

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

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

ВИПУСК

44

ISSUE

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Collection of Scientific Papers

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
Kyiv
KNUKіM Publishing
2021

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 17.05.2021 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 (Словаччина); **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); **Єва Долінська** – д-р пед. наук, Католицький університет в Ружомберку (Словаччина); **Віолетта Дутчак** – д-р мистецтвознавства, проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна); **Артур Крістовао** – д-р філос., проф., Університет Трасос-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 Розадовські** – 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 Співак** – 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); **Марцена 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, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, 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, 2021
© Автори статей, 2021

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

Сборник научных трудов

Сборник научных трудов освещает актуальные исторические и теоретические проблемы искусствovedения. 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 17.05.2021 г.)*

Главный редактор

Александр Безручко – д-р искусствovedения, 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. искусствovedения, доц., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина)

Члены редакционной коллегии

Рута Адамоне – д-р хабилитованный, проф., Университет Миколаса Ромериса (Литва); *Стела 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 Брацки* – д-р хабилитованный гуманитарных наук, проф., Гданский университет (Польша); *Анастасия Варивончик* – канд. искусствovedения, доц., Киевский университет имени Бориса Гринченко (Украина); *Ева Долинска* – д-р пед. наук, Католический университет в Ружомберке (Словакия); *Виолетта Дутчак* – д-р искусствovedения, проф., Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаняка (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); *Тетьяна Мартынюк* – д-р искусствovedения, проф., ГВУЗ «Переяслав-Хмельницкий государственный педагогический университет имени Григория Сковороды» (Украина); *Алина Пидлыпская* – канд. искусствovedения, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Елена Реброва* – д-р пед. наук, проф., ГУ «Ожнoукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского (Украина); *Пиотр Розадовски* – д-р хабилитованный гуманитарных наук, проф., Общественная Академия Наук в Лодзи, президент Варшавской Вшехници (Польша); *Леся Смирная* – д-р искусствovedения, 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 искусствovedения, проф., Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского (Украина); *Андрей Фурдичко* – д-р искусствovedения, 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. искусствovedения, 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 искусствovedения, проф., Киевская академия искусств (Украина); *Надежда Брояко* – канд. искусствovedения, проф., Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина); *Рада Михайлова* – д-р искусствovedения, проф., Киевский национальный университет технологий и дизайна (Украина).

Сборник научных трудов «Вестник КНУКиИ. Серия: Искусствоведение» отображается в следующих базах: DOAJ, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, 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 специальности: 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 КНУКиИ, 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, 2021
© Авторы статей, 2021

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 17.05.2021)*

Editor-in-Chief

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

Deputy Editor-in-Chief

Tetiana Humeniuk – DSc in 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** – DSc in Philosophy, Professor, Open International University of Human Development “Ukraine” (Ukraine); **Martina Blašková** – DSc in 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); **Eva Dolinska** – Doctor of Education, Catholic University in Ruzomberok (Slovak Republic); **Violetta Dutchak** – DSc in Art Studies, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Kateryna Fadievieva** – DSc in Art Studies, Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine); **Andrii Furdychko** – DSc in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Artur Kristovao** – DSc in 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** – DSc in 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** – DSc in Education, 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** – DSc in Art Studies, Senior Research Associate, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Volodymyr Spivak** – DSc in 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 – DSc in Education, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Members of Editorial Council

Olga Bench – DSc in 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** – DSc in 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, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Vernaadsky 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”, 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 St., 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, 2021
© Authors, 2021

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Дундяк І. М.</i>	Шевченкіана Опанаса Заливахи: контексти та смисли	11
<i>Одрехівський Р. В.</i>	Художні особливості меморіальних споруд Гуцульщини (друга половина XIX – перша третина XX століття)	18

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Асталаш Г. Л.</i>	Імплементція ідей Ренасім'єнто у камерно-інструментальній спадщині Хоакіна Туріні	27
<i>Бермес І. Л.</i>	Українська пісенна спадщина: лемківські пісні у фольклористичних студіях	34
<i>Бєдний С. І.</i>	Специфіка перекладення оркестрових творів для дуету баянів: теоретико-практичний підхід	43
<i>Данченко Н. Г.</i>	Слухове сприйняття акустичної музики в теоретичній концепції П'єра Шеффера	54
<i>Зимогляд Н. Ю.</i>	Тенденції модифікації жанру в сучасній українській фортепіанній музиці: від мета- до антижанру	60
<i>Лисенко В. В.</i>	Методика роботи з хором Павла Муравського: деякі особливості формування професійної майстерності диригента	66
<i>Микуланинець Л. М.</i>	Педагогічна діяльність Михайла Світлика у розвитку професійної музичної освіти Закарпаття кінця XX – початку XXI століття	73
<i>Молчанова Т. О.</i>	Ефект синергії у спільному виконавському процесі	79
<i>Пославський А. О.</i>	Проблеми еволюції європейського камерно-ансамблевого інструменталізму	86
<i>Ракочі В. О.</i>	Оркестровка першого концерту для гобоя з оркестром Людвіга Лебрена і традиції Мангаймської школи	95
<i>Регеша Н. Л., Скопцова О. М.</i>	Формування навичок режисури виконавського репертуару у студентів спеціалізації «Народнохорове мистецтво»	102
<i>Хатінова І. А.</i>	Фортепіанні п'єси композиторів Республіки Молдова межі XX–XXI століть у конкурсній практиці	107
<i>Юрченко М. С.</i>	Одруження Максима Березовського. Огляд документальних матеріалів: до питання творчої біографії	116

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Бойко Т. А., Татаренко М. Г.</i>	Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру	127
---	---	-----

<i>Штефюк В. Д.</i>	Акторський тренінг Стелли Адлер: гра як форма соціальної взаємодії	135
<i>Юдова-Романова К. В.</i>	Інклюзивне сценічне та перформативне мистецтво у діяльності Українського культурного фонду	142
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО		
<i>Бігус О. О.</i>	Інтерпретація балетів класичного спадку у творчості Раду Поклітару: філософсько-світоглядна парадигма модерн-балету	150
<i>Бойко О. С.</i>	Компаративний метод дослідження сучасного сценічного мистецтва	156
<i>Гутник І. М.</i>	Педагогічна творчість Олександра Колоска у царині підготовки фахівців народного хореографічного мистецтва	164
<i>Підлипський А. І.</i>	Становлення та розвиток професійного ансамблю танцю «Надзбручанка» у 1961–1986 роках	171
ДИЗАЙН		
<i>Будник А. В.</i>	Плакатний проєкт «Народжені Карпатами» як платформа для виховання молодих дизайнерів	178
<i>Вергунова Н. С., Вергунов С. В., Левадний О. М.</i>	Неопластицизм та його вплив на проєктно-художню культуру кінця ХХ – початку ХХІ століття: Піт Мондріан і Тео ван Дусбург	185
<i>Гардабхадзе І. А.</i>	Гомеостатичний потенціал фешн-дизайну у трансформаційних процесах сучасної культури	195
<i>Книжникова С. В.</i>	Вступні титри до фільмів Всеукраїнського фотокіноуправління: специфіка художньої мови та історико-культурний контекст	202
<i>Приходько К. О.</i>	Дизайн інтер'єру коворкінг-центру	214
<i>Цугорка О. П., Варивончик А. В., Мазур Б. М.</i>	Сучасна скульптура та її вплив на організацію суспільного простору	221
<i>Шандренко О. М., Кисельова К. О., Радчук О. В.</i>	Художні засоби виразності в колекціях одягу українських дизайнерів 2009–2019 років	227
<i>Шрамко Т. В.</i>	Трансформація анімалістичного образотворчого товарного знаку в контексті еволюції графічного дизайну	234
РЕЦЕНЗІЇ		
<i>Гуменюк Т. К.</i>	Хореологія у просторі сучасного мистецтвознавства	242

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

<i>Дундяк И. Н.</i>	Шевченкиана Опанаса Заливахи: контекст и смысл	11
<i>Одрехивский Р. В.</i>	Художественные особенности мемориальных сооружений Гуцульщины (вторая половина XIX – первая треть XX века)	18

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Асталаш Г. Л.</i>	Имплементация идей Ренасимьенто в камерно-инструментальном наследии Хоакина Турины	27
<i>Бермес И. Л.</i>	Украинское песенное наследие: лемковские песни в фольклористических студиях	34
<i>Бедный С. И.</i>	Специфика переложения оркестровых произведений для дуэта баянов: теоретико-практический подход	43
<i>Данченко Н. Г.</i>	Слуховое восприятие акустической музыки в теоретической концепции Пьера Шеффера	54
<i>Зимогляд Н. Ю.</i>	Тенденции модификации жанра в современной украинской фортепианной музыке: от мета- до анти-жанра	60
<i>Лысенко В. В.</i>	Методика работы с хором Павла Муравского: некоторые особенности формирования профессионального мастерства дирижера	66
<i>Микуланинец Л. М.</i>	Педагогическая деятельность Михаила Свитлика в развитии профессионального музыкального образования Закарпатья конца XX – начала XXI века	73
<i>Молчанова Т. О.</i>	Эффект синергии в совместном исполнительском процессе	79
<i>Пославский А. А.</i>	Проблемы эволюции европейского камерно-ансамблевого инструментализма	86
<i>Ракочи В. А.</i>	Оркестровка первого концерта для гобоя с оркестром Людвига Лебрена и традиции Мангеймской школы	95
<i>Регеша Н. Л., Скопцова Е. Н.</i>	Формирование навыков режиссуры исполнительского репертуара студентов специализации «народнохоровое искусство»	102
<i>Хатинова И. А.</i>	Фортепианные пьесы композиторов Республики Молдова рубежа XX–XXI веков в конкурсно-концертной практике	107
<i>Юрченко М. С.</i>	Женитьба Максима Березовского. Обзор документальных материалов: к вопросу о творческой биографии	116

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Бойко Т. А., Татаренко М. Г.</i>	Народная маска в историко-культурных реалиях украинского театра	127
---	---	-----

<i>Штефюк В. Д.</i>	Актерский тренинг Стеллы Адлер: игра как форма социального взаимодействия	135
<i>Юдова-Романова Е. В.</i>	Инклюзивное сценическое и перформативное искусство в деятельности Украинского культурного фонда	142

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Бигус О. О.</i>	Интерпретация балетов классического наследия в творчестве Раду Поклитару: философско-мировоззренческая парадигма модерн-балета	150
<i>Бойко О. С.</i>	Компаративный метод исследования современного сценического искусства	156
<i>Гутник И. Н.</i>	Педагогическое творчество Александра Колоска в сфере подготовки специалистов народного хореографического искусства	164
<i>Пидлыпский А. И.</i>	Становление и развитие профессионального ансамбля танца «Надзбручанка» в 1961–1986 годах	171

ДИЗАЙН

<i>Будник А. В.</i>	Плакатный проект «Рожденные Карпатами» как платформа для воспитания молодых дизайнеров	178
<i>Вергунова Н. С., Вергунов С. В., Левадний А. Н.</i>	Неопластицизм и его влияние на проектно-художественную культуру конца XX – начала XXI века: Пит Мондриан и Тео ван Дусбург	185
<i>Гардабхадзе И. А.</i>	Гомеостатический потенциал фэшн-дизайна в трансформационных процессах современной культуры	195
<i>Книженикова С. В.</i>	Вступительные титры к фильмам Всеукраинского фотокиноуправления: специфика художественного языка и историко-культурный контекст	202
<i>Приходько К. А.</i>	Дизайн интерьера коворкинг-центра	214
<i>Цугорка А. П., Варивончик А. В., Мазур Б. Н.</i>	Современная скульптура и ее влияние на организацию общественного пространства	221
<i>Шандренко О. Н., Киселева Е. А., Радчук Е. В.</i>	Художественные средства выразительности в коллекциях одежды украинских дизайнеров 2009–2019 годов	227
<i>Шрамко Т. В.</i>	Трансформация анималистического изобразительного товарного знака в контексте эволюции графического дизайна	234

РЕЦЕНЗИИ

<i>Гуменюк Т. К.</i>	Хореология в пространстве современного искусствоведения	242
----------------------	---	-----

CONTENTS

ARTS THEORY AND HISTORY

<i>Iryna Dundiak</i>	Taras Shevchenko in the Works of Opanas Zalyvakha: Contexts and Meanings	11
<i>Roman Odrekhivskiyi</i>	Artistic Features of the Hutsul Region Memorials (the Second Half of the 19th and the First Third of the 20th Centuries)	18

MUSIC

<i>Gabriella Astalosh</i>	Implementation of Renaicimento's Ideas in the Chamber Instrumental Heritage of Joaquin Turina	27
<i>Iryna Bermes</i>	Song Heritage of Ukraine: Lemko Songs in Folkloric Studios	34
<i>Serhii Biednyi</i>	Setting of Orchestral Works for Bayan Duo: Theory and Practice	43
<i>Nataliia Danchenko</i>	Aural Perception of Acousmatic Music within Pierre Schaeffer's Theoretical Concept	54
<i>Nataliia Zymohliad</i>	Trends in Genre Modification in Contemporary Ukrainian Piano Music: from Meta- to Anti-Genre	60
<i>Vladyslav Lysenko</i>	On Pavlo Muravskiy's Methods of Work with the Choir: Some Peculiarities of Choirmaster's Professional Excellence	66
<i>Lesia Mykulanynets</i>	Pedagogical Activity of Mykhailo Svytlik in the Development of Professional Music Education of Transcarpathia in the Late 20th and Early 21st Centuries	73
<i>Tetiana Molchanova</i>	Synergy Effect in Joint Performance Activity	79
<i>Anton Poslavskiyi</i>	The Issues of the European Chamber and Ensemble Instrumentalism Evolution	86
<i>Vadym Rakochi</i>	Orchestration of Ludwig Lebrun's First Oboe Concerto and the Mannheim School Tradition	95
<i>Nataliia Rehesha, Olena Skoptsova</i>	Developing of Directing Skills of the Performing Repertoire with Students of Folk Choral Art Specialization	102
<i>Inna Hatipova</i>	Piano Pieces in Contest and Concert Practice of the Republic of Moldova Composers at the Turn of the 20th-21st Centuries	107
<i>Mstyslav Yurchenko</i>	Maksym Berezovsky's Marriage. Review of Documentary Materials: on the Issue of His Creative Work	116

PERFORMING ARTS

<i>Tetiana Boiko, Maryna Tatarenko</i>	Folk Mask in the Historical and Cultural Realities of Ukrainian Theatre	127
--	---	-----

CONTENTS

ISSN 2410-1176 (Print) • Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 44 • ISSN 2616-4183 (Online)

<i>Valeriia Shtefiuk</i>	Stella Adler's Acting Technique: Acting as a Form of Social Networking	135
<i>Kateryna Iudova-Romanova</i>	Inclusive Performing Arts Within Ukrainian Cultural Foundation Work	142

CHOREOGRAPHY

<i>Olga Bigus</i>	Interpretation of Classical Ballets in the Radu Poklitaru's Works: a Philosophical and Ideological Paradigm of Modern-Ballet	150
<i>Olha Boiko</i>	Comparative Research Method of Contemporary Dramatic Arts	156
<i>Iryna Gutnyk</i>	Pedagogical Creativity of Oleksandr Kolosok in Folk Choreography Specialist Training	164
<i>Andrii Pidlypskyi</i>	Formation and Development of the Professional Dance Ensemble Nadzbruchanka in 1961–1986	171

DESIGN

<i>Andrii Budnyk</i>	Born to the Carpathians Poster Project as a Platform for Young Designers Education	178
<i>Nataliia Vergunova, Serhii Vergunov, Oleksandr Levadnyi</i>	Neoplasticism and Its Impact on the Design and Artistic Culture of the Late 20th and Early 21st Centuries: Piet Mondrian and Theo Van Doesburg	185
<i>Iryna Gardabkhadze</i>	Homeostatic Potential of Fashion Design in the Transformation Processes of Modern Culture	195
<i>Sofiia Knyzhnykova</i>	Opening Credits to the Films of the All-Ukrainian Photo and Cinema Administration: Artistic Language, Historical and Cultural Context	202
<i>Kseniia Prykhodko</i>	Coworking Centre Interior Design	214
<i>Oleksandr Tshorka, Anastasiia Varyvonchuk, Bohdan Mazur</i>	Contemporary Sculpture and Its Influence on the Public Space Organization	221
<i>Olha Shandrenko, Kateryna Kyselova, Olena Radchuk</i>	Artistic Means of Expression in the Clothing Collections of Ukrainian Designers in 2009–2019	227
<i>Tetiana Shramko</i>	Transformation of Animalistic Visual Trademark in the Evolution of Graphic Design	234

REVIEWS

<i>Tetiana Humeniuk</i>	Choreology in the Space of Contemporary Art Studies	242
-------------------------	---	-----

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235214

UDC 75.036(477)Zalyvakha

**TARAS SHEVCHENKO
IN THE WORKS
OF OPANAS ZALYVAKHA:
CONTEXTS AND MEANINGS**

Iryna Dundiak

*DSc in Art Studies, Professor,**ORCID: 0000-0002-8175-479X,**e-mail: dundiak@ukr.net,**Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,**57, Tarasa Shevchenka St., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018*

The purpose of the article is to analyse the features of creation, typological, artistic, and compositional aspects of the works of the artist of the sixties O. Zalyvakha, to carry out an art studies analysis of the master's work on the Shevchenko theme in the context of historical and cultural processes. The research methodology is based on a system of general research principles, methods, and approaches. The article applies systematic and complex methods, as well as the principles of historicism, comprehensiveness, objectivity, which ensure a diverse study of the object and subject of the research. The structural and typological method was used to systematise and process textual and visual sources, and the iconological method was applied to reveal the figurative and symbolic content of the images of Taras Shevchenko. Scientific novelty. The article is the first attempt to outline the significance of O. Zalyvakha's artistic work on the Shevchenko theme in the context of the interaction of historical and cultural processes. The works on the Shevchenko theme were introduced into scientific circulation, the figurative and meaning content of the creative work of the artist was comprehensively analysed. Conclusions. During the systematic study of the aesthetic meaning and philosophical content of O. Zalyvakha's work on the Shevchenko theme, the article clearly defines the ways of honouring the poet by the artists of the sixties. The article focuses on the interpretation of the image of Shevchenko as a national revolutionary prophet of Ukraine, on the gradual change in the semantics of Shevchenko's image from rebel to philosopher and then again to fighter. The visual images of T. Shevchenko, created by O. Zalyvakha, have a powerful spiritual and aesthetic content, contribute to the understanding of the artistic and national worldview of the artists of the sixties of the second half of the twentieth century.

Keywords: Opanas Zalyvakha; artists of the sixties; national revival; Taras Shevchenko; recusancy; graphics; painting

Introduction

The research on the Ukrainian sixties includes the study of unofficial versions of honouring of T. H. Shevchenko and artistic interpretation of the image of Kobzar in the works of artists of the sixties, and that is why the works of the famous dissident artist O. Zalyvakha on the Shevchenko theme is an important component of such studies. Thus, the contextual analysis of the artist's graphic and pictorial works on the Shevchenko theme, the comparison of images of works with the content of Kobzar's poems are relevant.

Recent research and publications analysis. Among the important sources regarding the Shevchenko theme of O. Zalyvakha, it is worth noting the stories of his friends, which contain factual data on the works under discussion and explain the interpretation of Kobzar's creative work. In particular, the memoirs of R. Korohodskyi (2017) detail the features of creating a stained glass window at Kyiv University in 1964; R. Moroz (2017) clarifies the artist's reverence for Shevchenko; V. Ovsienko's notes (2017) give an idea of a deep analysis of Kobzar's poetic work by Zalyvakha, philosophical and ideological accents in Shevchenko's word. The articles by B. Horyn (2017), H. Sevruck (2017) give the analysis of the individual artistic aspects of the artist's works on the Shevchenko theme. Information about the peculiarities of Kobzar's understanding by artists of the sixties is found in A. Horska's collection of memoirs "Red Shadow of Guelder-rose", where articles by O. Zaretskyi (1996), R. Korohodskyi (1996) present some details on how the artists of the sixties honoured the Shevchenko's creative work. The article by Ya. Seko (2014) highlights certain conflicting aspects of the peculiarities of the unofficial celebration of the 150th anniversary of Taras Shevchenko, in which O. Zalyvakha was also involved.

The work of O. Zabuzhko (2009) "Shevchenko's Myth of Ukraine. The Attempt of the Philosophical Analysis" could be referred to the current versions of the interpretation of the figure of T. Shevchenko for the Ukrainian people in the context of O. Zalyvakha's works on Shevchenko theme. What makes this monograph

important is the author's understanding that Taras Shevchenko managed to give the Ukrainian community a direction towards the spiritual and national consciousness in colonial times and, finally, the present. The work of L. Tarnashynska (2010) "The Ukrainian Sixties" is equally important for the understanding of the phenomenon of the sixties and Shevchenko's creative work in the scientific and artistic heritage of the sixties. Some important references to the peculiarities of the ideological and aesthetic paradigm of the epistolary of the sixties are contained in the monograph by N. Zahoruiko (2018).

The scientific novelty lies in the comprehensive analysis of O. Zalyvakha's work on the Shevchenko theme in the context of domestic historical and cultural processes of the second half of the twentieth century. The works on the Shevchenko theme were introduced into scientific circulation, their spiritual and aesthetic significance was outlined, and the content of their images was analysed.

Purpose of the article

The purpose of the article is to analyse the typological, artistic, and compositional features of the works of the artist of the sixties O. Zalyvakha, to carry out an art studies analysis of the master's Shevchenko theme in the context of historical and cultural processes.

The research methodology is based on a system of general research principles, methods, and approaches. The article applies systematic and complex methods, as well as the principles of historicism, comprehensiveness, objectivity, which ensure a diverse study of the object and subject of the research. The structural and typological method was used to systematise and process textual and visual sources, and the iconological method was applied to reveal the figurative and symbolic content of the images of Taras Shevchenko.

Main research material

Honouring of "Kobzar-Shevchenko" as a historical figure turned into a cult with expressive symbols of Ukrainian identity as far back as the 19th century, because each generation of the domestic intellectual elite has "their own Shevchenko". L. Tarnashynska (2010) notes: "On the way to Shevchenko, everyone overcomes existing stereotypes, approaching the understanding of his symbolic code — through intuitive perception and understanding of the figurative code" (p. 237).

To talk about O. Zalyvakha's interpretation of Shevchenko's works we should begin with the fact that in St. Petersburg, within the walls of the Academy of Arts, the artist is aware of his belonging to the conscious Ukrainian identity and the inevitability of his struggle for an independent Ukraine. R. Korohodskyi (2017), after visiting the Kobzar memorial apartment in St. Petersburg, reflects on the fate of Zalyvakha: "And more than once I tried to imagine Opanas Zalyvakha, a student and graduate of this Academy, who was destined for the fate of Shevchenko — the fate of love for Ukraine. This love was active, not vain, not pretentious. That was love for Ukraine that gave rise to profound creative work" (p. 25).

It's hard to say now whether Zalyvakha felt the "Shevchenko's spirit" being a student of the Academy (1947–1960) but the searching for his Ukraine he began there, feeling the longing for homeland after his student internship in Hutsul Kosiv in 1957. The room, where Kobzar lived in the Academy on the Neva River, was arranged later for his 150th anniversary in 1964, and at that time Opanas took part in the creation of the famous stained glass window at the University of Kyiv, which portrays Taras Shevchenko and was barbarically broken even before the opening.

Turning to the analysis of the contexts and meanings of O. Zalyvakha's work on the Shevchenko theme, we note that the Soviet government quickly adapted the "cult of Shevchenko" to its own needs and the "symbolic Ukrainian national character" of the poet in its official version became clearly "proletarian", and therefore served as a "Soviet national identifier". In the context of the perception of Shevchenko's word in the totalitarian and post-totalitarian Ukrainian society, the opinion of O. Zabuzhko (2009) is relevant: "the Soviet tradition did everything possible to completely erase the true picture of the Ukrainian cultural context, into which Shevchenko was destined to merge, because that context was "class-hostile" (p. 78).

A powerful search for the "real Shevchenko" of the Ukrainian sixties was actually born from the understanding of falsehood in the official perception of Kobzar by the Soviet government. We can state that these processes intensified in the already mentioned the year of 1964 when the power structures of the Ukrainian SSR at the All-Union level held official events to commemorate the 150th anniversary of the poet's birth (concerts, exhibitions, lectures, excursions, souvenirs, etc.). Ya. Seko (2014) notes the following: "...a small group of young artists, in modern terminology they are called artists of the sixties, were dissatisfied with the quality

and content of the events, and most importantly — with the proposed image of Kobzar. The rejection of this interpretation was determined not by artistic differences, but by the socio-political content that filled the image of Kobzar. The authorities presented Shevchenko as one of the forerunners of the communist era, while the artists of the sixties considered Shevchenko to be a “national prophet” — the first in the pantheon of great Ukrainians” (p. 86). Therefore, Ivan Dziuba, who conducted research on Shevchenko studies, focuses on the philosophical and national views of the poet (Tarnashynska, 2010, p. 490), and ends his work “Internationalism or Russification” (1965) with the famous words of Taras Hryhorovych: “We walked a true path, — there is not a grain of untruth behind us”.

This small, but brave and talented group of young people in the 60s and 70s managed to significantly actualise the “non-Soviet” Shevchenko theme from the standpoint of the peculiarities of the national existence in the second half of the twentieth century. L. Tarnashynska (2010) notes that Ivan Svitlychnyi as early as in the 1960s tried to consider the creative heritage of Taras Shevchenko, Lesia Ukrainka, M. Kotsiubynskyi without Soviet clichés of social realism and simplified, vulgarized interpretation (p. 88). Yevhen Sverstiuk publishes articles about “the real Shevchenko”. Mykhailyna Kotsiubynska studies the poet’s work and under the supervision of O. Biletskyi defends her dissertation “Poetics of Shevchenko and Ukrainian romanticism”. Viacheslav Chornovil opposes the canonization of Shevchenko and openly criticises false clichés in the perception of the poet as a fighter against kulaks, cosmopolitanism, a denunciator of Ukrainian bourgeois nationalism, etc. (Zahoruiko, 2018, p. 63). L. Kostenko, V. Stus, and others repeatedly refer to the image of Kobzar in their poetry of that time.

There are, quite spontaneously, alternative practices of honouring the poet, which cause increased attention of the KGB, dissatisfaction of the party structures (hiking in Shevchenko places and improvised concerts of the Vesnianka choir; poetry evenings by the Creative youth club, the Prolisok club; placing of flowers on the day of Kobzar’s reburial at his monument in Kyiv, which took place in May, etc.). R. Korohodskyi (1996) states about the latter initiative: “Imagine, in that dead-sleepy era, Alla’s actions (Alla Horska — author’s note) were so desperate that it took a while for the regime to evaluate the ritual of laying flowers at the monument to Taras Shevchenko. Only a year later, the repressive machinery began to react — to intimidate, persecute, spread insinuations, and arrest” (p. 175). This can be explained by the fact that there were official celebrations in March and Shevchenko once again was named a “fighter against tsarism for the rights of peasants”. It is hard to believe how quickly the patriots of the sixties independently reached the sources of the real Ukrainian spirituality, and their “placing of flowers at the monument to Shevchenko in May” denoted russification, national oppression, and so on.

The respectful attitude of the sixties to the figure of Kobzar was also manifested in everyday life. The portrait of the poet in the home interior became a marker of conscious Ukrainism, especially in Kyiv of the 60s (which was mostly a Russian-speaking city). Oles Zaretskyi recalls the workshop of his parents (Viktor Zaretskyi and Alla Horska): “Faience white cups with quotes from the poet’s works and badges with the poet’s profile were produced on the 150th anniversary of the birth of Shevchenko in 1964. These cups and badges occupied a prominent place in the interior. Unfortunately, the cups were broken and the badges were lost. In 1988–1990, I saw a lot of people in Kyiv wearing these badges. To the left of the stove, on the wall, there is a small portrait of Shevchenko — taken from some invitation” (Zaretskyi, 1996, p. 116). Opanas Zalyvakha treated Kobzar with no less respect. In his letter to the American Scouts, who sent him a gift, the artist wrote: “I covered a portrait of Shevchenko with a towel embroidered by glorious Scouts, me and my guests are happy. Thank you!” (Moroz, 2017, p. 174).

The artists of the sixties use the well-known texts of T. Shevchenko (with the help of metonymy), images of the heroes of his works in poetry, prose, scientific research, and works of art as one of the ways of the Ukrainization of the cultural space. Kobzar’s words accompanied not only his works, but also Zalyvakha’s philosophical reflections on the path and place of Ukraine on the world map. In general, the artist’s work on the Shevchenko theme is not numerous, but very often the content of canvases or their titles visually reveals the famous poet’s lines.

The expressive psychological and symbolic solution of the pictorial portrait “Shevchenko — the rebel” in 1964 begins a number of images that significantly differ from the traditional calm and instructive representations of the poet by the “official” artists of Soviet Ukraine of the second half of the twentieth century. In terms of the imaginative presentation, this work is a continuous bundle of national revolutionary ideology. Enlarged pupils, deep-set, angry eyes pierce the viewer, and the scarlet background blazes with the poet’s anxiety for the dormant and robbed Ukraine. Subsequently, the viewer focuses on the yellow-blue reflexes of embroidered shirt, moustache and understands the hint of hidden historical truth.

His mosaic of the same year “Will there be a day of judgement? Will there be a punishment?” (other versions of the portrait’s title “Shevchenko is the rebel”, “Angry Shevchenko”) was dedicated to the poet’s anniversary (there is also a graphic version of the plot). The formidable figure of the poet in the center of the plot embodies angry Shevchenko, who, like a mythical Atlas, holds the Ukrainian sky on his shoulders. It is worth paying attention to the symbolic space of the landscape behind the poet: the Dnieper, houses, poplars, which repeatedly appear in many of Zalyvakha’s works and symbolizes “the Ukrainian land”.

The figure of the poet with clenched fists and raised hands has a significant resemblance with the constructivist sculpture “Artem” by Ivan Kavaleridze (1924), installed in Bakhmut. Kavaleridze was familiar with most of the artists of the sixties, who highly appreciated his sculptural experiments in the Cubist style. The revolutionary, monumental constant of both figures is obvious (an invitingly raised arm, legs wide apart), but the content is completely different. Zalyvakha’s Shevchenko calls to defend the Ukrainian space with the life-giving morning sun.

The message of the mosaic was Shevchenko-appeal, Shevchenko-revenge, Shevchenko-revolutionary spirit (Horyn, 2017, p. 66). It is obvious that the work was not accepted for the exhibition, because who should be protected in Ukraine if everyone is happy in the “Soviet cradle of fraternal peoples”? B. Horyn (2017) interprets this image as follows: “An angry, revolutionary figure of genius appears in full growth, in all spiritual greatness, on an equal footing with the sun.” “Will there be a day of judgement, will there be a punishment!” — says his whole being — from the expression of his face to the dynamic hand gesture. In the strong-willed confidence of the entire figure, there is the answer to the rhetorical question: “There should be, because the sun will rise and consume the defiled earth” — Shevchenko’s words have become an organic ideological component of the composition” (p. 66).

This version of the Kobzar’s image immediately had a creative continuation in the destroyed stained glass window of Kyiv University. The events that took place after the creation of this work have long been echoed in the destinies of many artists. The artist of the sixties V. Ovsienko (2017) recalls: “Opanas appeared at the Art Council in the Union of Artists with a ready-made sketch of angry Kobzar. Stepan Kyrychenko, the chairman of the monumental section, approved the sketch. The Art Council also approved it. Opanas set to work. Kyrychenko, a good person, provided a room (workshop). Opanas made a mosaic over the winter. Then came the idea to make a stained glass window at the University on the basis of this mosaic” (p. 85).

It was Kyrychenko, who gave Opanas to read “Kobzar”, and Alla Horska found out that the University of Kyiv had planned to make a stained glass window for the anniversary. Later, the artist recalled: “I looked through the book and expressed the opinion that we should take the text from Kobzar. Alla and I decided that the following words were exactly what we needed: “I shall extol those lowly, silent slaves! I shall place my word on guard beside them. We discussed this idea. It seems that there is no better text for a stained glass window” (Ovsienko, 2017, p. 84). The energy and tragic passion of the poet’s words captivated a group of artists (A. Horska, O. Zalyvakha, H. Zubchenko, H. Sevruck, L. Semykina), so the stained glass window in the content of the images turned out to be truthfully powerful, but not pretentious, and, at the same time, in the Ukrainian style lyrical. The dynamics of Shevchenko, who is determined to defend Mother-Ukraine, are smoothed out by the side static, but as archetypal as possible, figures of the Bandura Player and Kateryna, the heroine of Shevchenko’s work (later the Soviet officials will consider her as an iconographic figure of the Mother of God). Additions of ornamental motifs, symbolic guelder rose and a nest with birds give a tangible national and folklore orientation to the work.

All together — the words, the idea of heroes’ images, the symbolism of the decorative elements, according to the party bodies and the KGB, do not present a true picture of the poet-hero, which can be acceptable to the communists. This was an example of how “free thought, uncontrolled by power, finally broke into the world of slave obedience” (Sevruck, 2017, p. 177). That’s why the angry Kobzar was made, so that people would think about the real enemies of Ukraine, O. Zalyvakha repeatedly recalled.

When the installation of the stained glass window was coming to an end, O. Zalyvakha was called to the University administration and told that the mosaic amazed people: “It’s so good that people stop and look, because they didn’t look before, but now they look.” — “But there will be a crowd on the stairs” (Ovsienko, 2017, p. 85). An ideologically inappropriate stained glass window was smashed barbarically on the night of March 9, 1964 by the order of the secretary of the regional party committee. This was the start of threats and punishments (dismissal from work, exclusion from the Union of Artists), and later artists wrote a letter to the government about the repressions. Opanas Zalyvakha was later convicted under the Article 62 of the Criminal Code of the Ukrainian SSR “for anti-Soviet agitation and propaganda”, and sentenced to five years in the Soviet prison.

After years of imprisonment, the artist tries to adapt to underground life without access to high-quality art materials, exhibition activities, under the watchful eye of the KGB. Therefore, there is no coincidence that in the painting “Thoughts about Taras” (the 1980s) the poet’s image is accompanied by the silhouette of a red raven-invader, which metaphorically pecks the Ukrainian sunflower. There are the books of Kobzar in the foreground of the painting (the artist depicts the figure of Kobzar instead of book titles), thus sending the viewer to find the true Word. It is worth noting that O. Zabuzhko (2009) considers Shevchenko’s word “ethic space”, which the poet builds vertically in different senses “top-bottom”, “ruthless ones”, and in the historical aspect “Ukraine-the Russian Empire” (p. 76) and this is very similar to the Zalyvakha’s understanding of the Kobzar’s word. The visual representation of the poet’s image with a dark silhouette in an embroidered shirt and a “Kobzar” in his hands is no less penetrating. The artist focuses on an ochre disturbing background, where symbolic groups of figures tell his and Shevchenko’s bitter thoughts about Ukrainian “people” and the actions of the “ruthless ones” (mourning for patriotic heroes at the top of the work).

Zalyvakha’s verification of the correctness of the chosen creative and life path “according to Shevchenko” could be seen in the graphic work of 1983 “We ask each other”. The artist touches the mirror, looks at his reflection, and sees there the figure of the poet. “Shevchenko on fire” in 1983 is a paraphrase of the colour scheme of the poet’s portrait in 1964, but we do not see a rebel, but a philosopher, a narrator of human grief, a seeker of the truth. Russian striped guard booths are viewed behind the figure, as a warning in the spirit of M. Khvylovyi: “Away from Moscow”, because Zalyvakha repeatedly raised the topic of the revival of the nation in the conversations with his friends and acquaintances: “I wonder how can we be revived. How can we fix this backbone of Little Russia? A book by Yurii Lutskyi “From Gogol to Shevchenko” was presented to me. The book analyses the Ukrainian spiritual situation: there are Gogol and Shevchenko, there are little Russians and Ukrainians. And there are little Russians of various degree of Ukrainianism. This complex of Little Russia, servility still remains” (Ovsienko, 2017, p. 105). On this canvas, the poet holds a scroll in his left hand, like Christ Almighty, which serves as a symbolic Divine Word, because, according to R. Korohodskyi (2017), the hope is: “only on God’s Providence and the strength of the spirit that Taras Shevchenko nurtured in the soul of Opanas Zalyvakha” (p. 25).

This combination of religious consciousness and nation-building idea was continued in the artist’s canvas “Pray to the Lord for her” of the late 80s. This is a deeply symbolic and predictive work, because at this time Perebudova is underway, the Baltic states are moving towards independence from Moscow, Ukraine is slowly waking up from a lethargic sleep, and the collapse of the USSR is being anticipated. The artist appeals to two forces in his prayer for the good fate of Ukraine: the mother of God (Patroness of Ukraine) and the Prophet Shevchenko. The dark figure of the kneeling Kobzar is illuminated by the yellow-blue light of the figure of the Mother of God. The dark silhouette of Shevchenko with his hands folded in prayer and his head slightly tilted forward is filled with inner light and national sound, which is enhanced by the rhythms of Maria’s yellow and blue robes.

The last version of the poet’s image was embodied by the artist almost at the end of his life in 2002. The work has a meaningful disturbing title “Come to your senses!”, which is one of the leitmotifs of the poem “To the Dead, and the Living ...”. Zalyvakha again turns to the image of Shevchenko-rebel, but shifts the main semantic accents in this canvas. Despite the stern gaze, we see a combination of the blessing gesture of the right hand and the clenched fist of the left. This was a traditional gesture of the artist, he said goodbye, for the most part, to his friends in this way: he raised his hands and pressed his left hand firmly into a fist.

The visual appeal to the “ruthless ones”, “stupid children”, “let your heart, in love sincere, embrace her mighty ruin” is nothing but the artist’s despair from the understanding that for ten years of independence, Ukraine has not become a self-sufficient player on the political map of Europe, there is practically no “non-Russian” church, decent military and intellectual and cultural elite has not been formed, and Russia continues to impose fables about “three fraternal peoples” and so on. “Come to your senses! Human be, or you will rue it bitterly” in the early 2000s also sounded like a warning against the destructive consequences of such actions of pro-government men and the total indifference of the “Soviet population”. This work is a symbolic message to the audience that the struggle for Ukraine, its language, and its church does not end, but continues. The yellow-hot compositional accent on Kobzar’s forehead should be understood as a reminder of the concentration in the poet’s thought and word of prophecies for Ukraine. This was the last Taras of the artist Zalyvakha, his last address to the audience with Shevchenko’s Word, his will. In this context, it would be appropriate to mention the words of R. Korohodskyi (2017): “Probably, only the chosen ones feel their inner kinship with the titan of the spirit. But I am convinced that this kinship was given to Opanas by his own prometheism. It is a difficult destiny — to belong to the whole nation” (p. 25).

Conclusions

The article is the first attempt to systematically consider the aesthetic meaning and philosophical content of the images of T. Shevchenko reproduced by O. Zalyvakha in his works. The true Shevchenko Word, which is not ideologized by the Soviets, becomes a guiding star for Zalyvakha and many other artists of the sixties in the search of the national spirit. The artist interprets the image of Shevchenko as a national revolutionary prophet of Ukraine, but we can trace a gradual change in the semantics of Shevchenko's image from rebel to philosopher and then again to fighter, which is logically connected with the changing circumstances of the artist's life. In his most works on Shevchenko theme, Zalyvakha focuses the viewer's attention on a symbolic gesture of hands: clenched into fists and raised as a call to struggle; holding a book or a scroll as an emphasis on the symbolism of God's word; folded in prayer for the fate of Ukraine, etc. In Kobzar's portrait images, the artist pays special attention to the expression of his eyes (angry, half-closed, thoughtful), which significantly enhances the main motif of the paintings. Symbolic elements of the background (unified Ukrainian landscape, Russian striped guard booths, predatory ravens, etc.) become a source for the artist's continued interpretation of his own understanding of the essence of the poet's words, strengthen the prophetic energy of the "Shevchenko myth". The visual images of the poet, created by O. Zalyvakha, have patriotic, spiritual, and aesthetic content, and allow us to comprehend more accurately the significance of Shevchenko's heritage in the formation of the cultural and artistic national worldview of Ukraine in the second half of the twentieth century and require further comparative research.

