P. (2016). Parametricism 2.0: Gearing Up to Impact the Global Built Environment. *Architectural Design*, 86(2), 8-17. <https://doi.org/10.1002/ad.2018> [in English].

Стаття надійшла до редакції: 13.03.2020

ПАРАМЕТРИЗМ В ДИЗАЙНІ. СПОСОБИ МОДЕЛЮВАННЯ ТА НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ

Вергунова Наталія Сергіївна
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківський національний університет міського
господарства імені О. М. Бекетова,
Харків, Україна

Мета дослідження полягає у розгляді поняття «параметризм» в дизайні, виявленні його способів моделювання та можливих напрямків розвитку. Отримані результати можуть бути використані для уточнення теоретичної бази параметричного проектування і вдосконалення відповідних алгоритмів проектного процесу. Методи дослідження. В процесі дослідження були застосовані історико-порівняльний та хронологічний методи, а також метод термінологічного аналізу, що сприяло виявленню термінологічних трактувань щодо параметричного конструювання, асоціативної геометрії і об'єктно-орієнтованого моделювання, як способів створення параметризованої геометричної моделі, а також розгляду інших суміжних понять в контексті параметричного проектування. Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні цифрових перетворень дизайну на сучасному етапі в контексті теоретико-методологічних концепцій, зокрема щодо параметричного проектування. Висновки. Розглянутий у статті термін «параметризм» має достатнє теоретичне опрацювання. Його практичне втілення за допомогою параметричного моделювання ґрунтується на трьох основних способах створення геометричної моделі: параметричному конструюванні (Parametric design), що передбачає використання різних видів взаємозв'язків між елементами моделі; асоціативної геометрії (Associative geometry), спрямованої на забезпечення єдиного інформаційного взаємозв'язку між геометричною моделлю та іншими компонентами бази даних проекту і об'єктно-орієнтованого моделювання (Feature-based modeling), за допомогою якого визначається поведінка геометричної форми при подальших змінах. Можливі напрямки розвитку параметризму охоплюють щорічні міжнародні виставки і конкурси, де демонструються об'єкти дизайну, виконані за допомогою параметричного моделювання. Все частіше з'являються освітні програми, орієнтовані на параметричне проектування, але найбільш актуальним є удосконалення спеціалізованого програмного забезпечення.

Ключові слова: параметризм; дизайн; формоутворення; параметричне конструювання; асоціативна геометрія; об'єктно-орієнтоване моделювання

PARAMETRICISM IN DESIGN. MODELLING PRACTICES AND DIRECTIONS OF DEVELOPMENT

Natalia Vergunova
PhD in Art Studies, Associate Professor,
O. M. Beketov National University
of Urban Economy in Kharkiv,
Kharkiv, Ukraine

The purpose of the research is to study a concept of “parametricism”, its modelling practices and possible directions of development. The findings can be used to update the theoretical foundations for parametric design and the corresponding patterns in the design process. The research methodology is to apply the historical-comparative and chronological methods, as well as the method of terminological analysis, which has helped to identify and consider terminological interpretations of parametric design, associative geometry and object-oriented modelling, as ways to create a parametric, geometric model, and other terms related to the concept of parametric design. The scientific novelty of the article involves multi-method research of digital design transformations at the present stage in the context of theoretical and methodological concepts, in particular of parametric design. Conclusions. The concept of “parametricism”, covered in this article has a sufficient theoretical elaboration. Its practical implementation through the parametric modelling is built on three main ways of geometric model construction: parametric design, which involves the use of various types of cross-link between model elements; associative geometry, aimed at ensuring a unified informational link between the geometric model and other database components of the design and feature-based modelling, which determines the behaviour of the

geometric shape within further changes. Growth options of parametricism cover annual international exhibitions and competitions, which demonstrate design objects made by parametric modelling. Curricula focused on parametric design are increasingly appearing, but the most relevant is aimed at dedicated software updating.

Keywords: parametricism; design; shaping; parametric design; associative geometry; object-oriented modelling

**ВПЛИВ ІДЕЙ КОНСТРУКТИВІЗМУ
НА СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНУ
В УКРАЇНІ**Прокопчук Інна Юхимівна^{1а},
Пахолок Інна Ростиславівна^{2б}¹Кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,

ORCID: 0000-0001-9353-2169,

e-mail: inna.prokopchuk@ukr.net,

²Кандидат історичних наук,

старший викладач,

ORCID: 0000-0001-9929-8166,

e-mail: raholok.inna@ukr.net,

^аНаціональний лісотехнічний університет України,
вул. Генерала Чупринки, 103, Львів, Україна, 79057^бВідокремлений підрозділ «Львівська філія КНУКіМ»,
вул. Кушевича, 5, Львів, Україна, 79000

Мета дослідження – осмислити соціально-культурні та ідеологічні передумови формування конструктивізму утилітарного періоду, висвітлити вплив теоретичних концепцій на становлення нової проектної культури в Україні. Методологічною основою дослідження є системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження в контексті тих явищ і процесів, які мали найбільший вплив на його розвиток. Використано сукупність традиційних дослідницьких методів і підходів (індукції, історизму, синтезу, комплексний міждисциплінарний та системний підходи), що дають змогу з більшою мірою повноти й вірогідності висвітлити неоднозначну картину існування комплексного об'єкта. Наукова новизна полягає у визначенні місця й ролі мистецтва конструктивізму утилітарного періоду, його теоретичних концепцій у переорієнтуванні художніх процесів формотворення з прийомів зовнішньої стилізації на прийоми конструювання. Для розкриття теми увагу акцентовано на дослідженні питань художніх процесів 1920 – початку 1930-х років в Україні в період становлення основних формотворчих напрямів, які в ході художніх експериментів з формою виходили в реальний простір. У статті відзначено унікальність мистецьких експериментів (свого роду протодизайн), які стали фундаментом для офіційного радянського мистецтва 1920 – початку 1930-х років, що позначені певними особливостями та не мають аналогів у європейському мистецтві. Висновки. У мистецтві конструктивізму прикладного періоду предметність стала універсальним принципом (інструментом) моделювання нової реальності – і на художньо-естетичному рівні, і на рівні прагматичному, орієнтованому на перебудову утилітарного середовища. Концепції виробничого мистецтва, народжені революційною добою, поклали в основу – і в ідейно-теоретичному, і в художньо-практичному плані – фундамент для майбутнього дизайну й багато в чому визначили майбутні шляхи художнього розвитку.

Ключові слова: мистецтво авангарду; виробниче мистецтво; утилітаризм; абстрактний інженеризм; формоутворення; художньо-проектна діяльність

Вступ

Серед розмаїття напрямів, народжених «епохою великого експерименту», особливе зацікавлення викликають ті, які знайшли в Україні власні неповторні вияви. До таких належить конструктивізм виробничо-утилітарного періоду. Очевидно, що без зрозумілих та чітких уявлень про незалежний мистецький феномен 1920 – початку 1930-х років неможливо уявити не лише логіку історичних процесів у мистецтві ХХ ст., але й зрозуміти напрями сучасних пластичних по, котрі значною мірою звернені саме до мистецтва означеного періоду.

Конструктивізм виробничо-утилітарного періоду є суперечливим феноменом, адже його прихильники проводять радикальну ревізію принципів, на яких ґрунтувався авангардний рух початку ХХ ст., і передусім принцип автономності. Прихильники цього руху виступали з програмою

скасування бар'єру між мистецтвом і масовим промисловим виробництвом, перетворення мистецтва на своєрідний вид соціальної інженерії, метою якої є проектування прикладних, утилітарних форм. З іншого боку, зміст цієї програми виявляє її зв'язок з логікою художнього авангарду, логікою трансгресії «виходу за межі» між мистецтвом і повсякденністю. Внаслідок цього художній експеримент у мистецтві авангарду співзвучний з експериментом соціальним і політичним.

Спроба зробити мистецтво інтегральною частиною побудови нового соціалістичного суспільства, знівелювавши при цьому розрив між естетичним досвідом та іншими сферами життя сучасної людини, – унікальний історичний експеримент, що надав виробничому руху світового визнання. Те, до чого прагнули художники авангарду різних європейських країн, у певний момент стало можливим в одній окремо взятій країні – СРСР. Унікальність розвитку авангардних художніх експериментів, що стали фундаментом для офіційного радянського мистецтва 1920 – початку 1930-х років позначені певними особливостями та не мають аналогів у європейському мистецтві, що й зумовлює актуальність дослідження.

Конструктивізму в 1920-х роках поталанило з публікаціями більше, ніж будь-яким іншим новаторським творчим течіям (винятком є футуризм). Перші ґрунтовні статті, присвячені проблемам конструктивізму й творчості конструктивістів як актуальної соціокультурної проблеми писали самі діячі мистецтва, учасники художнього процесу означеного часу – А. Ган, (1922), І. Врона (1926), Б. Кратко (1929), М. Семенко (1928), В. Сонцвіт (1929) й ін. Публікації митців, критиків, безпосередніх учасників художнього процесу дуже важливі з історичного погляду, оскільки сприяють повнішому й об'єктивнішому відтворенню подій зазначеного періоду; у цих працях уповні виражається рефлексія тієї доби. Отже, основні свої роботи теоретики публікували, і сміливо можна сказати, що їхня діяльність введена в науковий обіг, але варто зазначити, що часова дистанція (майже 100 років) дає змогу багато чого побачити нового у сформованому й давно завершеному контексті.

На сучасному етапі в теоретичному осмисленні окресленої проблематики важливе місце посідають праці дослідників О. Лагутенко, Т. Павлової, Г. Скляренко, Л. Соколюк, О. Шила, а також російських учених М. Заламбані, Е. Сидориної, А. Стригальова, С. Хан-Магомедова й ін. У роботах цих науковців висвітлюються художньо-естетичні проблеми конструктивізму, розглядаються питання виробничого руху з погляду формування нових проектних методів та «нової естетики», вони є актуальними й науково цінними.

Окремі наукові розвідки дослідження питань динаміки розвитку мистецтва авангарду представлені роботами однієї з авторок статті – І. Прокопчук. Водночас аналіз джерел виявив недостатню кількість наукових робіт, присвячених дослідженню питань формоутворюючих принципів, ідей, методологічних основ конструктивізму, та впливу теоретичних концепцій виробничого руху на становлення дизайну в Україні.

Наукова новизна статті полягає у визначенні місця й ролі мистецтва конструктивізму утилітарного періоду, його теоретичних концепцій у переорієнтуванні художніх процесів формотворення з прийомів зовнішньої стилізації на прийоми конструювання.

Мета статті

Мета дослідження – осмислити соціально-культурні та ідеологічні передумови формування конструктивізму утилітарного періоду, висвітлити вплив теоретичних концепцій на становлення нової проектно-культури в Україні.

Методологічною основою дослідження є системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження в контексті тих явищ і процесів, які мали найбільший вплив на його розвиток. У роботі використано традиційні дослідницькі методи й підходи: метод індукції – для вивчення спеціальної літератури та її систематизації; метод історизму – для аналізу художнього процесу як явища, що розвивається, виокремлення періодів у розвитку мистецтва, для виявлення витоків, тенденцій, історико-культурних паралелей феномену, що досліджується; комплексний міждисциплінарний підхід – під час аналізу художніх концепцій, які відображають складну ціннісну характеристику авангардизму; системний підхід дає змогу з більшою мірою повноти й вірогідності висвітлити неоднозначну картину існування комплексного об'єкта.

Виклад матеріалу дослідження

На долю конструктивізму^{1*} в історії мистецтва авангарду випало завдання вирішувати питання естетики індустріального виробництва у 1920-х роках. Це було реакцією на ідеологічний «речевізм», що був представлений маніфестами «Мистецтва комуні». Митці прикладного конструктивізму зосередили всю свою увагу лише на одному завданні – на побудові «речі» (предмета). Звідси походить акцент на техніку й нівелювання мистецтва, що було проголошено в маніфесті «Конструктивізм» 1922 року: «Ми оголошуємо непримиренну війну мистецтву! Конструктивізм – явище наших днів»; «Геть мистецтво, хай живе техніка»; «Релігія – брехня, мистецтво – брехня»; «Геть захист традицій у мистецтві»; «Сучасне колективне мистецтво – це конструктивне життя» (Ган, 1922, с. 2-3).

Загальновизнаним лідером конструктивізму в радянській Росії вважають Олексія Гана (автор маніфесту «Конструктивізм» (1922), завдяки якому конструктивізм впритул наблизився до техніцизму. Теоретично це проявилось в тому, що «технічна цілеспрямованість» була проголошена формальною художньою догмою, а «праця», що стала однією із центральних у новій концепції, поряд з «технікою» та «організацією», була розглянута й прийнята з точки зору позитивізму, тобто за абсолютного ігнорування її конкретного змісту з погляду свободи. О. Ган вважав, що конструктивізм як зовнішнє оформлення і внутрішня організація – «конструктивно-доцільний стиль», – може бути реалізований лише в умовах країни, яка здійснила пролетарську революцію та зробила крок до комуністичного суспільства.

У теоретичних програмах, деклараціях, маніфестах конструктивізму містяться переконання в тому, що мистецтво зайшло в глухий кут, є недоцільним, а метою мистецтва є його самоліквідація^{2*}. З таких тверджень стає зрозумілим, що конструктивісти обстоюють кілька сутнісних принципів: по-спільному поєднують мистецтво, техніку й науку; раціоналізм протиставляють суб'єктивізму. Лейтмотивом у конструктивістів є поняття синтезу, тоді як утилітаризм і функціоналізм найчастіше прямо пов'язують з комуністичною ідеологією, а основною доктриною є деестетизація мистецтва.

На підставі тієї ролі, яку відводив виробничо-утилітарний період конструктивізму художникам у виробництві, можна уявити методологічний принцип, покладений в основу вирішення протиріччя між професійним мистецтвом та естетичною свідомістю. Це протиріччя вирішувалося відмовою від професійного мистецтва. Оскільки в уяві митців авангарду зміст професійного мистецтва асоціювався з уже складеними формами й жанрами мистецтва як такого, очевидним є те, що відмова від професійного мистецтва фактично означала відмову від мистецтва взагалі на користь інженерії.

Теорія виробничо-утилітарного руху починала формуватися в умовах, коли ще самого виробничого мистецтва, як сфери творчості, не було. Розвиток теорії випереджав розвиток практики. Звідси й своєрідність теорії виробничого мистецтва, у якій розглядалися переважно загальнотеоретичні соціокультурні проблеми.

Не применшуючи ролі теоретиків, варто зазначити, що виробниче мистецтво – творчий феномен, який започаткували художники. Аналіз текстів теоретиків виробничого мистецтва засвідчує, що якщо в формуванні соціокультурних проблем теоретики явно випереджали художників, то у формулюванні власне творчих проблем такого випередження практично не було. Основні творчі проблеми сформулювали й вирішили на практиці художники (Прокопчук, 2011, с. 159).

Так розпочався «трибунно-плакатний», за висловом близького до конструктивістів критика Н. Чу-жака (1923, с. 21), період розвитку футуризму, що замінив період лабораторно-формальний, який, своєю чергою, був замінений періодом злиття мистецтва з виробництвом. Зазначена періодизація, запропонована критиком у 1923 р. була доволі влучною і правильною за характеристикою розвитку мистецтва авангарду від футуризму до конструктивізму.

^{1*} В українській мистецькій критиці термін «конструктивізм» використовувався вельми рідко, принаймні до 1929 р. У вжитку був термін «виробниче мистецтво», який позначав організацію побуту нової доби засобами мистецтва. Термін «конструктивізм» здебільшого фігурує в публікаціях, присвячених питанням театру (Соколюк, 2011, с. 124-125).

^{2*} Подібні концепції художньої деструкції та антимистецькі заклики, у яких доволі точно відображається російська версія конструктивізму, друкували українські видання «Семафор у Майбутнє» (Київ, травень 1922) та «Катафалк Искусства» (Київ, грудень 1922), а праця О. Гана вийшла друком у Твері в травні або в жовтні того самого року. Чи міг маніфест О. Гана з такою швидкістю подолати велику відстань і дістатися до Києва – питання риторичне. Отже, як запевняє дослідник О. Ільницький (2003, с. 372–373), знайомство українських митців з маніфестом О. Гана є мало ймовірним, і виняткові права на лідерство в теорії конструктивізму не варто приписувати росіянам.

Утім дослідник А. Стригальов вважає, що лабораторний період конструктивізму був найінтенсивнішим у роки «плакатного» періоду радянської влади (приблизно 1918–1921 рр.) і навіть продовжувався в період «злиття мистецтва з виробництвом». Власне, він повинен продовжуватися постійно, – стверджує науковець, – тому що професійна функція художника щодо «виробництва» в принципі повинна мати лише «лабораторно-творчий» характер: формотворчий, проектний, експериментально-виробничий (Стригальов, 1991, с. 134).

Мистецтво 1920-х років висувало нові «життебудівничі» завдання і програми. Після революції 1917 р. така тенденція, звичайно, повинна була зміцнитися, розширитися та оновитися, з орієнтацією на активну участь у будівництві нового життя, з нахилом у бік утилітарності.

Зasadничими в міркуваннях про мистецтво стають схематично-апріорні уявлення про соціалістичну революцію та пролетаріат як клас. Радикальний варіант формулювання проблем мистецтва та культури з погляду місії пролетаріату як класу запропонував О. Богданов, провідний діяч соціалістичного руху, та Б. Арватов – науковий співробітник Пролеткульту від 1918 р., ідеї якого поширилися і в Україні. Названі теоретики розробляли естетику доцільності, функціонувала концепція соціального замовлення.

Творці виробничого руху, по суті, як і футуристи, належали до того соціально-культурного прошарку, у представників якого результати людського генія і завзятої праці на засадах техніко-наукового мистецтва викликають не лише повагу, але й почуття особливої естетичної приязні. Цей момент, на нашу думку, є важливим. Образи майбутнього життя, які вони собі уявляли, – це картини індустріального суспільства, небувалої до того техніки й створення життєвого середовища людей. Вони – сучасники розвитку урбаністичного побуту, ті, хто будує свої проекти життя, перетворені могутніми технічними досягненнями. Один з adeptів виробничого руху в Україні, представник літературного конструктивізму Валер'ян Поліщук (відомий під псевдонімом В. Сонцвіт) гуманістично обґрунтовував культ техніки: «Взаємний ритм людини і техніки, який складається в іншу, нову, більш складну і гарну хвилю, як гармонійні звукові тони в акорд, – так піде розвиток людства» (Сонцвіт, 1929, с. 155). Або ж, наприклад, висловлювання поета-футуриста М. Семенка (1928): «Зробитися інженерами, будівничими, майстрами в мистецькій творчості, щоб збудувати «міста майбутнього» – ось сучасна проблема пролетарського мистецтва, ось саме пролетарське мистецтво» (с. 51).

З початком нової економічної політики створюється державна програма виробничої пропаганди (1921), у якій активна роль відводилася художникам. В Україні з 1922 р. порушувалося питання про підготовку мистецьких кадрів, спроможних вирішувати проблеми виробничого мистецтва. Наркомосом УРСР було сформульовано концепцію освіти, пріоритет надавався зв'язку мистецтва з матеріальним виробництвом та новим побутом. Відповідно до вимог радянської партійної ідеології навчальний процес у Київському художньому інституті (КХІ) було спрямовано на підготовку спеціалістів художньо-технічного напрямку, що відбувалася в тісному поєднанні теорії та практики навчання із соціальними замовленнями через виробничі майстерні. Керівництво та викладацький склад навчального закладу ставили за мету досягти рівня Баугаузу. Для здійснення перебудови навчальної програми було оголошено все-союзний конкурс і запрошено низку українських і російських художників-педагогів, представників різних мистецьких напрямів авангарду, які часом випереджали своїх європейських сучасників у пошуках нової пластичної мови ХХ ст., таких як К. Малевич, О. Богомазов, В. Меллер, В. Пальмов, В. Татлін, М. Тряскін (Прокопчук, 2017, с. 89). Особливою заслугою КХІ 1920-х років було створення чіткої обґрунтованої методики викладання формально-технічних дисциплін (так званий фортех). Метою цього курсу був розвиток у студентів знань форми на основі аналітично-конструктивного методу, вивчення елементів, з яких складається художня форма.

Вирішення висунутих завдань потребувало нової методології. Одним із перших її практичним опрацюванням займався Володимир Татлін, який зробив кардинальні кроки в історії конструктивізму. Перший – перехід до «роботи з реальними матеріалами», другий – до «конструкції», художньо і утилітарно значущої «Вежі III Інтернаціоналу». В. Татлін у роботі зі студентами КХІ на прикладі власних конструктивістських композицій і дизайнерських проектів демонстрував віртуозне володіння технікою обробки різноманітних матеріалів, закликав до впровадження творчого підходу в усі сфери тогочасного побуту, що стало прямим результатом зацікавленості конструктивістською естетикою. Художник також, працюючи над проблемою синтезу техніки та живих істот (знаменитої конструктивістської композиції «Летатлін»), випередив розвиток «бідодизайну», що отримав визнання й широке застосування наприкінці ХХ ст.

Експериментальні та художньо-конструкторські роботи Василя Єрмилова стоять на одному рівні і творами В. Татліна, Л. Лисицького, О. Родченка. Художник звернувся до архітектонічних «пикторельє-

фів», синтезуючи в нових художніх формах естетику конструктивізму. В. Єрмилов досліджував жорсткі фактури, взаємозв'язок простих елементів форми, з'єднував їх у кольорові композиції, визначаючи формотворчу роль кожного з них. Василь Седляр (1929) високо оцінюючи творчість В. Єрмилова, зазначив: «Єрмилов – художник-виробник. Його мусять використати заводи, як виробляють речі. Він може закінчити всередині архітектуру – зробити меблі, опрацювати мури, надати так необхідно приємного і гігієнічно-здорового вигляду помешканню» (с. 157). Скульптор Бернард Кратко також відзначав глибоку функціональність творчості В. Єрмилова і вважав митця єдиним в Україні художником-конструктором, який оформлює новий побут. «Навряд чи знайдеться на Україні, а то і в цілому Союзі художник, який мислив би настільки ж матеріалістично, як він, настільки був би зв'язаний з добою. Я знайомий з роботою Єрмилова над звичайною табуреткою. Цілою низкою табуреток, з яких кожна дає новий конструктивний початок деревообробчому мистецтву. Надзвичайно економно (в матеріялі і робочому часі), а разом з тим красиво, ново і художньо»^{3*} (Кратко, 1929, с. 159).

Концепції виробничого мистецтва відстоювала Асоціація революційних митців України (АРМУ 1925–1932 рр.), яка вирізнялася значним розмахом діяльності, мала свої філії в Києві, Харкові, Одесі, Катеринославі й інших містах. В Асоціації гуртувалися художники авангарду – М. Бойчук О. Богомазов, В. Єрмилов, В. Меллер, В. Пальмов, О. Хвостенко-Хвостов і багато інших. Об'єднання охоплювало широкий діапазон творчих уподобань і ґрунтувалося, з одного боку, на «марксівському світогляді» (Врона, 1926, с. 89), а другого – передбачало «поширення мистецької роботи на організацію всієї матеріальної культури нового суспільства (архітектура, меблі, посуд, тканини: одіж, килими й ін.), себто максимальної індустріалізації мистецтва, що цілком занедбала попередня буржуазна естетика з її культом станковізму як вищої форми мистецтва» (Врона, 1926, с. 91). Це об'єднувало АРМУ з ідеями виробничого руху.