References

- Horyn, B. (2017). Vybir Shliakhu [Choice of the Path]. In V. V. Ovsienko (Comp.), *Dzvonar: Zbirka Statei i Spohadiv pro Opanasa Zalyvakhu [Ringer: A Collection of Articles and Memoirs about Opanas Zalyvakha]* (pp. 45-66). Prava liudyny [in Ukrainian].
- Korohodskiy, R. (1996). Dusha Ukrainskoho Shistdesiatnystva [The Soul of the Ukrainian Sixties]. In O. Zaretskyi & M. Marychevskiy (Eds.), *Alla Horska: Chervona Tin Kalyny [Alla Horska: Red Shadow of Guelder-rose]* (pp.167-179). Spalakh LTD [in Ukrainian].
- Korohodskiy, R. (2017). Dzvonar: Opanas Zalyvakha [Ringer: Opanas Zalyvakha]. In V. V. Ovsienko (Comp.), *Dzvonar: Zbirka Statei i Spohadiv pro Opanasa Zalyvakhu [Ringer: A Collection of Articles and Memoirs about Opanas Zalyvakha]* (pp. 45-46). Prava liudyny [in Ukrainian].
- Moroz, R. (2017). Vystavka u Niu-Yorku [The Exhibition in New York]. In V. V. Ovsienko (Comp.), *Dzvonar: Zbirka Statei i Spohadiv pro Opanasa Zalyvakhu [Ringer: A Collection of Articles and Memoirs about Opanas Zalyvakha]* (pp.173-175). Prava liudyny [in Ukrainian].
- Ovsienko, V. (2017). Interviu Panasa Zalyvakhy dlia Kharkivskoi Pravozakhysnoi Hrupy [Interview of Panas Zalyvakha for Kharkiv Human Rights Group]. In V. V. Ovsienko (Comp.), *Dzvonar: Zbirka Statei i Spohadiv pro Opanasa Zalyvakhu [Ringer: A Collection of Articles and Memoirs about Opanas Zalyvakha]* (pp. 67-106). Prava liudyny. [in Ukrainian].
- Seko, Ya. (2014). Postat Tarasa Shevchenka i Shistdesiatnyky (u Konteksti Sviatkuvannia 150-richchia vid Dnia Narodzhennia Poeta) [The Person of Taras Shevchenko and the Sixties (in the Context of Celebrating the 150th Anniversary of the Poet's Birth)]. *Ukraina-Yevropa-Svit [Ukraine-Europe-World]*, 13, 86-95 [in Ukrainian].
- Sevruk, H. (2017). Spohad pro Opanasa Zalyvakhu [Memoirs of Opanas Zalyvakha]. In V. V. Ovsienko (Comp.), *Dzvonar: Zbirka Statei i Spohadiv pro Opanasa Zalyvakhu [Ringer: A Collection of Articles and Memoirs about Opanas Zalyvakha]* (pp. 176-177). Prava liudyny [in Ukrainian].
- Tarnashynska, L. (2010). *Ukrainske Shistdesiatnystvo: Profili na Tli Pokolinnia: (Istoryko-Literaturnyi ta Poetykalnyi Aspekty) [Ukrainian Sixties: Profiles Against the Background of Generation: (Historical-Literary and Poetic Aspects)]*. Smoloskyp [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2009). *Shevchenkiv Mif Ukrainy. Sproba Filozofskoho Analizu [Shevchenko's Myth of Ukraine. The Attempt of the Philosophical Analysis]* (4th ed.). Fakt [in Ukrainian].
- Zahoruiko, N. (2018). *Taborovyi Epistolarii Ukrainskykh Shistdesiatnykiv [Camp Epistolary of the Ukrainian Sixties]*. Smoloskyp [in Ukrainian].
- Zaretskyi, O. (1996). Moia Maty – Alla Horska (z Knyhy "Moi Batky") [My Mother is Alla Horska (from the Book "My Parents")]. In O. Zaretskyi & M. Marychevskiy (Eds.), *Alla Horska: Chervona Tin Kalyny [Alla Horska: Red Shadow of Guelder-rose]* (pp. 115-143). Spalakh LTD [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 07.05.2021

**ШЕВЧЕНКІАНА
ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ:
КОНТЕКСТИ ТА СМИСЛИ**

Дундяк Ірина Миколаївна
*Доктор мистецтвознавства, професор,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна*

Мета статті — проаналізувати особливості створення та типологічні й художньо-композиційні аспекти творів художника-шістдесятника Опанаса Заливахи, здійснити мистецтвознавчий аналіз образотворчої шевченкіани майстра в контексті історико-культурних процесів. Методологічні засади дослідження базуються на системі загальних науково-дослідних принципів, методів і підходів. У статті застосували системний та комплексний методи, а також принципи історизму, всебічності, об'єктивності, які забезпечують різнопланове вивчення об'єкта і предмета дослідження. Водночас використали структурно-типологічний метод для систематизації та опрацювання текстових і візуальних джерел, застосували іконологічний метод для розкриття образно-символічного змісту зображень Т. Шевченка. Наукова новизна. Вперше у статті зробили спробу окреслити значення художньої шевченкіани О. Заливахи в контексті взаємодії історико-культурних процесів. Крім того, ввели до наукового обігу твори на шевченківську тематику та усебічно проаналізували образно-смысловий зміст авторського доробку художника. Висновки. Під час системного опрацювання естетичних та філософсько-змістових смислів у художній шевченкіані О. Заливахи чітко визначили варіанти вшанування поета художниками-шістдесятниками. Пильну увагу зосередили на трактуванні образу Шевченка як національно-революційного пророка України, на поступовій зміні семантики образу від Шевченка-Бунтаря до Шевченка-Філософа і згодом знову до Шевченка-Борця. Візуальні образи Т. Шевченка, виконані О. Заливахою, мають потужне духовно-естетичне наповнення, сприяють розумінню мистецького та національного світогляду шістдесятників другої половини ХХ століття.

Ключові слова: Опанас Заливаха; шістдесятники; національне відродження; Тарас Шевченко; нонконформізм; графіка; живопис

**ШЕВЧЕНКІАНА
ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ:
КОНТЕКСТ И СМЫСЛ**

Дундяк Ирина Николаевна
*Доктор искусствоведения, профессор,
Прикарпатский национальный университет
имени Василия Стефаника,
Ивано-Франковск, Украина*

Цель статьи — проанализировать особенности создания, типологические и художественно-композиционные аспекты произведений художника-шестидесятника Опанаса Заливахи, осуществить искусствоведческий анализ изобразительной шевченкианы мастера в контексте историко-культурных процессов. Методологические основы исследования базируются на системе общих научно-исследовательских принципов, методов и подходов. В статье применили системный и комплексный методы, а также принципы историзма, всесторонности, объективности, которые обеспечивают разноплановое изучение объекта и предмета исследования. В то же время использовали структурно-типологический метод для систематизации и обработки текстовых и визуальных источников, применили иконологический метод для раскрытия образно-символического содержания изображений Т. Шевченко. Научная новизна. Впервые в статье предприняли попытку очертить значение художественной шевченкианы О. Заливахи в контексте взаимодействия историко-культурных процессов. Кроме того, ввели в научный оборот произведения на шевченковскую тематику и всесторонне проанализировали образно-смысловое содержание авторского наследия художника. Выводы. В процессе системной обработки эстетических и философско-содержательных смыслов в художественной шевченкиане О. Заливахи четко определили варианты чествования поэта художниками-шестидесятниками. Пристальное внимание сосредоточили на трактовке образа Шевченко как национально-революционного пророка Украины, на постепенном изменении семантики образа от Шевченко-Бунтаря к Шевченко-Философу и впоследствии снова к Шевченко-Борцу. Визуальные образы Т. Шевченко, выполненные О. Заливахой, безусловно, имеют мощное духовно-эстетическое наполнение, способствуют пониманию художественного и национального мировоззрения шестидесятников второй половины ХХ века.

Ключевые слова: Опанас Заливаха; шестидесятники; национальное возрождение; Тарас Шевченко; нонконформизм; графика; живопись

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235287

УДК 725.945:27-526.6(477.85/.87)"185/193"

**ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ
МЕМОРІАЛЬНИХ СПОРУД
ГУЦУЛЬЩИНИ (ДРУГА ПОЛОВИНА
XIX – ПЕРША ТРЕТИНА
XX СТОЛІТТЯ)**

Одрехівський Роман Васильович

*Доктор мистецтвознавства, професор,**ORCID: 0000-0003-3581-4103,**e-mail: odre2010@ukr.net,**Національний лісотехнічний університет України,**вул. Генерала Чупринки, 103, Львів, Україна, 79057*

Мета статті — з'ясувати художню специфіку меморіальних споруд Гуцульщини другої половини XIX – першої третини XX ст. — періоду розквіту каменярства та деревообробництва. Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові принципи історизму та системного підходу, а також методи: джерелознавчий — для аналізу тематичних та ідейних особливостей меморіальної споруди, комплексний — для виявлення художніх особливостей меморіальних споруд, аналізу — для вивчення пропорційних ознак складників меморіального комплексу. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в мистецтвознавчій науці аналізуються меморіальні споруди Гуцульщини, велика кількість яких була знищена в радянський період. Розглянуто об'єкти, уперше введені автором статті в науковий обіг. Увесь матеріал зібраний під час виїздів на польові об'єкти. Висновки. У статті проаналізовано художню специфіку меморіальних споруд Гуцульщини. Доведено, що стилістика й тематика скульптурного декору пов'язані із традиціями українського іконопису, сакральної архітектури. Шрифтові написи виконані за традиціями церкви Східного обряду. Висвітлено розмаїття тематики та присвяти: споруда, присвячена ліквідації панщини в 1848 р., намогильні меморії із хрестами, зображеннями Ісуса Христа, Святих християнського культу тощо. З'ясовано значення пам'яток у духовно-релігійному житті та сакральній культурі українців-гуцулів. Відзначено, що меморіальні споруди другої половини XIX – першої третини XX ст. потребують реставрації, збереження й каталогізації, адже виконані вони переважно із ямненського пісковика, м'якого та вразливого до атмосферного впливу. Матеріали дослідження можна використати під час створення туристичних маршрутів, проєктування нових сучасних меморіальних споруд, для реставрації старих пам'ятників.

Ключові слова: Гуцульщина; меморії; різьблення; хрест; композиційне вирішення

Вступ

У наш час активно ведеться освоєння нових туристичних маршрутів, зокрема і в такому регіоні, як Гуцульщина, багатій на цінні мистецькі пам'ятки, у тому числі і на меморіальні споруди. Переважно такі споруди виконані із каменю або дерева. Оскільки дерево менш тривкий матеріал, на відміну від каменю, тому з періоду другої половини XIX – першої третини XX ст. збереглися переважно кам'яні меморіали.

У мистецтвознавчій літературі питання меморій малодосліджене. Частково питання меморіальних споруд торкалися у своїх працях В. Малина (2009), М. Моздир (2009), Р. Одрехівський (2020). Однак узагальнюючих праць за видами, художнім оздобленням меморіальних споруд до сьогодні немає. Деякий ілюстративний і текстовий матеріал можна знайти в працях Р. Одрехівського (2006, 2013), Патриарха Димитрія (2005), Д. Степовика (1996) та інших авторів, проте питання меморіальних споруд Гуцульщини, зокрема в аспекті витоків та архітектурного дизайну, практично не розглядалося.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в мистецтвознавчій науці аналізуються меморіальні споруди Гуцульщини. У радянський період вони значною мірою були знищені й переважно збереглися на території цвинтарів. Розглянуто об'єкти, які практично всі вперше введені у науковий обіг автором статті. Увесь матеріал зібраний під час виїзду на польові об'єкти. Доведено, що в релігійному плані вони відносяться до церкви Східного (православного або греко-католицького) обряду. Стилістика й тематика скульптурного декору пов'язана із традиціями українського іконопису, сакральної архітектури. Шрифтові написи виконані також за традиціями церкви Східного обряду. Порушується питання збереження гуцульських меморій для наступних поколінь.

Мета статті

Мета статті — виявити художні особливості меморіальних споруд Гуцульщини періоду розквіту каменярства та деревообробництва (друга половина XIX – перша третина XX ст.) за допомогою комплексу методів — джерелознавчого, аналітичного, типологічного, порівняльно-стилістичного й ін.

Виклад матеріалу дослідження

Великий масив матеріалу меморіальних пам'яток Гуцульщини, створених до першої третини XX ст. були знищені після приходу на терени краю радянської влади в 1939 р. Тому ми опрацювали ті об'єкти, які завдяки вдалому збігу обставин збереглися до наших днів.

Визначними пам'ятками історичної Гуцульщини є меморіальні споруди, приурочені скасування кріпацтва 1848 р. Деяким із них притаманні характерні для гуцульського народного мистецтва особливості до деталей. Такі пам'ятники нерідко переростали в цілі комплекси. До таких, зокрема, належить пам'ятник із с. Красноїлля Верховинського району Івано-Франківської області.

На цоколі лицевого боку читаємо, що меморіал споруджено на честь звільнення від панщини 3 травня 1848 р. У центрі, на середохресті, — постать розіп'ятого Спасителя (Рис. 1).



Рисунок 1. Меморіал, споруджений у пам'ять звільнення від панщини в 1848 р., с. Красноїлля Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Фронтальна сторона. Світлина Романа Одрехівського, 1999 р.

Figure 1. Memorial commemorates the Abolition of the Corvée in 1848, Krasnoillia village, Verkhovyna district, Ivano-Frankivsk oblast. Front side. Photo by Roman Odrekhivskiy, 1999.

У підніжжі Ісуса — дві стилізовані, схожі на жіночі, постаті Пристоячих. Від Євангеліста Св. Івана дізнаємося, що серед жінок: «Під хрестом же Ісуса стояли — Його мати, і сестра Його матері, Марія Клеопова, і Марія Магдалина» (Біблія, 1990, Євангелія від Івана 19:25). Постать розіп'ятого Ісуса фланкують обабіч на бічних кінцях хреста у формі трилисника Ангели у вигляді маскаронів на крилах. Над Ісусом — стилізована постать, як розуміємо, Бога-Отця. Під постаттю Бога-Отця над традиційним написом «ІНЦІ» зображено напис «Α» і «Ω», що розуміємо «Я Альфа і Омега, Перший і Останній, Початок і Кінець» (Біблія, 1990, Об'явлення Св. Івана Богослова 22:13). Образ по-гуцульському максимально насичений символікою. Традиція зображати зверху поданого під народний стиль Бога-Отця — поширена на Гуцульщині. Згадаймо зображення Бога-Отця над царськими воротами в декорі іконостасу Св. Апостолів Петра і Павла с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської області (1935) (Одрехівський, 2006, с. 86) та інші зразки. Таку деталізацію дослідник українського кам'яного хресто-

робства описав Валерій Малина: «Смертні, аби прилучитись до вічного, намагаються розпізнати Божого не через велике, а через дрібне, побутове, звичне» (Малина, 2009, с. 531).

Доповнює справді народне розуміння образу Христа вирізьблений контррельєфом німб у вигляді сонячних променів, які розходяться в різні сторони від голови Ісуса. Прийом запозичений із іконопису. Також тонкий силуетний німб оточує голови вищезгаданих маскаронів. Голова маскарона виразно вписується в один із півкіл трилисника, яким завершується кінець хреста. Дуже вдале, як на наш погляд, композионування. Про наближеність композиції до галицьких ручних хрестів церкви Східного обряду свідчить і тонкий ковчег за периметром хреста. Можна навести низку інших прикмет, які наближають композицію до галицьких, насамперед дерев'яних ручних хрестів, як, наприклад, Пристоячі під постаттю Ісуса¹ тощо (Одрехівський, 2006, с. 211-228).

Завершується хрест вниз, подібно переважній більшості інших кам'яних гуцульських — ніби підставкою, ніби неширокою малорозвинутою нижньою перемичкою. У хресті поєдналися традиції гуцульського кам'яного хреста та ручного, виготовленого з дерева.

На лівому боці цоколя написано, що створено «За вїята зь головъ Грица Доника и за вїята въ Красноили Онуфриа Белметы. Сильвестр Вѣтошинский парохъ, Петро Сїнютовѣчь дякъ в Красноили». А ззаду читаємо фундаторську сигнатуру, що «Сей крест сооружил» Мікула Панкевич із родиною. Розуміємо, що власне тому ззаду, над спонсорською сигнатурою зображено рельєф, як припускаємо, Св. Миколи із фланкуючими його на середохресті погруддями Святих (Рис. 2). А зверху хрест увінчує розкрилений знизу маскарон. Композиція вирішена в гуцульському простонародному розумінні трактування образу й стилістики, адже маскарони дуже поширені в декорі гуцульських підсвічників, ручних хрестів тощо.

І нарешті, із четвертого боку, тобто праворуч від лицевого, бачимо зображення Св. Мученика Дмитра (Рис. 2). Не випадково, бо як розуміємо із спонсорської сигнатури, Дмитро — це син або внук головного фундатора цього пам'ятника — Мікули Панкевича.



Рисунок 2. Меморіал, споруджений у пам'ять звільнення від панщини в 1848 р., с. Красноїлля Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Вигляд ззаду. Світлина Романа Одрехівського, 1999 р.

Figure 2. Memorial commemorates the Abolition of the Corvée in 1848, Krasnoillia village, Verkhovyna district, Ivano-Frankivsk oblast. Front side. Photo by Roman Odrekhivskiy, 1999.

Св. Мученик Дмитро зображається як воїн, адже, як стверджують дослідники, він належить до «мучеників вояцького кола ... котрих показували у військових обладунках чи під час виконання пев-

¹ Детальніше про специфіку образного композиційного вирішення ручних дерев'яних галицьких хрестів, у тому числі і гуцульських означеного історичного періоду див.: Одрехівський, 2006, с. 211–228.

них дій» (Степовик, 1996, с. 46). Однак особливістю цього «гуцульського» Св. Мученика Дмитра є те, що він зображений із традиційним військовим обладунком — списом в одній руці і з хрестом в іншій. Різьбяр створив своєрідний образ благословляючого нас воїна. Ми ж знаємо Св. Мученика Дмитра переважно з іконопису, зображеного тільки у вояцьких доспіхах, без хреста в руці.

Також рідко зустрічалися серед меморіальних споруд Гуцульщини об'єкти, присвячені окремим Святим. Прекрасним зразком є постаць Св. Степана (?) на цвинтарі с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської області на могилі професора гімназії Стефана Лукасевича із 1928 р. У скульптурі помічаємо стилістичні особливості ямненського пісковика — узагальненість форми, лапідарний стиль тощо (Рис. 3). Саме це дає змогу виразно прочитувати риси обличчя, кисті рук та ін. на значній відстані, незважаючи на назагал невеликий розмір пам'ятника. У декоративному трактуванні плаща-накидки автор вдало застосував штриховий декор — слід від різця, що вдало й ефектно можна виконати в такому м'якому камені, як пісковик.



Рисунок 3. Меморіальний пам'ятник на могилі професора гімназії Стефана Лукасевича з 1928 р., с. Ворохта Івано-Франківської обл. Світлина Романа Одрехівського, 1999 р.

Figure 3. Memorial monument on the grave of high school professor Stefan Lukasevych from 1928, Vorokhta village, Ivano-Frankivsk oblast. Photo by Roman Odrekhivskyi, 1999.

Завдяки вдало композиційно вирішеній прив'язці скульптура гармонійно вписується в дизайн усієї меморіальної споруди — пропорційно, стилістично. Цей меморіал — один із найвдаліших у регіоні. Його позитивні ознаки — лаконічність, конструктивна виразність, узагальненість. У всьому відчувається епоха функціоналізму та конструктивізму, яка хвилиною прокотилась по Європі і дійшла навіть сюди — у віддалені закутки.

Розуміємо, що на могилі професора гімназії Стефана Лукасевича зображено саме Св. Степана, адже зазвичай на могилі, якщо зображали Святого, то патрона імені покійного. Св. Степана зображали по-різному, також із хрестом (Патріарх Димитрій (Ярема), 2005, с. 238, іл. 291). І не дивно, адже це — перший Мученик за Християнську віру. Тому зобразити його із хрестом — задум логічний та зрозумілий. Хоча відомі його зображення і без хреста (Катрій, 1982, с. 327).

Зображення традиційних для ХІХ – першої третини ХХ ст. гуцульських маскаронів було поширеним у меморіальній різьбі найчастіше на придорожніх, при церковних, або пам'ятних меморіях. Прикладом того може послужити вищезгаданий комплекс, споруджений на честь звільнення від панщини с. Красноїлля.

Однак можна навести й інші приклади. Так, варто згадати прекрасний хрест біля тої же церкви в Красноїллі, де Розпяття франковане обабіч та зверху — маскаронами. Народне розуміння образу

Розп'яття підкреслює в його підніжжі й улюблений і прадавній мотив вазону, із якого виростають мотив рослини із квітами.

У меморіальній різьбі маскарони були поширені найчастіше в придорожніх, прицерковних, нацвинтарних капличках. Дуже часто такі каплички були виготовлені з дерева. Як, наприклад, біля церкви Пресвятої Трійці із с. Верхній Яблунів (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Ця капличка — прекрасний витвір сакральної культури Гуцульщини. У центрі композиції — розп'ятий Спаситель (Рис. 4).



Рисунок 4. Фрагмент меморіальної споруди із скульптурою Розп'яття біля церкви Пресвятої Трійці із с. Верхній Яблунів (Верховинський р-н Івано-Франківської обл.). Світлина Романа Одрехівського, 2000 р.
Figure 4. Fragment of a memorial with a sculpture of the Crucifixion near the Church of the Holy Trinity from the village of Verkhniy Yabluniv (Verkhovyna district of Ivano-Frankivsk oblast). Photo by Roman Odrekhivskiy, 2000.

Ноги постаті розташовані, як у традиціях церкви Східного обряду — паралельно. Під Розп'яттям ілюстрація місця, де був розп'ятий Ісус — гора Голгофа, тобто, «Череповище» (Біблія, 1990, Мт. 27:33, Мр. 15:22, Ів. 19:17), зображення черепа та костей. А над Ісусом — над перемичкою хреста, зображено три крилаті маскарони, які надають простонародного гуцульського розуміння образу. Фланкують постать спасителя знаряддя тортур — молоток та тростина, з Його правого боку². Адже саме тростиною Ісуса били перед Хресною Дорогою по голові, знущаючись над Ним (Біблія, 1990, Євангелія від Матвія 27:30). Кліщі та сокирка зображені з лівого, причому сокирка представлена у вигляді традиційного гуцульського топірця. Навіть обух топірця декорований подібно до традиційної гуцульської зброї.

Композиція цього Розп'яття — одночасно і скрупульозна описова ілюстрація події, яка відбулася майже дві тисячі років тому, і народне ілюстративне розуміння опису зображеної події з місцевими гуцульськими особливостями. Високий рельєф складок начересленника підкреслює внутрішню динаміку трагедії та водночас скорботної величчч Розп'яття Людини на хресті.

Дещо інакше вирішена композиція Голгофи у придорожній, також дерев'яній капличці із смт Дори (м. Яремче Івано-Франківської області). Зверху фігуру розп'ятого Спасителя фланкують не маскарони, а колінкуючі Ангели у вигляді Амурчиків-Путті. А внизу фігуру Ісуса фланкують постаті Пристоячих. На відміну від верхнеясенівської, це Розп'яття вирішено у більшій наближеності не до народного гуцульського, а більш класичного розуміння вирішення образу. Пластичне вирішення різьби у двох капличках — не плоскорізьблене, а високого рельєфу, місцями округлість постатей майже повністю відходить від фону.

² Під час підготовки до дороги на розп'яття Ісусу вставили тростину саме у праву руку (Євангелія від Матвія 27:29).

Придорожні, нацвинтарні чи прицерковні каплички, переважно із Розп'яттям — це окремий малодосліджений пласт гуцульської сакральної культури. Вони концентрують у собі не тільки детальні ілюстрації євангелічних оповідей, а й традиційні дохристиянські елементи (наприклад, солярні знаки). До таких належить, зокрема, капличка біля церкви із Делятина. У центрі зображено динамічну постать розп'ятого Ісуса. Середня лінія композиції тіла близька до латинського «S», що надає експресії у ніби статичному, на перший погляд, компонуванні фігур. Такої же внутрішньої динаміки композиція надає лінія «S» колінкуючим постатям Пристоячих.

Подібно верхняблунівському, глибокі складки начересленника та волосся на постаті Ісуса надають динаміки й читабельності образу. Таке ж значення має високий рельєф, особливо постатей Пристоячих. Справді, традиційна плоскорізьба була би малочитабельна в екстер'єрі. Цю закономірність висоти рельєфу помітили ще стародавні греки класичного періоду, розробляючи рельєфні композиції сакрального призначення (Одрехівський, 2013, с. 28-30).

Оригінальним виглядає ще одне придорожнє Розп'яття з Делятина. Погляди піднятих голів Пристоячих спрямовані до неба, до Отця-Вседержителя та Його Сина — Ісуса. Їхні постаті поставлені за віссю в одну лінію із зовнішнім силуетом каплички, спрямованим діагонально-динамічно донизу. Такий розворот дуже ефектно сприймається за динамікою, яку підкреслює ракурс при погляді подорожнього знизу, який зупинився поглянути на капличку чи помолитися біля неї. Аналогічну динаміку ліній, яку створюють елементи діагональності, застосовували також в іконописі чи монументальних розписах, коли мова йшла про динамічний чи трагічний сюжет³. Отже, у цьому творі, як і в скульптурних композиціях більшості розглянутих аналогічних за значенням капличок, відчувається прагнення автора підкреслити внутрішню динаміку події розп'яття.

Окрему групу у меморіальних нацвинтарних спорудах становлять хрести без фігуративної пластики. Часто вони виготовлялися як гостроконечні. До таких, зокрема, належить хрест із Микуличина (м. Яремче) з 1937 р. За своєю структурою це хрест із закінченнями у вигляді трилисника з нерозвинутою нижньою перемичкою. Акцент на себе бере декор поперечними на вертикалі та вертикальними на поперечці насічками. Глибина насічок створює специфічний читабельний рельєф. На цьому фоні ефектно виглядають круглі гудзики. Подібний за декоративними елементами декор спостерігається в декорі предметів обстави церков в українському стилі у першій третині ХХ ст. Наприклад, у церкві Пр Св. Трійці в м. Дрогобичі Львівської області та деяких інших. Зрештою, тільки дещо зредукований, у деяких хрестах із фігуративним Розп'яттям, як на хресті з Ворохти.

Оригінальними зразками нефігуративних хрестів є хрести деревовидні із фактурою кори дерева (Рис. 5). І це не дивно, адже відомий український історик М. Грушевський доводив, що за часів Ігоря чи Володимира поганський культ вшанування богів у формі антропоморфних образів міг бути лише на початковій стадії свого розвитку (Грушевський, 1913/1991, с. 326). Можливо, ідоли були лише у великих осередках тодішнього життя, тоді як «народня маса могла зіставатися при старих жертвах та молитвах коло дерева та криниць» (Грушевський, 1913/1991, с. 326). Релігійний світогляд у нашого народу в передхристиянські часи мав у своїй основі культ природи (Грушевський, 1913/1991, с. 315). Недарма образ дерева залишився в релігійній символіці українського народу до сьогодні. Наприклад, насадження дерев або зображення дерев на могилах. Згідно зі свідченням сучасників язичницького періоду, у слов'ян дерева заступали місце храмів або образів, біля яких русини молилися, приносили жертви тощо (Грушевський, 1913/1991, с. 325).

Саме такий підхід до трактування або поєднання хреста з надмогильним деревом вбачаємо як відгомін міфів. Гуцульська культура багата на стародавню (можливо, ще дохристиянську) міфологію, адже саме міфологічні уявлення створювали образ бога, якому молилися наші предки. Чималу роль мав діалог людини зі своїм божественним кумиром, адже саме легенда, тобто міф і діалог із божеством створювали неповторний, особливий релігійний культ. Є. Більченко (2011) стверджує, що «таким чином, культурологічний аналіз феномену міфу у світлі філософії діалогу дозволив нам виявити у міфологічному світобаченні архетипи діалогічного ставлення людини до світу» (с. 102). Дослідниця зазначає: «Міфологія становить своєрідну «програмну матрицю», що постачає майбутньому культурно-історичному процесу алгоритми його розвитку — загальнолюдські прообрази, що лежать в основі символіки

³ Патріарх Димитрій (Ярема), 2005, с. 297, іл. 359 — ікона знищення Содому архангелом Михайлом із колекції національного музею у Кракові; с. 397, іл. 484 — ікона Преображення невідомого походження із колекції історичного музею м. Сянока; Степовик, 1996, с. 222, іл. 80 — ікона Архангела Михайла із с. Рівне закарпатської школи та низка інших зразків іконописного малярства.

творчості, ритуалів, сновидінь, комплексів і становлять базові елементи культури, інваріантні моделі культурного життя» (Більченко, 2011, с. 99).



Рисунок 5. Меморіальний пам'ятник із смт Микуличина (м. Яремче) Івано-Франківської обл. Початок ХХ ст. Світлина Романа Одрехівського, 1999 р.

Figure 5. Memorial monument from the village of Mykulychyna (Yaremche), Ivano-Frankivsk oblast. Beginning of the twentieth century. Photo by Roman Odrekhivskyi, 1999.

Такий хрест у вигляді обкорованого стовбура дерева можна знайти там же, на микуличинському цвинтарі. Для підкреслення образу дерева, микуличинський хрест навіть трохи похилений. А на середохресті вирізьблений крупний терновий вінок, який ніби пов'язаний на нього, як на Ісуса під час розп'яття Його на хресті (Біблія, 1990, Євангелія від Івана 15:2, Євангелія від Матвія 27:29). Повний образ голгофської події, тільки без фігур.

У багатьох кам'яних хрестах без фігуративної пластики акцент робиться на плоскорізьбленому декорі, як у дерев'яній гуцульській плоскорізьбці. Зокрема, такий хрест із цвинтаря Малого Ключева (Коломийського району Івано-Франківської обл.) з 1901 р. Такий декор робився солярними знаками, інколи — вставленим на місце Розп'яття другим, малим хрестом. Так званий «подвійний хрест» у поєднанні із плоскорізьбленими солярними знаками зустрічається в декорі хрестів без фігуративної пластики часто. Крім малоключівського, типовим у цьому плані є хрест із верхнього цвинтаря с. Печеніжин (Коломийський район Івано-Франківської обл.), датований 1904 р., на якому написано: «Федоръ Скіда-нецкі. Молодязиль 24 лѣтъ».

Висновки

У час незалежності України розпочалося відродження уваги до меморіальних споруд християнського культу та історико-патріотичного спрямування, заборонених у радянські часи.

Меморіальні споруди Гуцульщини, створені до 1939 р., збереглися в переважній більшості на цвинтарях, де їх менше торкалася рука руйнації радянської влади. За окремим винятком, як-от меморіал, присвячений скасуванню панщини у Красноіллі. Велике значення в декоративному оздобленні цих споруд відіграла різьбярська пластика та мистецтво художнього шрифту. Майже всі написи виконані

кирилицею, що свідчить про приналежність пам'яток до церкви Східного (православного або греко-католицького) обряду та мистецтва українського народу.

У перспективі подальших досліджень — вивчити питання використання традицій XIX – першої третини XX ст. у сучасному виготовленні меморіальних споруд, зокрема, особливостей предметно-просторового компонування, зв'язку із ландшафтом. Сучасний період розвитку цього мистецтва — окрема малодосліджена сторінка, яку варто детально вивчити в майбутніх працях.

Список використаних джерел

- Біблія, або Книги Святого письма Старого та Нового заповіту.* (1990). Об'єднання біблійних товариств.
- Більченко, Є. (2011). Дуалізм міфологічного мислення як прообраз діалогічного світогляду. *Культура і сучасність*, 1, 98-103.
- Грушевський, М. (1991). *Історія України-Руси* (Т. 1). Наукова думка. (Репринтне видання 1913 р.).
- Катрій, Ю. (1982). *Пізнай свій обряд! Літургійний рік української католицької церкви* (Ч. 1; 2-ге вид.). Видавництво ОО Василян.
- Малина, В. (2009). *Кам'яні хрести в Україні. XVIII–XX ст.: Онтологія. Типологія. Символіка. Функція.* Артіль «Художній крам».
- Моздир, М. (2009). *Українська народна меморіальна пластика.* Інститут народознавства НАН України.
- Одрехівський, Р. (2006). *Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть: Історія та художні особливості.* Афіша.
- Одрехівський, Р. (2013). *Скульптура.* Ліга-Прес.
- Одрехівський, Р. (2020). Художнє каменярство Гуцульщини – феномен сакральної культури України. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 43, 39-43.
- Патріарх Димитрій (Ярема). (2005). *Іконопис Західної України XII–XV ст.* (Кн. 1). Друкарські куншти.
- Степовик, Д. (1996). *Історія української ікони X–XX століть.* Либідь.

References

- Biblia, abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho ta Novoho Zapovitu [Bible, or Books of Scripture of the Old and New Testaments].* (1990). Obiednannia Bibliinykh Tovarystv [in Ukrainian].
- Bilchenko, Ye. (2011). Dualizm Mifolohichnoho Myslennia yak Proobraz Dialohichnoho Svitohliadu [The Dualism of Mythological Thinking as a Prototype of a Dialogical Worldview]. *Kultura i Suchasnist [Culture and Contemporaneity]*, 1, 98-103 [in Ukrainian].
- Hrushevskiy, M. (1991). *Istoriia Ukrainy-Rusy [History of Ukraine-Rus]* (Vol. 1). Naukova Dumka. (Original work published 1913) [in Ukrainian].
- Katrii, Yu. (1982). *Piznai Svii Obriadi! [Know Your Rite!]*. Vydavnytstvo OO Vasyliian [in Ukrainian].
- Malyna, V. (2009). *Kamiani Khresty v Ukraini. XVIII–XX st.: Ontolohiia. Typolohiia. Symvolika. Funktsiia [Stone Crosses in Ukraine. The 18th – the 20th Centuries: Ontology. Typology. Symbolics. Function]*. Artil "Khudozhnii Kram" [in Ukrainian].
- Mozdyr, M. (2009). *Ukrainska Narodna Memorialna Plastyka [The Ukrainian Folk Memorial Plastic Arts]*. Ethnology Institute National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Odrekhivskiy, R. (2006). *Sakralna Rizba po Derevu v Halychyni XIX – Pershoi Polovyny XX Stolit: Istoriia ta khudozhni osoblyvosti [Sacral Wood Carving in Galicia in the 19th and the First Half of the 20th Centuries: History and Artistic Features]*. Afisha [in Ukrainian].
- Odrekhivskiy, R. (2013). *Skulptura [Sculpture]*. Liha-Pres [in Ukrainian].
- Odrekhivskiy, R. (2020). Khudozhnie Kameniarstvo Hutsulshchyny – Fenomen Sakralnoi Kultury Ukrainy [Hutsul Stonecraft – a Phenomenon of Sacral Ukrainian Culture]. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznavstvo [Bulletin of KNUKіM. Series in Arts]*, 43, 39-44 [in Ukrainian].
- Patriarch Dymytrii (Yarema). (2005). *Ikony Zapadnoi Ukrainy XII–XV st. [Icon Painting of Western Ukraine of the 12th – the 15th Centuries]* (Book 1). Drukarski Kunshty [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. (1996). *Istoriia ukrainskoi ikony X–XX stolit [History of the Ukrainian Icon of the 10th – the 20th Centuries]*. Lybid [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 25.01.2021

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
МЕМОРИАЛЬНЫХ СООРУЖЕНИЙ
ГУЦУЛЬЩИНЫ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА
XIX – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВЕКА)**

Одрехивский Роман Васильевич
*Доктор искусствоведения, профессор,
Национальный лесотехнический
университет Украины,
Львов, Украина*

Цель статьи — выяснить художественную специфику мемориальных сооружений Гуцульщины второй половины XIX века – первой трети XX в. — периода расцвета художественной обработки камня и деревообработки. Методологическую основу исследования составляют общенаучные принципы историзма и системного подхода, а также методы: источниковедческий — для анализа тематических и идейных особенностей мемориального сооружения, комплексный — для выявления художественных особенностей мемориальных сооружений; анализа — для изучения пропорциональных особенностей составляющих мемориального комплекса. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в искусствоведческой науке анализируются мемориальные сооружения Гуцульщины, большое количество которых было уничтожено в советский период. Рассмотренные объекты, впервые введены в научный оборот автором статьи. Весь материал собран во время выезда на полевые объекты. Выводы. В статье выяснены художественные особенности мемориальных сооружений Гуцульщины. Доказано, что стилистика и тематика скульптурного декора связаны с традициями украинской иконописи, сакральной архитектуры. Шрифтовые надписи выполнены по традициям церкви Восточного обряда. Освещено разнообразие тематики и посвящения: сооружение, посвященное ликвидации барщины в 1848 г., надгробные мемории с крестами, с изображениями Иисуса Христа, Святых христианского культа и др. Выяснено значение памятников в духовно-религиозной жизни и сакральной культуре украинцев-гуцулов. Отмечено, что мемориальные сооружения второй половины XIX – первой трети XX в. нуждаются в реставрации, сохранности и каталогизации, ведь выполнены они преимущественно из ямненского песчаника, мягкого и уязвимого к атмосферному воздействию. Материалы исследования можно использовать при создании туристических маршрутов, проектирования современных мемориальных сооружений, для реставрации старых памятников.

Ключевые слова: Гуцульщина; мемории; резьба; крест; композиционное решение

**ARTISTIC FEATURES
OF THE HUTSUL REGION MEMORIALS
(THE SECOND HALF OF THE 19TH
AND THE FIRST THIRD OF THE 20TH
CENTURIES)**

Roman Odrekhivskyi
*DSc in Art Studies, Associate Professor,
Ukrainian National Forestry University,
Lviv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the artistic features of the Hutsul region memorials over the heyday of stonemasonry and woodcraft of the second half of the 19th and the first third of the 20th centuries. The research methodology is the general scientific principles of historicism and a systematic approach. There are research methods. The source criticism is to analyse the thematic and ideological features of the memorials. The author used a complex method to define the artistic features of the memorials. The method of analysis was used to study the proportional features of the components of the memorial site. The scientific novelty of the study is that for the first time in Art Studies the Hutsul region memorials are under study. During the Soviet period, many of them were destroyed. Almost all of the reviewed objects were introduced into scientific use by the author of the article for the first time. All material is collected during the site visits. Conclusions. The article analyses the artistic features of the Hutsul region memorials. The article proves that the stylistic and theme of the sculptural decor are connected with the traditions of Ukrainian icon painting and sacral architecture. There are inscriptions in the traditional Eastern Rite Church lettering. The article reviews a variety of themes and dedications as a memorial dedicated to the Abolition of the *Corvée* in 1848, grave memorials with crosses, with images of Jesus Christ, Saints of the Christian cult, etc. The author overviews the value of the memorials for religious life and sacral culture of the Hutsul Ukrainians. Memorials of the second part of the 19th and the first third of the 20th centuries need restoration, cataloguing and preservation. After all, they are made mainly of the Yamna sandstone, a soft and weather-sensitive material. Research materials can be used in the creation of tourist routes, in the modern memorials' development, and for the restoration of old monuments.

Keywords: Hutsul region; memorials; carvings; cross; compositional solution

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235290

УДК 785.7:78.071.1(460)Туріна

**ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ ІДЕЙ
РЕНАСІМ'ЄНТО У КАМЕРНО-
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ
ХОАКІНА ТУРІНИ**

Асталаш Габрієла Ласлівна

*Кандидат мистецтвознавства, старший викладач,**ORCID: 0000-0002-5539-2713,**e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,**Львівська національна музична академія**імені М. В. Лисенка,**вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005*

Мета роботи — на основі детально вивченої камерно-інструментальної спадщини композитора розкрити ретрансляцію принципів Ренасім'єнто в синтезі індивідуального стилю з традиціями іспанської композиторської школи. У процесі дослідження використані такі методи: історичний (вивчення генези жанру); джерелознавчий (опрацювання музикознавчих праць із дотичних питань); аналітичний та структурно-логічний (осмислення та висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки стилю митця); метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків). Наукова новизна — уперше в українському мистецтвознавстві комплексно досліджена стильова специфіка камерно-ансамблевої творчості Хоакіна Туріни в аспекті взаємозв'язків з ідеями епохи «нового відродження» Іспанії кінця XIX – початку XX століття. Висновки. У результаті ретельного вивчення камерно-інструментального доробку іспанських композиторів зазначеного періоду встановили, що музика країни, увібравши в себе традиції візантійського церковного співу, арабські наспіви, елементи циганського фольклору, еволюціонувала у самобутній культурний феномен. Кінець XIX – початок XX ст. став для неї революційним та якісно новим етапом у формуванні багатьох жанрів на специфічно іспанському підґрунті. Серед групи митців епохи Ренасім'єнто окреме місце належить Х. Туріні — фундатору камерно-інструментальної спадщини на ниві андалуського фольклору. Музика цього регіону — одна з найбільш колоритних, екзотичних, привабливих для композитора, сприяла яскраво індивідуальному висловлюванню, стала художньо-образним втіленням життя та побуту народу, спрямувала його стиль на розкриття конкретної образності, картинності, пейзажності, портретності. У своїй креативній діяльності автор збагатив та значно розширив традиції ансамблевої музики завдяки майстерному поєднанню класичних європейських жанрів, романтичної манери висловлювання, імпресіоністичної барвистості гармонійної мови, орнаментальній мелодиці, багатій ритміці.

Ключові слова: іспанська музика; Ренасім'єнто; камерно-інструментальна музика; Хоакін Туріна

Вступ

Камерно-інструментальний ансамбль в Іспанії розвивався своєрідним і нерівномірним еволюційним шляхом. До початку XX ст. цей вид ансамблю не набув широкої популярності у творчості композиторів цієї країни. Митці у своїх ансамблевих творах демонстрували загальноєвропейські тенденції, тому тривалий час цей жанр розвивався в академічному напрямі та не був яскравим відтворенням національних ідей в музиці. Лише наприкінці XIX ст. та особливо на початку XX ст. іспанська ансамблева творчість яскраво заявляє про себе на світовій мистецькій авансцені. Діяльність І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріни особливо сприяли популяризації професійної музики цього народу, зацікавили як у виконавській, так і у науковій сферах. Пізнання спадщини майстрів вказаного періоду є важливою ланкою у вивченні історії музики цієї надзвичайно оригінальної країни, а глибинне освоєння жанрової самобутності окремих її представників, зокрема і Х. Туріни, актуалізує сприйняття музичного мистецтва всієї Європи, у чому й полягає актуальність обраної проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, сьогодні у вітчизняному мистецтвознавстві бракує комплексного висвітлення проблеми еволюції камерно-інструментального ансамблю у творчості композиторів Іспанії, а також внеску певних репрезентантів зазначеного періоду, зокрема найбільш плідного представника камерно-інструментальної спадщини країни — Х. Туріни, у формування яскраво національного різновиду жанру. Найвагомим у зазначеній науковій сфері варто назвати

дисертаційне дослідження А. І. Пилатюк (2013), присвячене тенденціям розвитку іспанської скрипкової сонати у контексті естетики Ренасім'єнто. Деякі відомості з розвитку камерної музики в країні загалом розглянуті в монографіях М. Залдуа (Zaldúa, 2010), І. Кряжевої (2013) (творчість М. де Фалья), в дисертації І. В. Красотіної (Красотина, 2010) (спадщина Е. Гранадоса), в розвідках Н. Заєць (2016), Т. Диняк (Дыняк, 2017). Ще менше досліджень присвячено стилістичним аспектам інструментальних творів Х. Туріні — це поодинокі статті, зокрема Д. Вісаїтової (Висаїтова, 2020), І. Юрашевич (2018).