Конструктивісти висували перед собою грандіозні завдання створити практично нове предметне середовище. Основний прояв концепцій конструктивізму в Україні виявився у промисловій графіці, особливо в дизайні книжково-журнальної обкладинки, де активно застосовувалася конструктивна схематичність зображення (С. Гординський, В. Єрмилов, П. Ковжун, В. Кричевський, І. Падалка, А. Петрицький, А. Страхов та ін.), у театральній декораційній мистецтві (О. Екстер, В. Меллер, А. Хвостенко-Хвостов, А. Петрицький, Б. Косарев, Г. Цапок), в оформленні революційних свят (В. Єрмилов, А. Петрицький, С. Нікритін, І. Рабінович та ін.), у проектуванні об'єктів середовища, малих архітектурних форм, меблів, інтер'єрів, а також літературі й музиці.

Іntenсивно розвивалася сфера міського дизайну (архітектура малих форм), яка була пов'язана з оформленням свят і різних масових дійств, з продажем агітаційної періодичної літератури. Це насамперед були переносні святкові установки, естради, кіоски й ін. Поряд з тимчасовими агітустанковками з'являлися соціальні замовлення і на стаціонарні трибуни – тумби з висловами за планом монументальної пропаганди (Прокопчук, 2017, с. 92-93). Оформлення міст до революційних святкувань, рясно прикрашені барвистими декораціями будівлі, майдани, сквери, агітаційні щити перед фабриками, заводами, згодом призведе до певного відкриття в дизайні міського середовища.

У Європі виробнича проблематика не була принциповою, водночас вона синхронно існувала з подібною проблематикою в українському мистецтві й була продовженням авангардних експериментів з розчинення кордонів між мистецтвом і життям.

Висновки

Отже, внаслідок аналізу соціально-культурних та ідеологічних передумов формування конструктивізму утилітарного періоду та впливу теоретичних концепцій на становлення нової проектної культури в Україні, можемо зробити низку узагальнюючих висновків.

1. У мистецтві 1920-х років різко протиставлялося нове мистецтво – старому, сучасне – минулому, колективне – індивідуальному, декоративне – станковому, вироблення речей – мистецтву і, як не парадоксально, саме життя – мистецтву.

2. Виробничий рух виріс на ниві пролеткультівських пошуків, на зближенні мистецтва та промисловості, набувши класового забарвлення. Він генетично багато в чому пов'язаний з авангардною свідомістю, у теорії і практиці якого зародилися тенденції до предметності й технологізації художньої творчості.

^{3*} Цитування подаються мовою оригіналу – І.П.

3. Індустріалізм, який призвів до втрати образотворчості в мистецтві, сприяв значному розвитку матеріально-формальної культури живопису. Прогрес науки й техніки відобразився в мистецтві прагненням до наукової об'єктивності та до експерименту.

4. Теоретики виробничого руху були занадто претензійні із своїми ідеями, але в доволі нестійку добу висунули низку глобальних проблем: проблему технічної революції та цілісної соціальної організації життя. Теорія за своєю суттю була набагато глибшою за естетичні та художні пошуки.

5. Конструктивізм утилітарного періоду, народжений революційною добою, поклав в основу – і в ідейно-теоретичному, і в художньо-практичному плані – фундамент для становлення нової проєктної культури, тобто дизайну, й багато в чому визначив майбутні шляхи його художнього розвитку.

Список використаних джерел

- Врона, І. (1926). АРМУ і культура революційного мистецтва. *Життя і революція*, 4, 89-98.
- Ган, А. (1922). *Конструктивизм*. Тверское издательство.
- Ільницький, О. (2003). *Український футуризм (1914–1930)* (Р. Тхорук, пер.). Літопис.
- Кратко, Б. (1929). Ермилов оформлює новий побут. *Авангард*, 3, 158.
- Прокопчук, І. Ю. (2011). Художньо-стилістичні особливості «виробничого мистецтва» та його концептуальні витоки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 7, 158-161.
- Прокопчук, І. Ю. (2017). Шляхи розвитку художньої педагогіки та мистецтва авангарду в політично-ідеологічних умовах 1917 – поч. 1930-х років в Україні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 31, 83-96.
- Седляр, В. (1929). Майстер Василь Ермилов. *Авангард*, 3, 156.
- Семенко, М. (1928). Entrez! *Нова генерація*, 5, 359-360.
- Соколюк, Л. Д. (2011). Конструктивизм в зеркале української художественної критики 1920–1930-х годов. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 124-127.
- Сонцвіт, В. (1929). Художник індустріальних ритмів. *Авангард*, 3, 150-155.
- Стригалева, А. А. (1991). Искусство конструктивистов: От выставки – к выставке (1914–1932). *Советское искусствознание*, 27, 121-155.
- Чужак, Н. Ф. (1923). Под знаменем жизнестроения (Опыт осознания искусства дня). *ЛЕФ*, 1, 12-39.

References

- Chuzhak, N. F. (1923). Pod znamenem zhiznestroeniia (Opyt osoznaniia iskusstva dnia) [Under the Banner of Life-Building (An Attempt to Understand the Art of Today)]. *LEF*, 1, 12-39 [in Russian].
- Gan, A. (1922). *Konstruktivizm [Constructivism]*. Tverskoe izdatelstvo [in Russian].
- Ilnytskyi, O. (2003). *Ukrainskyi futurizm (1914–1930) [Ukrainian Futurism (1914–1930)]* (R. Tkhoruk, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Kratko, B. (1929). Ermylov oformliuie novyi pobut [Ermirov draws up a new life]. *Avanhard*, 3, 158 [in Ukrainian].
- Prokopchuk, I. Yu. (2011). Khudozhno-stylistychni osoblyvosti "vyrobnychoho mystetstva" ta yoho kontseptualni vytoky [Artistic and stylistic features of "industrial art" and its conceptual origins]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 7, 158-161 [in Ukrainian].
- Prokopchuk, I. Yu. (2017). Shliakhy rozvytku khudozhnoi pedahohiky ta mystetstva avangardu v politychno-ideolohichnykh umovakh 1917 – poch. 1930-kh rokiv v Ukraini [Ways of development of art pedagogy and avant-garde art in the political and ideological conditions of 1917 – early 1930s in Ukraine]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 31, 83-96 [in Ukrainian].
- Sedliar, V. (1929). Maister Vasyl Ermirov [Master Vasyl Ermirov]. *Avanhard*, 3, 156 [in Ukrainian].
- Semenko, M. (1928). Entrez! [Come in!]. *Nova generatsiia*, 5, 359-360 [in Ukrainian].
- Sokoliuk, L. D. (2011). Konstruktivizm v zerkale ukrainskoi khudozhestvennoi kritiki 1920–1930-kh godov. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 1, 124-127 [in Russian].
- Sontsvit, V. (1929). Khudozhnyk industrialnykh rytmyv [Artist of industrial rhythms]. *Avanhard*, 3, 150-155 [in Ukrainian].
- Strigalev, A. A. (1991). Iskustvo konstruktivistov: Ot vystavki – k vystavke (1914–1932) [The Art of Constructivists: From Exhibition to Exhibition (1914–1932)]. *Sovetskoe iskusstvoznaniie*, 27, 121-155 [in Russian].

Vrona, I. (1926). ARMU i kultura revoliutsiinoho mystetstva [ARMU and the culture of revolutionary art]. *Zhyttia i revoliutsiia*, 4, 89-98 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 07.05.2020

ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ КОНСТРУКТИВИЗМА НА СТАНОВЛЕНИЕ ДИЗАЙНА В УКРАИНЕ

Прокопчук Инна Ефимовна^{1а},
Пахолок Инна Ростиславовна^{2б}

¹Кандидат искусствоведения, старший преподаватель,

²Кандидат исторических наук, старший преподаватель,

^аНациональный лесотехнический университет

Украины, Львов, Украина

^бОбособленное подразделение «Львовский филиал
КНУКіМ», Львов, Украина

Цель исследования – осмыслить социально-культурные, идеологические предпосылки формирования конструктивизма утилитарного периода, осветить влияние теоретических концепций на становление новой проектной культуры в Украине. Методологической основой исследования является системно-исторический подход к изучению предмета исследования в контексте тех явлений и процессов, которые имели наибольшее влияние на него развитие. Использовано совокупность традиционных исследовательских методов и подходов (индукции, историзма, синтеза, комплексный междисциплинарный и системный подходы), позволяющие с большей мерой полноты и достоверности осветить неоднозначную картину существования комплексного объекта. Научная новизна статьи состоит в определении места и роли искусства конструктивизма утилитарного периода, теорий производственного движения в переориентации художественных процессов формообразования из приемов внешней стилизации на приемы конструирования. В статье внимание акцентировано на исследовании художественных процессов 1920 – начала 1930-х годов в Украине в период становления основных формотворческих направлений, которые в процессе художественных экспериментов с формой выходили в реальное пространство. Отмечена уникальность художественных экспериментов (своего рода протодизайн), которые стали фундаментом для официального советского искусства 1920 – начала 1930-х годов, обозначенные определенными особенностями и не имеют аналогов в европейском искусстве. Выводы. В конструктивизме прикладного периода предметность стала универсальным принципом (инструментом) моделирования новой реальности – и на художественно-эстетическом уровне, и на уровне прагматическом, ориентированном на перестройке утилитарного среды. Теоретические концепции производственного движения положили в основу – и в идейно-теоретическом, и в художественно-практическом плане – фундамент для будущего дизайна в Украине.

Ключевые слова: искусство авангарда, производственное искусство, утилитаризм, абстрактный инженеризм, формообразование, художественно-проектное творчество

THE INFLUENCE OF CONSTRUCTIVISM ON THE DEVELOPMENT OF DESIGN IN UKRAINE

Inna Prokopchuk^{1а}, Inna Pakholok^{2б}

¹PhD in Art Studies, Senior lecturer,

²PhD in History, Senior Lecturer,

^аNational Forestry and Wood-Technology University
of Ukraine, Lviv, Ukraine

^бSeparated Subdivision “Lviv Branch
of the Kyiv National University of Culture and Arts”,
Lviv, Ukraine

The purpose of the article is to comprehend the socio-cultural and ideological prerequisites for the formation of constructivism of the utilitarian period, to highlight the influence of theoretical concepts on the formation of a new project culture in Ukraine. The basis of the research methodology is a system and historical approach to the study of the subject of research within the context of those phenomena and processes that had the greatest impact on its development. A set of traditional research methods and approaches (induction, historicism, synthesis, complex interdisciplinary and systematic approaches) is used, which gives the opportunity to reveal the ambiguous picture of the existence of a composite object

with a greater degree of completeness and reliability. The scientific novelty of the article consists in determining the place and the role of Constructivism art of the utilitarian period, its theoretical concepts in the reorientation of the artistic form-creating processes from external stylization to construction techniques. To reveal the topic, the attention is focused on the study of artistic processes in the 1920s and early 1930s in Ukraine during the formation of the main form-creating trends, which in the course of artistic experiments with a form went out into real space. The article emphasizes the uniqueness of artistic experiments (a kind of protodesign), which became the foundation for the official Soviet art of the 1920s and early 1930s, and are marked by certain features and have no analogues in European art. Conclusions. In the art of Constructivism of the mentioned period, objectivity has become a universal principle (tool) for the modelling of a new reality – both at the artistic and aesthetic level, and at the pragmatic one, focused on the reconstruction of the utilitarian environment. The concepts of industrial art, born by the revolutionary era, have laid the foundation – both ideologically, theoretically, and in artistic and practical terms – for the future development of design, and have largely determined the future processes of art development.

Keywords: avant-garde art, “industrial art”, utilitarianism, abstract engineering, form-creating, artistic and design activity

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207661

UDC 76.05(091):659.133"187/201"

**EVOLUTION OF ARTISTIC STYLES
OF COMMERCIAL ADVERTISING
POSTERS IN THE CONTEXT
OF THE HISTORY
OF GRAPHIC DESIGN**Iryna Udrys^{1a}, Natalia Udrys-Borodavko^{2b}¹*PhD in Art Studies, Professor,
ORCID: 0000-0002-7205-1566,
e-mail: sudris@i.ua,*²*PhD in Social Sciences, Associate Professor,
ORCID: 0000-0003-1831-5476, e
e-mail: udrys.nata@ukr.net,*^a*Kryvyi Rih State Pedagogical University,
54, Haharina Avenue, Kryvyi Rih, Ukraine, 50000*^b*Kyiv National University of Culture and Arts,
36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to understand the synthesis and cautious term system of specific artistic features of an advertising poster at every stage of the stylistic evolution for the effective practice of modern graphic designers in creating a variety of advertising images by stylisation. The research methodology is based on the use of systematic art review, stylistic, and comparative analysis of artistic advertising products of the 1870s-2010s to determine the evolution of artistic styles of commercial advertising posters. The scientific novelty of the study is to conduct a comprehensive analysis of advertising posters over the specified period to learn the development of their visual language as a system of artistic and figurative means, and swipe files for modern graphic designers to implement stylised advertising graphics following each artistic style. The article describes typical signs of advertising posters at each historical stage with the following components of the graphic design project: composition, the principle of stylised image, colour, typography, and the effects of applying technical resources at each new stage. We have provided examples of modern stylisation for advertising posters following the styles of previous eras. Conclusions. In the general cultural and historical context of the epoch, an advertising poster represents typical features of the artistic style of each historical period. The study of these features and mastering the stylised skills of style patterns after each specific period gives modern graphic designers the chance to develop variable brand visual systems.

Keywords: advertising poster; composition; colour; typography; stylisation; artistic style; advertising image

Introduction

Throughout the evolution of the artistic culture of society, the graphics of advertising posters as a component of its system were naturally influenced by the artistic styles that dominated from period to period. The style of advertising aids has changed over the past 150 years since advertising grew to a professional venture. The modern advertising industry is constantly updating and searching for the most effective means of influencing the recipient, including graphic ones. So, today a popular method of idea visualisation is the use of studio photographic images, carefully processed in graphic editors and, is less often, 2D and 3D graphics. However, any popular trend that is actively used in advertising materials gradually becomes ordinary and does not make the expected impression on the audience. Therefore, the search for various visual techniques and stylisation is an essential task of a graphic designer.

One of the methods of a diversity of artistic language is stylisation – creating an image of a particular object or group of objects that are depicted by generalisation, discarding insignificant details, changing the shape exaggerating particular design, proportional and colour qualities. Simplification, generalisation and colour layout are based on current artistic parameters and the implementation of sociocultural requests of both the customer and consumers. It requires the graphic designer to have the skills to reproduce a particular style and, accordingly, to know special style features of advertising products. Besides, some companies' advertising and image materials are stylised after a particular artistic style, which is part of their permanent brand. In other cases, stylisation is used in an advertising campaign for one or two seasons.

Graphic designer's job expectations require a study of the style evolution of promotion materials in the period from the 1870s to 2010s and a generalised representation of the main artistic characteristics.

The outlined problem in the aspect of determining the features of styles is covered mainly in the professional, research, reference and educational literature. In particular, distinct aspects of stylistic evolution are discussed in the corresponding articles of V. Vlasov's dictionaries thoroughly (Vlasov, 2004–2010). The vast majority of sources concern the analysis of specific artistic styles, for example, the monographs of V. Sarabianov and Ye. Andreieva. Various aspects of the formation and development of poster art in the context of their research interests take place in the works of M. Selivachov, I. Bondar, L. Sokoliuk, O. Noha, Y. Biriulov, H. Skliarenko, V. Danylenko. A descriptive analysis of styles in graphic design from the standpoint of modern design experience is presented in an illustrated compendium by English researchers S. Heller and S. Chwast. The thesis research of A. Budnyk is devoted to the stylistic features of the Ukrainian Constructivism poster, O. Zalevska's research is devoted to Postmodernism poster. Genre varieties of the poster are considered, in particular, in the articles of V. Hryshchenko (2011) and A. Andreikanich (2013). Stylistic issues of the modern poster are covered in the publication of N. Sbitneva (2007).

The analysis of stylistic trends in the poster genre partially concerns the advertising field, since at the first stages (the end of the 19th century – the beginning of the 20th century) it was advertising posters that demonstrated the characteristic features of the artistic culture of that time. There are few publications on the analysis of advertising products. Thorough work is the research by O. Olenina (1998) and S. Pryshchenko (2019), as well as several articles, including T. Prymak's study (Prymak, 2011). At the same time, there are no theses in precise system-based terms that can be used either as recommendations for practising graphic designers or for their training.

The scientific novelty of the article consists in analysing advertising posters of the 1870s – 2000s in order to understand the development of their visual component as a system of artistic and imaginative means and swipe files for modern graphic designers in order to implement the stylisation of advertising graphics according to each artistic style.

Purpose and research methodology

The purpose of the article is to define the synthesis and cautious term system of specific artistic features of an advertising poster at every stage of the stylistic evolution for the effective practice of modern graphic designers in creating a variety of advertising images. The synthesis is based on the analysis of the primary visual characteristics of print advertising as a component of the artistic culture of the Euro-American society. The research methodology consists of applying an empirical method, analysis and synthesis, comparison and generalisation of advertising posters from Europe and America in the period 1870s - 2010s, which are freely available on web resources. We emphasise that commercial advertising posters dedicated to the promotion of certain products and services are subject to analysis.

Main research material

The formation of artful print advertising occurred during the transition to a new stage of progress in art. For the previous periods, printed ads, flyers, price lists, posters were made as graphic products with ordinary drawings in the technique, usually engravings. The style in advertising products occurred in the middle of the 19th century when advertising communication became mass-market and skilled. According to experts, style in visual art is primarily a formal category (Sarabianov, 1989). Accordingly, the new graphic industry was involved in general art movements and styles such as Modern, Art Nouveau, Secession, and the like. The variety of names reflects the peculiarity of the stylistic then-orientations: the parallel existence of reciprocal influence in different directions, and individual formal approaches domination (Lahutenko, 2006, p. 19). In this variation of the general unity laid the basic foundation of the growing mobility and trend diversity within 20th-century megastyles.

Having become a self-existent type of visual art, the poster as a leading component of graphic design has been developing following general artistic trends, forming its own formal and meaningful language. Advertising products reflect the needs and tastes of a broad public audience directly and expressively, which determines, among other things, an equally respectful approach to solving artistic and commercial issues. At each stage of the development of the contemporary art, there is a process inherent in this artistic field of a certain “mass-production” of current artistic solutions, stylistic guidelines, which can cause some criticism of the creative elite and at the same time contributes to the popularisation of the style (Heller & Chwast, 2019, p. 10).

In the modern information design environment, as already noted, when creating an advertising product, depending on the needs of the customer, the target audience and author's favours, techniques of retrospective and historical stylisation are quite commonly used. The evocation of certain previous styles, trends, and so on, combined with the necessary decorative and spatial stylisation of forms, gives expressiveness to works, which determines the need to generalise the leading style parameters in the field of professional print advertising within historical development.

During the study of the advertising industry and artistic analysis of advertising products, in particular posters, we identified chronological periods before significant changes in advertising communication occurred. They are related to the transformation of the advertising image as the primary communication structure in advertising, which is introduced in recent studies and publications (Udris-Borodavko, 2018).

We have ordered the style features of commercial advertising posters following the list of composition features, means of ostmode (stylisation), backgrounds solutions, colouring, and typography.

The 1870s -1910s. Art Nouveau.

The first style that embraced all types of European art, design and advertising, in particular, was Art Nouveau. At the time of Art Nouveau, artists, designers, and architects tried to create a new aesthetic environment, working in a unified manner. In printed advertising products, the visual features of the style are observed in three directions, represented by different regions. Signs of Stile Floreal dominating in many European countries were the rejection of straight lines and angles in favour of natural lines, stylised images, and the decoration with ornamental and patterned compositions. Among the visual sources of the style, there is traditional Japanese woodcut, which became known in Europe in the last third of the 19th century. The idea and detail source was based on organic, natural forms, mainly their parts: a flower, leaves or a bird's wing, which is taken as an independent object. "Natural" forms run through all levels of style – from the ideas of the "philosophy of life", man-nature orientation to favourite decorative motifs: swans, peacocks, butterflies and dragonflies, irises and lilies, stylised outlines of clouds and waves, an elegant curl of long female hair, and so on. Objects and phenomena of nature were usually interpreted through symbolical and mythological strains of Art Nouveau. The leading approach to all compositional constructions was asymmetry.

The second direction was developed mainly in Austria and Germany; it had a different approach to ornamentation. There, notionally called geometric style, the decoration was provided with geometric forms, ornaments built on repetitions of modules, in more excellent favour of symmetry. Even though the Vienna style, partly – German Secession, English "school of Glasgow" is concise and clear, and different from the "curving" French/Belgian Art Nouveau, it is part of the style of that period. The third notable direction of the style was the national romanticism of Eastern Europe, the creators of which followed the folk art of their region and in some places on the varieties mentioned above; these trends are characterised, in particular, by Polish design.



Figure 1. Art Nouveau Advertising Posters.

(From left to right) A. Mucha, J. Toorop, A. Privat-Livemont, A. Mucha

Advertising posters made in the 1870s-1910s show in general the style belonging to Art Nouveau (modern):

- the composition is asymmetric but mostly static in floreal and more close to symmetrical in the works of secession artists; there is a contrast in the size of the main parts – the central figure is much larger, it occupies a large part of the visual plane and creates a visual centre, the angles are mainly frontal, the point of view is familiar to routine perception;

- three-dimensional figures are flat; toning is minimal, only conventionalised shadows; a line forms the volume and intricacy of forms (fabric tucks, angels and planes of objects); a dark contour outlines the forms of the composition parts, the line of which is dynamic, with thickening and thinning;

- the backgrounds are decorated with numerous lines, patterns, and ornaments typical of Art Nouveau;

- the colour is balanced, dominated by complex shades that are close to the colour wheel;

- copies are made in fonts developed and distributed at that time and used in other graphic design products. In posters, fonts are used quite harmoniously following the visual component. Sometimes the desire of designers to attract more attention of the reader led to an excess of used fonts in text ads (each sentence is a separate typeface), letter drawing, and so on. Most newspaper ads, as well as page layout in general, are with a hint of aesthetic disharmony.

The 1920s – 1930s.

It is a period of coexistence of two styles: Interwar Modern, a variant of which was constructivism and Art Deco. The innovations of the Bauhaus school of design had a huge impact on the overall aesthetic. The well-known style of laconic geometric shapes, plain fronts, a combination of black-white-grey and blue-red-yellow, and plain colour tint were manifested mainly in interior, object, and textile designs. The posters were full of compositional dynamics, typographic experiments, and collages. The eccentricity of the new style was just overaggressive for advertising products designed for the popular majority, and not for a narrow progressive group of ideologues and their supporters. Therefore, advertising posters showed more features of the Art Deco style, which imitated artistic and creative innovations but adapted for the perception of the general public.

Art Deco followed the traditions of the geometric Vienna Secession and German Jugendstil; they tended to a combination of monumental heavy forms with sophisticated geometric decor; the synthesis of the main components of the Interwar Megastyles as Cubism, Constructivism, Futurism; the use of graphic expressive forms of “industrial design” (often the texture and style of fashionable “streamlined shapes” borrowed from the last thing in motor-cars and engines). Rendering modernity, representatives of all areas of fine and decorative arts were looking for a way to express the speed and pressure with which cars, trains, planes, radio and electricity changed society and social relations.

The Art Deco style is characterised by plain forms and images, supreme simplification of forms when drawing the real object, straight or broken-bent lines, decoration of planes with zigzags, triangles, circles, or a complete lack of decor – clean, concise spot colours.