Наукова новизна статті — уперше в українському мистецтвознавстві комплексно досліджена проблема стилістичних аспектів камерно-інструментальної творчості композитора Х. Туріні.

Мета статті

Мета статті — на основі детально вивченого камерно-інструментального доробку Х. Туріні розкрити ретрансляцію основних ідей Ренасім'єнто в синтезі індивідуального стилю митця з традиціями іспанської композиторської школи. Відповідно до мети визначені завдання: розглянути еволюцію іспанської камерно-інструментальної музики; визначити основних її представників та їхній стильовий орієнтир у зазначеному напрямі; охарактеризувати специфіку національного різновиду жанру; висвітлити роль Х. Туріні у формуванні іспанської школи камерно-інструментального ансамблю.

Для освоєння та розкриття представленої проблематики використали такі методи: історичний (вивчення генези жанру), джерелознавчий (опрацювання музикознавчих праць із дотичних питань), аналітичний та структурно-логічний (осмислення та висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки стилю у творчості митця), метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків).

Виклад матеріалу дослідження

Романтизм для більшості мистецьких шкіл Європи знаменувався яскравим вираженням національної самобутності, а камерно-інструментальний ансамбль посів чільне місце як на концертній естраді, так і у спадщині творців музики. У практиці іспанських митців він значно поступався, наприклад, фортепіанним та вокальним творам. Зокрема, розквіту в цей період набуває іспанська національна опера — сарсуела як своєрідний синтез музичного і театрального жанру. У сарсуелі відобразилися фольклорні традиції цієї імпульсивної, темпераментної та колоритної нації крізь призму пісенно-танцювальних народних джерел (Х. Ідальго, Р. Ф. де ла Крус, Ф. Торроба, І. Альбеніс, Р. Чапі). Не менш яскраві замальовки іспанського побуту та образи фантастичної природи Андалусії, Каталонії, Кастилії, Арагону переконливо представлені у циклах фортепіанних мініатюр І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї. Камерно-інструментальний жанр наприкінці XIX ст. – початку XX ст. хоч і присутній у творчості представників національної школи, але не стає провідним. Ансамблева спадщина Х. К. де Арріага (1806–1826), Р. Чапі (1851–1909), П. де Сарасате (1844–1908) загалом відображають загальноєвропейські тенденції, зокрема: традиції віденських класиків (Х. К. де Арріага); романтичні різновиди жанру з опосередкованим розкриттям фольклорних пісенних та танцювальних ознак (Р. Чапі). Вагомий внесок у формування камерного ансамблю здійснив П. де Сарасате (1844–1908). Митець увійшов в історію скрипкового мистецтва як один із найяскравіших інтерпретаторів другої половини XIX ст., його віртуозна гра підкорила Європу, а сучасники характеризували його майстерність як особливе явище та порівнювали з найвидатнішими виконавцями епохи — А. В'єтаном, Й. Іоахимом. Сценічна діяльність П. де Сарасате вплинула на композиторську творчість, і він заснував іспанський скрипковий репертуар. Характеризуючи камерно-інструментальну спадщину митця, варто підкреслити вагомий пріоритет скрипки: вона наділена рисами віртуозності, набуває сольного значення, а її партнери виконують майже акомпанувальну роль. Твори цього автора яскраво романтичні, в них відчутна опора на фольклорні танцювальні жанри, на гармонійні, метро-ритмічні особливості іспанської музики. Творчість П. де Сарасате стала визначальною для наступних поколінь композиторів Іспанії — І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріні.

У 80-ті – 90-ті рр. XIX ст. формується якісно новий етап в іспанському мистецтві, що характеризується зростанням потреб іспанців у національній самоідентичності та стає революційним в історії музики. Це епоха «нового відродження», яка дістала назву Ренасім'єнто (в перекладі з іспанської — відродження) та охоплює період 1890–1914 рр. Її прихильники та творці, переслідуючи ідею національної сутності музики, підняли ансамблевий жанр на новий еволюційний виток, сприяли розквіту

камерно-інструментальної школи в Іспанії. Відтак на початку ХХ ст. активізувалося мистецьке життя країни: концертна естрада поповнюється значною кількістю виконавців-віртуозів (віолончеліст Г. Касадо, гітарист А. Сеговія, арфіст Н. Савалета, піаністка Т. Кареньо, вокалісти В. де Лос Анхелес, Т. Берганца тощо); розгортається активна діяльність Мадридського концертного товариства, яке очолював диригент та активний громадський діяч Е. Фернандес, розширюється гастрольна діяльність Національного симфонічного оркестру Іспанії під керівництвом Б. Перес Касаса, в Барселоні активно діяли хор «*Otfeó catala*», симфонічний оркестр «Пабло Касальс», «Академія Гранадоса» тощо. Цей історичний період представлений надзвичайно плідною діяльністю композиторів, які заклали підвалини еволюції іспанської національної школи:

1) «*Generación de los Maestros*» («покоління вчителів»), які й надалі розвивали романтичні, пізньоромантичні, частково імпресіоністичні традиції — Ф. Педрель (1841–1922 рр.), Т. Бретон (1850–1923), Х. Хіменес (1854–1923), Е. Гранадос (1867–1916), М. де Фалья (1876–1946), К. дель Кампо (1878–1953), Х. Туріна (1882–1949), Р. Герхард (1896–1970), А. М. Помпей (1902–2001);

2) «*Generación del 27*» («покоління 27», період їхнього творчого розквіту припав на 1927 р.) — іспанські модерністи, які захоплювалися та експериментували із сучасними технічними прийомами та засобами композиторського письма — Р. Герхард (1896–1970), С. Бакариссе (1898–1963), Е. Альфтер (1905–1989) (Висайтова, 2020).

Після періоду культурного застою розпочинається «іспанська весна», що стала відгомном на політичні, економічні розлади країни після поразки у війні зі США у 1898 р. Водночас саме цей рік увійшов в історію як початок розквіту мистецтва, в тому числі музичного. Визначна роль належить ідейному натхненнику Ренасім'єнто, музикознавцю, фольклористу, публіцисту, педагогу, композитору Ф. Педрелю. У 1891 р. він видав маніфест «За нашу музику» ("*Por nuestra musica*"), сформулювавши естетичні засади напряму, концепцію музичного націоналізму. Вони полягали у відтворенні образів Іспанії через звернення до популярних пісенно-танцювальних жанрів, принципів народного музикування, мовних та вокальних інтонацій, типових метро-ритмічних малюнків. Маєстро ставить на меті створити самобутню національну школу. Стверджуючи ці ідеї у власній науковій та композиторській практиці, він став еталоном іспанської музики ХХ ст., значно вплинув на наступні покоління творців композицій.

Привабливість іспанського фольклору, яскрава індивідуальність та неповторність цього народу в контексті європейського простору виявилась у діалектиці культури країни. Багатонаціональність держави, викликана історичними та географічними передумовами її формування, відкритістю до інших етносів, зокрема арабського, греко-візантійського та циганського, які в результаті історичного формування стали її складовими. З іншого боку, митці Іспанії в різні епохи, а особливо наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. все більше прагнули до збереження національної ідентичності, пропаганди власної оригінальності. Фольклор Іспанії захоплював музикантів різних епох, яскраво позначився на творчості романтиків — М. Глінки, Ф. Ліста, Ж. Бізе, Г. Вольфа, М. Римського-Корсакова, а також на імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля. Однак, найбільш глибинно, переконливо, синкретично та, безумовно, правдиво він розкритий у доробку представників іспанської композиторської школи і особливо часів нового іспанського відродження.

Аналізуючи спадок відомих майстрів цього періоду — І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріні — натрапляємо на певні спільні риси, характерні для їхніх опусів, а саме опора на андалуський фольклор. Музика цього регіону є однією з найбільш колоритних, екзотичних та, відповідно, привабливих для митців різних поколінь. Їй притаманні романтична експресія, імпульсивність, схвильованість, спричинені контрастними зіставленнями співочого (канте хондо — стародавній пісенний стиль індійського походження з особливою виконавською манерою) та танцювального (фламенко — синкретичний жанр із характерними циганськими мотивами та складним ритмом) елементів, метро-ритмічна свобода, імпровізаційність, орієнтальна мелізматика та ладогармонійна система (вплив арабської культури).

Проповідники національної музики Іспанії, основоположники нової композиторської школи, які прагнули піднести та утвердити професійне мистецтво своєї батьківщини, свідомо апелювали до найбільш показових фольклорних жанрів, що у всій повноті могли б передати атмосферу життя та побуту народу, відтворити красу природи цього південного куточка Європи, змалювати вибухову енергію та палкий темперамент його мешканців. До цих художників належить і Х. Туріна. Серед величезного доробку автора камерно-інструментальні твори посідають чільне місце. Це, зокрема: Фортепіанний квінтет ор. 1 (1907 р.), Струнний квартет ор. 4 (1911 р.), «Андалуська сцена» для фортепіано і струнного квінтету з двома альтами ор. 7 (1912 р.), Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано ор. 35 (1926 р.) та ор. 76 (1933 р.), дві Сонати для скрипки і фортепіано ор. 51 (1929 р.), Фортепіанний квартет ор. 67

(1931 р.), Класичні варіації для скрипки та фортепіано оп. 72 (1932 р.), «Іспанська» соната оп. 82 (1933–1934 рр.), ще одне фортепіанне тріо «Círculo» («Коло») оп. 91 (1942 р.), Тема і варіації для арфи та фортепіано оп. 100 (1945 р.), «Присвячення Наваррі» для скрипки та фортепіано оп. 102 (1945 р.), інші численні програмні твори для струнних квартетів, скрипки та фортепіано. Камерно-ансамблевий жанр поруч із камерно-вокальною, музично-театральною, симфонічною та фортепіанною музикою став чи не найвагомим у творчості митця. Цікавість до клавішного інструмента, його сольне віртуозне представлення та майстерне поєднання в ансамблі зі струнними не є випадковим. Х. Туріна розпочав свою мистецьку кар'єру як піаніст, навчаючись у Мадриді, а згодом у Парижі у знаменитого віртуоза, поляка М. Мошковського. Виконавська діяльність спричинила цікавість до письма: у 1897 р. він дебютував у рідному місті, виконавши свій перший Фортепіанний квінтет. Подвійний успіх на концертній естраді — як піаніста і композитора — викликав подальше захоплення цим жанром, який супроводжував його до кінця життя.

Дослідниця іспанської музики ХХ ст., Д. Вісаїтова, виділяє три періоди творчості митця. Вона зазначає, що вже в ранній період (1907–1925 рр.) молодий композитор «...знайшов свій стиль...», поєднавши класичні, романтичні і неоромантичні тенденції з іспанським фольклором» (Вісаїтова, 2020, с. 52). Майстерність синтезувати зазначені напрями, поєднуючи їх з елементами виконавської віртуозності, яка бере початок від власної концертної практики, а також з рисами особистого письма, стала визначальною ознакою стилю Х. Туріни. Усе ж у перших ансамблях відчувається перевага романтичного світосприйняття, їм притаманна юнацька експресія почуттів та мелодичність. По-новому відкриваючи для себе виражальні можливості жанру, музикант опановує різні його інваріанти, змінюючи щоразу кількість частин циклу, виконавський склад, випробовує ідею програмності.

Наступним етапом в еволюції стилю композитора став десятирічний паризький період (1905–1914 рр.), позначений величезним впливом К. Дебюссі, М. Равеля, П. Дюка, з якими іспанський музикант підтримував тісні особисті стосунки. Хоча згадана науковиця не подає цей період як окремих, все ж нам видається доречним виділити його, адже вплив імпресіоністичної манери висловлювання є одним із вирішальних у формуванні його барвистої мови.

У роки активних експериментів модерністів у Європі (20-ті – 30-ті рр. ХХ ст.) Х. Туріна не розділяє модних віянь, а навпаки, все частіше звертається до класичних жанрів та форм виразу — сонати, фортепіанного тріо, квартетів, класичних варіацій. Не піддавшись впливу сучасних тенденцій, він став еталоном для багатьох молодших послідовників, відіграв значну роль у формуванні та розквіті національної школи (як виконавець і композитор), привернув увагу мистецької еліти до потенціалу ансамблевих творів у контексті ідей епохи. Водночас на теренах іспанської музики формується новий мистецький рух, розквітає яскраво національна композиторська трійка «Покоління вчителів» у складі І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї. Усвідомивши важливість їхньої цілеспрямованої діяльності, оцінивши вагомість ідей у формуванні мистецької самоідентичності нації, Х. Туріна починає свідомо використовувати елементи андалуського фольклору, оригінально інтерпретуючи характерні форми і жанри. Згодом вони пронизують його креативну діяльність та стають її пріоритетними складовими. Останні роки позначені широтою пошуків для вираження власних ідей: це класичні форми (соната, варіації, сюїти), численні програмні мініатюри, розгорнуті композиції. У жанрі скрипкової сонати він досягає кульмінації, створивши своєрідний національний зразок («Іспанська» соната для скрипки та фортепіано оп. 82).

Естетика стилю митця відтворює його прагнення до конкретної образності та картинності, пейзажності та портретності. Вона покликана віддзеркалити поетику життя рідного народу крізь призму його щоденного побуту, яскравих персонажів міського життя, замальовок батьківської Севільї, а також духовних переживань та естетичних прагнень нації. Яскраві художньо-образні полотна із чітко промальованими деталями — найяскравіша ознака письма, значною мірою притаманна його камерно-інструментальним творам. Пропагуючи ідеї Ренасім'єнто у творчості, Х. Туріна майстерно синтезує риси класичної вимірності форми, романтичної емоційності, імпресіоністичної зображальності, народної жанровості, імпульсивності, створюючи свій власний неповторний стиль. Опанувавши кращі європейські традиції, він адаптував їх на національному ґрунті, заклавши основи для іспанської композиторської школи. Усі вищевказані ознаки визначили специфіку інструментальних та особливо камерно-ансамблевих творів майстра. Багаторічна піаністична діяльність вплинула на формування та тип викладу музичного матеріалу у творах згаданого жанру. Автор, досконало володіючи інструментом, професійно використовує його технічні, виражальні можливості, розкриває широке коло прийомів гри. Фортепіанна партія, органічно вписуючись у ансамблеву канву, має ознаки яскравої концертності, ставить перед інтерпретатором серйозні віртуозні завдання.

Висновки

Музична культура Іспанії — це своєрідне явище в історії європейського мистецтва, що століттями формувалася на перетині впливів різних народів. Увібравши в себе традиції візантійського церковного співу, арабські наспіви, елементи циганського фольклору, еволюціонувала у самобутній феномен та досі викликає загострений інтерес серед її виконавців і дослідників. Кінець XIX – початок XX ст. став революційним етапом у розвитку національних ідей в країні. Її свідомі мистецькі діячі змогли об'єднатись навколо важливої мети — створення самобутньої іспанської композиторської школи та професійної національної музики. Серед групи композиторів епохи Ренасим'єнто окреме місце належить фундатору камерно-інструментального жанру на ниві андалуського фольклору, Х. Туріні, який збагатив та значно розширив традиції ансамблевого музикування через майстерне поєднання класичних жанрів, романтичного висловлювання, імпресіоністичної барвистості мови, народної орнаментальної мелодики, багатой ритміки.

Дослідження не вичерпує усіх проблем, пов'язаних із вивченням діяльності іспанських творців доби «нового відродження», подальшого глибинного дослідження потребують й інші жанри з доробку як цього митця, так і найбільш яскравих репрезентантів «Покоління вчителів» — І. Альбеніса, Е. Гранадоса та М. де Фальї.

Список використаних джерел

- Висаитова, Д. Р. (2020). Камерно-инструментальные жанры в испанской музыке первой половины XX века и творчество Хоакина Турины. *Южно-Российский музыкальный альманах*, 2(39), 48-54. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12006>.
- Дыняк, Т. (2017). Испанский фольклор в контексте фортепианного творчества композиторов периода Renacimiento. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*, 47, 180-193.
- Заєць, Н. В. (2016). Фортепіанна творчість І. Альбеніса та Е. Гранадоса у руслі відтворення іспанської національної ідеї. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2, 191-196.
- Красотина, И. В. (2010). *Энрике Гранадос. Фортепианное наследие* [Диссертация кандидата искусствоведения]. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва.
- Кряжева, И. А. (2013). *Мануэль де Фалья: Время, жизнь, творчество*. Московская консерватория.
- Пилатюк, А. І. (2013). *Тенденції розвитку іспанської скрипкової музики у контексті естетики Ренасим'єнто* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.
- Юрашевич, И. В. (2018). Некоторые аспекты преломления национальных особенностей народной испанской музыки в Сонате № 2 (Sonata Espanola) для скрипки и фортепиано op. 32 X. Турины. В *Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство*, Материалы XIV Международной научно-практической конференции, Тамбов (с. 147-155). Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова.
- Zaldúa, M. O. (2010). *La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina: análisis documental: inventario y catalogación* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

References

- Dyniak, T. (2017). Ispanskii Fol'klor v Kontekste Fortepiannogo Tvorchestva Kompozitorov Perioda Renacimiento [The Spanish Folklore in the Context of the Piano Creativity of the Renacimiento's Period Composers]. *Problemy Vzaiemodii Mystetstva, Pedagogiky ta Teorii i Praktyky Osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education. Cognitive Musicology], 47, 180-193 [in Russian].
- Krasotina, I. V. (2010). *Enrike Granados. Fortepiannoe Nasledie* [Enrique Granados. Piano Heritage] [PhD Dissertation]. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow [in Russian].
- Kryazheva, I. A. (2013). *Manuel' de Fal'ya: Vremya, Zhizn', Tvorchestvo* [Manuel de Falla: Time, Life, Creativity]. Moscow Conservatory [in Russian].

- Pylatiuk, A. I. (2013). *Tendentsii Rozvytku Ispanskoi Skrypkovoi Muzyky u Konteksti Estetyky Renasymiento* [Trends in the Development of Spanish Violin Music in the Context of the Aesthetics of Renasimiento] [Abstract of PhD Dissertation]. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
- Visaitova, D. R. (2020). Kamerno-Instrumental'nye Zhanry v Ispanskoi Muzyke Pervoi Poloviny XX Veka i Tvorchestvo Khoakina Turiny [Instrumental Chamber Genres in Spanish Music of the First Half of the 20th Century and the Work of Joaquin Turina]. *Yuzhno-Rossiiskii Muzykal'nyi Al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2(39), 48-54. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12006> [in Russian].
- Yurashevich, I. V. (2018). Nekotorye Aspekty Prelomleniya Natsional'nykh Osobennosti Narodnoi Ispanskoi Muzyki v Sonate № 2 (Sonata Espanola) dlya Skripki i Fortepiano op. 32 Kh. Turiny [Some Aspects of Refraction of Spanish Folk Music National Peculiarities in Sonata Espanola No. 2 for Violin and Piano op. 32 J. Turina]. In *Muzyka v Sovremennom Mire: Nauka, Pedagogika, Ispolnitel'stvo* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance], Proceedings of the XIV International Scientific and Practical Conference, Tambov (pp. 147-155). Tambov State Music and Pedagogical Institute S.V. Rachmaninov [in Russian].
- Zaiets, N. V. (2016). Fortepianna Tvorchist I. Albeniz ta E. Hranadosa u Rusli Vidtvorennia Ispanskoi Natsionalnoi Idei [Piano Creativity of I. Albeniz and E. Granados in Line with the Implementation of the Spanish National Idea]. *Mizhnarodnyj Visnyk: Kulturologia, Filologia, Muzykoznavstvo* [International Journal: Culturology. Philology. Musicology], 2, 191-196 [in Ukrainian].
- Zaldúa, M. O. (2010). *La Colección Iconográfica del Compositor Joaquín Turina: Análisis Documental: Inventario y Catalogación* [The Iconographic Collection of the Composer Joaquín Turina: Documentary Analysis: Inventory and Cataloging] [PhD Dissertation]. Complutense University of Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11396> [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції: 26.04.2021

**ИМПЛЕМЕНТАЦИЯ ИДЕЙ
РЕНАСИМЬЕНТО В КАМЕРНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ
ХОАКИНА ТУРИНЫ**

Асталаш Габриєлла Ласловна
Кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель работы — на основе детально изученного камерно-инструментального наследия композитора раскрыть ретрансляцию принципов Ренасимьенто в синтезе индивидуального стиля с традициями испанской композиторской школы. В процессе исследования использованы следующие методы: исторический (изучение генезиса жанра), источниковедческий (обработка музыковедческих работ по касательным вопросам); аналитический и структурно-логический (осмысление и освещение хронологии исторического аспекта проблемы, освоение специфики стиля художника); метод теоретического обобщения (для подведения итогов). Научная новизна — впервые в украинском искусствоведении комплексно исследована стилевая специфика камерно-ансамблевого творчества Хоакина Турина в аспекте взаимосвязей с идеями эпохи «нового возрождения» Испании конца XIX – начала XX века. Выводы. В результате тщательного изучения камерно-инструментального наследия испанских композиторов указанного периода установили, что музыка страны, вобрав в себя традиции византийского церковного пения, арабские напевы, элементы цыганского фольклора, эволюционировала в самобытный культурный феномен. Конец XIX – начало XX в. стал для нее революционным и качественно новым этапом в формировании многих жанров на специфической испанской почве. Среди группы художников эпохи Ренасимьенто отдельное место принадлежит Х. Турине — основателю камерно-инструментального наследия на ниве андалусского фольклора. Музыка этого региона — одна из самых колоритных, экзотических, привлекательных для композитора, способствовала ярко индивидуальному высказыванию, стала художественно-образным воплощением жизни и быта народа, направила его стиль для раскрытия конкретной образности, картинности, пейзажности, портретности. В своей креативной деятельности автор обогатил и значительно расширил традиции ансамблевой музыки благодаря искусному сочетанию классических европейских жанров, романтической манеры выражения, импрессионистической красочности гармонической речи, орнаментальной мелодике, богатой ритмике.

Ключевые слова: испанская музыка; Ренасимьенто; камерно-инструментальная музыка; Хоакин Турина

**IMPLEMENTATION
OF RENAISSANCE'S IDEAS
IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL
HERITAGE OF JOAQUIN TURINA**

Gabriella Astalosh

*PhD in Art Studies, Senior Lecturer,**Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,**Lviv, Ukraine*

The purpose of the article is to give the retransmission of the principles of Renacimiento in the synthesis of individual style with the traditions of the Spanish school of composers based on the studied chamber instrumental heritage of the composer. The research methodology provides the following: historical method is to study the genesis of the genre; the source studies is to handling the existing musicological works on related issues; the analytical and structurally logical method is to learn and pay attention to the chronology of the historical aspect of the problem, mastering the artist's style specifics; method of theoretical generalization is to summing-up. The scientific novelty is the first in Ukrainian Art Studies there is a thorough study of the stylistic specifics of Joaquin Turina's chamber and ensemble pieces in the aspect of interrelations with the ideas of the "new renaissance" era in Spain at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. Conclusions. As a result of a comprehensive study of the chamber instrumental of Spanish artists' works of this period, it was proved that the country's music, absorbing the traditions of Byzantine church singing, Arabic chants, elements of Gypsy folklore, evolved into an original cultural phenomenon. The end of the 19th and beginning of the 20th centuries became a revolutionary and qualitatively new stage in forming many genres on a specifically Spanish basis. Among the Renacimiento era artists, a special place belongs to J. Turina, the founder of the chamber instrumental heritage in Andalusian folklore. The music of this region is one of the most colourful, exotic, attractive to the composer, contributed a bright individual expression, became an artistic reflection of life and people's way of life, directed his style to reveal specific imagery, picturesqueness, landscapes, portraits. In his work, the author enriched and significantly expanded the traditions of ensemble music thanks to a masterful combination of classical European genres, romantic manner of expression, the impressionistic colour of harmonic language, ornamental melody, and rich rhythm.

Keywords: Spanish music; Renacimiento; chamber instrumental music; Joaquin Turina

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235298

УДК 784.4(477.8):398.8

**УКРАЇНСЬКА
ПІСЕННА СПАДЩИНА:
ЛЕМКІВСЬКІ ПІСНІ
У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ
СТУДІЯХ**

Бермес Ірина Лаврентіївна
Доктор мистецтвознавства, професор,
ORCID: 0000-0001-5752-9878,
e-mail: irunabermes@ukr.net,
Дрогобицький державний педагогічний
університет ім. Івана Франка,
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100

Мета статті — окреслити й узагальнити напрацювання українських і зарубіжних учених у царині документування лемківського фольклору як вагової частки української та європейської культурної спадщини. Методи дослідження: системний, аналітичний, метод узагальнення, що в комплексі дали можливість виокремити автентичні записи лемківських пісень, зібраних у фольклорних експедиціях із вуст носіїв традиційної культури у місцях її побутування. Наукова новизна полягає в дослідженні доробку українських і зарубіжних учених у галузі вивчення лемківського фольклору в контексті європейської культурної спадщини. Висновки. Записи лемківських пісень як невіддільної й оригінальної складової української пісенної спадщини було започатковано в 30-х рр. XIX ст. й інтерес до них не згас до сьогодні. Окреслено коло українських і польських фольклористів, етнологів, народознавців, мовознавців, які збирали та вивчали лемківські пісні, зокрема узагальнено напрацювання: Ж. Паулі, Я. Головацького, О. Кольберга, І. Верхратського, Ф. Колесси, В. Гнатюка, О. Торонського, В. Гошовського, С. Грици, М. Мушинки, М. Байко, Р. Кирчіва, Я. Бодака, К. Чаплик і ін. Доведено, що активне звернення етномузикологів до збирання лемківського фольклору, планування та реалізації експедицій, записів мелодій, їхнього аналізу та систематизації, нотного розшифрування пісенних взірців субетносу пояснюється тонкою та проникливою мелодикою, самобутньою метроритмікою лемківських пісень, їхньою «безсумнівною приналежністю до українського матірнього пня...» (Колесса, 1929, с. 55). Наголошено, що пісні лемків розкривають особливості світогляду, побуту цієї етнографічної групи, її нетлінну історичну та художньо-емоційну пам'ять.

Ключові слова: лемківська пісня; записування; Лемківщина; Пряшівщина; збірка

Вступ

До актуальних тем сучасної гуманітарної науки належить вивчення культури лемків — українського субетносу, на чюю долю випали непрості випробування, пов'язані з примусовим виселенням з етнічних батьківських земель у 40-х рр. XX ст. (1944 р. — угода між Тимчасовим урядом Польщі та урядом радянської України про обмін населенням; 1947 р. — акція «Вісла»). Ці трагічні події не тільки розпорозили лемків, збереження їхніх культурних традицій також опинилося під загрозою. Вигнані з рідних теренів, вони фактично опинилися в неприродному етнокультурному середовищі, де культивувати мову і пісню було вкрай важко. Мабуть, саме тому духовна спадщина лемків і нині має ще багато «білих плям», які належить розкрити дослідникам.

Перебуваючи в складі Австро-Угорської імперії, населення Лемківщини мало сприятливі умови для збереження культурної, етнографічної та мовної цілісності. Після її розпаду, відтак польської окупації українських земель (1919, лінія Керзона), лемки потрапили під юрисдикцію Польщі, на історичній території залишилися тільки лемки Словаччини. Пограничне географічне розташування українських етнічних теренів Лемківщини, Надсяння, Підляшшя, Холмщини, сусідство з іншими етносами (польським, словацьким) певною мірою позначилося на культурному житті та різновидах народної творчості. Попри взаємопроникнення деяких елементів інших культур, лемки зуміли зберегти рідну мову (характерну говірку), релігію предків, автохтонну самобутність. Тож самість лемків найбільше виявилася в пісенному пласті, котрий вирізняється неповторним колоритом. У ньому віддзеркалюється віковична прив'язаність та любов до рідної землі, мальовничі гірські ландшафти, народні традиції і звичаї, родина як найважливіша цінність, вкорінення в культурі лемківського субетносу.

Аналіз останніх публікацій. Пісенні традиції лемків — вагомий внесок як до української (передусім у тематично-змістовому, жанровому, художньо-стильовому аспектах), так і європейської та світової культурної спадщини. Збирали і вивчали лемківські пісні чимало вчених, починаючи з XIX ст. аж до сьогодні, зокрема: Ж. Паулі, Я. Головацький, О. Кольберг, І. Верхратський, Ф. Колеса, В. Гнатюк, О. Торонський, В. Гошовський, С. Грица, М. Мушинка, М. Байко, Р. Кирчів, Я. Бодак, К. Чаплик і ін.

Записування лемківських пісень має тривалу історію та свідчить про незгасиму цікавість учених до цього пласта української культури. Хоча тривалий час Лемківщина була культурно занедбаною, представники цього субетносу свято берегли рідний фольклор, з пієтетом ставилися до народної пісні й навіть після примусової депортації з етнічних земель, вельми часто в неприродних для себе умовах, передавали її з вуст в уста, несли пісню в широкий світ. Це й зумовило актуальність зазначеної теми.

Наукова новизна дослідження полягає в окресленні й узагальненні напрацювань українських і зарубіжних учених у царині документування лемківського фольклору як вагової частки української та європейської культурної спадщини.

Мета статті

Мета статті — окреслити й узагальнити напрацювання українських і зарубіжних учених у галузі документування лемківського фольклору як вагової частки української та європейської культурної спадщини.

Виклад матеріалу дослідження

Записи лемківського фольклору започатковано у 30-х рр. XIX ст. Їх здійснив польський етнограф, поет, видавець К.-Й. Туровський на Сяніччині, що опублікував цикл розбійницьких («збойницьких») пісень у додатку до збірки «Pieśni ludu polskiego i ruskiego».

Цікавість до лемківської пісні виявив і польський етнограф Вацлав Залеський. Фольклорні взірці лемківського субетносу наявні в збірнику, виданому 1833 р., під назвою «Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego» з нотами, надрукованими окремим томом під редакцією К. Ліпінського. До нього ввійшло орієнтовно 1500 пісень, серед яких чимало лемківських, зокрема з Надсяння. У передньому слові упорядник наголосив на природі польських і українських народних пісень: «У них об'явився мені правдиво слов'янський дух, якого їм ніхто не заперечить» (Zaleski, 1833, с. 6).

1835 р. український етнограф, мовознавець Й. Лозинський опублікував у Перемишлі працю «Русское весіле», до якої ввійшли взірці цього різновиду обрядового фольклору, записані у Надсянні, зокрема у селах Радохинці, Крапна. Тут розміщено тільки тексти пісень, однак навіть вони вказують на неповторність колориту пісенної культури субетносу. Авторські фольклорні записи складають основну частину тексту «Руского весіля». Понад 200 весільних пісень Й. Лозинський розмістив відповідно до їхнього місця і значення в обряді. На цьому наголошував М. Шашкевич: весільні пісні систематизовані, «автор «всюкою пісню на єя питомім постановив місці» (Шашкевич, 1837, с. 130). І. Франко зазначав, що «Руское весіле» — «перший синтетичний опис обрядів весільних» (Франко, 1981, с. 322).

Польський фольклорист, історик та етнограф Ж. Паулі видав у Львові двотомний збірник пісенних текстів «Pieśni ludu ruskiego w Galicyi» (1839 р. — перший том, 1840 р. — другий), де було вміщено лемківський обрядовий фольклор, як-от колядки та весільні пісні. Втім, етномузикологи твердять, що дослідник скористався фольклорними записами членів гуртка «Руська трійця», якнайбільше Я. Головацького, оскільки підтримував дружні стосунки з ними й мав доступ до їхніх матеріалів.

«Піонером фольклористичної роботи на території Галицької Лемківщини» (за Р. Кирчівим) був священник І. Бірецький. Він збирав народні пісні на теренах Сяніччини, у селах Дошно, Кальниця, Кам'янка, Ліщевате, Ославиця, Радошичі, Суковате та ін. У збирацькому доробку подвижника є записи обрядового та необрядового пісенного фольклору лемківського краю. Записані І. Бірецьким колядки, великодні пісні («райцювання»), хрестинні, ліричні, «шалалайки» (понад 100), народні балади українсько-польського етнічного пограниччя мають велику наукову цінність.

Записував лемківські пісні й О. Торонський — український письменник, народознавець, педагог, автор першої наукової розвідки про субетнос, який зараховував до українського народу. Частина з них увійшла до історичної праці «Русини-лемки», що побачила світ 1860 р. (тільки тексти пісень, головню весільних (13 взірців) — І. Б.), ще інша — до збірника Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (1878).

Орієнтовно 40 текстів весільних пісень умістив священник В. Хиляк у праці «Весільні звичаї у лемків» (1871). Серед восьми розділів особливе місце займає «Весілля», три елементи якого (Весіле, Чепчини, Придани) розцвічуються запропонованими автором окремими піснями цього самобутнього лемківського обрядодійства. Я. Бодак припускає, що записані вони в с. Бортне та прилеглих поселеннях Горлицького повіту, де В. Хиляк понад 20 років служив на парафії.

У 1878 р. вийшла друком фундаментальна збірка українського лінгвіста, етнографа, фольклориста Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Збирав, записував, опрацьовував пісні «із уст світу в різних сторонах Галицької Русі» (Савченко, 1930, с. 125) фольклорист майже сорок років. Чотиритомник побачив світ завдяки старанням знавця української народної поезії О. Бодяньського. Чільне місце серед багатого фольклорного матеріалу посів лемківський фольклор, зокрема з Пряшівщини, Закарпаття, зібрань О. Торонського та І. Бірецького. На думку Т. Саварин, збірник Я. Головацького «був найвизначнішою в XIX столітті публікацією різножанрового пісенного матеріалу з Лемківщини» (Саварин, 2011, с. 193).

Автентичні пісенні взірці лемків були зафіксовані видатним польським фольклористом, етнографом О. Кольбергом у 1883–1885 рр. у Східній Лемківщині. Це понад тисяча пісень, із яких 50% викладено з мелодіями. Тритомник «*Sapockie – Krosnienskie*» був підготовлений до друку вже після смерті О. Кольберга. Покликаючись на автора передмови Т. Скуліну, це видання належить до тих, «у яких власні матеріали, зібрані на території самим автором, мають рішучу перевагу над почерпнутими з опосередкованих джерел» (Kolberg, 1974, с. 16). Це одна з найповніших публікацій календарних (Різдво, Зелені свята, жнива тощо) і родинних (весілля, хрестини, похорон) обрядів лемківського субетносу.

Фольклор лемків досліджував український етнограф, фольклорист, мовознавець В. Гнатюк, якого М. Мушинка позиціює «справжнім піонером збирання і дослідження народної творчості українців Пряшівщини» (Мушинка, 1968, с. 79). Результатом його кропіткої праці став шеститомник «Етнографічні матеріали з Угорської Русі» (1898–1912), до перших трьох томів якої ввійшло 140 текстів пісень с. Орябина, зафіксованих ученим у 1896, 1899 рр. на теренах північно-східної Словаччини. Про ретельність записів ученого свідчить той факт, що до кожного взірця подано паспортизацію.

У 1900–1901 рр. на Лемківщині побував О. Роздольський. Йому вдалося завчити напам'ять приблизно 20 пісень, покликаючись на І. Довгалюк, від респондентів із сіл в опорних населених пунктах і «селах-сателітах»: «базове село Більцарева з “селоми-сателітами” Берест і Поляни (Новий Санч), другий — базове Злоцьке з “сателітом” Кремпах, третій — база Поляни (Кросно) з “сателітом” Крампна» (Довгалюк, 2000, с. 75).

Український вчений І. Верхратський у своєму трактаті «Про говір галицьких лемків» (1902) умістив і пісенні взірці. Хоча основну частину складають оповідання, загадки, приказки, прислів'я, у піснях так само віддзеркалено особливості мовно-діалектних рис лемків, їхню колоритність та багату художню образність.

Усе ж перші ґрунтовні наукові студії лемківського фольклору належать етномузикологові Ф. Колессі. 1911 р. вчений зацікавився піснями Пряшівського краю, зокрема здійснив їхні записи у селах Цигелка і Тварожець Бардіївського повіту. Йому вдалося зафіксувати та розшифрувати 55 пісень із мелодіями, головно ліричних, які ввійшли до збірника «Народні пісні з Південного Підкарпаття. Тексти й мелодії із вступною розвідкою» (Ужгород, 1923) (Мушинка, 1968, с. 83). Вчений акцентував, що українські народні пісні південного Підкарпаття «по своїм мелодичним і ритмічним признакам найближчі до пісень галицьких лемків» (Колесса, 1929, с. 21).

Для запису народних мелодій Лемківщини — цієї маргінальної української території — вчений здійснив три експедиції в села Сяноцького, Горлицького, Грибівського, Новосандецького повітів. І. Довгалюк наголошує, що «три лемківські експедиції було сплановано так, що Ф. Колесса поступово, своєрідними смугами — з півночі на південь, ... дослідив територію центральної та західно-північної Лемківщини, фактично прозондувавши її до польсько-словацького кордону» (Довгалюк, 2000, с. 155). Підсумком цих подорожей став збірник «Народні пісні з галицької Лемківщини. Тексти й мелодії», що побачив світ 1929 р. У передмові Ф. Колесса зазначав: «Величезне багатство пісень у тих сторонах засвідчує та обставина, що вибравшись на два дні в гори, записав я у Яслиській Волі Нижній 27 пісень, а в Шклярах протягом 5–6 годин 65 пісень...; незвичайна живучість народньої поезії виявилася особливо в Пантні, де я зібрав того літа 134 пісні» (Колесса, 1929, с. 5). Та найбільше записів здійснив етномузиколог у трьох лемківських селах — Усте Руське, Ганчова, Висова. Записавши, вивчивши та проаналізувавши понад 300 пісень, вчений зробив висновок про те, що «пісенна творчість лемків, у своїх давніших верствах і типових формах тісно зв'язана з українською народньою поезією, виявляє

безсумнівну приналежність до українського матірнього пня» (Колесса, 2011, с. 288). Серед розмаїтих обрядових пісень лемків особливе місце Ф. Колесса відвів весільним, які «є неподібними ні на польські, ні на словацькі, а є загальноукраїнськими з певними локальними особливостями» (Колесса, 1929, с. 194).

1938 р. Ф. Колесса підготував до друку ще одну фольклорну збірку «Народні пісні з Підкарпатської Русі», матеріали для якої були зібрані на Закарпатті. Вміщені у збірнику пісні цієї місцевості (колядки, весільні) яскраво відтворюють лемківський модус мислення.

Автентичний фольклор Пряшівщини записував український мовознавець, етнограф І. Панькевич. Занотовані в 1929, 1935 рр. унікальні взірці пісенного фольклору збережені на грамофонних платівках (всього 27). Їх опрацював і уклав М. Мушинка в праці «Голоси предків: звукові записи фольклору Закарпаття з архіву Івана Панькевича», що побачила світ у Пряшівському центрі антропологічних досліджень 2002 р. Компакт-диск, який доповнює видання, вміщує 98 пісенних зразків і 11 мелодій, які виконуються на різних музичних інструментах.

1936 р. побачив світ «Лемківський співанник» (два випуски) Д. Качора — шкільного вчителя із с. Бодаки Горлицького повіту. У другому випуску вміщено весільні пісні, які автор записав у селах Бодаки, Боднарка, Бортне, Вапенне, Пригонина, Пстружне та ін. 123 взірці лемківського весільного обряду репрезентують родинне життя субетносу зі збереженням його найдавніших пісенних артефактів.

Збірка «Українські народні пісні з Лемківщини» вийшла друком у видавництві «Музична Україна» 1972 р. До неї ввійшли пісні, зібрані лемком за походженням і лікарем за фахом О. Гижею. Вона містить 312 мелодій із текстами, записаних від 32 носіїв у 12 селах Лемківщини. М. Мушинка зазначає, що «записи були зроблені дуже старанно, зі збереженням діалектних особливостей та мелодійних нюансів» (Мушинка, 2002, с. 9).

У передмові до цієї збірки С. Грица виокремила такі характерні для лемківських народних пісень риси: «речитативні типи мелодій без внутрішньорозспівів, а ритмічна інерція тут долається вишуканими засобами ритмо-акцентованої перемінності — словесної та музично-інтонаційної; особлива пружність ритміки, що йде, очевидно, від переваги інструментально-танцювальної суті лемківського фольклору, з частим використанням різних форм так званого *оберненого пунктиру*, тобто синкопи; їх *маломовність*, переважно двовірші з повторенням другої строфи, де в різних видозмінах (ритмічне розширення чи звуження) немовби продовжується її рух у часі» (Козаренко, 2002, с. 6). С. Грица вирізняє також «розмаїття інтонаційного обсягу мелодій — від архаїчних вузькооб'ємних поспівок з перемінною секундою, терцією, квартою до широких розгорнутих мелодій з октавними, секстовими і септимовими кроками та модуляціями» (там само). Натомість О. Козаренко звертає увагу на подибувану «у лемківській пісні мажоро-мінорну перемінність, як і варіаційність шаблів ладу, що надає особливої чарівності її ладовій організації, дозволяє уникнути одномірності, що врешті психологізує образність. Вчений увиразнює в лемківських піснях виняткову глибину «ліричних почуттів, незмірний сум, ба, навіть трагізм найпопулярніших лемківських пісень...» (Козаренко, 2002, с. 7).