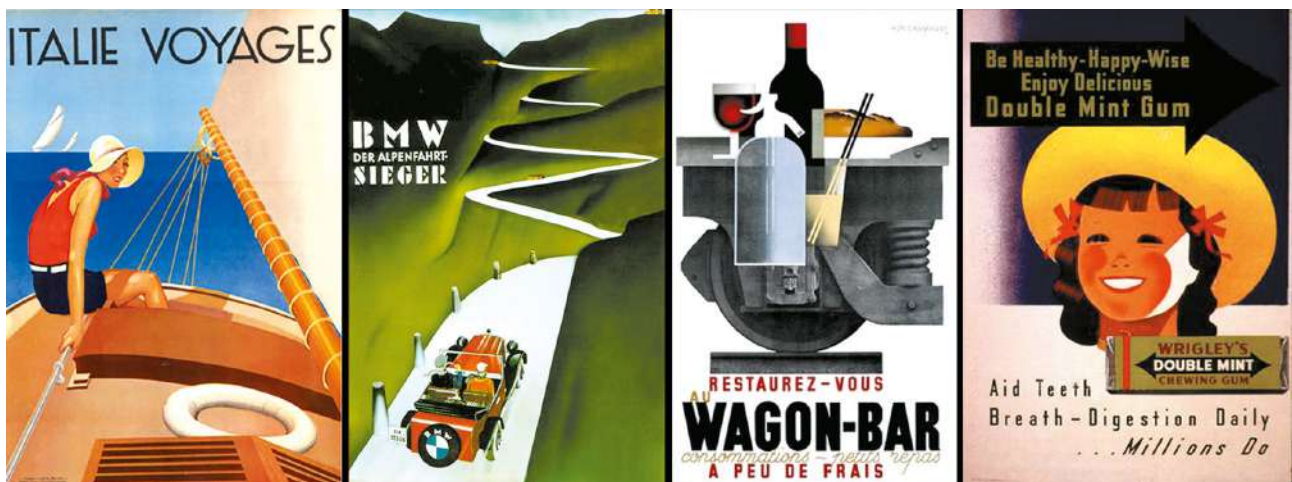


Figure 2. Art Deco Advertising Posters

Advertising posters, which during this period became a design career field, demonstrated the style belonging to Art Deco (Fig. 2):

- the composition is asymmetric, enhanced dynamic; the number of image elements is minimal; the visual centre focuses on a particular process or object in motion; sharp angles that are unusual for routine perception (from below, from above), sharpened by perspective abbreviations;
 - three-dimensional figures are extremely simplified to geometric laconism and flattened; there is no toning – objects are either completely flat or drawn in volume for sharp-edged and accented areas of light and shadow;
 - no decoration for backgrounds;
 - the colouring is bright, rich; colours are contrast, somewhere a gradient between two colours or tones is used (from light to deep);
 - copies are made with fonts developed and distributed at that time and used in other graphic design products; the text becomes part of the composition and follows general guidelines, and is located in colour chips;
- there are typography experiments when several fonts can be used in one poster, kerning changes (from a wide area with a width of several letters to the letters overlapping against each other), tracking, text layout (vertical, perimeter-wise, etc.);
- this technique is used as a collage, the effect of which is enhanced by the use of photographic images along with the drawing, which is especially noticeable in the works of Ukrainian constructivists and the German Bauhaus school.

The 1940s and 1950s. During this period, the development of European print advertising had an echo of the traditions of artistic culture and the fine art of the last century. The message of European advertising encoded mainly in graphic forms. The images took 90-95% of the total information plane. One of the leading places in the overall process is won by American print advertising. In contrast to European advertising, product copies became more critical in American advertising. America is a country of copywriting, and the tendency to fill posters with large product copies also comes from the previous century.



Figure 3. Post-war Modern Advertising Posters

Style features of American advertising products of the Post-War Modernism design (Fig. 3):

- no clear layout and content of the composition, subject images dominate that is similar to still ads of family or friends footage documentary video; hence, the image is cut by the edges of the pictorial plane; the number of image-making elements is large, there is an environment (interior, creature comforts), where the story takes place; the visual centre is mainly positive emotions of the characters, smiles, joy, etc.; the routine perception angles; American posters also contain a lot of bodycopies;
- three-dimensional figures are drawn; they convey naturalistic light-shadow and colours, handles and textures of fabrics and materials. American and European advertising graphics are slightly different. European designers preserved, at least partially, the artistic level of production: their projects have stylisation, artistic image, graphic technique or a whole set. American advertisers paid attention to the maximum similarity of the image to real objects and their realism, in general, the image is almost photographic;

- there are no backgrounds, in and itself, the background is a field that is detailed and close to naturalism, just like the characters;
- the colouring is bright, rich; colours are sharp for creating a positive impression and optimism that the advertising messages;
- copies are made in fonts that were common at that time and used in other graphic design products; posters often contained a mixture of 3-5 fonts and Egyptian typeface, the Roman typeface was used for handwriting posters. Handwritten fonts generally prevailed, because they, according to designers of that era, on the one hand, helped to create a positive mood in the audience, and on the other, gave ingenuity and dissimilarity to the advertising products of competitors. But this “free” approach to typefaces borders on the lack of font harmony and culture and is somewhat reminiscent of the period of the 1910s;
- style solutions for advertising products included cultural trends of those years as Pop Art, Comics, Pin Up Art.

It is also worth noting that at the same time with the style mentioned above trends since the interwar years, in some regions, there was a simplified realism movement, which was reflected in the advertising poster. During the war years and later in a number of countries, this movement led to a trend that in some studies is defined as “Heroic Realism” (Heller & Chwast, 2019, p. 176).

The 1960s and 1970s. Late Modern as a Megastyle of the period.

This period was marked by the flourishing of the Swiss International Style in graphic design, which was equally evident in a different field. However, other national schools played an important role in connecting standard parameters with national features. It should also be noted that there was a certain distinction in advertising products: if the entertainment line has a bold abstraction from the real life, then the commercial and trade direction had it.



Figure 4. Post-War Modern Advertising Posters

In total, the following style features are outlined in advertising posters:

- the layout is made on a strict modular grid, in the image plane a lot of fields given to the free space, but the background plays an independent significance, has changed from a secondary element on the equal component with its expressiveness; there are symmetry and asymmetry, however, all mathematically balanced, the number of component image elements minimal: the visual focus is usually the advertised object; the camera angles are available on as close to the audience points of view, pointedly zoomed or typical for routine perception;
- the use of photographic techniques and the possibility of high-quality photography with exposed lighting determine the dominance of photographic images in advertising products; they almost wholly replace drawings;
- backgrounds are extensive and with plain tint;
- the colouring is bright, rich; colours are sharp, somewhere a gradient between two colours or tones is used (from light to deep);

– copies are made in laconic “pure” Modernist fonts like Helvetica, which is the main pattern of it. However, even though designers paid much attention to the font, it followed the information and graphic typesetter of the product, without loading the viewer’s perception with its ingenuity and variety. This period was the flowering of typography within the text layout on the page, the invention of the harmony of lettering and leading, the balance between free and filled space;

– it is essential that with the help of photographic techniques, bright emotions were depicted – a face with broad, energetic smiles was in the product shot.

The end of 1970s – 1990s. Postmodern.

The Modernist period with fixed layout, filled and free space proportion, and fonts, came to an end in graphic design, in particular in advertising. The Postmodern paradigm in culture (art, literature, cinema, music) inspired designers to break the established trends of the previous decade, try ambitious, eccentric and eclectic experiments with styles, things, materials, handles and textures, colours, planes, and typography.

In the context of Postmodern interests in culture, advertising was interpreted by scientists and practitioners as a component of culture; it has become interested not only in terms of its significance in the economy and the search for effective methods to increase commercial benefits but also for artistic creativity – as an element of everyday aesthetics, an influential factor in human lifestyle. Increasingly, the visual nature of advertising affected artistic works or became the raw material for the latest collage and artistic techniques.



Figure 5. Postmodern Advertising Posters

Visual features of advertising posters are as follows:

– the composition is diverse and follows the basic principles of balance, contrast, rhythm; variations of layout techniques “work” to provide the advertising idea; in general, dynamic and asymmetric compositions prevail; hyperbolised elements can touch the fields of the artistic plane or be trim-sized;

– there is the ostmode of using photographic technology, and the possibility of high-quality photography is being realised more and more fully thanks to the growing printing facilities. The 1990s brought significant innovations in the visualisation of advertising ideas – this is associated with the introduction of computer systems and image editors. Pixel graphics and, most importantly, target effects, unusual shapes or combination, decorating with artificial textures are the trends of the 1990s in creating original layouts;

– backgrounds are extensive and with plain tint; they are often decorated with combine textures – simple ornamental or modular patterns of simple elements (circle, rhombus, segment);

– the colouring does not have precise characteristics, that is, it is diverse, corresponding to the characteristics of the of an advertised object, corporate identity or advertising ideas, but thanks to digital printing, images are reproduced in full-colour combinations;

– Modernist typeface design is applied for copies mainly. This is because advertising should remain readable and understandable for the majority of recipients - general public, and Postmodernism developed in the art of spectacular posters, partly in social advertising and graphic design (printed publications, various printing products, house style, etc.);

– regarding stylistics, citations become an essential characteristic of advertising ideas visualisation, which is one of the defining features of Postmodernism. It was fashionable to use works of various fields of art and culture in advertising, that is, advertising products use not only advertising materials directly (photos, drawings, video images created for an advertising campaign and dedicated to advertised objects), but also works of

fine art: paintings, drawings, graphics, art photography, continuity shot. They are used partially, in fragments, that is, the advertising idea is revealed through intrigue, humour, aesthetics, which is contained in the content or information of outstanding works. These are examples of the striking manifestations of the citation style of contemporary culture. It should be added that with such a citation, the original meaning, the original art image of a work of art is transformed and adapted to the needs of advertising. This approach is controversial since it is a “mockery” of high art. Indeed, we can agree with this, but it is worth noting that this somewhat “brutal” approach dominated the initial stage of introducing citations. Over time, citations became more refined and balanced;

– also important is the use of photographic techniques, which, on the one hand, fix studio staged images, and on the other – there is an imitation of everyday shots, as for voluntary everyday situations.

So, in each historical period, one can determine the characteristics of the visual system of commercial advertising posters, which reflect the most typical features of the artistic style that dominated through the visual arts and design. Some well-known international brands with more than a century of history can demonstrate the history of styles on the examples of their advertising products (Fig. 6).



Figure 6. Stylisation evolution of Nestle advertising posters

Conclusions

The article proves the synthesis of features of visualisation of advertising ideas at each cultural stage during almost 150 years of active development of the advertising industry. The analysis with examples of typical advertising posters of each style period proves that the advertising graphics reflect the typical features of the style and adapt them to the perception of the general public. Commercial advertising posters have a bright stylistic history and differ in their compositional structure, means of simplifying a realistic image, colouring, typography, and the emergence of new visualisation techniques due to innovations. All this creates an extensive framework for variety-based design, which stylised after a particular artistic style and historical period, applied by modern graphic designers of advertising products. A summary of the results in clear theses will facilitate both practical experiments by already experienced designers and mastering stylisation by beginners, which determines the directions for our future research.

References

- Andreikanich, A. (2013). Plakat: yoho vydy ta zhanry [Poster: its types and genres]. *Ukrainian culture: past, modern and ways of development*, 19(1), 121-126 [in Ukrainian].
- Bondar, I. (2015). Katehoriia "postmodernizm" u teorii ta praktytsi mystetstva ["Postmodern" category in the theory and practice of art]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 98-102 [in Ukrainian].
- Heller, S., & Chwast, S. (2019). *Hrafichni styli: vid viktoriansiv do khipsteriv* [Graphic Style: From Victorian to Post-Modern] (O. Zhuravlova & D. Pinchuk, Trans.). ArtHuss [in Ukrainian].
- Hryshchenko, V. (2011). Osoblyvosti dyzainu v mystetstvi plakata [Features of design in the art of poster]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 138-140 [in Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia* [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Hrani-T [in Ukrainian].
- Olenina, O. Yu. (1998). *Reklama yak yavyshe khudozhnoi kultury* [Advertising as a phenomenon of art culture]. (Abstract of PhD Dissertation). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv [in Ukrainian].
- Prymak, T. (2011). Styli v oformlenni reklamnykh zvernenn: Ukraina 2006-2010 rr. [Styles in the design of advertising appeals: Ukraine 2006-2010]. *Marketing and Management of Innovations*, 1, 45-54 [in Ukrainian].
- Pryshchenko, S. V. (2019). *Evolutsiia reklamnoi hrafiky yak skladovoi khudozhno-proektnoi kultury* [Evolution of advertising graphics as a component of art and design culture]. (Abstract of DSc Dissertation). National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv [in Ukrainian].
- Sarabianov, D. V. (1989). *Stil modern. Istoki. Istorii. Problemy* [Art Nouveau style. The origins. Story. Issues]. Iskusstvo [in Russian].
- Sbitneva, N. (2007). Kommercheskii stil v graficheskoi dizaine: osobennosti i perspektivy razvitiia [Commercial style in graphic design: features and development prospects]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 153-163 [in Russian].
- Udris-Borodavko, N. (2018). Proektuvannia reklamnoho obrazu yak skladovoi sotsiokulturnoho stanu suspilstva [Design of advertising image as a component of sociocultural state of society]. *Demiurge: ideas, technologies, perspectives of design*, 1, 25-41. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.1.2018.148140> [in Ukrainian].
- Vlasov, V. G. (2004-2010). *Novyi entsiklopedicheskii slovar izobrazitel'nogo iskusstva* [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts] (Vols. 1-10). Azbuka-klassika [in Russian].
- Zalevska, O. Yu. (2019). *Proektno-khudozhni zasoby ukrainskoho plakata doby postmodernizmu* [Design and artistic means of the Postmodern Ukrainian poster]. (Abstract of PhD Dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 18.05.2020

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ ПЛАКАТІВ КОМЕРЦІЙНОЇ РЕКЛАМИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Удріс Ірина Миколаївна^{1а},

Удріс-Бородавко Наталя Сергіївна^{2б}

¹Кандидат мистецтвознавства, професор,

²Кандидат соціологічних наук, доцент,

^аКриворізький державний педагогічний університет,
Кривий Ріг, Україна

^бКиївський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

Мета статті – осмислити синтез та формулювання системно виважених специфічних художніх ознак рекламного плакату на кожному етапі стильової еволюції задля ефективної практики сучасних графічних дизайнерів у створенні різноманітних рекламних образів методом стилізації. Методологія дослідження полягає у використанні системного мистецтвознавчого, стилістичного, порівняльного художнього аналізу рекламної продукції 1870–2010-х рр. для з'ясування еволюції художніх стилів плакатів комерційної реклами. Наукова новизна дослідження полягає в проведенні комплексного аналізу рекламних плакатів означеного періоду з метою з'ясування розвитку їхньої візуальної мови як системи художньо-образних засобів, а також стислих формулювань для сучасних графічних дизайнерів з метою

здійснення стилізації рекламної графіки відповідно до кожного художнього стилю. У статті сформульовані типові ознаки рекламних плакатів на кожному історичному етапі за такими складниками проекту графічного дизайну: композиція, принцип стилізації зображення, колорит, типографія, ефекти застосування технічних можливостей на кожному новому етапі. Наведено приклади сучасної стилізації в рекламних постерах відповідно до стилів попередніх епох. Висновки. У загальному культурно-історичному контексті доби рекламний плакат представляє найтипівіші ознаки художнього стилю кожного історичного періоду. Вивчення цих ознак та опанування навичками стилізації згідно з упорядкованими ознаками стилю кожного визначеного періоду дає сучасним графічним дизайнерам змогу розробляти варіативні візуальні системи брендів.

Ключові слова: рекламний плакат; композиція; колорит; типографія; стилізація; художній стиль; рекламний образ

ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ ПЛАКАТОВ КОММЕРЧЕСКОЙ РЕКЛАМЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Удрис Ирина Николаевна^{1a},
Удрис-Бородавко Наталья Сергеевна^{2b}

¹Кандидат искусствоведения, профессор,
²Кандидат социологических наук, доцент,

^aКриворожский государственный
педагогический университет, Кривой Рог, Украина

^bКиевский национальный университет
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – осмыслить синтез и формулирование системно взвешенных специфических художественных признаков рекламного плаката на каждом этапе стилевой эволюции для эффективной практики современных графических дизайнеров в создании различных рекламных образов методом стилизации. Методология исследования заключается в использовании системного искусствоведческого, стилистического, сравнительного художественного анализа рекламной продукции периода 1870–2010-х гг. для выяснения эволюции художественных стилей плакатов коммерческой рекламы. Научная новизна заключается в проведении комплексного анализа рекламных плакатов определенного периода с целью выяснения развития их визуального языка как системы художественно-образных средств, а также сжатых формулирований для современных графических дизайнеров с целью осуществления стилизации рекламной графики соответственно каждому художественному стилю. В статье сформулированы типичные признаки рекламных плакатов на каждом историческом этапе по следующим составляющим проекта графического дизайна: композиция, принцип стилизации изображения, колорит, типографія, эффекты применения технических возможностей на каждом новом этапе. Приведены примеры современной стилизации в рекламных постерах в соответствии со стилями предыдущих эпох. Выводы. В общем культурно-историческом контексте эпохи рекламный плакат представляет наиболее типичные признаки художественного стиля каждого исторического периода. Изучение этих признаков и овладение навыками стилизации согласно упорядоченным признакам стиля каждого определенного периода предоставляет современным графическим дизайнерам возможности разрабатывать вариативные визуальные системы брендів.

Ключевые слова: рекламный плакат; композиция; колорит; типографія; стилизация; художественный стиль; рекламный образ

DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207663

UDC 7.012:76.01

**MODERN GRAPHIC DESIGN TRENDS
IN PACKAGING: ARTISTIC
AND STYLISTIC SPECIFIC ASPECTS**Oksana Chuieva^{1a}, Viktoriia Vasenko^{2a}¹*PhD in Art Studies, Senior Lecturer,**ORCID : 0000-0002-1877-5010,**e-mail: aksanas@gmail.com,*²*MSc in Design,**e-mail: violiva42@gmail.com,*^a*Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to identify the influence of modern graphic trends on packaging design; to find out the features of modern typography and its reflection in the design of packaging products, to list of integrative requirements for its use in packaging design. The research methodology is determined by the interdisciplinary nature of the research purpose and the use of structural-functional and comparative methods, which allowed us to identify and generalise the position regarding the project work of designers in the design of packaging products. Scientific novelty. The article analyses the general typographic trends that took shape under the Art Nouveau style and have experienced significant transformations, down to the influence of technological and economic factors in the packaging industry. We have developed scientific engagement in the recent progress and modern forms in the packaging design, identified modern graphic trends in the design of packaging products, and named integrative requirements for its design. We have considered the changes in typography as one of the defining components that are involved in the formation of a seductive look/design of modern consumer package. Conclusions. With reference to key literature, we have shorted the list of typical trends in the use of modernist typeface meeting the design requirements for the packaging products. We have named the integrative requirements for their use in project development, namely: a combination of the test component (informative and promo graphic) with the general way of perception of packages by consumers. The article is aimed at researching the modern typographic element in packaging design and highlighting integrated requirements for the design.

Keywords: Modernism; typography; typefaces; packaging design; integrated requirements

Introduction

A remarkable graphic design trend is the implementation of typographic techniques to the modern packaging design that constitutes the topical subject of the research. The packaging is the business card of a packed product. Competent packaging design is a significant component of visual communication and one of the purchase motives. There is the package form/design, optional parts (plugs, safety caps, dispensers) and graphic design. Modern markets display a variety of bright packages with excellent design and outstanding printing on their shelves. But lately, it is not the packages with the most striking design that arrest consumers' attention but the ones with an interesting graphic solution based on substitution of the packaged product images with font compositions. The attractiveness of such compositions is determined by the non-typical graphic language, due to which they can present the product without its direct image. At the same time, packaging designs and materials can be absolutely simple and standard, but it is the typographic design that causes an overwhelming impression. Graphic design of the 20th century is characterised by numerous experiments in arrangement and diversification of letter compositions, which significantly expanded the aesthetic aspect of the projects' verbal component.

Modernism as a ground-breaking search for a new, updated vision in the visual arts was studied by I. Kulikova (1980), N. Malakhov (1986), D. Sarabianov (1989), I. Edoshina (2002), M. German (2003), L. Zhebrovskaia (2007) and Yu. Babunych (2015). The typographic component of this period was partially considered by V. Bychkov and L. Bychkova (Bychkov & Bychkova, 2000), V. Lesniak (2006), S. Serov (2004), D. Bakeeva (2011), V. Krichevskii (2014), E. Gill (2018). Scientific works by N. Sbitnieva (2003), O. Hanotska (2008), O. Chuieva and N. Udris (2018) should be referred to modern research in the field of graphic design and packaging. In this regard, it is also worth mentioning such prominent typographers as E. Ruder (1998),

R. Bringhurst (2006), J. Tschichold (2011), the analytical legacy of which remains relevant in the modern graphic designers' work.

Scientific novelty. The research reveals a scientific interest in using the achievements of the past and their up-to-date reproduction in the packaging design, highlighting modern graphic trends in the design of packaging products and determining the integrative requirements for their design. We have considered the changes in typography as one of the defining components that are involved in the formation of a seductive look/design of modern consumer package. Research on the influence of modernist trends on the formation of a modern style of packaging is intended to contribute to the further development of font graphics. Besides, the definition of integrative requirements for the design of packaging products should intensify the project matching.

Purpose of the article

The purpose of the article is to investigate the influence of modern graphic trends on packaging design; to clarify the features of modern typography and its reproduction in the design of packaging products; and to list integrative requirements for its application in packaging design.

Main research material

Modernism is an art movement of the late 19th and early 20th centuries, which can be noted as a transition period and is characterised by a break with the realist tradition and aesthetics of the past, inherent in the bourgeois culture, the existence of which was already beginning to undergo a certain crisis. The most distinctive and essential feature of Modernism is the search for the new form. The terms “modern” and “modernism” are related, but hardly one and the same. The Modern Style is associated with the use of delicate, curved, asymmetric lines resembling or reproducing plant forms. However “modernism” related to avant-garde trends and abstract shapes mainly “propagandised” solely a new concept (Kulikova, 1980). Artists of that time “rejected” going into details and preferred advanced trends such as simplification and sketching. That historic period is considered to open the review of the prevailing art canons. Graphic works of the modernist period are distinguished by updated means of visual language and are often accompanied by the shocking behaviour and challenging the established canons. Modernist Art expresses a specific human sense of the world. The works of artists of the 20th century were significantly influenced by global changes that absorbed the spirit of their epoch, as well as the perception of the historic shifts (Babunych, 2015).

At the beginning of the 20th century, such art movements as romanticism, symbolism, impressionism, and post-impressionism were finally substituted by the movement promoting subjectivism, the manner uniqueness, and a shift away from the academic system. In the process of its formation, the artistic consciousness of Modernism appealed to established forms for several aspects:

- mythologisation: the cultural space was enlarged and filled with a variety of meanings arising as a result of the truth acquisition;
- timelessness: the stream of consciousness created a specific world where everything is recognisable but associative at the same time;
- interpretations: a well-known artistic image was modified and acquired an entirely new meaning;
- fragmentariness: by collaging objects and colours, the author achieved integrity with the preserved fragments of ancient cultures;
- total destruction: a classical art form acquired an almost unrecognisable appearance (Edoshina, 2002).