1958 року в словацькому видавництві художньої літератури в упорядкуванні Ю. Костюка побачив світ збірник «Українські народні пісні Пряшівського краю». Ця збірка — результат праці наукової етнографічно-фольклористичної експедиції в українські села Східної Словаччини. 263 мелодії з текстами пісень записали Ю. Костюк, О. Сухий, А. Подгасцький, Ю. Цимбора, М. Голечек. Це обрядові (колядки, весільні, хрестильні), історичні, родинно-побутові, жартівливі, танцювальні та інші пісні. У поетичному тексті подибуємо лемківську говірку, у музичному — характерні риси лемківських пісень (синкопований ритм, поліметрію, високий IV шабелі у мажорі, мелізми, домінування простого дводольного метру тощо).

1963 року словацьке педагогічне товариство в Пряшеві підготувало до друку збірку «Українські народні пісні Східної Словаччини». У передмові Ю. Цимбора зазначав: «У народних піснях нашого діалекту мажорних мелодій більш як половина...» (1963, с. 7). Вони «належать до групи гомофонічної музики. ...З метричного боку переважна частина пісень побудована на парних тактах... і лише мала частина на непарних тактах. Досить багато мелодій побудовано на мішаних тактах, які не перешкоджають гладкому ритму з правильним наголосом живої мови. У багатьох піснях спостерігаємо розширення силабічних груп приставками без значення: гей, ей, го-я, ея гой, ея го-я, в, та, які часто доповнюють ритмічну схему та спричиняють дроблення ритму. Улюблене є також синкопування в середині й у закінченнях ритмічних рядків і чардашові ритми» (Цимбора, 1963, с. 7). Тут розміщено коліскові, обрядові, танцювальні, жартівливі, соціально-побутові та інші пісні (всього 513 мелодій), записи яких упродовж 1952–1959 рр. здійснили Ю. Цимбора, С. Вашко, А. Каршко, Ю. Костюк, А. Подгасцький.

Том третій «Українських народних пісень Східної Словаччини» (упорядник А. Дулеба) було видано 1977 р. У передмові укладач акцентує, що лемки ніколи не забували «свій рідний край, (...), свої гори та студенки зі свіжою водою...» (Дулеба, 1977, с. 4). До збірника ввійшло понад 400 пісень, зібраних у Свидницькому, Гуменському, Воронівському, Старолюбівнянському та Бардіївському округах Східної Словаччини впродовж 20 років. Компендіум пісенних взірців укладено у три жанрово-тематичні групи: епічні, обрядові, ліричні. А. Дулеба виокремлює такі риси лемківських пісень: «Темп виконання... переважно жвавий. ... За ритмом і структурою мелодійний матеріал чіткий, часто з рисами танцювальності» (Дулеба, 1977, с. 5).

У 1976 році М. Байко опублікувала збірник під назвою «Стелися, барвінку». До нього ввійшло 96 лемківських народних пісень, записаних від її матері, лемкині Магдаліни Байко в селах Яблониця та Босько.

1967 р. було надруковано «Лемківські співанки» М. Соболевського. Уродженець с. Костарівці на Сянїччині, який понад 20 років служив священником у с. Устя Руське Горлицького повіту, М. Соболевський з молодих років записував рідні для нього пісні. 150 пісень, більша частина яких занотована в Усті Руській, вміщено у збірнику. Широкий тематичний пласт охоплює родинно-побутові, обрядові (щедрівки, весільні), жартівливі, пісні-балади, емігрантські та вояцькі. Попри те, що кожна жанрово-тематична група представлена нерівно, але в «них приваблює особлива безпосередність вираження почуттів і цнотливість — риси, що йдуть від тісного єднання з природою» (Грица & Яценко, 1967, с. 5).

1968 р. у Москві вийшов збірник В. Гошовського «Украинские песни Закарпатья» (перевидана українською мовою 2005 р., переклад із російської здійснили Р. Мисько-Пасічник і В. Пасічник), у якому представлені лемківські народні пісні, зокрема речитативно-імпрровізаційного плану — ладканки-пісні свашок, невіддільні складові весільного обряду, записані автором від представників субетносу Закарпаття, східної Словаччини у місцях їхнього компактного проживання.

«Українські народні пісні з Лемківщини» О. Гижи з'явилися друком у 1972 р. Це обрядові, побутові, жартівливі, балади, пісні про кохання (всього 312 мелодій). Уродженець с. Висова Горлицького повіту, О. Гижа записував пісні не тільки в рідному селі, а і ближніх — Лосе, Бліхнарці. «Записи були зроблені дуже старанно, зі збереженням діалектних особливостей та мелодійних нюансів. В коментарях до кожної пісні було наведено точну паспортизацію» (Мушинка, 2002, с. 9).

У передмові С. Грица виокремила такі риси лемківської пісні: «речитативні типи мелодій без внутрішньокладових розспівів, а ритмічна інерція... долається вишуканими засобами ритмо-акцентної перемінності — словесної та музично-інтонаційної; особлива пружність ритміки, що йде, очевидно, від переваги інструментально-танцювальної суті лемківського фольклору, з частим використанням різних форм так званого оберненого пунктиру, тобто синкопи» (Козаренко, 2002, с. 6). О. Козаренко наголошує на тому, що «часто подибувана у лемківській пісні мажоро-мінорна перемінність, як і варіаційність щаблів ладу, що надає особливій чарівності її ладовій організації, дозволяє уникнути одномірності, що врешті психологізує образність» (там само).

2004 р. у Рівному вийшла друком збірка «Лемківські пісні у записах Ярослава Полянського» (упорядник М. Борейко). До неї ввійшли понад 100 пісенних взірців різних жанрів: родинно-побутові, весільні, пісні про кохання, рекрутські та колядки (з 7 колядок — одна оригінальна, дві — гармонізовані Я. Полянським). У передмові П. Давидюк зазначив: «Полянському вдалося уміло відтворити і передати всі тонкощі лемківської пісенної культури, зберегти найпотаємніші відтінки народного співу» (Борейко, 2004, с. 8).

«Антологія лемківської пісні» М. Байко побачила світ 2005 р. Це видання упорядниці вважає «справою всього свого життя». Вражає обсяг пісенного матеріалу (понад 900 взірців), ретельність його добору, адже тут містяться рідкісні, малознані лемківські пісні. «Особливий акцент “Антології лемківської пісні” надає те, що упорядниці є видатною виконавицею, що понад п'ятдесят років пропагує лемківську пісню зі сцени. Очевидно, багато що із відібраного Марією Байко несе на собі печать її власного смаку. Та ця вибірковість є сильною стороною, адже в своїй основі має справжнє артистичне відчуття співачкою природи пісенного матеріалу, його мистецьких якостей» (Байко, 2005, с. 3).

Багатобарвна палітра народної творчості лемків представлена у збірці «Нові записи лемківських пісень», упорядкованої К. Чаплик у 2008 р. Серед 350 зразків музичного та словесного фольклору лемків 50 — транскрипції народних пісень субетносу. До цього зібрання ввійшли матеріали, записані авторкою у Західній Україні, зокрема в Івано-Франківській, Львівській, Тернопільській областях, у тих населених пунктах, де щільно проживають представники цієї етнографічної групи. Тут розміщено відомості про співаків — носіїв лемківського фольклору з Горлівського, Кроснянського, Новосанчівсько-

го повітів, автохтонів із сіл Зарічеве, Порошково, Тур'я Бистра Перечинського району на Закарпатті; словник діалектів. У збірнику представлено родинно-побутові, соціально-побутові, жартівливі, низка обрядових пісень (щоправда, останні представлені досить скупо), балади, вояцькі, сороміцькі, духовні пісні, новотвори.

Вагомий внесок у дослідження лемківської пісні вніс Я. Бодак — уродженець с. Вапенне Горлівського повіту. Ще навчаючись у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка, зацікавився музичним фольклором субетносу, результатом чого стала дипломна робота «Лемківське весілля на Горличчині», що була відзначена Першою премією та золотою медаллю на всесоюзному конкурсі студентських наукових робіт. Упродовж життя Я. Бодак збирав близькі його серцю пісні, вивчав обрядову культуру, традиції лемків. Кропітка, багаторічна праця позначилася на надрукованому у 2011 р. збірнику «Лемківщина моя мила... Пісні Анни Драган з галицької Лемківщини». До нього увійшло 660 пісень різних жанрів, які впродовж 7 років (1969–1976) записував Я. Бодак від народної співачки, берегині лемківської пісні А. Драган. У передмові автор зазначив: «Уперше в українській фольклористиці тут подано повний запис лемківського народного весілля з описом весільних традицій, звичаїв, обрядів, промовами старшого свата на зальотах (сватанні) і маршалка (старости) на весіллі, діалогами між учасниками весілля, весільними піснями з нотами» (Бодак, 2011, с. 2).

Висновки

Активне зацікавлення лемківськими піснями, започатковане у 30-х рр. XIX ст., має своє пояснення: під впливом національно-культурного відродження, патріотичного піднесення, які переживала Галичина, і спротиву проти полонізації українців, пробуджується цікавість автохтонів до історії, культурної спадщини, звичаїв і традицій, одночасно й до запису фольклорного матеріалу, причому різних українських маргінальних територій, зокрема й на Лемківщині. Це природно, бо лемківські пісні виразно випромінюють музичне обдарування її носіїв. Їх увиразнює напрочуд тонка та прониклива мелодика, якнайбільше — самотунна метроритміка. Вони характеризуються «локально-специфічним особливостями поетичного та музичного стилю» (Грица, 1969, с. 22), водночас виявляють «безсумнівну приналежність до українського матірнього пня й нерозривну спільність з іншими українськими діалектами музичними» (Колесса, 1929, с. 56). Тобто лемківські пісні є невіддільною й оригінальною складовою української пісенної спадщини. Дбайливе ставлення представників лемківського субетносу до пісні, генетичний зв'язок із якою передається від покоління до покоління, сприяло його самоідентифікації, збереженню самотунних традицій, зокрема говірки, народної ноші, пісні. Саме кропітка робота етномузикологів із записування лемківських пісень засвідчила їхню життєдайність, неповторність, дала змогу зафіксувати багатоманіття пісенних мелодій різних жанрів як джерела характерних інтонаційних, ладотональних і метроритмічних особливостей, які розкривають особливості світогляду, побуту етнографічної групи, її непохитну історичну та художньо-емоційну пам'ять.

Список використаних джерел

- Байко, М. (Упоряд.). (2005). *Антологія лемківської пісні*. Афіша.
- Бодак, Я. (2011). *Лемківщина моя мила... Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини*. Український рейтинг.
- Борейко, М. (Упоряд.). (2004). *Лемківські пісні у записах Ярослава Полянського*. Волинські обереги.
- Грица, С. (1969). Фольклористична діяльність Ф. М. Колесси. В Ф. М. Колесса, *Мелодії українських народних дум* (с. 5-30). Наукова думка.
- Грица, С., & Яценко, Л. (1967). *Лемківські народні пісні*. В М. Соболевський (Упоряд.), *Лемківські співанки* (с. 5-9). Музична Україна.
- Довгалюк, І. (2000). *Осип Роздольський. Музично-етнографічний доробок*. ТеРус.
- Дулеба, А. (Упоряд.). (1977). *Українські народні пісні Східної Словаччини* (Кн. 3). Словацьке педагогічне видавництво.
- Козаренко, О. (2002). *Вартовий лемківської пісні. Орест Гижжа та його збірка «Українські народні пісні з Лемківщини»*. В О. Гижжа (Упоряд.) & С. Грица (Ред.), *Українські народні пісні з Лемківщини* (с. 5-8). Горлиці.
- Колесса, Ф. (2011). Карпатський цикл народних пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам). *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство*, 10, 286-302.
- Колесса, Ф. (Упоряд.). (1929). Народні пісні з Галицької Лемківщини. Тексти й мелодії. В *Етнографічний збірник* (Т. 39-40). З друкарні Наукового Товариства імені Шевченка.

- Мушинка, М. (1968). Фольклор Пряшівщини в працях українських та російських вчених і сучасний стан його дослідження. *Слов'янське літературознавство і фольклористика*, 4, 72-89.
- Мушинка, М. (2002). Свіжий струмінь пісенного багатства лемків. В'язка спогадів про Ореста Гижу. В О. Гижа (Упоряд.) & С. Грица (Ред.), *Українські народні пісні з Лемківщини* (с. 9-14). Горлиці.
- Саварин, Т. (2011). Найвизначніші дослідники лемківського весільного фольклору кінця XIX – початку XX століття. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 60, 192-196.
- Савченко, Ф. (Ред.). (1930). Листування Я. Головацького з О. Бодяньським (1843-1876 pp.). В М. Грушевський (Ред.), *За сто літ. Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початків XX століття* (Кн. 5, с. 121-169). Державне видавництво України.
- Франко, І. (1981). *Зібрання творів у 50 томах (Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895))*. Наукова думка.
- Цимбора, Ю. (Упоряд.). (1963). *Українські народні пісні Східної Словаччини* (Кн. 2). Словацьке педагогічне видавництво.
- Шашкевич, М. (1837). Мисль о Руськім весіле описаним через Лозинського. В *Русалка Дністровая* (с. 130-133). Письмом Королівського Всеучилища Пештанського.
- Kolberg, O. (1974). *Dziela wszystkie* (Т. 49). Polskie wydawnictwo muzyczne; Ludowa spółdzielnia wydawnicza.
- Zaleski, W. M. (Komp.). (1833). *Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego*. Fr. Piller.

References

- Baiko, M. (Comp.). (2005). *Antolohiia Lemkivskoi Pisi [Anthology of Lemko Song]*. Afisha [in Ukrainian].
- Bodak, Ya. (2011). *Lemkivshchyno Moia Myla... Pisi Anny Dragan z Halytskoi Lemkivshchyny [Lemkivshchyna My Dear... Songs of Anna Dragan from Halytska Lemkivshchyna]*. Ukrainkyi reitynh [in Ukrainian].
- Boreiko, M. (Comp.). (2004). *Lemkivski Pisi u Zapysakh Yaroslava Polianskoho [Lemko Songs in the Recordings of Yaroslav Polyanskiy]*. Volynski oberehy [in Ukrainian].
- Dovhaliuk, I. (2000). *Osyp Rozdolskyi. Muzychno-Etnohrafichnyi Dorobok [Osyp Rozdolskyi. Musical and Ethnographic Works]*. TeRus [in Ukrainian].
- Duleba, A. (Comp.). (1977). *Ukrainski Narodni Pisi Skhidnoi Slovačchyny [Ukrainian Folk Songs of Eastern Slovakia]* (Vol. 3). Slovatske pedahohichne vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Franko, I. (1981). *Zibrannia Tvoriv u 50 Tomakh (T. 29: Literaturno-Krytychni Pratsi (1893–1895)) [Collection of Works in 50 Volumes (Vol. 29: Literary-Critical Works (1893–1895))]*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (1969). Folklorystychna Diialnist F. M. Kolessy [Folklore Activity of F. M. Kolessa]. In F. M. Kolessa, *Melodii Ukrainskykh Narodnykh Dum [Melodies of Ukrainian Folk Dumas]* (pp. 5-30). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Hrytsa, S., & Yashchenko, L. (1967). Lemkivski Narodni Pisi [Lemko Folk Songs]. In M. Sobolevskiy (Comp.), *Lemkivski Spivanky [Lemko Songs]* (pp. 5-9). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kolberg, O. (1974). *Dziela Wszystkie [All Works]* (Vol. 49). Polskie wydawnictwo muzyczne; Ludowa spółdzielnia wydawnicza [in Polish].
- Kolessa, F. (2011). Karpatskyi Tsykl Narodnikh Pisen (Spilnykh Ukrainciam, Slovakam, Chekham i Poliakam) [Carpathian Cycle of Folk Songs (Common to Ukrainians, Slovaks, Czechs and Poles)]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriiia Mystetstvoznavstvo [Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies]*, 10, 286-302 [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (Comp.). (1929). Narodni pisi z Halytskoi Lemkivshchyny. Teksty y Melodii [Folk Songs from the Galician Lemko Region. Lyrics and Melodies]. In *Etnohrafichnyi Zbirnyk [Ethnographic Collection]* (Vol. 39-40). Z drukarni Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2002). Vartovy Lemkivskoi Pisi. Orest Hyzha ta Yoho Zbirka "Ukrainski Narodni Pisi z Lemkivshchyny" [Guard of the Lemko Song. Orest Hyzha and His Collection "Ukrainian Folk Songs from Lemkivshchyna"]. In O. Hyzha (Comp.) & S. Hrytsa (Ed.), *Ukrainski Narodni Pisi z Lemkivshchyny [Ukrainian Folk Songs from Lemkivshchyna]* (pp. 5-8). Gorlice [in Ukrainian].
- Mushynka, M. (1968). Folklor Priashivshchyny v Pratsiakh Ukrainskykh ta Rosiiskykh Vchenykh i Suchasnyi Stan Yoho Doslidzhennia [Folklore of Presov Region in the Works of Ukrainian and Russian Scientists and the Current State of Its Research]. *Slovianske Literaturoznavstvo i Folklorystyka [Slavic Literary Studies and Folklore]*, 4, 72-89 [in Ukrainian].
- Mushynka, M. (2002). Svizhyi Strumin Pisennoho Bahatstva Lemkiv. Viazka Spohadiv pro Oresta Hyzhu [A Fresh Stream of Lemko's Richness of Song. A Bunch of Memories of Orest Hyzha]. In O. Hyzha (Comp.) & S. Hrytsa (Ed.), *Ukrainski Narodni Pisi z Lemkivshchyny [Ukrainian Folk Songs from Lemkivshchyna]* (pp. 9-14). Gorlice [in Ukrainian].
- Savaryn, T. (2011). Naivyznachnishi Doslidnyky Lemkivskoho Vesilnoho Folkloru Kintsia XIX – Pochatku XX Stolittia [The Most Prominent Researchers of Lemko Wedding Folklore of the Late 19th – Early 20th centuries]. *Visnyk*

- Zhytomyrskoho Derzhavnoho Universytetu imeni Ivana Franka [Zhytomyr Ivan Franko State University Journal]*, 60, 192-196 [in Ukrainian].
- Savchenko, F. (Ed.). (1930). *Lystuvannia Ya. Holovatskoho z O. Bodianskym (1843-1876 rr.)* [Correspondence of Ya. Holovatskyi with O. Bodyanskyi (1843-1876)]. In M. Hrushevskyi (Ed.), *Za Sto Lit. Materiialy z Hromadskoho i Literaturnoho Zhyttia Ukrainy XIX i Pochatky XX Stolittia [For a Hundred Years. Materials on the Public and Literary Life of Ukraine in the XIX and Early XX Centuries]* (Vol. 5, pp. 121-169). Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Shashkevych, M. (1837). *Mysl o Ruskim Vesilie Opysanym cherez Lozynskoho* [The Idea of a Russian Wedding Described through Lozynskyi]. In *Rusalka Dnistrovaia* (pp. 130-133). Pysmom Korolivskoho Vseuchylyshcha Peshtanskoho [in Ukrainian].
- Tsymbora, Yu. (Comp.). (1963). *Ukrainski Narodni Pisni Skhidnoi Slovachchyny [Ukrainian Folk Songs of Eastern Slovakia]* (Vol. 2). Slovatske pedahohichne vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Zaleski, W. M. (Comp.). (1833). *Pieśni Polskie i Ruskie Ludu Galicyjskiego z Muzyką Instrumentowaną przez Karola Lipińskiego* [Polish and Russian Songs of the Galician People with Music Instrumented by Karol Lipiński]. Fr. Piller [in Polish].

Стаття надійшла до редакції: 27.01.2021

**УКРАИНСКОЕ
ПЕСЕННОЕ НАСЛЕДИЕ:
ЛЕМКОВСКИЕ ПЕСНИ
В ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКИХ
СТУДИЯХ**

Бермес Ирина Лаврентьевна
Доктор искусствоведения, профессор,
Дрогобычский государственный педагогический
университет имени Ивана Франко,
Дрогобыч, Украина

Цель статьи — определить и обобщить наработки украинских и зарубежных ученых в области документирования лемковского фольклора как важной части украинского и европейского культурного наследия. Методы исследования: системный, аналитический, метод обобщения, что в комплексе дали возможность выделить аутентичные записи лемковских песен, собранных в фольклорных экспедициях из уст носителей традиционной культуры в местах ее бытования. Научная новизна заключается в исследовании наработок украинских и зарубежных учёных в области документирования лемковского фольклора в контексте европейского культурного наследия. Выводы. Записи лемковских песен как неотъемлемой и оригинальной составляющей украинского песенного наследия были начаты в 30-х гг. XIX в. и интерес к ним не угас до сих пор. Очерчен круг украинских и польских фольклористов, этнологов, народоведов, языковедов, которые собирали и изучали лемковские песни, в частности обобщены наработки: Ж. Паули, Я. Головацкого, А. Кольберга, И. Верхратского, Ф. Колессы, В. Гнатюка, А. Торонського, В. Гошовского, С. Грицы, М. Мушинки, М. Байко, Р. Кирчива, Я. Бодака, К. Чаплик и др.

Доказано, что активное обращение этномузыхологов к сбору лемковского фольклора, планирования и реализации экспедиций, записей мелодий, их анализа и систематизации, нотного расшифровывания песенных образцов субэтноса объясняется на удивление тонкой и пронизательной мелодикой, самобытной метроритмикой лемковских песен, их «несомненной принадлежностью к украинскому материнскому пню...» (Ф. Колесса). Отмечено, что песни лемков раскрывают особенности мировоззрения, быта этой этнографической группы, ее нетленную историческую и художественно-эмоциональную память.

Ключевые слова: лемковская песня; записывание; Лемковщина; Пряшевщина; сборник

**SONG HERITAGE
OF UKRAINE: LEMKO SONGS
IN FOLKLORE STUDIOS**

Iryna Bermes
PhD hab. in Arts, Professor of Methodology of Music
Education and Conducting,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogic University,
Drohobych, Ukraine

The purpose of the article is to outline and summarize the best practices of Ukrainian and foreign scholars in the record creation of Lemko folklore as a crucial part of Ukrainian and European cultural heritage. Research methodology applies

systematic and analytical approaches and method of generalization. Altogether, it allows for distinguishing authentic recordings of Lemko songs collected in folklore expeditions from traditional cultural sites. The scientific novelty lies in the study of the Ukrainian and foreign scholars' best practices in studying Lemko folklore in the context of European cultural heritage. Conclusions. In the 1930s, Lemko songs' recording as an inseparable and original component of the Ukrainian song heritage was launched, and interest in them has not faded up to this day. We drew a list of Ukrainian and Polish folklorists, ethnologists, ethnographers, linguists who collected and studied Lemko songs is outlined, in particular the work of J. Pauli, Ya. Holovatskyi, O. Kolberg, I. Verkhtsky, F. Kolessa, V. Hnatiuk, O. Toronsky, V. Hoshovskyi, S. Hrytsa, M. Mushynka, M. Baiko, R. Kyrychiv, Ya. Bodak, K. Chaplyk, and others.

It is proved that the active appeal of ethnomusicologists to the Lemko folklore gathering, planning and going on the expeditions, recording melodies, their analysis and systematization, musical decoding of song samples of subethnos is explained by subtle and penetrating melodies, their "undoubted affiliation to the Ukrainian parental background..." (F. Kolessa, 1929, p. 55). The article emphasized that the Lemko songs reveal the peculiarities of the worldview, life of this ethnographic group, its incorruptible historical and artistic-emotional memory.

Keywords: Lemko song; recording; Lemkonvyna; Prešov region; collection

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235306

УДК 780.647.2:78.088

**СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДЕННЯ
ОРКЕСТРОВИХ ТВОРІВ
ДЛЯ ДУЕТУ БАЯНІВ:
ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНИЙ
ПІДХІД**

Бедний Сергій Іванович
Аспірант,
ORCID: 0000-0003-0150-3366,
e-mail: s.bednii1707@gmail.com,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, Київ,
Україна, 02000

Мета статті полягає в розгляді особливостей перекладення оркестрових творів для дуету баянів. Досягнення мети передбачало вирішення таких завдань, як: 1) узагальнити характеристики технічних можливостей баяна; 2) визначити принципи перекладення оркестрових творів для двох баянів. Методологія дослідження базується на застосуванні загальнонаукових методів пізнання та музикознавчих методів — джерелознавчих, практичних, аналітичних, які дали змогу провести аналіз специфіки перекладення оркестрових творів для дуету баянів. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що, ґрунтуючись на методологічних положеннях сучасних дослідників та виконавців, запропоновано застосування нового принципу «різноманітного співвідношення функцій фортепіанних рук» для розподілу оркестрового музичного матеріалу з урахуванням фактури дуету баянів та її співставлення з ідентичністю оркестрових тембрів. Висновки. Проаналізовано специфіку звукоутворення та фактурні можливості баяна. Виявлено, що оркестрове перекладення для одного баяна переважно слід робити не відповідно до ідентичності оркестрових тембрів, а до ідейно-образного змісту твору. ґрунтуючись на специфічних можливостях баяна. Зазначено, що для дуету баянів при перекладенні оркестрового твору із застосуванням нового принципу «різноманітного співвідношення функцій фортепіанних рук» створюється можливість зробити перекладення у значній відповідності з оркестровою ідентичністю тембрів, фактури та динаміки твору. Доведено, що порушення означеного принципу призведе до логічної зміни тембрів, фактури та динаміки дуету баянів.

Ключові слова: оркестрові перекладення; специфіка баяна; фактура; тембр; мелодія; динаміка; музичний супровід; принцип «різноманітного співвідношення функцій фортепіанних рук»

Вступ

Становлення баяна як академічно-концертного інструменту відбулося в середині ХХ ст. З того часу творів для баяна створено було небагато, тому перекладення, транскрипції займають значне місце серед репертуару виконавців. Здебільшого створюються перекладення фортепіанних, скрипкових, органних творів для баяна, оркестрових творів значно менше. Це пов'язано з багатотембровою фактурою оркестру, яку втілити в перекладенні для одного баяна в більшості випадків неможливо. Тільки в дуеті баянів з'являється можливість зробити органічне перекладення оркестрового твору. Актуальність завдання статті передбачає вирішення низки творчих і практично-технологічних завдань в перекладенні оркестрових творів для дуету баянів.

Перекладення — це твір, що, написаний автором для одного інструмента (або групи інструментів), перекладається в звучання іншого (майже) без зміни нотно-звукового тексту. Основні проблеми перекладення — розподіл фактури твору, відтворення тембрів, штрихів, прийомів музичних інструментів у тембрових, фактурних умовах баяна. Питання фортепіанних перекладень досліджували такі вчені, як М. Давидов (1982), Ф. Ліпс (2007), А. Сурков та В. Плетнев (1977), органні перекладення — А. Семешко (2009), Ф. Ліпс (2007), перекладення для ансамблю баянів — Б. Страннолюбський (1962). Проблема ж оркестрових перекладень у науці розглянута фрагментарно.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що з огляду на методологічні положення сучасних дослідників та виконавців запропоновано застосування нового принципу «різноманітного співвідношення функцій фортепіанних рук» для розподілу оркестрового музичного матеріалу з урахуванням фактури дуету баянів та її співставлення з ідентичністю оркестрових тембрів.

Мета статті

Мета статті полягає у з'ясуванні специфіки перекладення оркестрових творів для дуету баянів. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань:

- 1) узагальнити характеристики технічних можливостей баяна;
- 2) визначити принципи перекладення оркестрових творів для двох баянів.

Методологія дослідження базується на застосуванні загальнонаукових методів пізнання та музикознавчих методів — джерелознавчих, практичних, аналітичних, які дали змогу провести аналіз специфіки перекладення оркестрових творів для дуету баянів.

Виклад матеріалу дослідження

Розгляд перекладення оркестрового твору для двох баянів неможливий без виявлення особливостей звукоутворення одного баяна. Специфіка баяна ґрунтується на тому, що цей інструмент має безліч подібностей з іншими інструментами. Наприклад: зі скрипкою (довжина звуку і деякою мірою імітація тембру), фортепіано (фактурний виклад творів дуже схожий із баянним, що дає змогу створювати перекладення або транскрипції фортепіанних творів для баяна), органом (найбільш наближений за своєю специфікою в звуці і фактурі з баяном), а також з деякими духовими інструментами: гобоєм, флейтою, концертино, фаготом. Єдине, що відрізняє баян від багатьох музичних інструментів, — це відсутність у баяна обертонів: як тільки закінчується дія звуку, настає цілковита тиша. Коли музикант виконує на скрипці, фортепіано чи органі твір і в нотному тексті написана пауза, вона все одно буде мати звук, тому що заповнюється обертонами, які зв'язують наступний музичний матеріал. Але якщо виконати той самий твір на баяні і виконувати ті ж самі паузи — слухач чутиме звукові прогалини, зупинку музичної тканини. Тому під час створення композитором (аранжувальником) твору (перекладення) для баяна, митець враховує цю особливість інструменту (відсутність обертонів та беззвучних пауз), і завдяки композиторській техніці такі паузи або повністю виправдані, або заповнені музичним матеріалом.

Оскільки баян — інструмент молодий, він має дуже скромний репертуар (порівняно зі скрипковим чи фортепіанним). Тому для того, щоб заповнити цю суттєву прогалину й виховати в собі художнє мислення, естетичний смак різних епох та розуміння композиторських стилів, баяністи створюють перекладення для баяна. У зв'язку з цим перекладення і транскрипції займають важливе місце в репертуарі баяністів.

Завдяки створенню перекладення з урахуванням специфіки баяна з'являються нові умови, які допомагають заново побачити твір в нових інструментальних можливостях, оскільки баян має доволі значні темброво-звукові й технічні можливості.

Тембр. Тембри баяна здебільшого імітують звучання інструментів симфонічного оркестру (наприклад, гобоя, кларнета, фагота, скрипки, контрабасу, органу).

Звук. Баян має безліч подібностей з духовими інструментами і скрипкою. Спільними для них є тривалість звуку, динамічна гнучкість протягом усього звучання, можливість різного атакування й закінчення.

Динаміка. У гнучкості динамічної шкали баян найближче до скрипки. Поступаючись скрипці в насиченості звучання й відсутності обертонів, баян багатший гармонійними й поліфонічними можливостями, що робить його також схожим з органом; баян поступається органу в динамічному плані, але значно перевершує його за гнучкістю динамічної шкали й можливістю філірування звуку.

Фактура. За фактурними можливостями баян можна порівняти з фортепіано та органом.

Саме фактурні можливості баяна створюють умови до створення й виконання перекладень не тільки скрипкових, фортепіанних та органних творів, а й оркестрових. Фактурні особливості фортепіано дають змогу виконувати оркестрові перекладення (фортепіанні клавіри). Різниця між баяном і фортепіано полягає в тому, що при створенні оркестрового перекладення для баяна, — а баян, як згадувалося вище, має темброву схожість (імітація) з багатьма симфонічними інструментами — оркестровий твір буде звучати на баяні дуже наближено, нагадуючи звучання оркестру. У зв'язку з цим баян має ширші тембральні можливості порівняно з фортепіано, що також має свої суттєві переваги, яких не вистачає баяну для виконання перекладень. Вони полягають у конструкторсько-технічних здібностях самого інструмента — кожен звук має свою струну. У виконанні оркестрових перекладень специфіка звукоvidобування фортепіано дає музиканту змогу виділяти всі найголовніші елементи музичного матеріалу (при цьому музичний супровід виконує роль фону в необхідному динамічному нюансі). Наприклад,

тема в правій руці може звучати набагато яскравіше (*mf*), а супровід в лівій руці (*p*). На баяні кожен звук має свій металевий голосник, а всіх їх пов'язує між собою тиск струменя повітря, утвореного всередині міху. Тому, натиснувши акорд на баяні (і на правій, і на лівій клавіатурі), кожен звук акорду матиме однакову динамічну звучність. Також, виділяючи тему (*mf*) на правій клавіатурі баяна, буде аналогічно виділятися і супровід (*mf*) на лівій клавіатурі, або якщо супровід перебуває в правій руці разом з темою — ефект буде аналогічний. Тому, у процесі збільшення чи зменшення динаміки тема і супровід звучатимуть в однаковому динамічному нюансі. З огляду на цей недолік, використовуючи широкі можливості баяна, автор перекладу може деякою мірою його нівелювати, що досягається кількома способами.

Зміна тембру — перемикаючи тембр на правій клавіатурі; на баяні змінюється забарвлення звуку та його яскравість, що робить тему більш виразною в співвідношенні із супроводом в лівій клавіатурі.

Артикуляція — виділення пальцями головного елемента музичної побудови за допомогою різного співвідношення тривалостей звуків, тобто кожна нота теми звучить максимально насичено, дотримується кожна тривалість до самого кінця. У супроводі, навпаки, відбувається полегшення акомпанементу, зменшення тривалості кожного звуку, акорду, мелодійних фігурацій; акомпанемент звучить легко, менш насиченим, ніж тема.

Штрихи. Змінюється і штрихова палітра в перекладенні з метою виділити головні елементи музичної тканини. Наприклад, тема і супровід написані на нон легато. Тоді автор перекладу може для виразнішого звучання теми зробити її на легато, а супровід залишити таким, як є, на нон легато.

Октава. Під час створення перекладення можуть з'явитися технічні труднощі, через які виконати тему в тій октаві, в якій вона написана, практично неможливо, а якщо й можливо, то тема в контексті з технічно складним супроводом буде погано прослуховуватися. Тому автор перекладення може перемістити тему на октаву вище, або нижче, чим зробить її виразнішою (Рис. 1).

Сурдина. Використовується для приглушення всієї лівої частини баяна. Водночас у правій частині баяна звучність залишається на тому ж рівні.

У процесі осмислення особливостей та можливостей баяна виникає закономірне питання: чи треба враховувати темброву схожість баянного перекладення з оркестровим твором? М. Давидов (Давыдов, 1982) визначив два напрями:

- 1) пошук відповідності тембрової палітри оркестрового твору з баянним перекладенням;
- 2) пошук тембрів з огляду на специфіку баянних можливостей і відповідності з композиторським задумом (художньо-образним змістом оркестрового твору).

Баян має 4 основні тембри на правій клавіатурі; флейта пікколо, концертино, кларнет, фагот і різні їхні конфігурації між собою. У підсумку виходить 15 тембрових реєстрів, плюс виборна клавіатура (тембр якої є дуже глибоким, м'яким, насиченим) і бас (2–4–6 — голосний).

Маючи доволі широкі темброві можливості баяна, автор перекладення більшою мірою може створити перекладення з імітацією тембрів оркестру. Це за умови, що весь музичний матеріал на баяні можна розмістити відповідно до фактурних і тембрових вимог (Рис. 1, 2). Разом з тим цей варіант утілити на всіх перекладеннях не вийде, можуть з'явитися й певні складнощі. Якщо ввести в дію тембровий реєстр правої клавіатури, створюються умови, за яких увесь музичний матеріал правої руки буде звучати в одному тембрі, тобто тему та інші супроводжуючі музичні елементи не вийде розділити різними тембрами, як в оркестрі (Рис. 3, 4). Також автор перекладу може зіткнутися і з фактурними складнощами, через які не буде можливості відповідати оркестровим тембрам (Рис. 5, 6).



Рисунок 1. А. Вівальді. «Зима», 2 ч. з циклу «Пори року», перекладення для баяна
Figure 1. A. Vivaldi. Winter, Concerto No.2, *The Four Seasons*, Setting for bayan

Рисунок 2. А. Вівальді. «Зима», 2 ч. з циклу «Пори року», оркестрова партитура
 Figure 2. A. Vivaldi. Winter, Concerto No. 2, *The Four Seasons*, Orchestral score

Тему в оркестрі грає скрипка, супровід — струнні (*pizz.*), нюанс — *p*. На баяні є схожий тембр зі скрипкою (тембровий регістр — баян з пікколо), тож цілком відтворити в правій руці ефект скрипки вийде. Піцикато струнних разом із басом (в оркестрі цю роль виконують другі скрипки, альт, віолончель, контрабас) потрібно розподілити на дві клавіатури баяна. Частина музичного супроводу (бас) розміститься на виборній клавіатурі баяна, яка за своїми тембровими, звуковими характеристиками дуже схожа з віолончеллю, контрабасом. Друга частина музичного супроводу (струнне *pizz.*) розміститься на правій руці (відповідно до фактурних тембрових можливостей правої клавіатури баяна) і буде звучати однаковим тембром з мелодією, тобто — по-скрипковому. Також, з огляду на нюанс піано і відмінність штрихів між мелодією (*legato*) і струнним піцикато (*staccato*), тема буде звучати виразніше, ніж супровід. Тому все задумане автором оркестрового перекладу (тембр, фактура, штрихи) цілком відповідають оркестровому твору.

Рисунок 3. С. Прокоф'єв. «Монтеккі і Капулетті» з балету «Ромео і Джульєтта», перекладення для баяна
 Figure 3. S. Prokofiev. *Montagues and Capulets*, ballet *Romeo and Juliet*, Setting for bayan

moderato tranquillo ♩ = 54 С. Прокоф'єв

The score is for the first system of the ballet. It includes parts for Flauto, Triangolo, Tamburino, Arpa, Violino I, Violino II, Archi, Violoncello, and Contrabasso. The flute part is the most prominent, with a melodic line marked *p dolce*. The triangle and tamburino provide a rhythmic accompaniment. The arpa and strings provide a harmonic and textural accompaniment, with the strings playing *pizz.* (pizzicato) and marked *pp*.

Рисунок 4. С. Прокоф'єв. «Монтеккі і Капулетті» з балету «Ромео і Джульєтта», оркестрова партитура
Figure 4. S. Prokofiev. *Montagues and Capulets*, ballet *Romeo and Juliet*, Orchestral score

Як бачимо, в оркестрі мелодію виконує флейта, струнні — супровід. Проте в баянному перекладенні з'являється складність, а саме: при включенні на баяні тембр флейти, звучання теми і скрипкового музичного супроводу буде звучати у флейтовому тембрі, тобто оркестрово-тембрового поєднання з баянним перекладанням не відбудеться. Тому автору треба шукати в оркестровому творі темброву відповідність баяна з художнім задумом композитора (з образно-емоційним аспектом).

Рисунок 5. Е. Гріг. Сюїта «З часів Хольберга». Прелюдія, перекладення для баяна
 Figure 5. E. Grieg. *From Holberg's Time Suite*. Prelude, Setting for bayan

Рисунок 6. Е. Гріг. Сюїта «З часів Хольберга». Прелюдія, оркестрова партитура
 Figure 6. E. Grieg. *From Holberg's Time Suite*. Prelude, Orchestral score

В оркестрі в Прелюдії Е. Гріга (Рис. 6) тему виконують перші скрипки, музичний супровід — другі скрипки, альт. Здавалося б, можна створити баянне перекладення з повною тембровою відповідністю з оркестром, але можуть з'явитися фактурні складності, через які автору перекладання не вдасться створити темброву відповідність з оркестром. Тема і супровід оркестрового твору розташовуються в одній октаві, через що на баяні технічно неможливо виконати тему і супровід у правій руці. Можна скористатися більш «класичним» варіантом — перенести музичний супровід у ліву руку на виборну клавіатуру, а тему, як і належить, залишити в правій руці. Проте це виконати в темпі технічно буде

неможливо, тому що ліва рука баяніста дуже обмежена в своїх технічних задатках (це і розтискання, стискання міху, невелика мензура клавіш, до того ж і не доступна для зорового контакту виконавця). Залишається єдина можливість — це перенести супровід у праву руку, а тему в ліву. За такого підходу зберігається фактурна цілісність і композиторський задум, втрачається темброва ідентичність з оркестром, але з'являються нові фарби, в яких перекладення буде звучати по-іншому — більш по-баянному (Рис. 5).

Перевага оркестрового перекладення для дуету баянів

Специфіка перекладення оркестрового твору для двох баянів буде дещо відрізнятися, ніж перекладення для одного. Переважно ці відмінності будуть стосуватися тембрового плану, динамічного, фактурного й штрихового.

Тембр. Динаміка. Фактура Штрихи. Тембри у двох баянів однакові, тобто ті самі 4 тембри і їхня конфігурація між собою (15 тембрових регістрів), також ліва клавіатура (виборна і бас). Проте використовувати темброві можливості двох баянів можна зовсім інакше. Головне — це завжди зберігати співвідношення між першорядною і другорядною роллю музичного матеріалу. Це правило діє і для одного баяна, але для двох баянів реалізується дещо інакше. На прикладі А. Вівальді — «Зима», 2 ч. (Рис. 1) — наводилися дані: якщо весь музичний матеріал можна порівняти за тембром, фактурним даними з оркестром, тема і супровід будуть виконуватися в правій руці. За таких умов динаміка мелодії й музичного супроводу звучатиме в одному динамічному нюансі; щоб тема була більш виразніша, необхідно було її виконувати більш насиченим штрихом, а супровід більш легким. У двох баянів порівняно з одним з'являється перевага: виникають умови, за яких перший баян мелодію може виконувати в динамічному плані більш багатогранно й відповідно до тембру інструменту, який виконує *solo* в оркестрі. Супровід, що виконує другий баян, буде звучати на цілий динамічний нюанс тихіше, при цьому зберігаючи імітаційну тотожність із тембром та динамікою інструмента, який виконує партію музичного супроводу в оркестрі. Це значить, що виникають умови, тотожні з фортепіано, тобто в першого баяна з'являється можливість виконати найголовніші елементи музичного твору «функції правої руки фортепіано». Аналогічно відбувається і з другим баяном, весь музичний матеріал супроводу виконує другий баян «функція лівої руки фортепіано». Розподіляючи музичну тканину оркестрового твору для двох баянів за принципом «різноманітного співвідношення функцій фортепіанних рук», створюються умови, при виконанні яких, з'являється можливість зберегти не тільки темброву відповідність з оркестром, а ще й динамічний нюанс партії *solo* інструменту, так і партії супроводжувачого інструменту. Ще одна відмінність такого розподілу музичного матеріалу для дуету — виконавець уникає фактурного нагромадження, як це часто буває в одного баяна, що іноді призводить і до деякої зміни штрихів у перекладенні.