Typography art of the late 20th and early 21st centuries appeals to the search for a new format of the reproduction of reality. At the same time, it is also marked with a simultaneous outbreak of attention to the legacy of previous periods in artistic design. In this regard, there is a growing demand not only for art products but also for specialists, primarily for the book designers, who can implement/reproduce complex artistic and graphic ideas into modern publications. Therefore, the artistic features issue working with fonts becomes particularly relevant for scientific research and designers' modern practices. The insight plays a significant role in this respect into the best classic examples of the Western European book design, which include the achievements of the English book design in the second half of the 20th and early 21st centuries (Zhebrovskaia, 2007).

It was the period when the main tasks of typography were formulated. With the development of technological progress and fashion trends, they underwent further improvements:

- accurate and easy information perception and sharing;
- the audience response to the offered product;

- information blocks consistency;
- sharply defined specification for future layout;
- mood and emotions expressed conceived by the author.

Hence, the primary task of typography is its openness for the reader/viewer. The usage of simple typefaces greatly simplifies information perception. That is, common universal fonts, we are used to (for example, Helvetica, Times, Arial), are easier to perceive, as they have neither complex designs nor the elements that would bother the reader/viewer, unlike decorative fonts, which are sometimes overwhelmed with extra elements. In general, an adult perceives written words primarily as a Gestalt, that is why such parameters as the font size, spacing, and interline must be taken into account so that to ensure the perception of font blocks. The Swiss school of graphics tried to develop a universal international font based on the simplicity principle in its perception. This resulted in a trend and demand for such a typeface as Helvetica, which is still quite often used by designers.

In the context of the aspect indicated in the title of the article, we are supposed to consider the issue on the typefaces and font compositions usage precisely in packaging products. Let us list the already established requirements for packaging products. These are packaging safety of the packed product; environmental friendliness, that is harmlessness towards the environment; reliability – storage of the product for a long time; compatibility with the packed goods; fairness of the provided information about the product inside; using available or, conversely, scarce resources in the package production with their subsequent processing or disposal. Also, the list can be enlarged by such signs as interchangeability and cost value of packages in production. It is worth noting that a number of leading countries pay different attention levels to the solution of these problems.

Let us assume that an ordinary standard box is placed on the store shelf and the product is wrapped in ordinary packaging paper. This will work out as a one-time promo offer. But the further promotion of such ordinary cardboard packaging, with no attractive graphic design and cover text, will be impossible. Therefore, one of the main criteria that guide a potential buyer is the packaging design, which, in its turn, pursues certain goals, that is, to attract attention and leave a mark in the consumer's subconsciousness, which should subsequently motivate the potential buyer to choose the very product.

In this situation, it is important to find the right solutions, since making a “beautiful picture” is not enough. First of all, it is essential to define and formulate the entire concept of packages (single ones or a series of packages) and visualise it, that is, to present the future shape and attractive graphical solution to customers. This can be either a photo, a drawing, or a technique of graphic design. When developing packaging, it is also important to take into account the psychology of the target audience and keep in mind that the created images affect the feelings and emotions of people. A package can be absolutely simple, being created with standard and standardised packaging designs. The material may also be the most affordable, inexpensive, with a standard picture or even without any image, and then the whole charm would be demonstrated by a typography design. In recent years, the use of the font jobbing work and lettering in all printed advertising products has spread. These trends have also become relevant among packaging designers, as their implementation provides new opportunities to attract the attention of consumers among a large volume of packages that are overwhelmed with visual elements and test information. Emil Ruder (1998), an outstanding Swiss typographer, noted: “... It is the typographer's task to divide up and organise and interpret this mass of printed matter in such a way that the reader will have a good chance of finding what is of interest to him” (p. 82). Putting this statement into other words to packaging products, we should emphasise that “dividing up, organising and interpreting...” of the necessary printed material on the package is sometimes a rather complicated task since a large amount of necessary information is a mandatory requirement to the design of any packaging product. The volume of purely technical information significantly influences the packaging design.

Around the turn of the 20th century, with the active introduction of the scientific and technological progress achievements into production, typography began to develop much more actively than before. This period was defined by the appearance of grotesque (or “chopped”) fonts, which are considered to be “skeletal”, that is, created only from simple lines, circles, ovals or semicircles, in the writing of which no additional elements are used, namely serifs. Since then, the main trends in typography have been the clarity and free arrangement of text blocks on an asymmetric principle, the rejection of complex decorative elements in compositional structures, and the rejection of the symbolism of colours. Modern typography does not support the symbolic and literary meaning of colours (for example, red is love, yellow is jealousy, purple is sadness, etc.).

One of the past trends in typography is the construction of text blocks on the principle of symmetry. In modern graphic design, experts use a completely free arrangement, based on complete asymmetry. It is believed that in an asymmetric construction, it is easier to achieve conciseness and some natural order, as it is

more logical than symmetrical composition, which is built not according to its own internal law, but according to the one imposed from outside (Tschichold 2011, p. 72). The principle of asymmetry in typography enables to get more variations in the construction of the composition as a whole.

Clarity is the main essence of the new typography. It is necessary because nowadays people are surrounded by a large amount of information that comes from different sources, so we need the greatest economy of expressive means (Tschichold 2011, p. 68). By rejecting the massive text and decorative effects, that were used earlier, the perception of advertising appeals is generally simplified. Therefore, the typography of the present can be called even somewhat minimalistic.

Another difference between modern typography and the old one is that nowadays the external form of a typographic composition is constructed proceeding from the functions of the text itself. Over the past 15 years, font jobbing work and lettering have gained substantial popularity among designers who are looking for new ways to attract the attention of recipients in conditions of satiated perception with image elements (Chuiyeva & Udris, 2018, p. 48-51). The essence of this trend is to separate the main information from the secondary one while maintaining the logical sequence of the information provided. For individual parts of typographic composition, such differentiation can be expressed in colour, shape, size, and completeness of the font. The typography of the present does not require complex ornamental accompaniment, and adding decorative elements may worsen the perception of the link.

Applying the asymmetric construction principle, it is worth keeping in mind that in order to perceive such a font composition, the reading sequence, that is, the transition from one block to another, should not be lost. For packaging products, this statement is the most essential one. Efficient priority-setting will ensure greater clarity for the consumer audience since this is what the purchase of the packaged product will depend on. The information priority is a must-have. A big contrast in the font size or its colour combinations will be effective enough in differentiation between the primary and the secondary. The contrast in the font size and its colours can diversify the visual design. The colours, used in typographic compositions, can not only assure a contrast, thus highlighting the main information, but also maintain compositional consistency with other elements, such as different patches, textures and patterns, gradients, and so on. This can be different dies, textures and textures, gradients, and so on.

The area, which was previously considered only as a background in the overall composition, becomes the dominant element of the composition. For packaging products, the overall colour of the package is the main element of identification and encoding of certain content. For packaging products, the overall colour of the package is the main element of identification and encoding of certain content. However, this statement is more applicable to “stronger” brands.

It would be inappropriate and contradictory to emphasise the use of purely “simplified” typefaces today. Jobbing fonts in modern typography are an independent and powerful development trend. Though they may have similarities with the grotesque and antique types, jobbing fonts will belong to neither of these two categories completely.

An actual trend, being in the process of development, is manual font writing, which has been called “lettering”. The concepts of “calligraphy” and “lettering” are often confused. Calligraphy is a way to write a letter well, without further modification, while the lettering is a way to draw a letter and correct it in further work according to the project requirements. Lettering compositions can be created with various materials: pencils, brush pens, water brushes, liners, brushes, chalk, styluses, felt-tipped pens, etc. The lettering style depends on the imagination of the person who creates it, that is, the way of the text writing is getting ramified into more and more styles. Although modern lettering is an independent object of design, authorial graphic works can be seen at exhibitions and various competitions. They are also actively used in interior and exterior designs, as well as in advertising products (posters, packages, labels, etc.) as prints for clothing and accessories. Lettering compositions in the design of packages enhance the human perception of the packed goods, implying that emotionalism of the font composition causes an additional influence on a person. Such graphic solutions on packaging planes attract more attention than ordinary font inscriptions. Under the strong pressure of a significant amount of information, today’s consumer is “lazy” to get acquainted with it. At the same time, the lettering is not perceived as a real text, but rather as a beautiful picture, memorable in its entirety. Therefore, designers independently develop authorial font compositions to provide packages with authenticity and incomparability along with other packed goods.

Packaging products are a complex, but the generally affiliated structure, in which two main components are combined, these are the necessary advertising information and consumer information. This is why the overall appearance of packages can sometimes seem eclectic, and their designs may seem to lack structure in

the information presented. The information, written in the terms of reference (TOR), highlights more technical and economic (cost) requirements and restrictions. A different story is a design “brief”. It includes several components, such as general information (the customer’s company name, development period, budget, etc.) and product information (name, description, trademark, consumer segment, competitors, etc.); requirements for placing visual information (font, pictures, etc.), desired colours, style, images, and many other points that can be spelt out in brief. It is in the combination of the TOR and the brief that the designer must find the best solution which will enable to depict the graphic concept on a given packaging volume. In the context of our research, the typographic component is of importance, as it can integrate all the components of visual information about the product. Therefore, the general requirements for building visual imagery can also be listed.

First of all, this is to avoid overloading, both visual and textual. Too much information can cause a repulsive impact. The overall composition of the packaging design should be easily perceived and remembered by potential consumers, despite the complex lettering compositions in its design. The second is to control the number of colours (shades) on the package and select the proper ones for the product. This is especially true for the use of colours in fonts. It is difficult for the consumer to perceive several shades on the package, at the same time contributed by a multi-coloured environment on the store shelves. Therefore, one should not use an oversaturated gamut when creating drawings and especially text labels. The third requirement concerns working with the text. Still, mainly decorative and handwriting fonts are used in text labels, namely the name of the trademark on packages. In recent years, large fonts have been widely used in packaging design, although this is not an innovation in the design of packaging products. Nevertheless, the maximum enlargement of the TM name is gaining more and more momentum. In percentage terms, this may look like 70-80% of the front of the package.

Focusing customers’ attention on the main thing (either an image, a product name, or a TM) is also not an innovative modern trend in graphic solutions for packaging design. Therefore, the development of the graphic language is progressing towards conciseness of images and font compositions on the packaging volume. In other words, the minimisation of the graphic font language continues the development of modernist trends in typography, and especially in packaging design. This is due to the minimal graphic space – the volume of the package itself and its design.

Packaging should be perceived as an element of a marketing tool that activates the sales process due to its advertising function. It is involved in the planned product promotion strategies, meaning that packaging is integrated into advertising strategies and promotional campaigns visually supporting each other. To sum up, it can be assumed that, thanks to a wide palette of graphic language, especially the font one, packaging products are synergistic products in which technical, economic, sociocultural and artistic components interact.

Typographic solutions in the design of packaging products facilitate the information delivery to consumers, act as a communicator, and partially perform an educational function.

Table 1

The impact of the packaging product functions on the integrated requirements to their graphic component

Function	Design requirements	Typography requirements
<i>Informative</i>	Distinct information structure required Determining the priority between visual and typography content.	Highlighting the typographic component – a clear perception of not only the TM but also of the supportive, informative text. The concise and clear “Swiss Design Style”. Interaction with the graphic solution.
<i>Communicative</i>	Concept development: that will best facilitate the “communication” between the producer and a potential consumer through visual imagery (the corporate hero or text messages to consumers)	The TM development, according to the chosen concept (e.g., youth audience, premium segment, eco-product, etc.), stated in the brief. Jobbing fonts, lettering. Interaction with the graphic solution.

Educational

The offers to attract possible graphic solutions and text information can expand the consumers' world-view, provide interesting, supportive information, etc.

The possibility to separate text information into independent packaging or extra design elements.
Classic typefaces.
Interaction with the graphic solution.