Оркестрова фактура складається з безлічі партій, тому під час створення оркестрового перекладення для одного баяна всі партії оркестру врахувати неможливо. У зв'язку з цим варто вибирати оркестрові партії, які мають найбільше музично-сміслові значення. Іноді доводиться і значущі музичні елементи прибирати або видозмінювати в перекладенні, тому що технічно фактура одного баяна не завжди має в своєму розпорядженні умови для їх виконання. Також необхідно враховувати, що фактура твору завжди нерозривно пов'язана зі штрихами. Наприклад, у лівій руці в басі тему потрібно виконати на *legato*, а крім баса, на виборній клавіатурі ще й додаткові елементи музичного супроводу. У зв'язку з цим, через фізичне обмеження лівої руки, доводиться виконувати тему в басі на *nonlegato* або повністю прибирати ту частину музичної тканини, яку неможливо виконати.

Якщо автор перекладення, проаналізувавши фактуру, тембр, штрихи твору, не має змоги зберегти їх з оркестровою відповідністю, йому доведеться робити повне переосмислення оркестрового перекладення, щоб створити можливість для виконання його на одному баяні.

Завдання в розподілі оркестрової фактури для двох баянів може здаватися більш легким, ніж для одного баяна, проте тільки на перший погляд. Технічні можливості двох баянів більш значні, ніж в одного, і завдяки цьому є можливість в перекладенні перенести більше оркестрового музичного матеріалу. Найбільша складність полягає в розподілі цього музичного матеріалу за принципом — усі головні музичні елементи дати першому баяну, всі другорядні — другому; це потрібно для того, щоб зберегти «фортепіанну роль співвідношення функцій рук» у дуєті. По суті, фортепіанний принцип використовується не тільки для збереження тембру, а й для розподілу фактури. У застосуванні фортепіанного принципу також важливо враховувати динаміку, оскільки під час розподілу музичного матеріалу за фортепіанним принципом без врахування динаміки в дуєті є ризик того, що тема та бас у *solo* баяна, а також супровід другого баяна звучатимуть практично в одному динамічному нюансі, що може викликати зміну форми твору (Рис. 7).



Рисунок 7. Г. Форе, «Павана», оркестрове перекладення для дуету баянів С. Бедного.

Розподіл музичної фактури без врахування динаміки

Figure 7. G. Fauré, *The Pavane*, orchestral setting for the bayan duo by S. Biednyi.

A musical texture map setting aside the dynamics

Тому перше, що потрібно зробити, розподіляючи фактуру, — це розставити динаміку головних елементів фактури (тема — більш яскрава, супровід — менш яскравий, бас — тихіше, ніж супровід) і розподілити фактуру, тембри, застосовуючи фортепіанний принцип. Відомо, що права клавіатура в баяна по звуку більш яскрава, ніж ліва, тому мелодію потрібно виконувати тільки в правій руці *solo* баяну з відповідним тембром до оркестрового інструменту. Супровід слід розподіляти на головний і друго-рядний (в оркестрі, крім теми, супровід здебільшого різноманітний, Рис. 8).



Рисунок 8. Г. Форе, «Павана», оркестрова партитура

Figure 8. G. Fauré, *The Pavane*, Orchestral score

Головний (більш технічний) музичний супровід треба давати в праву руку другого баяна (відповідно до тембру оркестрового інструменту), а менший технічний супровід — у ліву руку *solo* баяну. Бас залишиться в лівій руці другого баяна (Рис. 9). Такий розподіл музичної тканини сприяє врахуванню тембрів оркестрових інструментів, уникненню фактурного нагромадження (не змінюючи штрихи) та відтворенню динамічного нюансу інструментів (зберігається форма твору).

The image shows two systems of musical notation for two bayan instruments. The top system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom system has a bass clef and the same key signature. Both systems start at measure 110. The top system's right hand has a melodic line with dynamic markings *p*, *mf*, and *p*. The bottom system's left hand has a bass line with dynamic markings *mp*, *f*, and *mp*. There are also some circled symbols above the staves.

Рисунок 9. Г. Форе, «Павана», оркестрове перекладення для дуету баянів С. Бедного.

Розподіл музичної фактури з урахуванням динаміки

Figure 9. G. Fauré, *The Pavane*, orchestral setting for the bayan duo by S. Biednyi.

A musical texture map with the dynamics

Висновки

Застосування принципу «різного співвідношення функцій фортепіанних рук» у процесі творчого перекладення оркестрових творів для дуету баянів дає змогу досягнути максимальної ідентичності звучання і динамічної насиченості музичної інформації, і тембрального її забарвлення відповідно до задуму автора. Саме це сприяє донесенню виконавцями-інтерпретаторами до слухачів музичної інформації зі збереженням індивідуального авторського стилю.

Застосування принципу «різного співвідношення функцій фортепіанних рук» неможливе при перекладі оркестрових творів для одного баяна, оскільки:

- динамічна спроможність одного інструмента є обмеженою;
- відсутність дублювання тембрів унеможливує відображення всієї палітри оркестрового звучання;
- технічні можливості одного інструменталіста-виконавця не спроможні охопити всі партії оркестрової партитури, тобто оркестрову фактуру.

Проведене дослідження не розкриває всіх аспектів проблеми перекладення оркестрових творів для дуету баянів. Перспективи подальших розвідок визначає проблемадоцільності застосування певного тембрального наповнення музичної інформації творів різних епох і стилів.

Список використаних джерел

- Давыдов, Н. А. (1982). *Методика переложений инструментальных произведений для баяна*. Музыка.
- Имханицкий, М. И., & Мищенко, А. В. (2004). *Дуэт баянистов: Вопросы теории и практики* (Вып. 3). Российская академия музыки имени Гнесиных.
- Липс, Ф. (1977). О переложениях и транскрипциях. В Ю. Акимов (Ред.), *Баян и баянисты* (Вып. 3, с. 86-108). Советский композитор.
- Липс, Ф. (2007). *Об искусстве баянной транскрипции: Теория и практика*. Музыка.

- Оркина, И. Ф. (Сост.). (2008). *Переложение и транскрипция музыкальных произведений для аккордеона (баяна): Методические рекомендации*. Алтайская государственная академия культуры и искусств.
- Семешко, А. А. (2009). *Виконавська майстерність баяніста: Методичні основи* (2-ге вид.). Навчальна книга – Богдан.
- Страннолюбский, Б. (1962). *Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна*. Государственное музыкальное издательство.
- Сурков, А. А., & Плетнев, В. П. (1977). *Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна*. Музыка.

References

- Davydov, N. A. (1982). *Metodika perelozhenii instrumentalnykh proizvedenii dlia baiana [Technique of Transcriptions of Instrumental Works for Bayan]*. Muzyka [in Russian].
- Imkhanitckii, M. I., & Mishchenko, A. V. (2004). *Duet baianistov: Voprosy teorii i praktiki [Bayan Duo: Questions of Theory and Practice]* (Iss. 3). Gnesins Russian Academy of Music [in Russian].
- Lips, F. (1977). O perelozheniiakh i transkriptciiakh [About Setting and Transcriptions]. In Yu. Akimov (Ed.), *Baian i baianisty [Bayan and Bayan Players]* (Iss. 3, pp. 86-108). Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Lips, F. (2007). *Ob iskusstve baiannoi transkriptcii: Teoriia i praktika [On the Art of Bayan Transcription: Theory and Practice]*. Muzyka [in Russian].
- Orkina, I. F. (Comp.). (2008). *Perelozhenie i transkriptcii muzykalnykh proizvedenii dlia akkordeona (baiana): Metodicheskie rekomendatsii [Setting and Transcription of Musical Works for Accordion (Bayan): Methodological Recommendations]*. Altai State Academy of Culture and Arts [in Russian].
- Semeshko, A. A. (2009). *Vykonavska maisternist baianista: Metodichni osnovy [Performing Skills of a Bayan Player: Methodological Foundations]* (2nd ed.). Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Strannoliubskii, B. (1962). *Posobie po perelozheniiu muzykalnykh proizvedenii dlia baiana [A Guide to Arranging Pieces of Musical Compositions for Bayan]*. Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [in Russian].
- Surkov, A. A., & Pletnev, V. P. (1977). *Perelozhenie muzykalnykh proizvedenii dlia gotovo-vybornogo baiana [Arrangement of Musical Works for Ready-to-Select Bayan]*. Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 30.09.2020

СПЕЦИФИКА ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ОРКЕСТРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ДУЭТА БАЯНОВ: ТЕОРЕТИКО- ПРАКТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Бедный Сергей Иванович
Аспирант,
Национальная музыкальная академия Украины
имени П. И. Чайковского,
Киев, Украина

Цель статьи заключается в рассмотрении особенностей переложения оркестровых произведений для дуэта баянов. Достижение цели предполагало решение таких задач, как: 1) обобщить характеристики технических возможностей баяна; 2) определить принципы переложения оркестровых произведений для двух баянов. Методология исследования базируется на применении общенаучных методов познания и музыковедческих методов: источниковедческих, практических, аналитических, которые позволили провести анализ специфики переложения оркестровых произведений для дуэта баянов. Научная новизна исследования заключается в том, что опираясь на методологические положения современных исследователей и исполнителей, предложено применение нового принципа «разнообразного соотношения функций фортепианных рук» для распределения оркестрового музыкального материала с учетом фактуры дуэта баянов и ее сопоставление с идентичностью оркестровых тембров. Выводы. Проанализирована специфика звукообразования и фактурные возможности баяна. Обнаружено, что в большинстве случаев оркестровое переложение для одного баяна следует делать не в соответствии с идентичностью оркестровых тембров, а с идейно-образным содержанием произведения опираясь на специфические возможности баяна. Отмечено, что для дуэта баянов при переложении оркестрового произведения с применением нового принципа «разнообразного соотношения функций фортепианных рук» создается возможность сделать переложение в значительном соответствии с оркестровой идентичностью тембров, фактуры и динамики произведения. Доказано,

что нарушение указанного принципа приведет к логическому изменению тембров, фактуры и динамики дуэта баянов.

Ключевые слова: оркестровые переложения; специфика баяна; фактура; тембр; мелодия; динамика, музыкальное сопровождение; принцип «разнообразного соотношении функций фортепианных рук»

**SETTING
OF ORCHESTRAL WORKS
FOR BAYAN DUO:
THEORY AND PRACTICE** | Serhii Biednyi
*PhD student,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to consider the key features for orchestral works' setting for the bayan duo. Having achieved the objectives we solved the following: 1) to summarise the characteristics of bayan's technical options; 2) to determine the principles of orchestral works' setting for two bayans. The research methodology is based on the use of general scientific methods of cognition and musicological methods: source studies, practical, analytical, which allowed analysing the key features of orchestral works' setting for the bayan duo. The scientific novelty of the study is that relying on the methodological findings of modern researchers and musicians; we suggest to apply a new principle of "diverse ratio of piano hand functions" to distribute orchestral musical material taking into account the texture of the bayan duo and its comparison with the identity of orchestral timbres. Conclusions. The article analyses the specifics of sound formation and texture bayan options. We have found that in most cases orchestral setting for one bayan should be done not following the identity of orchestral timbres, but with the ideological and symbolic meaning of the work relying on the specific bayan's options. It is noted that for the bayan duo when setting an orchestral work using the new principle of "diverse ratio of piano hand functions", it is created the opportunity to make a setting in accordance with the orchestral identity of the timbres, texture and dynamics of the work. The main research material proves that the break of this principle will lead to a logical change in the timbres, texture and dynamics for the bayan duo.

Keywords: orchestral setting; the specifics of bayan; texture; timbre; melody; dynamics; musical accompaniment; the principle of "different ratio of piano hands functions"

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235307

УДК 78-028.27:534.3

**СЛУХОВЕ СПРИЙНЯТТЯ
АКУСМАТИЧНОЇ МУЗИКИ
В ТЕОРЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ
П'ЄРА ШЕФФЕРА**

Данченко Наталія Григорівна
Кандидат мистецтвознавства,
ORCID: 0000-0001-8976-1268,
e-mail: anatasha78@gmail.com,
Національна філармонія України,
вул. Володимирський узвіз, 2, Київ, Україна, 01001

Метою статті є дослідження сукупності поглядів П. Шеффера на специфіку слухацького сприйняття акустичної музики. Методологічною основою є порівняльний метод, що використовується для визначення новаторського значення дослідницької думки П. Шеффера щодо специфіки перцепції акустичних творів та виховання музикального слуху. Погляди композитора порівняно з традиційними методами виховання слуху, властивими західній класичній музиці й нерозривно пов'язаними з нотним записом. Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві досліджено погляди П. Шеффера щодо сприйняття акустичних творів та введено до наукового обігу теоретичну роботу «Сольфеджіо звукових об'єктів», що є аудіопрезентацією основних ідей композитора й може слугувати посібником для тренування слуху. Досліджено запропоновану П. Шеффером диференціацію видів слухового сприйняття з погляду концентрації на певних властивостях звучання, проаналізовано впроваджені композитором термін «редуковане слухання». Розглянуто теоретичну роботу «Сольфеджіо звукових об'єктів», у якій продемонстровано новий підхід до сприйняття барвистих сонорних співзвуч, створених за допомогою електронних технологій. Досліджено, що новаторство П. Шеффера полягає в абстрагуванні від визначення висоти тонів і фокусуванні на базовому елементі електронної музики — звуковому об'єкті, котрий приходить на зміну тону певної висоти як основної одиниці традиційної музики й має бути проаналізованим із позицій внутрішніх структурних властивостей. Висновки. «Сольфеджіо звукових об'єктів» демонструє авторське бачення слухових компетенцій, необхідних для сприйняття акустичної музики. Метою нового підходу до перцепції акустичних творів П. Шеффер вважає формування навички редукованого слухання, яку можна розвивати подібно до того, як у традиційному сольфеджіо виховуються навички сприйняття висоти.

Ключові слова: слухове сприйняття, акустична музика, П. Шеффер «Сольфеджіо звукових об'єктів», редуковане слухання

Вступ

Художнє сприйняття авангардних електронних творів, до яких належать і ранні зразки акустичної музики¹, часто спричиняє труднощі, пов'язані зі специфічними методами композиторської роботи, новаторським звуковим матеріалом, браком перцептивного досвіду і естетичного задоволення під час прослуховування. Такі опуси з дослідницького погляду складні, адже традиційні аналітичні методики, що ґрунтуються на вивченні партитур, у яких переважають звуки з визначеною висотою, під час розгляду акустичних творів можна використовувати лише обмежено. Для того, щоб наблизитися до розуміння специфіки перцепції означених опусів, пропонуємо звернутися до теоретичних робіт П'єра Шеффера — творця конкретної музики, що є французькою гілкою електронного жанру, та визнаного авторитетного дослідника в цій галузі.

Аналіз останніх джерел і публікацій. П. Шеффер (Schaeffer, 1998, 2017) одним із перших звернув увагу на нагальну потребу розвитку слухових компетенцій, необхідних для сприйняття акустичних творів. У фундаментальній праці «Трактат про музичні об'єкти», яку було вперше видано в 1966 році й перекладено англійською мовою у 2017 році, композитор досліджує перцепцію акустичної музики, починаючи з розгляду функцій слуху в житті людини (Schaeffer, 2017). Важливі положення «Трактату»

¹ Акустична музика (від грец. ἀκουστικά — почуте) — музика, звучання якої відокремлене від джерела завдяки використанню електронних технологій. Атрибутами акустичних творів є існування у вигляді фонограми, без виконавців і традиційної нотації.

композитор розвиває в аудіопрезентації «Сольфеджіо звукових об'єктів», що містить концентроване викладення авторських ідей, підтвержене звуковими ілюстраціями (Schaeffer, 1998).

Процесу слухання присвячені роботи К. Л. Кокс (Cox, 2006) і Кім Сук-Джуна (Kim, 2010). Обидва автори розглядають зазначену проблему з позицій встановлення взаємозв'язків між барвистими сонорними звучаннями та їхніми прототипами. Дослідники зазначають, що сприйняття акустичної музики є двостороннім процесом, одна сторона якого пов'язана з активізацією у слухачській свідомості власних спогадів і позамузичних асоціацій, а інша — з зануренням у барвисті сонори з загостреним відчуттям їхніх фізичних та музичних властивостей.

Українські дослідники приділяють менше уваги з'ясуванню специфіки перцепції авангардних електронних творів, окремі зауваження викладені в роботах В. Задерацького (2003) та С. Шипа (2001). Обидва дослідники констатують ускладнення, що іноді виникають під час прослуховування ранніх електронних опусів, однак висувають різні припущення щодо причини зазначеного явища. Тож специфіка сприйняття акустичних творів потребує висвітлення в українській музичній науці, важливим кроком у цьому напрямку видається систематизація ідей П. Шеффера (Schaeffer, 1998, 2017), чий дослідження є фундаментом вивчення означеної проблеми.

Мета статті

Мета статті полягає в дослідженні сукупності поглядів П. Шеффера на специфіку слухачького сприйняття акустичної музики.

Виклад матеріалу дослідження

Концепція П. Шеффера (Schaeffer, 1998, 2017) ґрунтується на переконанні, що найкращим інструментом для аналізу музики є людський слух. У центрі уваги композитора — різні аспекти сприйняття і розвитку перцептивного досвіду. У «Трактаті про музичні об'єкти» П. Шеффер (Schaeffer, 2017) виділяє чотири режими, у яких може перебувати слухове сприйняття залежно від функцій і зовнішніх обставин. Композитор позначає їх французькими дієсловами: *écouter*, *ouïr*, *entendre* і *comprendre*².

Функція *écouter* зображає процеси природного аудіального сприйняття навколишнього світу, які пов'язані з фокусом на інформації про нинішні події. Прикладом такої перцептивної поведінки П. Шеффер вважає концентрацію уваги на іноземному акценті співрозмовника, замість змісту його повідомлення (Schaeffer, 2017). Звуки тут слугують індикаторами зовнішніх подій. Функція *ouïr* передбачає ненавмисне концентрування на будь-якому боці звучання, слухову реакцію на різку, неочікувану зміну аудіальної картини навколишнього світу. Так, в «Трактаті про музичні об'єкти» згадується про людей, які живуть поблизу залізничної станції і прокидаються, якщо поїзд не прибуває на станцію вчасно (Schaeffer, 2017). *Entendre* — цілеспрямоване прослуховування специфічних елементів, аспектів або властивостей звука, пов'язане з їхнім свідомим добором за певними критеріями. П. Шеффер наводить яскравий емоційний опис такого різновиду слухового сприйняття:

«Я прислухаюся до шумів. Я розділяю їх на близькі і далекі, внутрішні та зовнішні і неминуче починаю віддавати перевагу одним над іншими. Цокання годинника охоплює мене, стирає все інше. Я нав'язую йому ритм — ударний біт, безударний. Безсилий зруйнувати цей ритм, я намагаюся хоча б замінити його на інший» (Schaeffer, 2017, с. 76-77).

Comprendre — акт розуміння звука, коли окремі спостереження над доквіллям складаються в цілісну картину. П. Шеффер (Schaeffer, 2017) наводить такий приклад: людина помічає мовчання птахів і низьке небо, відчуває гнітючу спеку й розуміє, що скоро почнеться гроза. Цей режим, на думку композитора, міститься в центрі так званого культурного прослуховування, яке включає розшифрування змісту, а також додаткові конотації, пов'язані з культурним контекстом (Schaeffer, 2017). П. Шеффер зазначає, що чотири режими сприйняття регулярно взаємодіють, хоча фокус на тому чи іншому з них може змінюватися залежно від мети й завдань перцептивного акту (Schaeffer, 2017).

² В англійському перекладі види прослуховування за П. Шеффером (2017) представлені як: to listen (*écouter*); to perceive aurally (*ouïr*); to hear (*entendre*); to understand (*comprendre*). Однак перекладачі К. Норт і Дж. Дак, констатуючи складність добору англійських аналогів, залишають у тексті також оригінальні французькі терміни.

П. Шеффер пов'язує різні способи сприйняття з власною теорією звукового об'єкта. На думку композитора, формування такого об'єкта починається з необроблених аудіальних даних, коли звук відокремлюється від подій зовнішнього світу за допомогою технологій. П. Шеффер (Schaeffer, 2017) впроваджує термін «редуковане слухання», пов'язуючи його з режимом сприйняття *entendre*, що включає не тільки диференціацію елемента і виокремлення його з контексту, а й перцепцію такого елемента як окремого звукового об'єкта зі своїм власним унікальним наповненням. Разом із тим, Д. Смоллі (Smalley, 1997) вважає, що композитор не має постійно перебувати в режимі редукованого слухання, тому що концентрація на деталях звукових структур позбавляє його цілісного бачення основних етапів розвитку твору. Зазначаючи, що редуковане слухання стимулює глибоке дослідження музичної матерії, Д. Смоллі водночас застерігає композиторів щодо можливих перцептивних викривлень (*perceptual distortions*) (Smalley, 1997, с. 111).

Д. Смоллі вважає, що слухачі мають природне прагнення пов'язувати звуки з їхніми джерелами і причинами, а також об'єднувати звуки в групи внаслідок їхнього гіпотетичного спільного походження. Для позначення цієї перцептивної тенденції Д. Смоллі пропонує термін «зв'язок з джерелом» (Smalley, 1997). Однак дослідник не концентрує увагу на прямій ідентифікації звука в процесі прослуховування, тому що, на його думку, така ідентифікація не розкриває специфіку звукового об'єкта. П. Шеффер спростовує ідею розуміння музичного об'єкта через його джерело й підкреслює пріоритет внутрішніх властивостей звучання, і, разом із тим, констатує неможливість цілковитого абстрагування від позамузичних асоціацій (Schaeffer, 2017).

Акустична музика підкреслює враження від прослуховування, утворюючи своєрідну «завісу» між публікою і джерелом звуків. Без візуальних сигналів слухач може краще зосередитися на внутрішніх аспектах звучання. Ефективним інструментом приховування причини акустичного сигналу є магнітна стрічка; вона позбавляє слухачів візуальних свідчень виникнення сонору і змушує забути про його походження. Але магнітна стрічка передбачає можливість встановлення нових причинно-наслідкових зв'язків для записаного звука, яка пов'язана з технологіями його створення в студії. Слухачі, які мають певні знання з музичних технологій, не можуть остаточно відкинути особливий перцептивний режим, який Д. Смоллі називає технологічним. Такий режим слухання активізується у випадку сприйняття насамперед технічних засобів створення музики, а вже потім її внутрішніх властивостей і мистецьких цінностей. Д. Смоллі зазначає, що композитор не може відмовитися від технологічного слухання, тому що є «так багато технічних проблем, які заважають творчому потоку, затуманюючи сприйняття» (Smalley, 1997, с. 109). Однак Д. Смоллі вважає, що в електронній музиці «розділення між актом створення звука і його перцепцією, у поєднанні зі спеціалізованим характером, розповсюдженням і швидкоплинністю методів і пристроїв, вказують на те, що технологічні знання не можуть бути частиною будь-якого методу, заснованого на консенсусі сприйняття» (Smalley, 1997, с. 109).

П. Шеффер (2017) зауважує про важливість тренування слуху для розуміння специфіки звукового об'єкта електронної музики. Його концепція пов'язана зі створенням нової системи удосконалення перцептивних навичок із метою звертання уваги слухачів на внутрішні структури звука, відокремлені від зовнішніх асоціацій. Композитор пропонує низку вправ для тренування слуху у своїй аудіопрезентації «Сольфеджіо звукових об'єктів» («*Solfège de l'objet sonore*» 1967), що ґрунтується на теорії слухання, розробленій ним у «Трактаті». «Сольфеджіо» включає записані на плівку роздуми П. Шеффера щодо актуальних проблем сучасної авторів електронної музики, а також звукові ілюстрації, що підкреслюють і розкривають думку композитора.

П. Шеффер вважає, що бар'єром на шляху до слухачького засвоєння акустичних творів є висотна невизначеність звукового матеріалу, інноваційна музична логіка і, відповідно, брак культурного досвіду сприйняття (Schaeffer, 1998). За словами С. Шипа (2001), «підтриманню музично-мовної компетенції індивідів ... сприяє система навчання, у якій головне місце належить практичному слуховому опануванню інтонаційних фондів різних жанрів, стилів і музично-мовних діалектів» (с. 36). Накопичення слухового досвіду, на думку дослідника, веде до встановлення взаємозв'язку між елементами, наслідком чого є розуміння логіки організації музичного твору й отримання естетичного задоволення в процесі сприйняття (Шип, 2001). В акустичній музиці саме пріоритет слухової перцепції сприяє зануренню в багатогранне, барвисте, об'ємне звучання, сповнене найтонших нюансів. «Сольфеджіо звукових об'єктів» П. Шеффера (Schaeffer, 1998) розкриває потенційні шляхи й підходи до практичного опанування електронних творів і розвитку навичок, які можуть допомогти не тільки слухачькому сприйняттю, а й музикознавчому аналізу акустичних опусів.

Для того, щоб визначити найважливіші риси новаторського підходу П. Шеффера (Schaeffer, 1998) до перцептивного акту, коротко розглянемо деякі аспекти розвитку музикального слуху, що склалися в закладах профільної освіти. Традиційне тренування слуху ґрунтується на виявленні висоти тонів і співвідношень між ними, а також включає елементарну теорію музики: ритм, інтервали, акорди та інші базові елементи, що склалися в межах західної класичної музики й безпосередньо пов'язані з нотним записом. Розповсюдженими засобами слухового розвитку зазвичай є нотна фіксація прослуханого музичного фрагмента та спів записаної мелодії з акцентом на точному відтворенні висоти і ритмічного малюнка. Такий підхід залишає акустичну музику за межами розповсюджених практик розвитку слуху без традиційної нотації, визначеної висоти та інтервальних співвідношень між звуками.

«Сольфеджіо» П. Шеффера є спробою компенсувати означені недоліки традиційної системи тренування слуху. На думку композитора, головним недоліком цієї системи є концентрація на нотації, яка іноді підміняє реальне звучання: «ми часто нехтуємо межами, які звук дає музиці, ми концентруємося тільки на позначеннях» (extudomudo, 2008a, 2:54-3:10). Епіграфом до «Сольфеджіо» композитор обирає висловлювання Е. Т. Гофмана: «“мелодії, що говорять вищою мовою царства духів, живуть тільки в надрах людини” — так писав Гофман на світанку романтизму» (extudomudo, 2008a, 0:29-0:43). Це висловлювання резонує з головною ідеєю «Сольфеджіо» — музика не звужується ні до вимірюваних фізичних властивостей звука, ні до традиційних тонів із певною висотою, вона є насамперед надбанням слухового досвіду.

«Сольфеджіо» П. Шеффера (Schaeffer, 1998) розподіляється на дев'ять умовних розділів, які композитор називає «темами для роздумів», присвячуючи шість із них дослідженню зв'язків між акустичними й музичними властивостями звука. Такі властивості автор називає чотирма елементами сольфеджіо: висотою, ритмом, тембром та інтенсивністю. Наступні два розділи розкривають проблеми, які розміщені в центрі теоретичної концепції автора — морфологію і типологію звукових об'єктів. Ці розділи присвячені опису внутрішньої структури різних акустичних утворень із позицій таких специфічних параметрів як маса, зернистість, коливання тощо (розділ 7 «Морфологія»), а також ідентифікації звукових об'єктів і диференціації їх на групи за певними ознаками (розділ 8 «Типологія»). Підсумкова частина «Сольфеджіо», яку композитор називає «Переходячи до практики», включає низку зразків сучасних авторів акустичних творів П. Анрі, Ф. Бейля, Я. Ксенакіса та інших і демонструє наявні в певний історичний період підходи до електронної музики.

Наполягаючи на звільненні нового сольфеджіо від упередженості застарілих слухових моделей, П. Шеффер звертається до відкриттів у галузі психоакустики (Schaeffer, 1998). У початковій «темі для роздумів» він досліджує розбіжності між спектром і висотою тону. Композитор показує, що висота демонструє складний зв'язок із тембром і вводить поняття «звукова маса», що властива всім звукам, чи є вони тоновими або сонорними, пов'язаними з гармонічним чи негармонічним спектром, сконцентованими в певній теситурі або розпорошеними у широкому діапазоні.

Недоліком традиційної системи виховання слуху П. Шеффер вважає недостатнє розкриття такого явища як музичний тембр (Schaeffer, 1998). Неоднозначність зв'язку між тембром та інструментом, який є його джерелом, П. Шеффер встановлює в процесі дослідження шостої теми «Тембр звуків та уявлення про музичні інструменти» (Schaeffer, 1998). Композитор пропонує слухачеві визначити на слух тембри різних інструментів, серед яких є традиційні (флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, фортепіано) і електронні. Акустичні сигнали трансформовані у такий спосіб, що для збереження аутентичного обертонового спектра кожного інструмента інтенсивність усіх звуків, виражена у фазах атаки, тривалості і затухання, є майже ідентичною. Модифікація амплітудної огинаючої змінює тембр досить сильно і впізнати його непросто. Так П. Шеффер показує, що, всупереч розповсюдженій думці, тембр звука не звужується до обертонового складу, а залежить також від інших елементів (Schaeffer, 1998). Наступною ілюстрацією є модифікований звук, у якому поєднуються тембр флейти з амплітудною огинаючою, що властива звуку фортепіано. Після такої електронної обробки акустичні сигнали набувають схожого динамічного профілю і попри чітку темброву відмінність їхнє звучання помітно зближується. У цій вправі П. Шеффер демонструє, що можна маніпулювати записаним звуком музичного інструмента так, щоб здавалося, що він виконується іншим інструментом (Schaeffer, 1998). Так композитор ставить під сумнів твердження про ототожнення тембру з музичним інструментом, який його відтворює (extudomudo, 2008b).

Значну увагу П. Шеффер (Schaeffer, 1998) приділяє розмежуванню звукового об'єкта та його причини. Якщо в темі № 6 «Тембр звуків та уявлення про музичні інструменти» композитор поставив під сумнів безпосередній зв'язок між тембром і музичним інструментом, то в наступній темі «Сольфеджіо» — «Морфологія звукового об'єкта» — він демонструє наскільки різними можуть бути звуки, причиною виникнення яких є один і той самий матеріал — метал. П. Шеффер намагається донести

до своїх слухачів ідею, що властивості музичного об'єкта не мають безпосереднього зв'язку з властивостями свого джерела і причини виникнення. Той факт, що звуковий об'єкт створюється за допомогою коливання струни, металу чи будь-якого іншого матеріалу, є недостатнім для його визначення.

Висновки

П. Шеффер наголошує на цілісному сприйнятті звукових об'єктів і пропонує диференціацію певних видів налаштування слуху. До розгляду перцептивних режимів, які мають місце в повсякденному житті людини, композитор додає також редуковане слухання, властиве саме акустичним опусам. Редуковане слухання — це певна перцептивна навичка, яку можна розвивати завдяки спеціальним вправам, аналогічним тим, які в традиційному сольфеджіо розвивають навички сприйняття висоти. Спираючись на психоакустичні особливості та об'єктивні наукові дані, П. Шеффер пропонує власне бачення розвитку слухових компетенцій в аудіопрезентації «Сольфеджіо звукових об'єктів», що ілюструє центральні положення теоретичної концепції композитора, є своєрідною акустичною моделлю різних підходів до перцепції акустичних опусів і може слугувати сукупністю вправ для тренування слуху.

Список використаних джерел

- Задерацкий, В. (2003). Электронная музыка и электронная композиция. *Музыкальная академия*, 2, 77-89.
- Шип, С. В. (2001). *Музыкальная речь и язык музыки: (Теоретическое исследование)*. Одесская государственная консерватория имени А. В. Неждановой.
- Cox, C. L. (2006). *Listening to Acousmatic Music* [PhD Dissertation]. Columbia University, New York.
- extudomudo. (2008a, March 30). *Solfège de l'objet sonore (Schaeffer 1967) CD 1 Tracks 1-11* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gWMA_iRQSFg.
- extudomudo. (2008b, March 30). *Solfège de l'objet sonore (Schaeffer 1967) CD 2 Tracks 27-37* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OZDRlpAr6Hs>.
- Kim, S.-J. (2010). *Acousmatic reasoning: an organised listening with imagination*. Paper presented at JIM 2010 – 15th Journées d'Informatique Musicale, Rennes, France. <http://jim10.afim-asso.org/actes/62kim.pdf>.
- Schaeffer, P. (1998). *Solfège de l'objet sonore* [3 CD audio]. Ina-GRM.
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* (Ch. North & J. Dack, Trans.). University of California Press.
- Smalley, D. (1997). Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organised Sound*, 2(2), 107-126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>.

References

- Cox, C. L. (2006). *Listening to Acousmatic Music* [PhD Dissertation]. Columbia University, New York.
- extudomudo. (2008a, March 30). *Solfège de l'Objet Sonore (Schaeffer 1967) CD 1 Tracks 1-11* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gWMA_iRQSFg.
- extudomudo. (2008b, March 30). *Solfège de l'Objet Sonore (Schaeffer 1967) CD 2 Tracks 27-37* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OZDRlpAr6Hs>.
- Kim, S.-J. (2010). *Acousmatic Reasoning: An Organised Listening with Imagination*. Paper presented at JIM 2010 – 15th Journées d'Informatique Musicale, Rennes, France. <http://jim10.afim-asso.org/actes/62kim.pdf>.
- Schaeffer, P. (1998). *Solfège de l'Objet Sonore* [3 CD audio]. Ina-GRM [in French].
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* (Ch. North & J. Dack, Trans.). University of California Press.
- Shyp, S. V. (2001). *Muzikal'naya Rech' i Yazyk Muzyki: (Teoreticheskoe Issledovanie)* [Musical Speech and the Language of Music: (Theoretical Research)]. Odessa State A.V. Nezhdanova Academy of Music [in Russian].
- Smalley, D. (1997). Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organised Sound*, 2(2), 107-126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>.
- Zaderatskiy, V. (2003). Elektronnaya Muzyka i Elektronnaya Kompozitsiya [Electronic Music and Electronic Composition]. *Muzikal'naya Akademiya* [Music Academy], 2, 77-89 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 14.03.2021

**СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ
АКУСМАТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ
В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
ПЬЕРА ШЕФФЕРА**

Данченко Наталья Григорьевна
*Кандидат искусствоведения,
Национальная филармония Украины,
Киев, Украина*

Целью статьи является исследование совокупности взглядов П. Шеффера на специфику слушательского восприятия акусматической музыки. Методологической основой является сравнительный подход, который используется для определения новаторского значения исследовательской мысли П. Шеффера, касающейся специфики перцепции акусматических произведений и воспитания музыкального слуха. Взгляды композитора сравниваются с традиционными методами воспитания слуха, свойственными западной классической музыке и неразрывно связанными с нотной записью. Научная новизна заключается в том, что впервые в украинском музыковедении исследованы взгляды П. Шеффера, касающиеся восприятия акусматических произведений, и включена в научный обиход теоретическая работа «Сольфеджио звуковых объектов», которая является аудиопрезентацией основных идей композитора и может служить пособием для тренировки слуха. Исследована предложенная П. Шеффером дифференциация видов слухового восприятия с точки зрения концентрации на определенных свойствах звучания, проанализирован внедренный композитором термин «редуцированное слушание». Рассмотрена теоретическая работа П. Шеффера «Сольфеджио звуковых объектов», в которой автором продемонстрирован новый подход к восприятию красочных сонорных созвучий, созданных с помощью электронных технологий. Исследовано новаторство П. Шеффера, которое заключается в абстрагировании от определения высоты тонов и фокусировании на базовом элементе электронной музыки — звуковом объекте, который приходит на смену тону с определенной высотой как основной единицы традиционной музыки и должен быть проанализирован с позиций внутренних структурных свойств. Выводы. «Сольфеджио звуковых объектов» демонстрирует авторское видение слуховых компетенций, необходимых для восприятия акусматической музыки. Целью нового подхода к перцепции акусматических произведений П. Шеффер считает образование навыка редуцированного слушания, который можно развивать подобно тому, как в традиционном сольфеджио развиваются навыки восприятия высоты.

Ключевые слова: слуховое восприятие; акусматическая музыка; П. Шеффер «Сольфеджио звуковых объектов»; редуцированное слушание

**AURAL PERCEPTION
OF ACOUSMATIC MUSIC
WITHIN PIERRE SCHAEFFER'S
THEORETICAL CONCEPT**

Nataliia Danchenko
*PhD in Art Studies,
National Philharmonic of Ukraine,
Kyiv, Ukraine*

The main purpose of the article is to study the set of P. Schaeffer's views on the specifics of aural perception of acousmatic music. The research methodology is a comparative method used to determine the innovative value of P. Schaeffer's research thought on the specifics of the perception of acousmatic works and how to educate ear to music. The composer's views are compared to the traditional methods of ear training in Western classical music and linked with the musical notation. The scientific novelty is that for the first time in Ukrainian musicology P. Schaeffer's views on the perception of acousmatic works were studied, and the theoretical work "Solfège de l'objet sonore" was introduced into scientific use. It is an audio presentation of the composer basic concepts and can serve as a manual for ear training. The differentiation of types of aural perception proposed by P. Schaeffer from the point of view of concentration on certain properties of sound is investigated, the term "reduced listening" introduced by the composer is analysed. P. Schaeffer's theoretical work "Solfège de l'objet sonore" is considered, in which the author demonstrates a new approach to the perception of colourful sonorous sound created with the help of electronic technologies. P. Schaeffer's innovation consists in abstracting from the determination of pitch and focusing on the fundamental elements of electronic music — the sound object, which replaces the tone of a certain pitch as the basic unit of traditional music and must be analysed from the standpoint of internal structural properties. P. Schaeffer's "Solfège" teaches musicians to distinguish sound objects outside the hierarchical organisation, such as pitch and rhythm. The importance of perceiving musical objects as integral sound formations with their own acoustic content, structure and physical properties has been proved. Conclusions. "Solfège de l'objet sonore" demonstrates the author's vision of the aural competencies needed to perceive acousmatic music. P. Schaeffer considers the purpose of the new approach to the perception of acousmatic works to train in the reduced listening skill, which can be developed in the same way as in traditional solfeggio the skills of pitch perception are trained.

Keywords: aural perception; acousmatic music; P. Schaeffer's "Solfège de l'objet sonore"; reduced listening

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235312

UDC 780.616.432.08:78.036(477)

**TRENDS IN GENRE MODIFICATION
IN CONTEMPORARY UKRAINIAN
PIANO MUSIC: FROM META-
TO ANTI-GENRE**

Nataliia Zymohliad

*PhD in Art Studies, Associate Professor,**ORCID: 0000-0003-2614-2181,**e-mail: inntasa@gmail.com,**Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,**11/13, Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003*

The purpose of the study is to identify the determinants and specifics of trends in the modification of genre models in contemporary Ukrainian piano music and the associated transformations of the performer's status and artistic communication. The research methodology of the article consists of cultural, art studies and comparative approaches that made it possible to understand the ways of genre transformation in the paradigmatic dimensions of modern culture, as well as the principles of musicological, in particular genre analysis, which provided awareness of the specifics of the transformation of genre paradigms, which are essential tasks of modern musicology. The scientific novelty of the article is to identify ideological determinants, conceptual and compositional and structural specifics of the transformation of genre models in piano works of modern Ukrainian composers, in particular, based on the analysis of the works of A. Yakovchuk, S. Zazhytko, O. Huhel, V. Runchak, which have not received exhaustive coverage in scientific discourse. As a result, it is proved that the genre, as a phenomenon of musical art, in contemporary Ukrainian piano music appears in subjectivised interpretations, the diversity of which resonates with the paradigmatic attitudes rhizome of Postmodern culture and determines the change in the functions of the performer and the revision of the principles of artistic communication. Conclusions. Contemporary piano music of Ukrainian composers demonstrates the rhizome transformation of the genre, the manifestations as follows: "implicit" synthesis of genres in the declaration of genre certainty by the author; declarative synthesis of genres in the stylistic modulation of genre models, orientation to meta-genre as a reflection of the modern polylogue of cultures, detailing of the declared model of the genre by the bill and genres' additional signs; synthesis of musical, verbal and visual principles; experimental synthesis of signs of historical and cultural eras, types of art, genres, in particular, the trend of a theatrical adaptation of piano music; interpretation of genre as a meta-cultural phenomenon; "simulacrum" — a postmodern parody transformation into an "anti-genre".

Keywords: piano music; genre; interpretation; performing model; artistic communication

Introduction

The total revision of the worldview attitudes of postmodernity is manifested at the level of artistic reflection, particularly in the modification of the genre — a sign of cultural memory, a phenomenon marked by the unity of form and content, thematic, symbolic, structural, expressive coordinates. The pluralism of its individualised embodiments resonates with the rhizome paradigmatic dimensions of Postmodern culture. Moreover, it updates the question of determinants and trends in the transformation of genre models in piano music, performer functions and models of artistic communication, the study of which is an essential task of musicology.

Recent research and publications analyse demonstrates increased attention to the phenomenology and ontology issues of the genre in modern national music, in particular, piano music in the research of O. Berehova, M. Ilechko, I. Konovalova, N. Revenko, N. Riabukha, I. Savchuk, N. Chabanenko and others. Emphasising the importance of genre interference as a vector of development of modern native art music, scientists introduce the concept of "author's genre", define such directions of transformation of genre paradigms as individualisation and chamber music orientation (Stoianova, 2019, pp. 3-4), associate their modification with "a conceptual rethinking of their primary semantics due to the influences of avant-garde and postmodern discourses, strengthening the dramatic significance of sonorous thinking" (Ilechko, 2017, p. 65). However, attention is now drawn to the precedents of overlapping paradigms of genres, experimental "levelling" of their coordinates and conscious "anti-genre", including a new phenomenological and ontological mode of Ukrainian piano music.

The article's relevance is due to the dissonance between the significance of this vector in artistic practice and its periphery in scientific discourse. The scientific novelty of the article is to highlight the ideological de-

terminants, conceptual and compositional features of the transformation of genre models in the piano works of contemporary Ukrainian artists, including O. Yakovchuk, S. Zazhytko, O. Huhel, V. Runchak, which are not exhaustively covered in scientific discourse via a genre transformational perspective.

Purpose of the article

The purpose of the article is to identify the determinants and specifics of trends in genre models modifying in contemporary Ukrainian piano music and the associated transformations of the performer's status and artistic communication.

The research methodology consists of cultural, art studies and comparative approaches as the basis for understanding genre transformations in the context of the paradigm of modern culture and the principles of musicological and genre analysis, which made it possible to highlight the specifics of modification of genre paradigms.

Main research material

A radical revision of the basics of musical thinking, language and means of expression encourages us to raise the question of whether a modern artist can abandon the reliance on the instructions of a genre. This phenomenon captures “historically formed relatively stable types, classes, genera, and types of musical works” (Nazaikinsky, 2003, p. 94). In artistic practice, this question updates piano works by contemporary Ukrainian artists, demonstrating the variability of interpretation of genre paradigms.

One of the modes of their modification is mixing different classes with the genre purity declared by the author. Such “implicit” synthesis of genres are cyclic forms, preludes, fugues, suites, etude series, etc. (*24 Preludes* by Yu. Ishchenko, *12 Preludes and Fugues* by M. Skoryk, *12 Piano Preludes and Fugues* by O. Yakovchuk, *Suite on Russian Folk Tales* by S. Bedusenko, *Dances of Core Europe Suite* by L. Kolodub, *Etudes* by B. Stronko). The primary freedom of conceptual-figurative, structural parameters of such forms is the basis for their interpretation as a matrix capable of saturation with signs of various genres.

Mixed superimposition of genres as musical signs of historical and cultural eras and national cultures contains *12 Piano Preludes and Fugues* by A. Yakovchuk. The Baroque model of the polyphonic series is decisive at the level of the artistic whole of the work, the classicist genre model of the symphony — at the level of structure-composition (Chabanenko, 2019, p. 171), in which preludes and fugues are both independent components of the work and architectonic, conceptual and figurative analogues of parts of the symphony series. The nuances of genre thinking in the series are determined by the genre duality of its components (in preludes these are the features of a bourree and gigue, in fugues — the features of a toccata), and the national character of the intonemes, which creates a dialogue between academic and folk, European and Ukrainian cultures, embodies the trends of globalisation and glocalisation (Umanets, 2020, pp. 186-188).

Freedom handling models of genres in the series by A. Yakovchuk is a performer's status change agent — reproducing the cultural codes laid down in genres, he appears as a carrier of cultural memory in its integrity. At the level of perception, the cultural, genre pluralism of the work forms a situation of divergence of expectations due to the author's definition of the work and its actual polygenre essence. Perceptual split intensifies the cultural thesaurus of the listener, who appears as a participant in a continuous, integral historical and artistic process.

A significant trend in the contemporary genre search by Ukrainian artists is the declarative synthesis of genres. Its manifestations are the projection of established genre models on a style that is not inherent in them, particularly the Jazz genre (*Jazz Suites* by S. Bedusenko), and conscious polygenre synthesis as a reflection of the modern polylogue of cultures. Thus, in the *Toccatto-Campana* chronotope by L. Shukailo, the European traditions of Baroque, Russian sacred bell-ringing and sound recording of Impressionism are combined. The vector of modification is also the author's detailing of the genre model with additional genre nuances and conceptual and emotional definitions (*Wreath of Sonatas* by S. Lunev, *Serene-Sonata* by V. Poleva, *Romantic Eleague for Home Music-Making Sonata No. 2* by I. Shcherbakov, *Glass-Eleague* by L. Yurina).

Pushing the boundaries of the genre is a sign of numerous precedents for synthesising musical, verbal and visual principles. This is *The Touch* by S. Zazhytko (which resonate with the painting of the East), *Being Alone* by A. Shchetynsky, *Solo Landscape and Colour Sounds* by K. Tsepkolenko, *Stages* by B. Stronko, *Cases* by L. Samodaeva (the echo of the artistic world by D. Harms), *Numbers* by V. Poleva, etc. In the horizons of postmodern artistic thinking, such a synthesis is a certain appeal to the picture of the world of Romanticism

and concretisation at the level of perception of the exclusively subjective picture of the creator's world. It is also characteristic of preserving genre markers in "inter-genre-specific" formations. Thus, in the *Castles of the Loire* series by L. Dychko, the title of which echoes the figurative horizons of Impressionism, the parts contain signs of chorale, minuet, genre markers in the *Alcazar ... Bells of Aragon* series are intonemes and rhythmemes of seguidilla and flamenco.

A characteristic trend of genre transformation is the formation of new vectors of interspecific synthesis. Thus, the theatrical adaptation of piano music is an attribute feature of the *Gerstacker* experimental performance by S. Zazhytko, which is based on the collaboration of characters — actor and piano and the synthesis of signs and allusions of different cultures — Baroque antinomicity and expressionist art world by F. Kafka, the 20th-century aleatory music, a parody atmosphere of postmodernism, in which the European cultural tradition is destabilised. The image of a person embodied by an actor loses the status of the pinnacle of humanism values and reflects the loss of the individual's logical foundations of the being in absurd plasticity (performing a step that does not correspond to the rhythmemes of the piano, chaotic throwing of paper, sudden stops with the shading of the ears). Piano, losing the status of a carrier of a high academic tradition of stage performance, axiologically modulates in the field of mass music, which is evidenced by jazz stylistics, and the sphere of non-academic experimental sonority manifested in the innovations of sound extraction.

Extreme levelling of boundaries, dichotomous interpretation of the genre from meta-variant to variant-denial is inherent in the work of O. Huhel. Thus, the interpretation of the genre as a meta-cultural phenomenon is represented by the *Address* series. As an excursion into the genre horizons of European Music, the work in the ideological parameters of postmodern culture represents the spiritual heritage of humanity. At the macro level, the series corresponds to the rondo, one of the oldest compositional and structural analogues of the dichotomy of stability and variability in music; the exceptional freedom of interpretation of the rondo structure creates an arch between the systems of musical thinking of Romanticism and modernity. At the meso-level, freedom of thinking and meta-genre identity is found in the genre arrangement of the components of the series. It is the genre that has the status of a refrain, a sonata as a cross-cutting conceptual basis of the European musical tradition, a sign of both cultural memory in general and the timeless significance of the works of J. Haydn, W. A. Mozart, and L. van Beethoven. Additional nuances of the genre ambiguity of the refrain are developed by the author's allusion — sonatas-memories, which resonates with the nostalgic reflection of postmodernism. In its colouring, genre models of episodes also appear — *Capriccio and Ballad*, which also correspond to the world of Romanticism.

The meta-genre nature of O. Huhel's work determines the diffusion-overlap of the system of musical thinking and performing codes of Classicism, designated by the primacy of the composer's fixed text and the status of the performer as its implementer, and Romanticism, which provide for the improvisational "intervention" of the performer — virtuoso co-author. Additional conceptual dimensions of meta-genre in *Address* are the synthesis of academic, professional, instrumental (*Sonata, Capriccio*) and folk, marked by a tendency to the vocal principle (*Ballad*), spheres of art music.

The genre rhizome of O. Huhel's *Address* is a reflection of the specifics of the 20th-century culture, which "gave rise not only to scientific meta-language but also to meta-literature, meta-genre (painting about painting) and is moving towards the creation of meta-culture — a comprehensive language metasystem of the second row" (Lotman, 2000, p. 166). The visibility of such a movement and the declarative comprehension of culture as a metasystem of the spiritual experience of humanity in the *Address* encourage understanding of the degree of meta-genre of the work as such, on which a dense, conceptually determined polylogue of genres is a factor of genre destabilisation, an impulse to their loss of meaning of the content — and structure-forming construct and transformation into a simulation of oneself. This determines the conscious destruction of the model of artistic communication in the academic environment and details the instant formation of an innovative perception algorithm by the recipient.

In O. Huhel's *Prelude without Fugue*, genre simulation is reflected in the game by genre statuses. The prelude appears both in its independent meaning, fixed in the context of Romanticism, and as part of a reduced baroque small polyphonic series. This emancipation of the truncated model of the genre resonates with two historical and cultural modes of allusion. One of them is the reception of the mirror, used in particular in the Northern Renaissance in *The Arnolfini Portrait* by J. van Eyck, and the other is the technique of double parody in *L.H.O.O.Q., Mona Lisa with a moustache* and *L.H.O.O.Q Shaved*, tested by M. Duchamp acquires the status of its simulation. So, in the works by O. HuHel, both the hyperbolization of the genre — the creation of a space marked by the maximum accumulation of features of different genres, and the semantic reduction of the genre intersect in a certain denial of the genre, turning it into a simulacrum.

Boundary simulation — a simulacrum of the genre in Ukrainian piano music of the late 20th – early 21st century is his “anti-option”. The anti-genre tendency is represented by the work by V. Runchak, which “is characterised by polylexic, intertextual and ability to integrate opposite semantic and linguistic components” (Konovalova, 2015, p. 54). In the light of the anti-genre tendency, *Hello, M.K., or three-Modern soNorant Norm for Piano* by V. Runchak appears as the destruction of conceptual and perceptual guidelines for academic music. At the macrolevel of the work’s concept, the manifestation of this is the replacement of memorial reverence (the work is dedicated to the 70th anniversary of M. Kagel) with a comic greeting and a word-play in the title, which encodes the synthesis of genre models of the Sonata and the 3-part form in harmony with the ideological foundations of postmodernism. Dissonance with the declarative accentuation of the “standard” of the work is formed by the actual musical gist. The author’s “application” for the 3-part composition, as a “reference” to the most ancient concepts and logic of musical thinking, is refuted by the real one-part, the virtual simulacrum of the 2nd part *Death of a Hedgehog* (string pinch) and virtualisation of the 3rd part (the 2nd part as an encore). At the conceptual level, the manifestation of anti-genre is the dissonance between the high status of the sonata form — the carrier of the paradigmatic attitudes of Classicism, and its content — “animalistic” content (which creates allusions to the parody of Part III of *Symphony No. 1* by G. Mahler).

The anti-academic aura of the work is determined by the parody allusion of the bill’s titles of the parts. Thus, K. Debussy’s *Afternoon Rest of the Faun* and the world of Impressionism are associated with the 1st part of *Afternoon Rest of a Mosquito*, with the world of Romanticism and *Death of Oze* by E. Grieg — the 2nd part of *Death of a Hedgehog*. However, these bills are discordant with the actual figurative palette (in part 2, it is an absolutisation of the simulacrum in music) and form a “rebus” — a model of artistic communication.

At the meso-level, the manifestation of the anti-genre trend is the discrepancy between the declared genre basis of the 2nd part — nocturne and “sound reality”. Ostinato intonems-repeated note of “buzzing” at rapid-fire pace and high dynamic tone, bravura bass” bursts”, a specific illogical movement determines the unpredictability of the “expansion” and “contraction” of the creative space and contradict academic tradition. However, the allusion and parody connection with nocturne, as one of the most significant genres of Romanticism, is the priority of sonority, the indirect reproduction of romantic intonems in the middle section and the attraction to virtuosity. In parts 2 and 3, the parody embodiment of the tragic theme of death and the image of the tragic hero directly reflects the Postmodern revision of the value foundations of humanity.

Hello, M.K.’s anti-genre specifics determine and review the performer’s status in the context of the academic, artistic tradition. N. Riabukha (2018, p. 387) notes that in the latest search for the sound image of the piano, the author “levels the distance between the performer-interpreter, attracting the recipient-listener to the artistic space of his work, and thus makes him an equal co-creator, allowing him to complete the entire process of creating the text himself.” As a co-creator, in *Hello, M.K.* the performer acquires the functions of “coordinator” of the artistic process — by rearranging the sheets with part numbers, he marks the compositional and structural boundaries of the work and directs the process of its perception. As an equal co-creator, the listener also appears, who finds himself in the context of the “rebus” — a model of artistic communication and within the academic space independently, personally forms a new reaction to the “non-academic”, parodic dissonance of the declared and actual, traditions and innovations.

Conclusions

Modern piano music of Ukrainian artists demonstrates a rhizome transformation of the genre, which leads to a rethinking of the status of the performer and models of artistic communication and manifests itself in such variants:

- “implicit” synthesis of genres in the declaration of genre certainty of the work (*12 Piano Preludes and Fugues* by A. Yakovchuk is a synthesis of features of the polyphonic series of Baroque and symphony of Classicism, prelude and bourree and gigue, fugue and toccata, academic, European and folk, Ukrainian cultures, which gives the performer the status of a carrier of cultural memory, and the recipient who is a participant in the cultural process);

- declarative synthesis of genres — stylistic modulation of genre models, polygenre as a reflection of the modern polylogue of cultures, detailing of the declared genre model with additional genre nuances and the bill;
- a synthesis of musical, verbal and visual principles that resonates with the instructions of Romanticism and Impressionism;

- experimental total synthesis of signs of historical and cultural eras, types of art, genres, particularly the trend of theatrical adaptation (S. Zazhytko in *Gerstacker* synthesises theatre and music, the antinomicity of

the baroque and the aesthetics of the absurd by F. Kafka, aleatory music, postmodern parody, features of mass music, the latest sonorous experiments, etc.);

– interpretation of genre as a meta-cultural phenomenon (in the *Address* series by O. Huhel meta-synthesis of spheres of music and genres recreates the integrity of the spiritual experience of humanity, determines the diffusion of classicistic and romantic executive codes, the destruction of the academic model of artistic communication and a particular simulation of the genre, in *Prelude without Fugue* reduction of the baroque small polyphonic series and playing with models of genres creates genre simulation);

– “Simulacrum” is a Postmodern parody “anti-variant” of the genre. Thus, V. Runchak in *Hello, M.K., or three-Modern soNorant Norm for Piano* in the light of the Postmodern revision of the values of humanity exposes the total destruction of the conceptual, compositional, expressive and symbolic foundations of genre paradigms, turns the performer into a co-author and “coordinator” the process, creates a parody “rebus-model” of academic artistic communication, in which the student independently forms a new model of perception.

The rhizome interpretation of genre paradigms reveals the rhizome number of potentially heuristic ways and algorithms for further research of modern trends in genre modification in Ukrainian piano music. One of the most relevant is the coverage of the genre foundations of piano works by Yu. Ishchenko, S. Bedusenko, L. Kolodub, V. Poleva, L. Shukailo, I. Shcherbakov, L. Yurina, etc. context of musical thinking and language at the beginning of the 21st century.

References

- Berehova, O. (2018). Instrumentalni Teatr u Tvorchosti Suchasnykh Ukrainskykh Kompozytoriv [Instrumental Theatre in the Modern Ukrainian Composers' Creativity]. *Kulturolohichna Dumka [The Culturology Ideas]*, 14, 102-108 [in Ukrainian].
- Chabanenko, N. A. (2019). Ukrainska Fortepianna Muzyka Kintsia XX st. ta Tendentsii Avanhardyizmu [Ukrainian Piano Music of the Late Twentieth Century and Tendencies of Avant-Gardism]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 4, 169-172. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191372> [in Ukrainian].
- Ilechko, M. P. (2017). Vtilennia Pryntsyviv Tsyklichnosti v Ukrainskii Instrumentalnii Muzytsi Kintsia XX Stolittia [Introduction of Cyclicity Principles in Ukrainian Instrumental Music of the End of the 20th Century]. *Molodyi Vchenyi [Young Scientist]*, 4(44), 63-66 [in Ukrainian].
- Konovalova, I. Yu. (2015). Tvorchist V. Runchaka: Sutnist, Konteksty, Subiektyvno-Osobystisni Proektsii [Creativity of V. Runchak: Essence, Contexts, Subjective-Personal Projections]. *Mystetstvoznavchi Zapysky [Notes on Art Criticism]*, 28, 51-58 [in Ukrainian].
- Lotman, Yu. (2000). *Semiosfera [Semiosphere]*. Iskusstvo-SPb [in Russian].
- Nazaikinskii, E. V. (2003). *Stil' i Zhanr v Muzyke [Style and Genre in Music]*. VLADOS [in Russian].
- Revenko, N. V. (2017). Fortepianna Tvorchist Ukrainskykh Kompozytoriv u Konteksti Rozvytku Muzychnoi Kultury Ukrainy (80-90-ti Roky XX Stolittia) [Piano Works of Ukrainian Composers in the Context of the Development of Musical Culture of Ukraine (80-90s of the 20th Century)]. *Ilion* [in Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2017). *Transformatsiia Zvukovoho Obrazu Svitu v Fortepiannii Kulturi: Onto-Sonolohichniy Pidkhid [Transformation of the Sound-Mage of the World in the Piano Culture: Onto-Sonological Approach]* [Doctoral Dissertation]. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv [in Ukrainian].
- Savchuk, I. (2012). Novi Tendentsii v Ukrainskomu Fortepiannomu Vykonavstvi Zlamu XX-XXI Stolit u Dzerkali Suchasnoi Kompozytorskoï Tvorchosti [New Tendencies in the Ukrainian Piano Performance of the Turn of the 20th-21st Centuries in the Mirror of Modern Compositional Creativity]. *Suchasne Mystetstvo [Contemporary Art]*, 8, 285-293 [in Ukrainian].
- Stoianova, A. D. (2019). Novi Zhanrovi Paradyhmy Tvorchosti Ukrainskykh Kompozytoriv Ostannikh Desiatylyt XX- Pochatku XXI Stolit [New Genre Paradigms of Creativity of Ukrainian Composers of the Last Decades of the 20th - Beginning 21st Centuries] [PhD Dissertation]. Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].
- Umanets, O. V. (2020). Hlokalizatsiia [Glocalisation]. In M. P. Trebin (Ed.), *Sotsiologiia Prava: Entsyklopedychnyi Slovnyk [Sociology of Law: Encyclopedic Dictionary]* (pp. 186-188). Pravo [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 23.04.2021

ТЕНДЕНЦІ МОДИФІКАЦІ ЖАНРУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ: ВІД МЕТА- ДО АНТИЖАНРУ

Зимогляд Наталія Юріївна
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського,
Харків, Україна

Мета дослідження — виявити детермінанти та специфіку тенденцій модифікації жанрових моделей у сучасній українській фортеп'яній музиці та пов'язані з ними трансформації статусу виконавця і художньої комунікації. Методологію статті становлять культурологічний, мистецтвознавчий і компаративний підходи, які уможливили осмислення шляхів трансформації жанру в парадигмальних вимірах культури сучасності, а також принципи музикологічного, зокрема жанрового аналізу, які забезпечили усвідомлення специфіки трансформації жанрових парадигм, що є важливими завданнями сучасної музикології. Наукова новизна статті полягає у виявленні світоглядних детермінант, концептуальної та композиційно-структурної специфіки трансформації жанрових моделей у фортеп'яних творах сучасних українських композиторів, зокрема на основі аналізу творчості О. Яковчука, С. Зажитька, О. Гугеля, В. Рунчака, які не набули вичерпного висвітлення в науковому дискурсі. Обґрунтовано, що жанр як феномен музичного мистецтва в сучасній українській фортеп'яній музиці постає в суб'єктивізованих трактуваннях, різноманіття яких резонує з ризомністю парадигмальних настанов культури постмодернізму та зумовлює зміну функцій виконавця та ревізію принципів художньої комунікації. Висновки. Сучасна фортеп'янна музика українських композиторів демонструє ризомну трансформацію жанру, проявами якої є «імплицитний» синтез жанрів під час декларації автором жанрової визначеності; декларативний синтез жанрів у стильовій модуляції жанрових моделей, орієнтації на метажанровість як відбиття сучасного полілогу культур, конкретизації заявленої моделі жанру програмністю і додатковими знаками жанрів; синтез музичного, вербального та візуального начал; експериментальний синтез знаків історико-культурних епох, видів мистецтва, жанрів, зокрема тенденція театралізації фортеп'яної музики; інтерпретація жанру як метакультурного феномену; «симулякризація» — постмодерністське пародійне перетворення на «антижанр».

Ключові слова: фортеп'янна музика; жанр; інтерпретація; виконавська модель; художня комунікація

ТЕНДЕНЦИИ МОДИФИКАЦИИ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ: ОТ МЕТА- ДО АНТИ-ЖАНРА

Зимогляд Наталья Юрьевна
Кандидат искусствоведения, доцент,
Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского, Харьков, Украина

Цель исследования — выявить детерминанты и специфику тенденций модификации жанровых моделей в современной фортепианной музыке и связанные с ними трансформации статуса исполнителя и художественной коммуникации. Методологию статьи составляют культурологический, искусствоведческий и компаративный подходы, обеспечившие возможность осмысления путей трансформации жанра в парадигмальных измерениях культуры современности, а также принципы музикологического, в частности жанрового анализа, которые способствовали осознанию специфики преобразования жанровых парадигм, что является важным заданием современной музикологии. Научная новизна статьи состоит в выявлении мировоззренческих детерминант, концептуальной и композиционно-структурной специфики трансформаций жанровых моделей в фортепианном творчестве современных украинских композиторов, в частности на основе анализа произведений О. Яковчука, С. Зажитько, А. Гугеля, В. Рунчака, которые не обрели исчерпывающего освещения в научном дискурсе. Обосновано, что жанр как феномен музыкального искусства в украинской фортепианной музыке рубежа XX–XXI ст. предстает в субъективизированных трактовках, разнообразие которых резонирует с ризомностью парадигмальных установок культуры постмодернизма и обуславливает преобразование функций исполнителя и ревизию принципов художественной коммуникации. Выводы. Современная фортепианная музыка украинских композиторов демонстрирует ризомную трансформацию жанра, проявлениями которой являются «имплицитный» синтез жанров при декларации автором жанровой определенности; декларативный синтез жанров при стилиевой модуляции жанровых моделей, ориентации на метажанровость как отражение современного полилога культур, конкретизации заявленной модели жанра программностью и дополнительными знаками жанров; синтез музыкального, вербального и визуального начал; экспериментальный тотальный синтез знаков историко-культурных эпох, видов искусства, жанров, в частности тенденции театрализации фортепианной музыки; интерпретации жанра как метакультурного феномена; «симулякризация» жанра — постмодернистское пародийное превращение в «анти-жанр».

Ключевые слова: фортепианная музыка; жанр; интерпретация; исполнительская модель; художественная коммуникация

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235318

УДК 78.087.68(477):78.071.2Муравський

**МЕТОДИКА РОБОТИ З ХОРОМ
ПАВЛА МУРАВЬСЬКОГО: ДЕЯКІ
ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ
ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
ДИРИГЕНТА**

Лисенко Владислав Віталійович

*Асистент,**ORCID: 0000-0001-9270-5590,**e-mail: vlad.lysenko@icloud.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета дослідження — виявити особливості методики репетиційної роботи П. Муравського з хором; з'ясувати специфіку застосування диригентом різноманітних компонентів хорової звучності в аспекті художньо-образної інтерпретації різних жанрово-стильових зразків, репрезентованих хоровою мініатюрою, обробками народних пісень; розширити уявлення про сутність мистецького феномену митця. Методологічна база дослідження ґрунтується на застосуванні універсальних наукових методів, поширених у сучасному музикознавстві, — методів індукції, дедукції, аналізу й синтезу, що сприяло осмисленню особливостей репетиційної роботи П. Муравського з хором, сутності його мистецького феномену та ролі й значення в розвитку українського хорового мистецтва. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше здійснено системне, всебічне дослідження формування диригентської і педагогічної методики П. Муравського, виявлено специфіку кристалізації виконавських прийомів і засобів, які згодом стали невід'ємною компонентою національного хорового мистецтва. Висновки. Творча постать П. Муравського уособлює цілу епоху українського хорового мистецтва, акумулюючи в собі досвід кількох поколінь знакових вітчизняних диригентів-хормейстерів, налаштованих на єдиний світоглядний «камертон» — любов до рідної землі та її культури. Експериментальні пошуки митця сформували фахове підґрунтя, на якому згодом розвинулася діяльність плеяди видатних диригентів. Професіоналізм П. Муравського, його новаторські підходи в роботі з хором є дороговказом для сучасних і майбутніх диригентів та виконавців. Водночас творча й педагогічна діяльність П. Муравського — важливий фактор у процесі ствердження національної самосвідомості та активізації патріотичних тенденцій.

Ключові слова: Павло Муравський; методика роботи з хором; диригент-хормейстер; компоненти хорової звучності; українська хорова класика

Вступ

Серед видатних диригентів, які репрезентують розвиток українського хорового мистецтва ХХ ст., постать П. Муравського займає особливе місце, адже його діяльність значно розширила арсенал технічних засобів вітчизняного акапельного хорового виконавства, вивівши його на найвищий щабель художньої досконалості. П. Муравському пощастило не лише створити власну, цілком індивідуальну парадигму хормейстерської діяльності, але й майстерно ретранслювати її крізь призму багаторічного педагогічного досвіду кільком поколінням вітчизняних диригентів-хормейстерів. З огляду не все це виникає потреба в дослідженні специфіки репетиційно-хормейстерської роботи маестро, а також у висвітленні методологічних аспектів, пов'язаних з оригінальними підходами П. Муравського до художньої інтерпретації різножанрових та різностильових творів української хорової класики, що й визначає актуальність теми цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед досліджень останнього часу, у яких найповніше висвітлено діяльність П. Муравського, слід відзначити монографію О. Бенч (2002), де ґрунтовно проаналізовано мистецький феномен митця з позиції розгорнутого культурологічно-біографічного дискурсу. Різні грані творчої індивідуальності П. Муравського в проекції на розвиток українського хорового мистецтва ХХ ст. висвітлено в працях А. Лашенка (2007), Ю. Ткач (2012), Л. Сенченко (2018). Суттєвим доповненням до вказаних праць є спогади і спостереження колишніх учнів митця, зокрема Л. Бухонської (2012), Л. Ятла (2012), а також напрацювання О. Шокала (2014), сфокусовані на виявленні глибинної спорідненості багатогранного таланту П. Муравського зі світоглядними устоями та традиціями українського етносу. Поряд із цим бракує досліджень, у яких розглядаються методологічні аспекти репетиційної роботи П. Муравського, що підсилює актуальність цієї розвідки.

Наукова новизна дослідження пояснюється тим, що в ньому уперше здійснено системне, різнобічне дослідження специфіки формування диригентської й педагогічної методики П. Муравського, виявлено особливості кристалізації виконавських прийомів і засобів, які згодом стали невід'ємним складником національного хорового мистецтва.

Мета статті

Мета дослідження — виявити особливості методики репетиційної роботи П. Муравського з хором; розкрити специфіку впровадження різноманітних компонентів хорової звучності під кутом зору художньо-образної інтерпретації різних жанрово-стильових зразків, репрезентованих хоровою мініатюрою, обробками народних пісень.

Виклад матеріалу дослідження

Творча постать Павла Івановича Муравського (1914–2014) уособлює цілу епоху українського хорового мистецтва, акумулюючи в собі досвід кількох поколінь видатних вітчизняних диригентів-хормейстерів. Це й не дивно, адже волею долі йому судилося поєднати у своїй творчій діяльності найкращі здобутки попередніх століть з мистецькими пошуками видатних майстрів другої половини ХХ ст. Окрім потужного таланту, притаманного маестро, такий синтез потребував багатьох зусиль, копійкою наполегливості й часу.

Чимало років знадобилося П. Муравському, аби відшліфувати фахову майстерність та віднайти власну унікальну технологію методики роботи з хором. Апогеєм цього тривалого процесу, що узагальнив багаторічний досвід практичної роботи митця з різними хоровими колективами, у тому числі й такими ушлякеними, як «Трембіта» й «Думка», став багатолітній період творчої діяльності маестро, пов'язаний з керівництвом студентським хором Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, якому П. Муравський присвятив більше сорока років свого життя.

Окрім, репетиційно-виконавської діяльності, спрямованої на підготовку державних іспитів, студентський хор на чолі з П. Муравським упродовж 1970 – початку 2000-х рр. провів безліч концертів в Україні та за кордоном, у тому числі в Австрії (1994), Канаді (1993) Німеччині (1994), Швейцарії (1992–1996), Чорногорії (2001). Поряд із цим, хор здійснив десятки майстерних аудіозаписів світової та української класики, які ввійшли до золотого фонду українського виконавського мистецтва, зокрема, — творів вітчизняної духовної музики (1972), майже всіх пісенних обробок М. Леонтовича (1977), літургійних творів А. Веделя (2003), О. Кошиця (1990), П. Чайковського (1992). Значна частина цих записів згодом була скопійована на аудіокасети, CD, а нині зберігається завдяки сучасним цифровим аудіотехнологіям.

Як видатний майстер з величезним виконавським досвідом і творчою інтуїцією, П. Муравський чітко усвідомлював, що робота зі студентським колективом потребує від нього не лише фахової диригентської майстерності, але й уміння донести потрібну інформацію максимально продумано й доступно, на кшталт своєрідної навчально-інтерактивної гри. З цією метою П. Муравський, як правило, застосовував у процесі репетиції відповідний технічний прийом, наприклад спів на морморандо або брумендо, який допомагав студентському хоровому колективу віднайти унікальну тембральну палітру й водночас проїнятися особливим художнім настроєм, потрібним для виконання. При цьому, як згадують колишні учні маестро, хористи з великим зацікавленням долучалися до експериментальних пошуків митця, активно «зчитуючи» його конструктивні пропозиції, пов'язані з диханням, штрихами, інтонацією, культурою звуку (Бухонська, 2012; Ятло, 2012).

Технічною передумовою такої творчої співпраці є фактор слухового налаштування диригента і хористів на адекватне сприйняття й інтонаційно точне відтворення різноманітних музично-акустичних феноменів, без чого не можливо уявити будь-який музично-репетиційний процес. Враховуючи це, П. Муравський неодноразово зауважував, що в процесі виконання музичного твору співаку необхідно «...поєднати три умови, важливі для співу: *подумати, почути, включити голосові можливості (курсиве наш — В. Л)*» (Бенч, 2002, с. 13).

Виключно важливим чинником, що забезпечує оптимальне поєднання цих умов, постає *розспіванка*, яка сприяє налаштуванню внутрішнього слуху диригента й хористів у процесі репетиційної та концертної діяльності. Індивідуально розроблена П. Муравським розспіванка, за спогадами колишніх студентів-хоровиків, зокрема Л. Бухонської, Л. Ятла, не змінювалася впродовж десятиліть; вона скла-

далася з цілої низки вокально-технічних елементів, покликаних покращити інтонування в межах різноманітних мелодичних та гармонічних співвідношень (Бенч, 2002).

Активне застосування цих елементів давало змогу П. Муравському розвинути в майбутніх хормейстерів фахові навички вокально досконалого й мистецьки одухотвореного інтонування й водночас уникнути можливих технічних недоліків. Це набувало особливого значення в контексті наступних, ключових етапів репетиційного процесу, спрямованих на детальне вивчення конкретних творів та пошук методів їх мистецької інтерпретації. Саме вони висвітлюючи характерні особливості хормейстерської діяльності митця, є ключем до розуміння його оригінальних творчих підходів.

Переосмислюючи власний мистецький досвід з позиції педагогічної практики, П. Муравський спрямовував основні зусилля на виявлення в кожному із розучуваних на репетиції творів притаманного йому характеру та емоційно-образного колориту, адекватне відображення якого стає можливим лише в процесі наполегливої творчої співпраці всіх артистів хору. Отже, ретельно опрацьовуючи виконавсько-технічні елементи, пов'язані з певним музичним задумом, маестро, поряд із цим, приділяв не меншу увагу створенню оригінальної й неповторної художньої концепції.

З огляду на це, вважаємо за доцільне навести цитату з дослідження О. Бенч (2002), яка характеризує сутність методики хормейстра: «У процесі репетиційної роботи П. Муравський формував виконавський стиль твору поетапно і надзвичайно скрупульозно — від звука до стилю. Для Майстра кожна репетиція має чітке завдання... Насамперед, здійснюється ґрунтовна робота над засвоєнням хорової техніки, від якої, на переконання П. Муравського, на дев'яносто відсотків залежить якість виконання твору. На цьому етапі співаки напружено працюють над основними компонентами хорової звучності (інтонацією і тембром)» (с. 12).

Враховуючи вкрай важливе значення вказаних вокально-технічних параметрів, не можна оминати увагою прискіпливе ставлення митця до проблеми дотримання хорового строю, який трактувався ним не з позиції абстрактних наукових дефініцій, а відповідно до засвоєних ще в дитинстві українських народнопісенних стереотипів, — як «чисте природне ладове інтонування» (Муравський, 2012, 2014). Таке своєрідне, напрочуд точне за суттю, визначення засвідчує глибоке розуміння П. Муравським акустичних властивостей звуку й специфіки його тембрально-регістрової та інтонаційної інтерпретації.

Чітке усвідомлення поліваріантної множинності вокально-хорового інтонування стало підґрунтям для створення П. Муравським цілком оригінальної авторської концепції чистого акапельно-хорового співу. В її основу покладено, так звану «зонну» ладо-інтонаційну парадигму, яка в сучасному музикознавстві асоціюється з термінами «мікроінтерваліка», «мікротоніка», характеризуючи інтонаційно розвинену звуковисотну систему, властиву стародавнім музичним культурам. Її притаманною ознакою є те, що вона містить інтервали, менші за півтони та похідні від них $1/4$ – $1/12$, а також складні інтервали ($3/4$ тону й ін.), виконання яких вимагає тонкого ладового чуття й надзвичайно точного інтонаційного відтворення. Саме таке бездоганне ладове інтонування, максимально відповідне особистим критеріям П. Муравського, значною мірою властиве українському музичному фольклору, — насамперед, старовинним народним пісням, в основі яких простежуються напрочуд чутливі внутрішні звукові вібрації та пов'язані з ними образно-сміслові підтексти. Закумульоване й відображене в цих вібраціях внутрішнє «самовладування» сил душі, серця, волі й розуму постає основою ладу природного людського життя й людської культури як унікальної саморозвиненої всеосяжної цілісності (Ятло, 2012). Цьому процесу духовного вдосконалення сприяє музичний лад довколишнього середовища, який, мов камертон, постійно звучить у мелодії рідної природи й рідної мови. Тож, як зазначають дослідники (Шокало, 2014), цілком природньо, що в мелодійно-духовному плані народна музика й народна мова — нероздільні. Вони становлять вільну ритмічну основу морального виховання та культурного саморозвитку людини та збірної цілісності народу, а також самоорганізації ними питомого природно-культурного життєвого середовища (там само).

У зв'язку з цим важливо нагадати, що народна пісня супроводжувала весь творчий шлях П. Муравського, який він жив і мислив фольклорними образами. Створені маестро високохудожні інтерпретації обробок українських пісень вражали шанувальників його таланту логікою розвитку художнього образу та неймовірною смисловою глибиною.

Притаманне П. Муравському вміння зануритися в емоційно-психологічний стан музичного твору й досконало передати найтонші відтінки його образного змісту проявлялося не лише під час концертного виконання, — воно зафіксовано на численних аудіозаписах, що зберегли для нащадків унікальну неповторність мистецького таланту митця.

На думку дослідників (Бенч, 2002; Лашенко, 2007), формуванню цієї дивовижної здатності П. Муравського до максимального відтворення закладеної в нотному тексті музично-емоційної інформації сприяв багатий досвід його спілкування з видатними вітчизняними й закордонними диригентами, репетиційні підходи яких згодом були ним творчо переосмислені в контексті педагогічної та концертної діяльності. Зокрема, як неодноразово констатував сам маестро, відчутний вплив на становлення його індивідуальних творчих прийомів справила професійна методика видатного американського диригента Р. Шоу, з яким П. Муравський познайомився в 1962 р. Її сутність полягала в тому, що основна увага в процесі роботи над певним музичним твором зосереджувалася на досконалому опрацюванні окремими співаками та різними групами хору відповідних хорових партій. Заключна ж зведена репетиція відбувалася вже іноді перед самим концертом.

Обравши за взірць вказану методику, П. Муравський із часом сформулював один із власних основоположних фахових принципів. Його суть полягає в тому, що кожен хорист має уявляти себе не лише компонентою колективного процесу мистецького творення, але й, фактично, сольним співаком, котрий особисто виконує хорову партію як самодостатній вокальний твір. З метою відпрацювання цих навичок П. Муравський регулярно здійснював індивідуальні прослуховування кожного хориста на предмет знання ним своєї партії (Бенч, 2002).

Поряд з ретельним вдосконаленням інтонаційно-тембральних характеристик митець звертав особливу увагу на відповідність конкретних вокально-технічних засобів і пов'язаних з ними особливостей звукоутворення синтаксично-формотворчим параметрам музичної драматургії. Саме тому в процесі розучування музичного матеріалу диригент майже завжди робив роздільні репетиції, працюючи з кожною партією окремо, і лише з часом зводячи партії одна по одній до купи. Такий алгоритм репетиційної роботи маестро міг застосовувати впродовж кількох тижнів, а іноді й місяців, прискіпливо ставлячись до всіх деталей хорового звучання.

Тривала підготовча робота забезпечувала необхідні технічні передумови для завершального етапу опрацювання хорової партитури, пов'язаного з максимально точним дотриманням закладеної в творі авторської музично-драматургічної концепції та пошуком засобів її поліваріантного переосмислення в процесі виконавської практики. Цей важливий етап репетиційної роботи, окрім іншого, передбачав також застосування елементів художньої імпровізації, яка була однією з важливих формант творчого обдарування П. Муравського.

Аби переконатися в цьому, доречно звернутися до численних спогадів шанувальників таланту митця, які одноставно засвідчують, що кожний концерт П. Муравського був по-своєму унікальним і неповторним (Бенч, 2002; Бухонська, 2012). Це й не дивно, адже один і той же твір у мистецькій уяві маестро передбачав наявність одразу кількох глибоко продуманих художніх інтерпретацій, а отже, щораз по-різному звучав у концертному виконанні. І лише досвідчені фахівці могли помітити, що ця, на перший погляд, спонтанна непередбачуваність була результатом тривалої підготовчої репетиційної роботи, яка до найменших дрібниць прогнозувала різні варіанти мистецької реалізації художнього задуму. Цьому неабияк сприяла та обставина, що маестро володів дивовижною здатністю тримати емоційну напругу музичного розвитку від першої й до останньої ноти, що вимагало особливої енергетичної зібраності та концентрації і від диригента, і від кожного учасника творчого процесу. З огляду на це, стає зрозумілим, чому славнозвісні «фірмові фермати» П. Муравського, які іноді могли тривати безкінечно, ніколи не «випадали» з контексту виконуваного твору й не порушували його художньої цілісності.

Водночас видається неабияк симптоматичним, що інтерпретаторський талант маестро найвиразніше проявлявся в царині української народно-пісенної культури, а також у жанрово-стильових площинах, з нею пов'язаних. Тож, навряд чи слід дивуватися, що багато хто, характеризуючи творчі здобутки митця, насамперед, згадує здійснені П. Муравським майстерні аудіо-записи знаменитих обробок М. Леонтовича, — шедеврів, кожен з яких напрочуд чуйно резонував зі струнами душі самого маестро. У зв'язку з цим цілком слушною видається теза Л. Сенченко (2018): «...головним творчим принципом Муравського є злагодженість, кантиленність, усвідомленість у співі, що пояснюється глибоким проникненням в природу української народної пісні» (с. 144).

Неодноразово висловлювані П. Муравським емоційно проникливі й мудрі спостереження щодо глибинної сутності української народної пісні та хорового мистецтва, його напрочуд важливого значення для розвитку суспільства згодом сфокусувалися в своєрідному універсальному імперативі митця, який, без перебільшення, можна вважати наріжним каменем його багаторічної діяльності та світоглядним кредо — «Чистота співу — чистота життя» (Муравський, 2012). Цей геніальний за точністю і лаконізмом вислів корифея українського хорового мистецтва перегукуються з афоризмами Григорія Ско-

вороди. Таке порівняння, на наш погляд, є цілком виправданим і глибоко символічним, адже засвідчує спільну для цих унікальних постатей України налаштованість на єдиний світоглядний «камертон — любов до рідної землі та її культури.

Висновки

Підсумовуючи викладені в статті спостереження, вважаємо за потрібне ще раз зацентувати увагу на непересічному значенні творчої діяльності П. Муравського в розвитку вітчизняного хорового мистецтва. Видатні творчі досягнення митця, презентовані у виконавській та педагогічній практиці, характеризують його досконале вміння працювати в різножанрових та різностильових площинах, зокрема в процесі роботи над хоровою мініатюрою, обробкою народної пісні та українською класикою. У зв'язку з цим особливу цінність становлять унікальні творчі алгоритми, застосовувані П. Муравським у процесі хормейстерської репетиційної роботи, спрямовані на вдосконалення та збалансування різних компонентів хорової звучності (зокрема, інтонації, строю, динаміки, агогіки, артикуляції). Експериментальні підходи митця, збагачені багатолітнім практичним досвідом та інтуїцією, сформували міцне підґрунтя, на якому згодом розвинулася творча діяльність цілої плеяди видатних диригентів — Л. Байди, Л. Бухонської, О. Бондаренка, М. Гобдича, Н. Кречко, А. Масленникової, І. Павленка, Б. Пліша, Д. Радика, В. Скоромного, О. Тарасенка, М. Юрченка, Л. Ятла та ін. Високий професіоналізм П. Муравського, його новаторські підходи в роботі з хором, є фаховим взірцем і дороговказом для майбутніх поколінь хорових диригентів, а його любов до української народної пісні та шедеврів видатних композиторів — представників національного музичного мистецтва, зокрема М. Березовського, А. Веделя, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Г. Майбороди, — справжнім прикладом патріотичного й шанобливого ставлення до найкращих надбань українського музичної культури.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні аспектів, пов'язаних із застосуванням унікальної репетиційної методики П. Муравського в контексті сучасної вітчизняної хорової практики. Актуальним є також науково-дослідницький ракурс, спрямований на з'ясування принципово важливих факторів, які вплинули на формування та еволюцію творчої індивідуальності П. Муравського, щопередбачає детальний аналіз творчих досягнень митця та пов'язаних із ними біографічних обставин у проекції на об'єктивні культурно-історичні параметри.