Taking in consideration everything mentioned above, we can conclude that the main integrated requirements for packaging products and their typographic component, in particular, are the following: a clear structure of visual information presentation, namely illustrative and textual materials, that is, the ratio of all the components of design development. This should be maintained in any proportion that is within the graphic concept frame. The typographic component in this intercomplementary structure most often assumes the prominent role today. The use of different typefaces on the same package should ensure advertising and artistic expression and, at the same time, enhance the perception of important auxiliary information on the packages. Such information includes no artistic content, but it should also be expressive and easy to read by the consumer. Font compositions/ jobbing works, textual and illustrative materials are expected to reinforce or, at least, not to interfere with each other, as well as not to distort the compositional structure, provided that there is a large amount of information.

Successful implementation of such typographic techniques as a contrast of forms, asymmetry, dynamics (effects of movement, destruction) in font compositions can ensure the creation of an accurate graphic message to the buyer (Lesniak, 2006). Proper compositional typographic solutions will help to offer/present the new/updated information about the packaged product actively to the consumer. In our opinion, the use of updated typographic techniques can be exemplified with modern packages created in the discourse of the four currently dominant trends, namely: less, wow effect, lettering and vintage.

The "less" trend assumes that the entire packaging is completely filled with jobbing fonts. Besides, it can be supplemented with small simplified graphic images, which may even cause the impression of a lack of clear compositional construction. The "wow effect" is an unexpected graphic solution which can cause misunderstandings among consumers with their well-established perception of the packaged product. Lettering compositions are already widely used in packaging design, especially in the youth consumer segment: complex intersections of lines and fragments of the planes resemble graffiti at the streets of our cities. Vintage is an idealisation of the past, longing for the times when things were made with hands, carefully and in detail. Packages, created within the defined framework, can be considered successful when they reflect not a direct repetition of old forms and techniques, but a modern update of characteristic elements and their bold combinations. In other words, static compositional designs with old (vintage) typefaces, traditional colour combinations, and other components are perceived quite contradictory, but with interest. It is the search for contradictory forms and the break with traditional and established images that are the manifestations of the trends, launched in the early 20th century. The creative search for designers results in more and more new solutions for typefaces. Although some of them are quite similar, in modern design developments, they look fresh and creative.

Conclusions

At all stages of the modern typography development, starting with Modernism, graphic design specialists reproduced and implemented the aesthetics of maximum simplicity, which provided and gives the packages with a decent and presentative look. Thanks to updated, modern typography techniques, graphic design of packages creates and contributes to their positive and rapid perception by consumers. The information on the packages is clear, provided that minimal image-associative font solutions are used, and thanks to the arrangement of extra text information. The search for updating the visual techniques, initiated in the 20th century, has been lasting up to date. Besides, the manifestation of the shocking behaviour and the break with the established canons are successfully implemented in the design of packaging products. Packaging as a modern form of communication integrates a number of components and is a springboard for testing and further development of typography techniques and tools.

References

- Babunych, Yu. (2015). Modernizm i poshuky novykh pryntsyviv formotvorennia v ukrainskomu zhyvopysi kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Modernism and the Search of the New Principles of Form in the Ukrainian Painting of the late 19th – the first third of the 20th century]. *Visnyk of Lviv national academy of Arts*, 26, 128-141 [in Ukrainian].
- Bakeeva, D. A. (2011). Vizualizatsiia v postmodernistskoi reklame: izobrazhenie, tsvet, shrift kak ee sostavliaiushchie [Visualisation in postmodern advertising: image, color, font as its components]. *Mordovia University Bulletin*, 1, 191-194 [in Russian].
- Bringhurst, R. (2006). *Osnovy stilia v tipografike [The basics of style in typography]* (G. Severskoi, A. Semenova & S. Ponomarenko, Trans.). Izdatel D.Aronov [in Russian].
- Bychkov, V., & Bychkova, L. (2000). Khudozhestvenno-esteticheskaia fenomenologiiia avangarda i modernizma [Artistic and aesthetic phenomenology of the avant-garde and modernism]. In V. V. Bychkov, & N. B. Mankovskaia (Eds.), *KorneviShche2000. Kniga neklassicheskoi estetiki [KorneviSche2000. The book of non-classical aesthetics]* (pp. 37-63). Institut filosofii RAN [in Russian].
- Chuieva, O. V., & Udris, N. S. (2018). Tendentsii postmodernizmu v dyzaini suchasnoi upakovky [Trends of postmodernism in the design of modern packaging]. *Upakovka*, 122, 48-51 [in Ukrainian].
- Edoshina, I. A. (2002). *Khudozhestvennoe soznanie modernizma: istoki i mifologemy [The artistic consciousness of Modernism: the origins and mythologemes]*. Nekrasov Kostroma State University [in Russian].
- German, M. (2003). *Modernizm. Iskustvo pervoi poloviny XX veka [Modernism. Art of the first half of the XX century]*. Azbuka-klassika [in Russian].
- Gill, E. (2018). *Esse o tipografike [An Essay on Typography]*. Shrift [in Russian].
- Hanotska, O. V. (2008). *Dyzain spozhyvchoi upakovky v Ukraini: standart ta ekskliuzyv [Consumer packaging design in Ukraine: standard and exclusive]*. (PhD Dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
- Krichevskii, V. (2014, June 18). Tipografika futuristov na vzgliad tipografa [Typography of futurists at the sight of a typographer]. (Pt. 2). *Shrift*. <https://typejournal.ru/articles/Futurist-Typography-II> [in Russian].
- Kulikova, I. (1980). *Filosofia i iskusstvo modernizma [The philosophy and art of modernism]*. Politizdat [in Russian].
- Lesniak, V. (2006). *Modernistskie i postmodernistskie shrifty [Modern and postmodern fonts]*. Kolorit [in Russian].
- Malakhov, N. (1986). *O modernizme [About modernism]*. Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
- Ruder, E. (1998). *Tipografika [Typography]*. Taller [in Russian].
- Sarabianov, D. V. (1989). *Stil modern. Istoki. Istoriia. Problemy [Art Nouveau style. The origins. Story. Problems]* (Pt. 1). Iskustvo [in Russian].
- Sbitnieva, N. F. (2003). *Osoblyvosti rozvytku radianskoi upakovky 1930-kh rokiv. Utylitarni ta khudozhni aspekty [Features of the development of Soviet packaging in the 1930s. Utilitarian and artistic aspects]*. (PhD Dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
- Serov, S. I. (2004). *Tipografika virtualnoi sredy [Typography of a virtual environment]* (Pt. 3). Liniia Grafik [in Russian].
- Tschichold, J. (2011). *Novaia tipografika. Rukovodstvo dlia sovremennogo dizainera [New typography. A handbook for modern designers]*. Izdatelstvo Studii Artemiia Lebedeva [in Russian].
- Zhebrovskaia, L. V. (2007). *Esteticheskie kontseptcii britanskogo knizhnogo dizaina vtoroi poloviny XIX – nachala XX vekov v kontekste izdatelskoi kultury [Aesthetic concepts of British book design of the second half of the 19th – early 20th centuries in the context of publishing culture]*. (PhD Dissertation). Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, St. Petersburg [in Russian].

The article was received by the editorial office: 28.04.2020

СУЧАСНІ ГРАФІЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИЗАЙНІ ПАКУВАЛЬНОЇ ПРОДУКЦІЇ: ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Чуєва Оксана Володимирівна^{1а},
Васенко Вікторія Олегівна^{2а}

¹Кандидат мистецтвознавства, старший викладач,

²Магістр дизайну,

^аКиївський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна

Мета статті – виявити вплив сучасних графічних тенденцій на дизайн пакування; з'ясувати риси сучасної типографіки та її відтворення в дизайні пакувальної продукції, сформувані перелік інтегративних вимог щодо її застосування в дизайні пакування. Методологія дослідження визначається міждисциплінарним характером поставленої мети та застосуванням структурно-функціонального й компаративних методів, які дали змогу виокремити й узагальнити положення стосовно проектної роботи дизайнерів під час проектування пакувальної продукції. Наукова новизна. У статті проаналізовано загальні типографічні тенденції, які сформувалися на базі стилю модерн та зазнали суттєвих трансформацій, що пояснюються впливом техніко-технологічних та економічних чинників у пакувальній галузі. Розвинуто наукову зацікавленість питанням використання здобутків минулого та їх сучасного відтворення в розробленнях пакування, виокремлено сучасні графічні тенденції в дизайні пакувальної продукції та визначено інтегративні вимоги до її проектування. Розглянуто зміни в типографіці як одного з визначальних складників, що задіяні у формуванні привабливого вигляду / дизайну сучасних споживчих пакування. Висновки. На основі проаналізованих літературних джерел зведено перелік характерних тенденцій використання модерністських шрифтових гарнітурів відносно до вимог проектування пакувальної продукції. Визначено інтегративні вимоги щодо їх використання в проектних розробленнях, а саме: поєднання тестового складника (інформативного та рекламно-графічного) із загальним способом сприйняття пакування споживачами. Робота спрямована на дослідження сучасного типографічного складника в дизайні пакування та виокремлення інтегрованих вимог стосовно їх проектування.

Ключові слова: модернізм; типографіка; шрифтові гарнітури; дизайн пакування; інтегровані вимоги

СОВРЕМЕННЫЕ ГРАФИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДИЗАЙНЕ УПАКОВОЧНОЙ ПРОДУКЦИИ: ХУДОЖЕСТВЕННО- СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Чуева Оксана Владимировна^{1а},
Васенко Виктория Олеговна^{2а}

¹Кандидат искусствоведения, старший преподаватель,

²Магистр дизайна,

^аКиевский национальный университет
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – выявить влияние модернистской типографики на дизайн современных упаковок; выявить черты современной типографики и ее воспроизведение в дизайне упаковочной продукции, сформировать перечень интегративных требований относительно ее использования в дизайне упаковок. Методология исследования определяется междисциплинарным характером поставленной цели и применением структурно-функционального и компаративного методов, которые позволили выделить и обобщить положения относительно проектной работы дизайнеров при проектировании упаковочной продукции. Научная новизна. В статье проанализированы общие типографские тенденции, которые сформировались на базе стиля модерн и претерпели существенных трансформаций, что объясняется воздействием технико-технологических и экономических факторов в упаковочной отрасли. Развинута научная заинтересованность вопросом использования достижений прошлого и их современного воспроизведения в разработках упаковок, выделены современные графические тенденции в дизайне упаковочной продукции и определены интегративные требования к ее проектированию. Рассмотрены изменения в типографике как одной из определяющих составляющих, которые задействованы в формировании привлекательного внешнего вида / дизайна современных потребительских упаковок. Выводы. На основе проанализированных литературных источников сужен перечень характерных тенденций использования модернистских шрифтовых гарнитуров относительно требований проектирования упаковочной продукции. Определены интегративные требования по их использованию в проектных разработках, а именно: сочетание тестовой составляющей (информативной и рекламно-графической) с общим образом восприятия упаковок потребителями. Работа направлена на исследование современной типографической составляющей в дизайне упаковок и в выделении интегрированных требований по их проектированию.

Ключевые слова: модернізм; типографіка; шрифтові гарнітури; дизайн упаковок; інтегровані вимоги

Наукове видання
Scientific publication

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск
Issue

42

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue
Юрій Горбань / Yurii Horban

Літературний редактор / Literary editor
Антоніна Гурбанська / Antonina Hurbanska

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor
Вероніка Степко / Veronika Stepko

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor
Дар'я Фугалевич / Daria Fuhalevych

Дизайн обкладинки / Cover design
Юлія Єцкало / Yuliia Yetskalo

Технічне редагування та комп'ютерна верстка / Technical editing and computer layout
В'ячеслав Лук'яненко / Viacheslav Lukianenko

Підписано до друку: 10.07.2020. Формат 60x84/8
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 28,83. Обл.-вид. арк. 26,55.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4450

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014