Дослідження вказаних аспектів є логічним продовженням попередніх аналітичних напрацювань провідних вітчизняних науковців, зокрема О. Бенч, П. Лашенко, Ю. Ткач, О. Шокало, Л. Ятла, і ґрунтується на евристичних засадах комплексного аналізу, стисло окресленого автором статті в межах цієї публікації.

Список використаних джерел

- Бенч, О. (2002). *Павло Муравський: Феномен одного життя*. Дніпро.
- Бухонська, Л. (2012). Талант не має віку. В П. Муравський, *Чистота співу – чистота життя* (с. 463-465). Просвіта.
- Лашенко, А. (2007). *З історії київської хорової школи*. Музична Україна.
- Муравський, П. (2008). Мої поради диригентам-хормейстерам і співакам. *Українська музична газета*, 2(68), 6.
- Муравський, П. (2012). *Чистота співу – чистота життя* (О. А. Шокало, ред.). Просвіта.
- Муравський, П. (2014). *Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу* (О. А. Шокало, ред.). Просвіта.
- Сенченко, Л. І. (2018). *Авторський збірник статей з проблем хорознавства*. Видавництво Мукачівського державного університету.
- Ткач, Ю. С. (2012). *Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
- Шокало, О. А. (2014). *Павло Муравський – митець і педагог*. В *Національні лідери України: Україна. Європа. Світ* (с. 106-109). (Серія «Золотий фонд нації»). Інститут біографічних досліджень.
- Ятло, Л. (2012). Мистецько-педагогічна діяльність Павла Муравського в контексті розвитку хорової культури України другої половини ХХ століття. В П. Муравський, *Чистота співу – чистота життя* (с. 470-480). Просвіта.

References

- Bench, O. (2002). *Pavlo Muravskiy: Fenomen Odnoho Zhyttia [Pavlo Muravskiy: The Phenomenon of One Life]*. Dnipro [in Ukrainian].
- Bukhonska, L. (2012). Talant Ne Maie Viku [Talent Has No Age]. In P. Muravskiy, *Chystota spivu – Chystota Zhyttia [The Purity of Singing is the Purity of Life]* (pp. 463-465). Prosvita [in Ukrainian].
- Lashchenko, A. (2007). *Z Istorii Kyivskoi Khorovoi Shkoly [From the History of the Kyiv Choral School]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Muravskiy, P. (2008). Moi Porady Dyryhentam-Khormeistram i Spivakam [My Advices to Choirmasters and Singers]. *Ukrainska Muzychna Hazeta*, 2(68), 6 [in Ukrainian].
- Muravskiy, P. (2012). *Chystota Spivu – Chystota Zhyttia [The Purity of Singing is the Purity of Life]* (O. A. Shokalo, Ed.). Prosvita [in Ukrainian].
- Muravskiy, P. (2014). *Moia Khorova Shkola. Metodyka Akapelnoho Khorovoho Spivu [My Choral School: Methods of A Cappella Choral Singing]* (O. A. Shokalo, Ed.). Prosvita [in Ukrainian].
- Senchenko, L. I. (2018). *Avtorskyi Zbirnyk Statei z Problem Khoroznavstva [Author's Collection of Articles on Problems of Chorology]*. Mukachevo State University [in Ukrainian].
- Shokalo, O. A. (2014). Pavlo Muravskiy – Mytets i Pedahoh [Pavlo Muravskiy is an Artist and Teacher]. In *Natsionalni Lidery Ukrainy: Ukraina. Yevropa. Svit [National Leaders of Ukraine: Ukraine. Europe. World]* (pp. 106-109). (Series "Zoloty Fond Natsii"). Institute of Biographical Research [in Ukrainian].
- Tkach, Yu. S. (2012). *Indyvidualnyi Vykonavskiy Styl Dyryhenta-Khormeistera: Teoretychnyi ta Praktychnyi Aspekty (na Prykladi Natsionalnoi Zasluzhenoi Akademichnoi Kapely Ukrainy "Dumka") [Individual Performance Style of a Conductor-Choirmaster: Theoretical and Practical Aspects (on the Example of the National Honored Academic Chapel of Ukraine "Dumka")]* [Abstract of PhD Dissertation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
- Yatlo, L. (2012). Mystetsko-Pedahohichna Diialnist Pavla Muravskoho v Konteksti Rozvytku Khorovoi Kultury Ukrainy Druhoi Polovyny XX Stolittia [Artistic and Pedagogical Activity of Pavlo Muravskiy in the Context of the Development of Choral Culture of Ukraine in the Second Half of the Twentieth Century]. In P. Muravskiy, *Chystota Spivu – Chystota Zhyttia [The Purity of Singing is the Purity of Life]* (pp. 470-480). Prosvita [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 25.09.2020

**МЕТОДИКА РАБОТЫ С ХОРОМ
ПАВЛА МУРАВСКОГО: НЕКОТОРЫЕ
ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
МАСТЕРСТВА ДИРИЖЕРА**

Лысенко Владислав Витальевич
Асистент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Цель исследования — выявить особенности методики репетиционной работы П. Муравского с хором; выяснить специфику применения дирижером различных компонентов хоровой звучности в аспекте художественно-образной интерпретации различных жанрово-стилевых образцов, представленных хоровой миниатюрой, обработками народных песен; расширить представление о сущности художественного феномена хормейстера. Методологическая база исследования основана на применении универсальных научных методов, распространенных в современном музыковедении, — методов индукции, дедукции, анализа, синтеза, что содействовало осмыслению особенностей репетиционной работы П. Муравского с хором, сущности его художественного феномена, роли и значения в развитии украинского хорового искусства. Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые произведено системное, разностороннее исследование формирования дирижерской и педагогической методики П. Муравского, выявлена специфика кристаллизации исполнительских приемов и средств, которые впоследствии стали неотъемлемой частью национального хорового искусства. Выводы. Творческая личность П. Муравского олицетворяет целую эпоху украинского хорового искусства, аккумулируя в себе опыт нескольких поколений выдающихся отечественных дирижеров-хормейстеров, настроенных на единственный мировоззренческий «камертон» — любовь к родной земле и ее культуре. Экспериментальные искания художника сформировали прочный фундамент, на котором впоследствии развернулась творческая деятельность ряда выдающихся дирижеров. Профессионализм П. Муравского, его

новаторские подходы к работе с хором являются ориентиром для современных и будущих дирижеров и исполнителей. В то же время творческая и педагогическая деятельность П. Муравского — важный фактор в процессе утверждения национального самосознания и активизации украинских патриотических тенденций.

Ключевые слова: Павел Муравский; методика работы с хором; дирижер-хормейстер; компоненты хоровой звучности; украинская хоровая классика

**ON PAVLO MURAVSKYI'S METHODS
OF WORK WITH THE CHOIR: SOME
PECULIARITIES OF CHOIRMASTER'S
PROFESSIONAL EXCELLENCE**

Vladyslav Lysenko

Assistant,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to identify the characteristic features of the methods of Muravskiy's rehearsal work with the choir; to describe the features of the conductor's use of various components of choral sonority in the aspect of artistic interpretation of various genre and style samples, represented by choral miniatures, arrangements of folk songs; to have a broader understanding of the essence of the artistic phenomenon of the choirmaster. The research methodology is based on the application of the universal scientific methods common in modern musicology — methods of induction, deduction, analysis, synthesis, which contributed to the understanding of the special features of Muravskiy's rehearsal work with the choir, the essence of his artistic phenomenon and his role in the development of Ukrainian choral art. The scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time it offers a systematic, comprehensive study of Pavlo Muravskiy's conducting and pedagogical methods, identifies the features of the crystallization of performing techniques and tools, which later became an integral part of national choral art. Conclusions. The creative personality of P. Muravskiy embodies an entire era of Ukrainian choral art, accumulating the experience of several generations of the outstanding national conductors and choirmasters that are turned to a single worldview “turning-fork” — love for their native land and its culture. The artist's experimental approaches formed a professional basis, on which the activity of a galaxy of the outstanding conductors subsequently developed. Muravskiy's professional skills and innovative approaches to work with the choir became a guiding star for modern and future conductors and performers. At the same time, his creative and pedagogical activity is an important factor in the process of establishing the national identity and promotion of patriotic tendencies.

Keywords: Pavlo Muravskiy; methods of working with the choir; conductor and choirmaster; components of choral sonority; Ukrainian choral classics

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235321

УДК 78:37-027.561(477.87)"19/20":78.071.4Світлик

**ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ
МИХАЙЛА СВІТЛИКА
У РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ
МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ЗАКАРПАТТЯ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Микуланинець Леся Михайлівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
ORCID: 0000-0002-6346-6532,
e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,
Мукачівський державний університет,
вул. Ужгородська, 26, Мукачево, Україна, 89600

Мета статті — охарактеризувати принципи викладацької діяльності Михайла Світлика, розкрити його педагогічний вплив на розвиток професійної музичної освіти Закарпаття кінця ХХ – початку ХХІ століття. Методологія дослідження полягає в застосуванні низки підходів: біографічного — для опанування творчих засад М. Світлика; аналітичного — для осмислення літератури за темою статті; історичного — для осягнення еволюції мистецького навчання на Закарпатті; системного — для студювання елементів української культури; теоретичного — для підбиття підсумків дослідження. Наукова новизна — вперше у національній гуманітаристиці поданий комплексний аналіз викладацької практики М. Світлика, розкриті її значення у поступі музичної освіти Закарпаття. Висновки. У публікації доводиться твердження: в другій половині ХХ століття професійна освіта Закарпаття пройшла інтенсивний шлях, що насамперед пов'язаний із Ужгородським музичним училищем ім. Д. Задора та діяльністю М. Світлика. Майстер сформував власну дидактичну концепцію, основу на глибокому інтелекті, активізації аналітичного потенціалу особистості; усвідомленні логіки художнього мислення, природній музикальності; поєднанні раціональних й емоційних аспектів підготовки фахівця, розвитку його здібностей; культурологічному й психологічному поступі вихованців; оснащенні їх знаннями та методами студювання; застосуванні творчих завдань; домінуванні креативної атмосфери в групах; підтримання індивідуальних досягнень студентів; виробленні потреби вдосконалюватися протягом життя. Практика М. Світлика демонструє реалізацію багатогранного обдарування особистості, що зуміла титанічною працею визначити вектор мистецьких студій краю. Принципи викладацької діяльності М. Світлика заклали підґрунтя педагогіки його учнів, які продукують власні авторські методичні системи, здійснюють пошуки інноваційних засобів навчання, сприяють еволюції музично-теоретичної освіти краю.

Ключові слова: музичне мистецтво; професійна музична освіта Закарпаття; музично-теоретична думка; педагогічна діяльність М. Світлика

Вступ

Культура України кінця ХХ – початку ХХІ століття переживає значні трансформації, що відображають загальноєвропейські цивілізаційні процеси: глобалізаційний злам, зміну мистецької парадигми, появу нових технологій творчості, інтеграцію національних надбань у світовий простір тощо. Зазначені явища суттєво впливають на сучасну професійну освіту, яка, з одного боку, інтенсивно розвивається, з іншого — покликана зберегти духовний спадок народу.

Один зі способів еволюції вітчизняної системи музичних студій — вивчення й узагальнення історичного досвіду певного краю, аналіз діяльності провідних майстрів країни, впровадження авторських педагогічних концепцій минулого в дидактичну практику сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти музичного навчання України осмислені в працях Т. Белінської, Н. Гуральник, В. Кузьмічової, А. Мартинюк, А. Мірошніченко, Т. Сідлецької, О. Овчарук, Ю. Чекана та ін. Його регіональні особливості стали предметом розвідок Н. Бовсунівської, О. Васюти, Л. Книшева, А. Кравченко, Т. Ляшенко, Л. Романюк та ін. У вказаних публікаціях детально проаналізували специфіку освіти конкретної області і тим самим відтворили завершену картину національного мистецького життя. Можемо стверджувати, що певною мірою духовні надбання майже всіх територій нашої держави отримали наукову експлікацію, але з огляду на інтенсифікацію розвитку та стрімку цивілізаційну трансформацію визначена проблематика потребує подальшої інтерпретації.

Самобутнім краєм, який у другій половині ХХ століття пройшов своєрідний шлях професіоналізації культури, є Закарпаття. Становлення та поступ його освіти вивчали В. Габорець, В. Гомонай,

В. Росул, М. Софілканич, О. Фізеші та ін. Окремі виміри музичного студіювання регіону в публікаціях розглянули О. Глуханіч, І. Дацків, І. Задорожний, М. Качур, Л. Микуланинець, Л. Мокану, Т. Росул та ін. Практику відомих викладачів осмислили О. Глуханіч, Г. Данканич, В. Мадяр-Новак, Ю. Соколовський, С. Стегней, В. Теличко та ін.

Однак за значної кількості здобутків у цьому напрямі залишається ще багато прогалин, які потребують системного аналізу. Одна з таких лакун — усвідомлення діяльності провідних педагогів, чия творчість значно розвинула мистецтвознавчу думку краю, сприяла входженню традицій області в національну навчальну систему. У цьому вимірі знаковою є постать Михайла Петровича Світлика — майстра з понад сорокарічним досвідом роботи, автора власної креативної методики музично-теоретичного виховання фахівців. Педагог підготував плеяду учнів, які успішно працюють в Україні й за її межами, гідно розбудовують засади школи свого наставника.

Наукова новизна статті полягає у комплексному аналізі викладацької практики М. Світлика, розкритті її значення у поступі музичної освіти Закарпаття.

Мета статті

Мета статті — охарактеризувати принципи викладацької діяльності Михайла Світлика, розкрити його педагогічний вплив на розвиток професійної музичної освіти Закарпаття кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Виклад матеріалу дослідження

Друга половина ХХ століття означена культурним поступом Закарпаття. Важливою подією стало заснування в 1946 році Ужгородського музичного училища, яке на етапі становлення спеціалізувалося, переважно, на вихованні педагогів-виконавців. 1960 рік ознаменувався відкриттям в установі теоретичного відділу, де студенти підвищували фаховий рівень та закладали основи регіонального мистецтвознавства. До цього процесу залучилися низка випускників провідних радянських консерваторій (Г. Басараб, В. Карабан, О. Кобулей, Є. Молнар, І. Попова, Г. Стадник та ін.).

80-ті роки ХХ століття для закладу — час інтенсивної еволюції. В цей період кадровий склад теоретичного відділу оновлюється значною кількістю талановитих музикантів (І. Кухта, В. Мадяр-Новак, М. Світлик, В. Теличко, Н. Олійник та ін.).

Однією з ключових постатей училища зазначеного періоду, яка внесла вагомий вплив у поступ освіти краю, є Михайло Петрович Світлик. Вчений народився 9 вересня 1951 року в с. Білки Іршавського району Закарпатської області в сім'ї просвітника, композитора-аматора, хорового диригента, фольклориста Петра Михайловича Світлика. В історію регіональної культури його батько увійшов одним з основоположників етномузикології, автором публікацій із проблем вказаної науки, активним збирачем зразків народної творчості. Майстер успадкував від тата та розвинув власною кропіткою працею науковий підхід в осягненні мистецької дійсності, аналітичне мислення, наполегливість у роботі.

Формування в креативній родинній атмосфері сприяло вибору фаху. З 1968 року М. Світлик — студент теоретичного відділу Ужгородського музичного училища, його наставниками стали Г. Басараб, І. Попова, О. Кобулей. Кожне з цих імен — епоха в житті закладу. У своїх спогадах вчителі зауважували наполегливість в навчанні Михайла Петровича, бажання глибоко проникнути в сутність цивілізаційних явищ.

Після закінчення першого етапу професійного студіювання (з відзнакою), в 1974 році майстер вступає до Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського. У спеціальних дисциплінах він вдосконалюється під керівництвом знаних українських музикознавців: Т. Бондаренко (заслужена діячка мистецтв України, професор кафедри теорії музики, автор ґрунтовних публікацій з проблем національної й західноєвропейської культури), Н. Герасимової-Персидської (доктор мистецтвознавства, професор, родоначальниця нових наукових напрямів, фундаторка першої в Україні кафедри старовинної музики), Н. Горюхіної (доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМУ, експлікаторка питань музичної україністики), В. Задерацького (доктор мистецтвознавства, професор, голова комісії музикознавства і критики у спілці композиторів СРСП), О. Шреєр-Ткаченко (кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри історії музики, досліджувачка національної духовної спадщини) та ін. Через комунікацію з вченими відбулося органічне збагачення фахових й особистісних властивостей М. Світлика, розуміння специфіки викладацької діяльності, в основу якої покладено суб'єкт-суб'єкту взаємодію.

Закономірно, що творча співпраця з досвідченими музикантами другої половини ХХ століття, концертні події столичного артистичного життя, сповненого виступами провідних інтерпретаторів Радянського Союзу, осягнення значної кількості літератури, велике бажання стати професіоналом, помножене на наполегливу працю, сприяли формуванню М. Світлика як зрілого майстра й унікального вчителя. Увібравши провідні науково-методичні засади наставників, Михайло Петрович розробив індивідуальну педагогічну концепцію, яка поєднала досвід київського мистецтвознавства, закарпатські регіональні освітні традиції та власне бачення мети і завдань навчання.

Після закінчення консерваторії (1979 рік) М. Світлик починає викладати в Ужгородському музичному училищі (нині Ужгородський музичний фаховий коледж ім. Д. Задора). Плідна праця у цій установі триває дотепер. М. Світлик викладає низку дисциплін: сольфеджіо, теорію музики, гармонію, поліфонію та ін. Свої курси митець постійно вдосконалює, актуалізує, надає авторського спрямування. Основні позиції його дидактичної системи висвітлені в методичних розвідках та наукових статтях.

З 1980 до 1982 року Михайло Петрович очолював теоретичний відділ, під керівництвом майстра у закладі започатковано функціонування кабінету самопідготовки. Аудиторію устаткували обладнанням для написання музичних диктантів та здійснення слухового аналізу, оснастили численною фонотекою. Ініціатива вченого сприяла інтенсифікації професійного розвитку студентів, формуванню навичок самостійної роботи, заклала засади систематичних грамотних занять з оптимальним використанням часу.

Якщо досягнути багаторічну викладацьку практику М. Світлика, то ми побачимо, що її зовнішня сторона позбавлена якихось гучних подій, буттєвих перепитій і драматичних історій. Творчий шлях наповнений глибинним внутрішнім змістом, натхненною працею, любов'ю до мистецтва, захопленням життям, служінням своїм вихованцям. Сконцентруємо нашу дослідницьку увагу саме на опануванні педагогічної концепції майстра, яка відкриває перспективи для експлікації: викладацького стилю Михайла Петровича; специфіки успішної музично-теоретичної підготовки майбутніх фахівців; тенденцій та закономірностей еволюції освіти Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Навчальна система М. Світлика ґрунтується на домінуванні декількох складових: доступність в експлікації дидактичного матеріалу; вибір найвдаліших способів пояснення; залучення до творчого процесу спадщини провідних західноєвропейських й українських митців; розвиток пізнавальної активності та креативних здібностей, навичок порівняльного аналізу музичного опусу; формування критичного мислення тощо.

Ключовими положеннями педагогіки Михайла Петровича є використання дедуктивних методів студіювання, розуміння універсальності теорії у втіленні канонів мистецтвознавчої думки. Вчений застосовує інтеграційний підхід, який накладає на стильову основу. Результат — виховання у студентів здатності до усвідомленого оперування слуховими уявленнями під час аналітичної та інтерпретаційної практики.

Теоретичну підготовку М. Світлик розглядає фундаментом виконавської й педагогічної діяльності музиканта. У центрі уваги майстра — розвиток комплексу здібностей. Для досягнення цієї мети викладач розробив низку вправ, завдань і засобів навчання як авторських узагальнених дидактичних напрацювань провідних вчителів минулого, які Михайло Петрович трансформував та адаптував до сучасних освітніх реалій.

Значну роль у формуванні фахівця М. Світлик відводить питанням вдосконалення загального культурного рівня. Науковець заохочує підопічних відвідувати концерти, майстер-класи, пропагує читання художньої та спеціалізованої літератури, мотивує брати участь в конференціях, лекторіях. Важливим у його педагогіці є вимагання системної, раціональної, логічно вивіреної роботи; виховання внутрішньої організації, прагнення вдосконалюватися. Водночас митець власним прикладом демонструє дотримання цих постулатів. Михайло Петрович щодня приходив задовго до початку занять і ретельно готується: вправляється у грі на фортепіано й імпровізації; вивчає сучасні наукові, методичні джерела; перевіряє, аналізує опуси своїх студентів і тим самим доводить важливість професійного саморозвитку протягом життя.

Вражає талант викладача вибудувати індивідуальну траєкторію поступу кожної особистості. Точними, лаконічними коментарями Михайло Петрович окреслює подальший спосіб розв'язання конкретних локальних навчальних цілей, еволюції вихованців, вміє вселити віру в успішність їхньої праці, переконати у важливості обраного шляху. Слугуючи беззаперечним авторитетом для молоді, він репрезентує універсальний тип вчителя, який поєднує в одній особі прискіпливого критика, наставника, батька, друга, колегу. Саме такий підхід результативний у процесі формування музиканта.

Зазначимо надзвичайно доброзичливий психологічний клімат на заняттях М. Світлика. Строгий і вимогливий, але водночас творець оптимістично-життєрадісної атмосфери, яка сприяє розкутості та невимушеності під час роботи. Наставник дуже добре відчуває настрій групи, розуміє, де треба розрядити творчу напругу, володіє майстерністю просто і доступно пояснити нелегкий матеріал, швидко, конструктивно розв'язати будь-яке дидактичне завдання.

Авторка статті мала щастя навчатися у Михайла Петровича. У моїй пам'яті із процесу навчання залишилося чимало веселих історій, що вселяли радість від пізнання нового, причетність до вічного та зустріч з собою кращим. Почуття гумору — важлива ознака М. Світлика: дотепно реагує на буттєві складності та гострим поглядом помічає певні недоліки. Цей талант, як і фахові знання, передає студентам. Я відчуваю пістет перед цим прекрасним митцем, вдячна за глибинні знання, захоплююсь яскравою особистістю, до рівня якої хочеться дорости.

Всупереч загальноновизнаному у професійних музичних колах авторитету, одна з провідних рис характеру Михайла Петровича — доброго, мудрого, розумного вчителя — скромність. Майстер уникає гучних промов на свою адресу та зовнішнього шанування. Толерантність, відкритість, порядність, справедливість підносять його над буденністю. Педагог надає перевагу систематичній, послідовній, ґрунтовній роботі, хоча інтелект і роль в розвитку освіти краю надзвичайно важливі. Свідченням цьому є значна кількість випускників, які перейняли від наставника низку музично-теоретичних, аналітичних прийомів, за якими, зі збереженням індивідуальності вихованців, чітко прослідковується ґрунтовна й вдумлива, оригінальна метода М. Світлика.

3-поміж учнів майстра багато працюють у провідних навчальних закладах України й закордоном (канд. мистецтв., викладач ЛНМА ім. М. В. Лисенка Г. Асталаш; канд. мистецтв., Заслужений діяч мистецтв України, викладач Ужгородського коледжу В. Мадяр-Новак; канд. мистецтв., доцент Мукачівського державного університету Л. Микуланинець; Заслужений працівник культури України, викладач-методист, голова циклової комісії «Фортепіано» Ужгородського коледжу М. Сокач; доктор музики, директор дитячої фортепіанної школи в США Р. Готвоні; доктор музики, викладач коледжу у Нью-Йорку М. Рогожина та ін.). Питома частка його підопічних — вчителі коледжів та мистецьких шкіл. Їхня діяльність не завжди публічна, однак вона закладає фундамент для поступу національної професійної освіти.

Важливо також підкреслити проведення Михайлом Петровичем майстер-класів на обласних курсах підвищення кваліфікації, які сприяли підвищенню якості теоретичної підготовки фахівців. Прочитані доповіді ставлять перед педагогами актуальні дидактичні питання, визначають шляхи розв'язання проблем.

Окреслюючи вклад М. Світлика в розвиток професійної музичної освіти Закарпаття кінця ХХ – початку ХХІ століття, розуміючи значення його праці та здобутків, маємо надію, що ця сторінка історії культури регіону ще не дописана. Впевнені, митець і надалі буде виховувати творчу молодь, яка продовжить прогрес та інтеграцію національного мистецтва в європейський соціокультурний простір.

Висновки

Діяльність М. Світлика — вагома сторінка в еволюції музичної освіти Закарпаття. Увібравши засади Київської музикознавчої школи, регіональні мистецькі принципи, майстер сформував авторську концепцію, що ґрунтується на глибокому інтелекті, активізації аналітичного потенціалу особистості, усвідомленні логіки художнього мислення, природній музикальності. Основа системи Михайла Петровича: поєднання раціональних й емоційних аспектів підготовки фахівця; розвиток всього комплексу його здібностей; акцентуація уваги на культурологічному й психологічному поступі вихованців; оснащення їх знаннями та методами навчання; застосування творчих завдань; домінування креативної атмосфери в групах; підтримання індивідуальних досягнень студента; вироблення потреби вдосконалюватися упродовж життя.

Практика М. Світлика демонструє реалізацію багатогранного обдарування педагога, що зумів титанічною роботою окреслити вектор мистецьких студій краю. Ідеї Михайла Петровича втілені у діяльності численних випускників, які, опираючись на засади свого наставника, випрацьовують власні інноваційні дидактичні підходи для інтенсифікації та модернізації сучасної професійної освіти.

Представлена стаття не вичерпує всі аспекти творчості М. Світлика. Подальшого усвідомлення потребує специфіка його науково-методичних досягнень, а також вивчення викладацької системи провідних учнів майстра.

Список використаних джерел

- Мадяр-Новак, В. (2009). *Учитель зі світлим ім'ям Надія: Матеріали та спогади про Н. Г. Затіну*. Гражда.
- Мадяр-Новак, В. (2016, 9 вересня). *Михайло Петрович Світлик (молодший): 65-річчя від дня народження музикознавця і педагога, (1951 р. н.)*. Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора. <http://muzdepartament.uz.ua/articles/2016/09/09/veresen-9-mihajlo-petrovich-svitlik-molodshij-65-richchya-vid-dnya-narodzhennya-muzikoznavcya-i-peda>.
- Микуланинець, Л. М. (2012). *Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття*. Карпати.
- Микуланинець, Л. М. (2014, 13-14 березня). Ужгородське музичне училище в розвитку мистецької освіти Закарпаття другої половини ХХ століття. В *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Мукачево (с. 171-174). МДУ.
- Мокану, Л. М. (Ред.). (2005). *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення* (Вип. 1). Карпати.
- Світлик, М. (2010). Ладогармонічне та фактурне варіювання в обробках Д. Задора українських народних пісень Закарпаття. В Л. М. Мокану (Ред.), *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення* (Вип. 2, с. 268-280). Карпати.

References

- Madiar-Novak, V. (2009). *Uchytel zi Svitlym Imiam Nadiia: Materialy ta Spohady pro N. H. Zatinu [Teacher with a Bright Name Nadiia: Materials and Memoirs about N. H. Zatina]*. Grazhda [in Ukrainian].
- Madiar-Novak, V. (2016, September 9). *Mykhailo Petrovych Svytlik (Molodshyi): 65-richchia vid Dnia Narodzhennia Muzykoznavtsia i Pedahoha, (1951 r. n.) [Mykhailo Petrovich Svytlik (Jr): the 65th Anniversary of the Birth of a Musicologist and Teacher (Born in 1951)]*. Uzhhorodskiy Muzychniy Fakhovyi Koledzh imeni D. Ye. Zadora [Uzhhorod Music College named after D. E. Zador]. <http://muzdepartament.uz.ua/articles/2016/09/09/veresen-9-mihajlo-petrovich-svitlik-molodshij-65-richchya-vid-dnya-narodzhennya-muzikoznavcya-i-peda> [in Ukrainian].
- Mokanu, L. M. (Ed.). (2005). *Profesiina Muzychna Kultura Zakarpattia: Etapy Stanovlennia [Professional Musical Culture of Transcarpathia: Stages of Formation]* (Iss. 1). Karpaty [in Ukrainian].
- Mykulanynets, L. M. (2012). *Etnokulturni Vymiry Stanovlennia ta Rozvytku Profesiinoho Muzychnoho Mystetstva Zakarpattia Druhoi Polovyny XX Stolittia [Ethnocultural Dimensions of Formation and Development of Transcarpathia Professional Musical Art in the Second Half of the 20th Century]*. Karpaty [in Ukrainian].
- Mykulanynets, L. M. (2014, March 13-14). Uzhhorodske Muzychne Uchylshche v Rozvytku Mystetskoï Osvity Zakarpattia Druhoi Polovyny XX Stolittia [Uzhhorod Music College in the Development of Transcarpathia Art Education in the Second Half of the 20th Century]. In *Mystetska Osvita v Yevropeiskomu Sotsiokulturnomu Prostori XXI Stolittia [Art Education in the European Socio-Cultural Space of the XXI Century]*, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Mukachevo (pp. 171-174). Mukachevo State University [in Ukrainian].
- Svytlik, M. (2010). Ladoharmonichne ta Fakturne Variuvannia v Obrobkakh D. Zadora Ukrainskykh Narodnykh Pisen Zakarpattia [Harmonic and Textural Variations in D. Zador's Arrangements of Transcarpathia Ukrainian Folk Songs]. In L. M. Mokanu (Ed.), *Profesiina Muzychna Kultura Zakarpattia: Etapy Stanovlennia [Professional Musical Culture of Transcarpathia: Stages of Formation]* (Iss. 2, pp. 268-280). Karpaty [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 17.04.2021

**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
МИХАИЛА СВИТЛИКА В РАЗВИТИИ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЗАКАРПАТЯ КОНЦА ХХ –
НАЧАЛА ХХ ВЕКА**

Микуланинець Леся Михайлівна
Кандидат искусствоведения, доцент,
Мукачевский государственный университет,
Мукачево, Украина

Цель работы — охарактеризовать принципы преподавательской деятельности Михаила Свитлика, раскрыть его педагогическое воздействие на развитие профессионального музыкального образования Закарпаття конца ХХ – начала

XXI века. Методология исследования заключается в применении ряда подходов: биографического — для освоения творческих принципов М. Свитлика; аналитического — для осмысления литературы по теме статьи; исторического — для постижения эволюции художественного обучения в Закарпатье; системного — для изучения элементов украинской культуры; теоретического — для подведения итогов исследования. Научная новизна — впервые в национальной гуманитаристике представлен комплексный анализ преподавательской практики М. Свитлика, раскрыто ее значение в развитии музыкального образования Закарпатья. Выводы. В публикации обосновывается утверждение: во второй половине XX века профессиональное образование Закарпатья прошло интенсивный путь, прежде всего, связан с Ужгородским музыкальным училищем им. Д. Задора и деятельностью М. Свитлика. Мастер сформировал собственную дидактическую концепцию, основанную на глубоком интеллекте, активизации аналитического потенциала личности; осознании логики художественного мышления, естественной музыкальности; сочетании рациональных и эмоциональных аспектов подготовки специалиста, развитии его способностей; культурологическом и психологическом развитии воспитанников; оснащении их знаниями и методами изучения; применении творческих задач; доминировании креативной атмосферы в группах; поддержки индивидуальных достижений студентов; выработке потребности совершенствоваться в течение жизни. Практика М. Свитлика демонстрирует реализацию многогранного дарования личности, сумевшей титаническим трудом определить вектор художественных студий края. Принципы преподавательской деятельности М. Свитлика заложили основы педагогики его учеников, которые производят собственные авторские методические системы, осуществляющие поиски инновационных средств обучения, способствующих эволюции музыкально-теоретической образования края.

Ключевые слова: музыкальное искусство; профессиональное музыкальное образование Закарпатья; музыкально-теоретическая мысль; педагогическая деятельность М. Свитлика

**PEDAGOGICAL ACTIVITY
OF MYKHAILO SVYTLIK
IN THE DEVELOPMENT
OF PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION
OF TRANS-CARPATIA IN THE LATE
20th – EARLY 21st CENTURIES**

Lesia Mykulanyets
*PhD in Art Studies, Associate Professor,
Mukachevo State University,
Mukachevo, Ukraine*

The purpose of the article is to characterise the principles of teaching activities of Mykhailo Svytlik, to reveal his pedagogical influence on the development of professional music education in Transcarpathia at the end of the 20th – beginning of the 21st century. The research methodology consists in applying a number of approaches: biographical — to reveal the creative principles of M. Svytlik's work; analytical — to conduct the literature review on the topic of the article; historical — to comprehend the evolution of art education in Transcarpathia; systematic — to study elements of Ukrainian culture; theoretical — to summarise the results of the study. The scientific novelty of the article is that a comprehensive analysis of M. Svytlik's teaching practice and its significance in the development of music education in Transcarpathia are presented for the first time in the national Humanities. Conclusions. The article demonstrates that in the second half of the twentieth century, professional education in Transcarpathia significantly developed, and was primarily associated with the Uzhhorod D. Zador Music College and M. Svytlik's work. The master formed his own didactic concept based on deep intelligence, activation of the analytical potential of the individual; awareness of the logic of the artistic thinking, natural musicality; a combination of rational and emotional aspects of specialists' training, the development of his abilities; cultural and psychological progress of students; equipping them with knowledge and methods of studying; application of creative tasks; the creative atmosphere in groups; support of the individual achievements of students; developing the need to constantly improve one's skills. M. Svytlik's practice is the realization of the multifaceted talent of the individual, who managed to determine the vector of studying the art in the region with his titanic work. The principles of teaching activity of M. Svytlik laid the foundation for the pedagogical skills of his students, who present their own methodological systems, search for innovative teaching tools, and contribute to the evolution of musical and theoretical education in the region.

Keywords: music art; professional musical education of Transcarpathia; musical and theoretical thought; pedagogical activity of M. Svytlik

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235324

УДК 78.09:007.2

**ЕФЕКТ СИНЕРГІЇ У СПІЛЬНОМУ
ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ**

Молчанова Тетяна Олегівна

*Доктор мистецтвознавства, професор,**ORCID: 0000-0002-2152-7341,**e-mail: prof@molchanova.pro,**Львівська національна музична академія**імені М. В. Лисенка,**вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000*

Метою статті є спроба обґрунтування фахової синергії двох музикантів як базової компоненти мистецтва спільного музикування, визначення шляхів набуття досвіду творчої комунікації в умовах їхнього професійного спілкування під час роботи над твором, окреслення алгоритму та створення єдиного психоемоційного простору, що постають базовим концептом реалізації спільного виконавського процесу. Методологія системного аналізу дослідження поєднала такі методи: аналітичний (аналіз комунікативної взаємодії музикантів у психологічному та музикознавчому аспектах); герменевтичний (дослідження синергії як зростання ефективності діяльності в результаті поєднання окремих компонентів у єдину систему за рахунок т. зв. «сумарного ефекту») та обсерваційний (власний педагогічний досвід та експеримент: аналіз навчального процесу в класі концертмейстерства та під час проходження студентами концертмейстерської практики у вокальних, інструментальних класах, класах оперно-симфонічного та хорового диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка; у класах камералістики (zespół kameralny) та читання курсу «Warsztaty Artystyczne» на кафедрі музики Університету ім. Я. Длугоша (Ченстохова, Польща). Наукова рефлексія орієнтована на усвідомлення важливості паритетної взаємодії піаніста-концертмейстера й соліста. Висновки. Виявили умови, зорієнтовані на актуалізацію мотиваційної спрямованості інтеграції знань, умінь кожного з виконавців у роботі над твором. Констатували важливість паритетної взаємодії концертмейстера і соліста, що спомагатиме зростанню ефективності спільного творення образу. Акцентували увагу на важливості створення єдиного психоемоційного простору, де формується психологічна установка на «співпрацю у взаємодії» з відповідним узгодженням спільних виконавських завдань, що постають фундаментальним підґрунтям переконливого кінцевого результату як професійного сумарного ефекту.

Ключові слова: синергія; піаніст-концертмейстер; соліст; спільний виконавський процес

Вступ

На сьогодні фах піаніста-концертмейстера (надалі — концертмейстера) є одним із найважливіших парадигм спільного творчого процесу, визначається соціально-психологічною та емоційно-інтелектуальною синергією, зумовленою рисами паритетної співдії соліста й концертмейстера, інтеракції між ними для досягнення сумарного позитивного кінцевого результату.

Сучасна глобалізація соціальних процесів, розширення обсягу інформаційних потоків із формування суспільної свідомості, багатозначність і динамізм міжкультурного простору, активізація концертно-камерного життя в нових умовах змінили вимоги до фахових якостей концертмейстера, характерними рисами діяльності якого виступають багатопрофільність і поліфункціональність. І навіть під час пандемії, що у 2020 році охопила увесь світ, виконавці безперервно шукають альтернативних шляхів виходу з кризової ситуації, одним з яких постає продукування в онлайн-форматі концертів із концертмейстером.

Багатовимірність концертмейстерського фаху слугує засадничим ґрунтом для усвідомлення важливості його статусу та поглибленого дослідження взаємодії з іншим музикантом. Аналіз концепції синергії як сукупності властивостей, що сприяють успішному творчому спілкуванню концертмейстера й соліста, вже давно потребує суттєвого перегляду апробованого часом традиційного методологічного арсеналу, трансформування ставлення до концертмейстера як музиканта з допоміжною роллю на паритетну роль у спільному процесі творення, дає об'єктивну можливість не лише зрозуміти, а й виявити найважливіші особливості сучасної культури спілкування музикантів у процесі співпраці над твором, переосмислити, змінити і спрогнозувати її парадигми.

У сучасній ситуації важливо виробити теоретико-методологічні принципи вивчення синергії в спільному виконавському процесі як обміні музичною інформацією — від композиторського задуму до його втілення в умовах концертної зали або звукозапису.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дефініція «синергія» (грец. Synergeia) означає «співпраця», «співдружність», де сун — «спільно», «разом»; «ergeia» — «праця» (GarageBiz, 2017). Уперше цей термін запровадив німецький фізик-теоретик, професор Штутгартського університету, директор Інституту теоретичної фізики й синергетики, правнучатий племінник Карла Маркса Герман Хакен (1980) в 1970 році для пояснення кооперативної поведінки термодинамічних систем.

Синергія як поняття поки широко не застосовується у музикознавчому просторі. Підготовлені лише поодинокі статті, зокрема, російського музикознавця Т. Берсеневої про розуміння синергії як культурно-філософської категорії в історії релігії, як типу культурної взаємодії (Берсенева, 2013, 2016).

В українському мистецькому просторі Ю. Раденко та Б. Раденко (2018) аналізують теоретичні питання акторської гри в ракурсі синергії, доводячи, що елементи мовної, музичної інтонації, акторської пластики взаємопосилуються у процесі виконання. Український музикознавець І. Єргієв намагається розглянути синергію як «підсумковий ефект взаємодії кількох видів виконавських енергій, які характеризуються тим, що їхня спільна енергетична дія суттєво переважає ефект кожного окремого виду» (Єргієв, 2001, с. 30).

Пошук публікацій в українському музикознавстві з питань комплексного підходу до аналізу проблеми синергії соліста і концертмейстера, ефективності її позитивних наслідків на кінцевий результат звертають увагу на необхідність реконструкції поняття «сумарний ефект», що виникає внаслідок спільної дії цих музикантів для розуміння його потенційних можливостей. Водночас і перегляд ставлення до цього тандему, зміни сприйняття концертмейстера як другорядного музиканта та надання йому функцій відповідно до сучасних реалій спільного виконавства. Спілкування двох музикантів з позиції синергії постає одним із важливих засобів їхнього соціокультурного буття, їхньої діяльності у процесі роботи над твором для спільного виконання та отримання позитивного кінцевого результату (концертного виступу).

Коріння цього вбачаємо насамперед у сталому домінуванні думки про другорядність ролі концертмейстера у спільному виконавському процесі. Поодинокі висловлювання музикантів-практиків на захист цієї професії, на жаль, не в стані змінити ситуацію, постаючи «гласом волаючого в пустелі».

Водночас таку неоднозначність у визначенні ролі концертмейстера можна пояснити й довготривалою незмінною думкою про неважливість цього різновиду діяльності — такої, яка не потребує виявлення власної індивідуальності піаніста, і відповідно не вартує уваги та, за іронічним висловом британського концертмейстера Дж. Мура (1987), «сприяє успіху концерту не більше, ніж гардеробник» (с. 36).

У статті розглянуто синергію концертмейстера і соліста у форматі виконавського дуету, який визначено як «паритетний виконавський тандем», «рівноправний дует», «співпраця у взаємодії», де поєднуються дві мистецькі індивідуальності для втілення спільних художніх завдань і створення переконливої інтерпретації твору. У дослідженні під поняттям «друга мистецька індивідуальність» (соліст) передбачено іншу одиницю дуету — вокаліст, інструменталіст, хор, симфонічний оркестр тощо. Позначення таких стосунків потрактуємо не як статичний стан, а як діалог, взаємодія та інтеграція їхніх індивідуальностей.

Мета статті

Мета статті полягає в обґрунтуванні фахової синергії двох музикантів як базової компоненти мистецтва спільного музикування, як творчої міжособистісної інтеракції та перцепції у спільному виконавському для отримання переконливого кінцевого результату, визначенні шляхів набуття досвіду творчої комунікації в умовах їхнього професійного спілкування під час роботи над твором.

Завданням статті постало прагнення викласти авторське бачення питання синергії як творчої міжособистісної інтеракції та перцепції в спільному виконавському процесі з професійно переконливим сумарним ефектом.

Виклад матеріалу дослідження

У контексті статті синергія потрактована як співпраця двох музикантів на підставі пошуку спільності поглядів в інтерпретації твору, що базується на паритетності їхнього спілкування, конвергенції

знань, умінь і навичок у єдиний виконавський комплекс. У спільному виконавському процесі синергія щільно пов'язана з особистісними рисами музикантів, їхньою мотивацією й ціннісними орієнтаціями, самосвідомістю та професійними установками.

Аналіз семантичної структури та впорядкування тезаурусу термінології фаху концертмейстера свого часу дав змогу сформулювати авторську інтерпретацію визначення цього музиканта. «Концертмейстером називаємо піаніста, який працює у дуеті з вокалістом, будь-яким інструменталістом, також у хореографії, хорових та оперно-симфонічних класах, у театрі опери та балету, допомагає їм, володіючи знаннями фахової специфіки того чи іншого соліста, вмінням контролювати якість їхнього виконання, розумінням причин виникнення помилок під час виконання твору та спрямовуючи на правильний шлях їхнього виправлення, виступає психологом у певних концертних і конкурсних ситуаціях. Саме концертмейстер стає своєрідним провідником між композитором і нотним текстом твору, між солістом-виконавцем і слухачем. У контексті музично-педагогічного процесу учня-студента, який навчається у концертмейстерському класі навчальної тріади: ДМШ — музичне училище — вищий навчальний музичний заклад, також іменуємо концертмейстером. До функцій концертмейстера належить й така складова як навчання цьому мистецтву учнів-студентів (викладач концертмейстерського класу), а також усвідомлення свого досвіду за допомогою жанру науково-методичної літератури (викладач-методист)» (Молчанова, 2015, с. 66).

Отож, формування комунікативної взаємодії здійснюється на перетині мистецтва концертмейстера та соліста різних виконавських напрямів. Кожна стадія опанування цим форматом співтворчості потребує особистої участі концертмейстера в процесі співпраці з солістом, характеризується певним логічним кроком уперед та завжди залежить від попередньої.

Синергія спільного процесу як відкрита, складно організована й цілісна система (основними складовими якої постає композиторська творчість, виконуваний твір, відповідне сприйняття цього твору та подальша реалізація обома виконавцями), що забезпечує її вивіреність і циркуляцію мистецької інформації в часопросторі музичної культури.

У процесі виконавської реалізації та пізнання творчості композитора концертмейстер і соліст стають інтерпретаторами композиторського задуму, його своєрідними співавторами, несучи задум до останнього інстанції — слухача. Інтерпретація стає варіантом виконавського бачення кожним з учасників твору композитора, пропонуючи його вже не як авторський текст, а як власне ставлення до твору. Композиторський текст сприймається тепер як посил до інших, пропущений крізь призму власних пошуків і поєднаний з пошуком іншого музиканта цього тандему. У процесі відбувається обмін інформацією, взаємозбагачення синергії, духовна єдність, розуміння та відповідна інтерпретація виконавцями. Саме завдяки такій взаємодії стає можливою продуктивність композиторсько-виконавського діалогу.

Вивчення твору потребує специфічної форми інтеракції концертмейстера й соліста — спілкування, що ґрунтується насамперед на принципах рівноправного партнерства, на взаємоузгодженості їхніх дій і намірів, на двосторонньому впливі та пошуку шляхів взаємодії, що поєднує дбайливе ставлення до намірів партнера з обов'язковим проявом власної індивідуальності. Культура спілкування впливає на встановлення сприятливої духовно-моральної атмосфери учасників взаємодії та результативність творчого процесу. Дружні стосунки соліста і концертмейстера забезпечують особистісну захищеність, переживання емоційного піднесення кожним із них. Під час співпраці абсолютно неприйнятний вольовий стиль, авторитарне нав'язування своїх поглядів, знеособлення думки соліста чи концертмейстера, адже осмислення музичного образу ґрунтується на тонкому індивідуальному сприйнятті кожним ідеї композитора, жанрово-стильових параметрів твору.

Необхідне для успішної синергії діалогічне спілкування двох індивідуальностей у спільному виконавському процесі має на увазі проникнення в суть і сенс іншого. Зауважимо, що спільна гра — не просто акт виконання удвох, це єдине духовне осягнення твору, пов'язане, як вже зазначалося вище, з проявом власного ставлення до авторського задуму кожним виконавцем із подальшим пошуком спільної домінанти.

Водночас варто підкреслити наявність у спільному виконавському дуеті й творчої ініціативності обох музикантів, оскільки кожен із виконавців порівну відповідає за виконання твору та, відтворюючи його в реальному звучанні, прагне до максимального художнього результату. Творча ініціативність має бути властива обом, а процес співпраці допоможе визначити міру активності кожного в тій чи іншій частині твору.

Стверджуючи необхідність паритетної взаємодії соліста та концертмейстера, треба назавжди відхилити розповсюджену думку про обмеження обов'язку останнього лише підтримувати наміри соліста,

оскільки головний постулат теорії і практики концертмейстерства: «Дует передбачає рівноправність двох виконавців і їх співробітництво» (Roussou, 2013, с. 512). Пропонуючи свій погляд, свою інтерпретацію, концертмейстер тим самим може не лише розширити сферу мистецького втілення, художньої трансляції змісту музичного твору, а й скоректувати, збагатити прочитання твору солістом.

Безпосереднім базисом синергії концертмейстера та соліста постає чітко вибудована послідовність етапів роботи над твором, яких у спільному виконавському процесі існує три. Перший етап — це отримання кожним учасником виконавського тандему загального уявлення про твір, його художні образи, які постають «продуктом творчого опрацювання музичної інформації» (Цагарелли, 2008, с. 23). Другий — робота кожного з виконавців над своєю партією, коли відбувається відбір та оволодіння засобами виразності, необхідними для реалізації художнього змісту твору. Третій етап, який за часовим виміром є найдовшим, передбачає спільну роботу виконавців, результатом якої стане завершена виконавська реалізація твору. Саме на цьому етапі відбувається й опанування спільними структурними компонентами, які передбачають координацію таких інваріантних детермінант: активізація слухової уваги як реакції на наміри партнера, ритмічна узгодженість спільного процесу, спільна редакція нотного тексту, регулювання моментів спільних вступу та закінчення, вивірення динамічного балансу обох партій, спільне фразування, артикуляція, штрихи.

За таких дій спільна виконавська інтерпретація постане успішним актом здійснення задуму композитора, і лише тоді можна стверджувати думку про справжній творчий синтез у виконавській реалізації твору солістом і концертмейстером.

У контексті розгляду творчої міжособистісної інтеракції в спільному виконавському процесі варто педалювати і питання мотивації психологічного контакту двох музикантів. Ю. Цагареллі переконаний: «Необхідність комунікативних умінь для музикантів-виконавців зумовлена специфікою професії.... Практика, а також наслідки опитування багатьох професійних ансамблів свідчить про те, що багато високопрофесійних колективів розпадаються через недостатність комунікативних умінь учасників» (Цагарелли, 2008, с. 11-12).

Побіжно значення має не лише технічний фаховий рівень, а й особисті психологічні та естетичні якості. Йдеться про емоційну домінанту особистості кожного учасника виконавського тандему, здатність бути оригінальним, неповторним, володіти певним виконавським «магнетизмом».

Синергія виконавського тандему виникає передовсім через певні психофізичні моменти передбачення у свідомості, розпізнавання та адекватні зворотні реакції на наміри партнера. І саме на основі прогнозування кінцевого художнього результату та після окреслення спільності ідей і колегіального технічного опрацювання твору формується спільна інтерпретація.

Отже, синергія як творча міжособистісна інтеракція та перцепція у спільному виконавському процесі постає складним, багатоплановим процесом спілкування концертмейстера та соліста. Цей процес містить започаткування та розвиток контакту, що об'єднує в собі обмін інформацією (комунікація як змістовний аспект соціальної взаємодії), вироблення єдиної стратегії, тактики стосунків і наступних спільних дій, підтримання певних ініціатив, т. зв. «зустрічний струм» (термін К. Станіславського).

Висновки

Запропоновані думки дають змогу констатувати актуальність сучасної виконавсько-діалогічної комунікації, визначаючи її складність і багатогранність. Синергія спільного виконавського процесу розглядається як концепт теорії музичного спілкування та аналізується у взаємодоповнювальних музично-виконавських аспектах, найбільш ефективних для осмислення суті досліджуваного феномена. Доведена важлива роль синергії у мистецтві спільної виконавської інтерпретації, висловлена обґрунтована думка про необхідність застосування цього поняття у практичній діяльності двох музикантів виконавського тандему.

У статті пропонується трактувати синергію двох музикантів як сучасний виконавсько-інтерпретаторський концепт у трьох вимірах спільного виконавського процесу: особистісному, діалогічному, художньо-виконавському. Поєднання цих компонентів дає змогу з достатньою вірогідністю виявляти у цьому тандемі унікальні художньо-виконавські особливості, які відповідають сучасним реаліям спільного музикування.

Стверджується, що спільне виконання постає процесом синергетичної взаємодії суб'єктів (у заявленому контексті — двох), скерованим на реалізацію художньо-виконавського потенціалу музичного твору, що відбувається через поетапність його опрацювання, грамотну редакцію нотного тексту, спіль-

ну ритмічну дисципліну, які координують необхідну модель створення музичного образу, технічне оволодіння матеріалом і виконавське втілення кінцевого результату. Формування спільного відтворення музичного тексту визначається як система налаштування, взаємозв'язку засобів музичної виразності через такі конструкції комунікативної взаємодії двох виконавців: чітке окреслення етапів роботи над твором, у контексті яких визначено складові спільної виконавської узгодженості: фразування, артикуляція, штрихи, фактура, динаміка, темпоритм, що потребують спільних погоджувальних рішень.

Матеріал статті сприятиме актуальному дослідженню музично-виконавського процесу двох музикантів, педалюванню паритетності їхньої взаємодії, взаємодоповненості і взаємозбагачення, відмові від визначення ролі концертмейстера як другорядної, не важливої. Ідеї статті також варто застосовувати для подальшого аналізу комунікативних засобів музичного діалогу, синергії спільного виконавського процесу в системі культурних цінностей.

Роль двох виконавців у музичному процесі, використання комплексу творчих і інтелектуальних досягнень кожного, їхнього взаєморозуміння, взаємозбагачення та рівноправність — ось важливі чинники нової парадигми синергії у спільному виконавському процесі, який постає найбільш пріоритетною галуззю у дослідженні культури спільного музикування. Матеріали дослідження актуальні також у педагогічній діяльності для використання у процесі виховання майбутніх концертмейстерів, з переглядом генеральної стратегії навчання у класі концертмейстерства навчальних закладів середньої та вищої музичної ланки.

Список використаних джерел

- Берсенева, Т. П. (2013). Синергия в культуре. *Вестник Томского государственного университета*, 377, 36-44.
- Берсенева, Т. П. (2016). Синергия: сущностные характеристики и формы проявления. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 2(64), 48-52.
- Ергиев, И. (2001). Исполнительская синергия как главный системообразующий элемент артистического универсума. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 107, 28-40.
- Молчанова, Т. О. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний і методологічний дискурс-аналіз* [Дисертація доктора мистецтвознавства]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
- Мур, Дж. (1987). *Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке* (И. Г. Авалиани & И. В. Парина, пер.). Радуга.
- Раденко, Ю. В., & Раденко, Б. М. (2018). Синергія мовно-музичної інтонації актора та співака як шлях розкриття творчого задуму драматурга. *Молодий вчений*, 2(54), 155-159.
- Хакен, Г. (1980). *Синергетика* (В. И. Емельянов, пер.). Мир.
- Цагарелли, Ю. А. (2008). *Психология музыкально-исполнительской деятельности*. Композитор.
- GarageBiz. (2017, 23 октября). *Эффект синергии. Что такое синергия простыми словами?!* Секреты успеха! <http://qobiz.ru/effekt-sinergii-chto-takoe-sinergiya-prostyimi-slovami/>.
- Roussou, E. (2013). An exploration of the pianist's multiple roles within the duo chamber ensemble. In A. Williamon & W. Goebel (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science* (pp. 511-516). European Association of Conservatoires.

References

- Berseneva, T. P. (2013). Sinergiya v Kul'ture [Synergy in Culture]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta [Tomsk State University Journal]*, 377, 36-44 [in Russian].
- Berseneva, T. P. (2016). Sinergiya: Sushchnostnye Kharakteristiki i Formy Proyavleniya [Synergy: Essential Characteristics and Forms of Manifestation]. *Istoricheskie, Filosofskie, Politicheskie i Yuridicheskie Nauki, Kul'turologiya i Iskustvovedenie. Voprosy Teorii i Praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]*, 2(64), 48-52 [in Russian].
- GarageBiz. (2017, 23 октября). *Effekt Sinergii. Chto Takoe Sinergiya Prostymi Slovami?! [Synergy Effect. What is Synergy in Simple Words?!]*. Sekrety uspekha! <http://qobiz.ru/effekt-sinergii-chto-takoe-sinergiya-prostyimi-slovami/> [in Russian].
- Haken, H. (1980). *Sinergetika [Synergetics]* (V. I. Emel'yanov, Trans.). Mir [in Russian].
- Molchanova, T. O. (2015). *Mystetstvo Pianista-Kontsertmeistera: Istorychnyi i Metodolohichnyi Dyskurs-Analiz [The Art of Pianist-Concertmaster: Historical and Methodological Discourse-Analysis]* [Doctoral Dissertation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].

- Moore, G. (1987). *Pevets i Akkompaniator: Vospominaniya. Pazмышleniya o Muzyke [Singer and Accompanist: Memories. Reflections on Music]* (I. G. Avaliani & I. V. Parina, Trans.). Raduga [in Russian].
- Radenko, Yu. V., & Radenko, B. M. (2018). Synerhiia Movno-Muzychnoi Intonatsii Aktora ta Spivaka yak Shliakh Rozkryttia Tvorchoho Zadumu Dramaturha [Synergy in Musical-Speech Intonation of the Actor and Singer as a Way of Revealing the Creative Idea of the Playwright]. *Molodyi Vchenyi [Young Scientist]*, 2(54), 155-159 [in Ukrainian].
- Roussou, E. (2013). An Exploration of the Pianist's Multiple Roles within the Duo Chamber Ensemble. In A. Williamon & W. Goebel (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science* (pp. 511-516). European Association of Conservatoires.
- Tsagarelli, Yu. A. (2008). *Psikhologiya Muzykal'no-Iсполnitel'skoi Deyatel'nosti [Psychology of Musical Performance]. Kompozitor [in Russian]*.
- Yergiyev, I. (2001). Iсполnitel'skaya Sinergiya kak Glavnyi Sistemoobrazuyushchii Element Artisticheskogo Universuma [Performance Synergy as a Main Systematic Element of the Artistic Universum]. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*, 107, 28-40 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 19.04.2021

ЭФФЕКТ СИНЕРГИИ В СОВМЕСТНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ

Молчанова Татьяна Олеговна
Доктор искусствоведения, профессор,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Целью статьи является попытка обоснования профессиональной синергии двух музыкантов как базового компонента искусства совместного музицирования, определение путей приобретения опыта творческой коммуникации в условиях их профессионального общения во время работы над произведением, определение алгоритма и создание единого психоэмоционального пространства, которые возникают как базовый концепт реализации совместного исполнительного процесса. Методология системного анализа исследования соединила следующие методы: аналитический (анализ коммуникативного взаимодействия музыкантов в психологическом и музыковедческом аспектах); герменевтический (исследование синергии как рост эффективности деятельности в результате соединения отдельных компонентов в единую систему за счет т. н. «суммарного эффекта») и наблюдательный (собственный педагогический опыт и эксперимент: анализ учебного процесса в классе концертмейстерства и при прохождении студентами концертмейстерской практики в вокальных, инструментальных классах, классах оперно-симфонического и хорового дирижирования Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко; в классах камералистики (zespół kameralny) и чтение курса «Warsztaty Artystyczne» на кафедре музыки Университета им. Я. Длугоша (Ченстохова, Польша). Научная рефлексия ориентирована на осознание важности паритетного взаимодействия пианиста-концертмейстера и солиста. Выводы. Обнаружили условия, ориентированные на актуализацию мотивационной направленности интеграции знаний, умений каждого из исполнителей в работе над произведением. Констатировали важность паритетного взаимодействия концертмейстера и солиста, что поможет росту эффективности совместного создания образа. Акцентировали внимание на важности создания единого психоэмоционального пространства, где формируется психологическая установка на «сотрудничество во взаимодействии» с соответствующим согласованием общих исполнительских задач, стоящих фундаментальным основанием убедительного конечного результата как профессионального суммарного эффекта.

Ключевые слова: синергия; пианист-концертмейстер; солист; общий исполнительский процесс

SYNERGY EFFECT IN JOINT PERFORMANCE ACTIVITY

Tetiana Molchanova
DSc in Art Studies, Professor,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
Lviv, Ukraine

The purpose of the article is an attempt to substantiate the professional synergy of two musicians as a basic component of the art of joint musical action, to determine ways to gain experience in creative communication in the conditions of their

professional interaction while working on a composition, to define an algorithm and create a single psycho-emotional space, which appear as the basic concept for implementing a joint performance.

The research methodology combines the following methods: analytical (analysis of the communicative interaction of musicians in psychological and musicological aspects); hermeneutical (synergy study in terms of increasing the effectiveness of activities as a result of combining individual components into a single system due to the so-called “total effect”) and observational (firsthand pedagogical experience and experiment: analysis of the educational process in the concertmaster class and during students' concertmaster practice in vocal, instrumental classes, opera, symphony and choral conducting classes of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy; in the classes of chamber music (zespół kameralny) and during teaching the course “Warsztaty Artystyczne” at the Department of Music of Jan Dlugosz University (Czestochowa, Poland). Scientific reflection is focused on awareness of the importance of the interaction between a pianist-concertmaster and a soloist. Conclusions. The author of the article has identified conditions focused on the actualization of the motivational orientation of the integration of knowledge and skills of each performer. The article states the importance of parity interaction between the concertmaster and the soloist, which will help to increase the effectiveness of the joint activity. The article emphasizes the importance of creating a single psycho-emotional space, where a psychological attitude to “cooperation in interaction” is formed with the appropriate coordination of joint performance tasks, which are the fundamental basis for a convincing final result as a professional total effect.

Keywords: synergy; pianist-concertmaster; soloist; joint performance activity

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235380

УДК 785.7(4)"71"

**ПРОБЛЕМИ ЕВОЛЮЦІЇ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО
КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО
ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ**

Пославський Антон Олександрович
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
ORCID: 0000-0002-5773-6348,
e-mail: poslav1975@gmail.com,
Львівська національна музична академія
імені Миколи Лисенка,
вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000

Мета статті — розглянути еволюцію європейського камерно-ансамблевого інструменталізму як особливого типу музичного мислення, а також дослідити жанрове поле радикальної трансформації традиційних прийомів композиторського письма. Методологія дослідження. Закономірності камерно-ансамблевого інструменталізму у творах європейських композиторів проаналізовані із застосуванням методу історизму, загальноестетичний метод використаний у дослідженні естетично-стильового феномену інструменталізму, а предмет дослідження статті вдалося системно опрацювати з допомогою музично-аналітичного методу. Наукова новизна. У музично-теоретичних та виконавських дослідженнях проблема інструменталізму розглянута під кутом нових інструментально-виразових засобів музики першої половини ХХ століття. Уперше проаналізовані витоки, семантика та головні тенденції еволюції камерно-ансамблевого інструменталізму як особливого типу мислення в музичній культурі Європи. Висновки. Джерела і традиції камерно-ансамблевого інструменталізму репрезентовані стилями європейської музики від епохи Бароко до нової Віденської школи. Камерно-інструментальний ансамбль як особливий тип музичного мислення активно функціонує зі стильовими «константами» і «змінними», із темброво-фактурними та просторово-часовими комплексами як стилістичними домінантами в камерно-ансамблевому інструменталізмі. Камерний ансамбль інструментального типу розвивався у двох вимірах: інтроспективному як романтичний камерний ансамбль та конструктивно-ігровому, гастрольному стилі епох пізнього Ренесансу й Бароко. Романтики розробляли переважно темброво-фактурну сферу інструментального ансамблю, експериментували зі складами, створювали нові типи змішаних (політембрових) звучань. Антиромантична лінія розвитку була пов'язана із семантико-композиційним рівнем жанрової системи, докорінним переосмисленням характеру звукових структур у розмаїтих техніках композиції, переакцентуванням у системі засобів виразно-конструктивного комплексу музики.

Ключові слова: камерний ансамбль; камерно-ансамблевий інструменталізм; темброво-фактурний комплекс інструментального твору

Вступ

Від 90-х років ХІХ ст. в умовах полістилістичних неотенденцій нової музики в композиторській практиці відбувається розподіл камерно-інструментального мислення на дві сфери — темброво-ігрову (первинні темброві барви, лаконічність форми) та лірико-споглядальну (з психологічними висловлюваннями та тотальною тематизацією фактури). Нові камерно-інструментальні стилі, що формувалися під знаком антиромантичних тенденцій, були генетично пов'язаними із досягненнями попередніх епох в умовах докорінного переосмислення музично-мовних структур.

Аналіз останніх джерел і публікацій. У музично-теоретичних та виконавських дослідженнях проблема інструменталізму або «нового інструментального стилю» (Асаф'єв, 1977, с. 206) почала розглядатися в аспекті нових інструментально-виразових засобів музики першої половини ХХ століття. Цей естетичний і тембровий феномен не менш важливий, ніж мелодичний, ладо-гармонічний, ритмічний рівні авторської художньої свідомості.

У музикознавчих розвідках останнього часу інструменталізм як аспект музичного мислення розглядали В. Петрик (2018), А. Пославський (2014), Д. Рубцова (2014). Якщо В. Петрик розглядає інструменталізм у філософсько-культурологічному аспекті, то Д. Рубцова детально аналізує інструментальні стилі. Кандидатська дисертація автора статті «Специфіка струнно-смичкового інструменталізму в камерних ансамблях композиторів Нововіденської школи» присвячена дослідженню особливостей

струнно-смичкового інструменталізму композиторської групи на чолі з А. Шенбергом у Відні на початку XX століття.

Проблемний ракурс статті пов'язаний із недостатністю інформаційної бази про перспективний напрям сучасної української музикології — вивчення інструментальної природи реалізації композиторських задумів у камерно-ансамблевих творах за участю струнних інструментів. Дослідження окресленої проблематики спонукало автора до написання статті, адже цей ракурс мав би зацікавити педагогів-практиків, виконавців та істориків музики.

Наукова новизна полягає в аналізі витоків, семантики та головних тенденцій еволюції камерно-ансамблевого інструменталізму в музичній культурі Європи.

Мета статті

Мета статті полягає в дослідженні еволюції європейського камерно-ансамблевого інструменталізму як особливого типу музичного мислення, а також жанрового поля радикальної трансформації традиційних прийомів композиторського письма.

Виклад матеріалу дослідження

Термін «інструменталізм» у музиці варто трактувати, зважаючи на два компоненти музичного мислення — «свідомість» і «слух». Інструменталізм — специфічна форма висловлювання думки, пов'язана з музичними інструментами як «знаряддями» здійснення відповідної діяльності. Власне поняття «інструменталізму» у своїй основі містить слово «інструмент». Інструменти (не лише музичні) створюються людиною для збереження та підвищення якості здійснених нею цілеспрямованих дій зі створення матеріальних або духовних цінностей. У мистецтві, за словами І. Канта, — «доцільність без мети», зокрема, у музиці, — інструменталізм, використання інструментів для втілення музичних думок, пов'язаних із категорією гри, з «модусом гри» (Назайкинський, 1982, с. 241), що поширюється на комплекс засобів художнього вираження — як композиторських, так і виконавських.

«Становлення» як закон діалектики музичної форми розгортається у двох вимірах — горизонтально-часовому і вертикально-просторовому. Для камерно-інструментальної музики істотною є просторова форма буття музичного твору, яка конститується фактурно. Зміст камерної музики підпорядкований її конкретним формам — кількості і якості голосів та інструментів у ансамблі. Якщо функціонально камерна музика конститується, як стверджує Т. В. Адорно (1999, с. 79), фактурно-технологічно, через виконавців, то в змістовному плані, естетиці, камерний ансамбль розгортається в процесі виконавського «змагання-злагодженості», у якій, за словами Т. В. Адорно (2001, с. 25), присутній стійкий дух стихійної конкуренції. У змістовному плані сфера камерності як вид музикування вирізняється низкою специфічних характеристик, на які звернув увагу ще Б. Асаф'єв, порівнюючи камерність і симфонічність.

Фундатор інтонаційної теорії відштовхується від комунікації камерності, для якої в будь-якому її жанровому різновиді характерним є «замкнуте музикування», намагання «... впливати на обмежене коло слухачів у малому за своїм розміром приміщенні» (Асаф'єв, 1981, с. 213). Зважаючи на вказані генетичні передумови, Б. Асаф'єв визначає змістовні константи камерності, якій притаманний власний «... характер, власний відбір засобів висловлювання, власна техніка і, в багатьох сенсах, власний тип змісту, особливо у сфері піднесено-інтелектуальній, у галузі споглядання й роздумів, у сфері особистої психіки» (Асаф'єв, 1981, с. 216).

Б. Асаф'єв окреслює змістовні установки камерності як типу музичного мислення, виокремлюючи в образній сфері такі категорії як «споглядання», «інтелектуальна гра», «міркування», «сфера особистої психіки» — важливі, проте не єдино можливі «знаки» камерної сфери музикування, яка в процесі історичної еволюції «реагувала» на зміни в системі соціальних та естетичних чинників як життєвих детермінант будь-якого типу музичної творчості.

Повертаючись до поняття «камерність» у роботі, присвяченій творчості раннього І. Стравинського, Б. Асаф'єв наголошує на змінах вказаного поняття в умовах суспільно-мистецького життя до початку XX століття. Камерний ансамбль «... дотепний салонний діалог або витончена співбесіда, і камерний ансамбль — замкнута сфера змісту сучасного камерного стилю» (Асаф'єв, 1977, с. 105).

У камерному ансамблі інструментального типу (саме про нього йдеться у Б. Асаф'єва) простежуються дві тенденції, одна з яких пов'язана з інтроспекцією (замкнутою сферою особистих переживань і роздумів), а інша може бути визначена як конструктивно-ігрова. Якщо перша тенденція — показник

романтичного камерного ансамблю, що є похідною від пізніх квартетів Л. ван Бетховена, то друга — це відродження на новому щаблі історичної спіралі гастрольного стилю, пов'язаного з епохами пізнього Ренесансу й Бароко, — інструментальним синерезисом, у якому формувалися в генетичних джерелах риси європейського інструменталізму.

Для другої тенденції типовим є прагнення «до чіткості фактури і зосередження найбільшої напруги на найкоротшій часовій тривалості, а також досягнення максимальної виразності під час використання мінімальної кількості виконавських засобів» (Асаф'єв, 1977, с. 106). Одночасно зберігається і другий тип камерних ансамблів, побудованих «... за принципом широкого розшарування й розширення матеріалу та скупчення якомога більшої кількості виконавських сил», де «панує емоційний потік і розкиданість форм: підйоми і сходження широкими просторами, тривалі ліричні відхилення, схильність до звукопису *apud für sich* і до замилювання звукосполученнями, як ні до чого не зобов'язуючої салонної лірики, хоча й і дуже високої якості» (Асаф'єв, 1977, с. 106).

Антиромантична спрямованість музики Новітнього часу (починаючи від 90-х років XIX століття) не означала повного розриву з традицією в інструментальному, зокрема, камерно-інструментальному мисленні. Конструктивно-ігровий первень споконвіку притаманний інструментальній ансамблевості, яка у своїх витоках живилася реальними «життєвідчуженнями» (Б. Асаф'єв), пов'язаними з обрядом, грою, танцем. Психологізм і «замкненість» сфери особистих переживань — константа, що прийшла в камерний ансамбль під впливом монологічних симфонічних ідей, втілених віденським класицизмом, де і сформувався класичний за змістом і формою тип камерного ансамблю.

Тенденція до руйнування стереотипу, хоча й зі збереженням лірико-суб'єктивного начала, характерна для творів Й. Брамса, для яких камерний ансамбль відкривав широкі можливості поліжанровості та впровадження різних типів програмності. Істотно модифікуються й «наявні форми» (Т. В. Адорно), які, у принципі, були загальними як для камерних ансамблів, так і для інших типів інструментальної музики — симфоній та концертів. Першою, як стверджує Т. В. Адорно, «збунтувалася» симфонія у вигляді моноінтонаційної симфонічної поеми Ф. Ліста — форми, де цикл стиснутий в одночастинну структуру (Адорно, 1999, с. 13-14).

Камерно-інструментальні ансамблі виявилися більш «консервативними» і тяжіли не так до поемної симфонізації, як до концертно-салонного музикування, яке у першій половині XIX століття становило основну лінію в їхній соціальній комунікації (стиль *brilliant*). Концертно-салонний стиль є принципово далеким від природи камерної ансамблевості та тяжіє до віртуозного сольного виконання. У цьому напрямі — до сольного концерту, циклів п'єс, концертштюків, концертіно — провадила магістральна лінія в розвитку інструментального музикування в тих його формах, яким передувала симфонія, а згодом і супроводжувала їх.

Віртуозно-сольне блискуче концертнування заявляє про себе навіть у квартетному жанрі — найбільш «стійкому» з ансамблевих класицистських жанрових форм. У цьому жанрі виокремлюється фігура соліста — першого скрипаля, який у «блискучому квартеті» (*Quatorbrilliant*), зокрема, у квартетах Н. Паганіні, Й. Майзедера, Л. Шпора та інших навіть позиційно виокремлювався з ансамблю, виконував свою партію, «стоячи на естраді, в той час, як інші учасники грали, сидячи в оркестровій ямі» (Ямпольский, 1974, с. 759).

Подібне виконавське ставлення до камерно-інструментального ансамблю стосувалося не лише творів, що були створені в стилі *brilliant*, але й усієї квартетної та іншої за складом інструментально-ансамблевої літератури епохи класицизму й раннього романтизму. Як зазначає А. Ямпольский, «... становлення квартетного стилю виконання відбувалось одночасно з розвитком квартетної музики, збагаченням та ускладненням стилю квартетного письма» (Ямпольский, 1974, с. 760). У квартеті та в інших ансамблевих жанрах «чітко виокремлюється основна історична тенденція — від переважання сольного начала до встановлення рівноваги між окремими голосами ансамблю, злитності його звучання, об'єднання квартетистів на ґрунті єдиного художнього плану інтерпретації» (Ямпольский, 1974, с. 760).

Справжня «камерність» як ознака інструменталізму в ансамблевих жанрах встановлюється з допомогою усвідомлення композиторами особливої виконавської природи ансамблів. В ансамблі інструментів сольна гра функціонує як колективна, що виокремлює на письмі й у виконавстві «фігуру замовчування» (Т. В. Адорно), що виникає із принципу «чесної гри», коли можливості спільного музикування інструменталістів розкриваються через натхненну конкуренцію з рівними потенційними можливостями учасників ансамблю.

Виявлення такого роду широкої «поліфонії» (а не тільки поліфонічної фактури різних типів) сприяло виникненню ще у XVIII столітті принципу «регламентації рольової поведінки інструментів у ан-

самблі» (Симонова, 1990, с. 7), того, що Б. Асаф'єв називає «чуйним інструментальним діалогом» (цит. за Симонова, 1990, с. 7). Ансамблевому солюванню компактної, зазвичай монотембрової, групи інструментів (від трьох до п'яти), після відмови від принципу *basso continuo*, сприяло становлення «так званого *аккомпанованого стилю*, у розвитку якого особливу роль відіграла композиторська школа Франції».

За всіх перипетій розвитку камерно-інструментального ансамблю серед *трьох складників* цього явища — камерності, інструментальності та ансамблевості — у ролі змістовного інваріанта виокремлюється камерність як поняття в основі інструментально-ансамблевої жанрової системи.

Практика камерно-інструментальної ансамблевості вказує на подвійність конкретного жанру, який завжди є, «з одного боку, системою взаємодії складових, а з іншого — його можна розглядати як складову більш узагальненої системи, що є синтезом усіх існуючих жанроутворень» (Тукова, 2003, с. 5).

Під егідою камерності як родової ознаки інструментально-ансамблевої жанрової системи, виникає явище, яке К. Дальхауз визначає як «неодночасну одночасність становлення жанрів нової жанрової системи» (Dahlhaus, 1973, с. 852). У сфері камерно-ансамблевого інструменталізму ця функція жанру, яка «віддає» — «бере», означає, що «глобальна взаємодія „старого” й „нового” відбувається як на рівні систем <...>, так і на рівні елементів даних систем (елемент-жанр)» (Дауноравичене, 1992, с. 100). На двох рівнях жанрової системи, у тому числі й камерно-інструментальної — функціональному і семантико-композиційному (Тукова, 2003, с. 6) — відбуваються процеси жанротворення, скеровані на перехід від моножанру до поліжанру.

«Стара» традиція, втілена в титульних жанрах квартету — тріо, фортепіанного квінтету — зсереди розхитується через: а) політембровість, коли кожен новий інструмент привносить у ансамбль свій стиль; б) мову, структура якої змінюється в напрямку відходу від тонально-гармонійної системи; в) композиційно-логічні принципи, характерні для індивідуально «винайдених» композиторами технік письма у стильовому плюралізмі музики Новітнього часу. Як стверджує К. Штокгаузен (цит. за Wörner, 1977, с. 30), початкові орієнтації на «неостилі» до кінця першої половини ХХ століття змінюються відмовою від усіляких «нео» у техніці, наприклад, від пуантилізму.

Принципи композиційної техніки у вигляді мотивно-тематичної організації в її різноманітних варіантах (розроблення, модуляція, контрапункт і т. д.) походять з такого роду музики, що істотно впливає на фактуру й тембр як нові «генеральні» засоби у її формотворенні. У зв'язку з цим К. Штокгаузен пише: «Від усього цього я відмовився, почавши працювати з пуантилізмом. Наш власний світ — наша власна мова — наша власна граматики: жодного нео- ... !» (цит. за Wörner, 1977, с. 30).

Водночас відмова від принципів «реставрації неосемантики» (так Т. В. Адорно (2001, с. 343) охарактеризував музику І. Стравінського) не означає відхід від фундаментальних основ камерно-інструментальної ансамблевості у єдності та новому синтезі всіх трьох компонентів цього явища й поняття. Жанровою та стильовою домінантою поняття, як зазначалося вище, є камерність, сукупне визначення якої подає Е. Купріяненко у своїй дисертації: «камерність — ... особливий тип музичного мислення, конституційований:

- соціофункціями цього роду музики, спрямованими на вираження суб'єктивно-особистісного;
- реалізацією у формі гри в широкому і вузькому значеннях цього поняття (емоційно-ігровий тип змісту);
- втіленням у певних жанрових формах (різновиди ансамблів разом із типовими композиційними схемами)» (Купріяненко, 2010, с. 5-6).

Другий складник камерно-інструментального ансамблю — загальноестетична категорія «ансамбль» — поняття, яке в загальних і прикладних трактуваннях зводиться до тієї логіко-семантичної основи, що вказує на певну форму мислення, причому не лише музичного. У найширшому сенсі ансамбль (від фр. *ensemble* — *разом*) означає взаємну узгодженість, струнке поєднання частин цілісного об'єкта чи процесу. У музиці поняття ансамблю може бути застосованим у різних значеннях, які все ж таки зводяться до жанрових і стильових характеристик. Ансамблем можна назвати і виконавський склад, і оперний номер, і тип композиції, — камерний ансамбль. Саме в поєднанні з предикатом — «ансамбль чого» або «ансамбль який» — розкриваються семантико-змістовні якості ансамблевості як художньо-естетичної категорії.

У камерно-інструментальному музикуванні під ансамблем ми розуміємо передусім жанр, а також такі його виконавські атрибути як «узгодженість (баланс тембрів, штрихова синхронність та інші якості), єдність цілого та його компонентів (наприклад, загального інструментального складу і його сукупних звукових якостей і функції кожного інструмента, що входить у той чи інший ансамбль, що трактується як жанр і як конкретний твір, написаний у цьому жанрі)» (Зав'ялова, 2000, с. 5).

Поняття «ансамбль» у зв'язку з жанровою диференціацією у сфері інструменталізму поступово конкретизувалося і стало стійко поєднуватися з поняттям «камерність». Синтез, що виник унаслідок цього, став визначатися як «камерний ансамбль», який розповсюджувався на обидва основні музичні роди — інструментальний та вокальний.

В епоху Просвітництва (у музиці — класицизму, передусім віденського), камерний ансамбль як тип мислення стає прерогативою інструментальної сфери музикування. Відтоді він зберігає визначене призначення, що втілюється як у композиторсько-виконавській практиці, так і у навчально-педагогічному аспекті (клас, кафедра камерного ансамблю).

Два рівні жанрової системи камерно-інструментального ансамблю — функціональний і семантико-композиційний — історично відрізняються мобільно-стабільною якістю. Панівною в інтонаційно-еволюційному процесі розвитку камерно-інструментального ансамблю могла ставати одна з його сторін — власне інструментальна (темброво-органологічна) або семантико-мовна (композиційно-драматургічна).

За цими двома лініями і розвивався камерно-інструментальний ансамбль у посткласицистичній музиці Європи. Романтики розробляли переважно темброво-фактурну сферу інструментального ансамблю, експериментували зі складами, створювали нові типи змішаних (політембрових) звучань. Вказана тенденція у творчості представників романтизму поєднувалася із дотриманням класицистських норм у мові й техніці із «поправкою» на поступово визрівальні антиромантичні тенденції.

Інша лінія розвитку камерно-інструментального ансамблю в посткласицистський період була пов'язана із семантико-композиційним рівнем жанрової системи, докорінним переосмисленням характеру звукових структур у розмаїтих техніках композиції, переакцентуванням у системі засобів виразно-конструктивного комплексу музики.

Унаслідок кризи тонально-гармонійної системи в добу пізнього романтизму, згідно із законом компенсації, насамперед фігурують «генеральні» засоби формотворення. Вихід гармонії в її тональному вираженні у сферу «додатковості», фоніки, чистої тембровості, вимагав висунення семантико-композиційної сфери на провідні позиції тих засобів, що раніше вважалися додатковими, не головними. Наприклад, фактури й тембру, роль яких у формотворенні не лише зростає, а і стає визначальною.

Процеси, що протікали у камерно-інструментальній сфері на рубежі XIX–XX ст., за усіх стильових відмінностей, були пов'язані з двома зазначеними тенденціями — мовною й темброво-фактурною. Ключем до мовної еволюції водночас часто слугувала темброво-фактурна сторона музикування, яка свого часу відіграла провідну роль у переході від поліфонічних до гомофонних форм письма і виконавства в музиці пізнього Ренесансу й раннього Бароко. Зокрема, фактурними «каналами», через інтенсивну мелодійну альтерацію-хроматизацію, йшло руйнування тонально-гармонійної системи, про що писав Е. Курт у власному дослідженні про гармонію Р. Вагнера (Курт, 1975, с. 550).

Криза зламу епох, яка в музичному мистецтві проходила під знаком антиромантичної (антивагнерівської) музично-філософської доктрини, позначилася на обидвох сторонах камерно-ансамблевого інструменталізму. Однак «об'єктивна», пов'язана з інтрамузичними традиціями, фактурно-темброва сторона виявилася більш стійкою, яка мала природний імунітет до криз соціально-економічного й політичного порядків. Камерно-інструментальна сфера музикування, яка міцно пов'язана з аматорським мистецтвом і живиться традиціями інтелектуальної гри зі звуковими формами, властивими бароковій і класицистській естетиці, зовні виявилася в стані покірності процесам тотального витіснення особистості, індивідууму із соціуму. Під знаком камерності, здебільшого інструментальної, у різних її стилістичних ракурсах, відбувається становлення неостилістики у творчості майже всіх найвідоміших композиторів Європи початку — перших десятиліть XX ст. Т. В. Адорно зазначає: «камерна музика є характерною для такої епохи, де сфера особиста, приватна — сфера марнощів — рішуче відмежувалася від сфери суспільного, професійного», при цьому «марнощі (...) ще не експропріюються суспільством і не перетворюються в пародію на свободу» (Адорно, 1999, с. 80).

Епоха «малої» камерності, що розпочинається з кінця XIX ст., має низку типових і специфічних ознак, що виявляються в різних школах і стилях. З одного боку, зберігається камерно-інструментальна виконавська ігрова «конкуренція», яку Т. В. Адорно небезпідставно порівнює з механізмом конкуренції в буржуазному суспільстві, — «манери суто музичного розвитку подібні до плину повсякденного соціального життя» (Адорно, 1999, с. 79). З іншого боку, суто ігрова виконавська логіка підпорядковується суворій і складній композиторській техніці. За словами Т. В. Адорно, кантівська дефініція мистецтва як «доцільності, що позбавлена мети» «не визначає об'єкт точніше, ніж у камерній музиці» (Адорно, 1999, с. 79).

Висновки

У камерному ансамблі інструментального типу проступають дві тенденції, одна з яких пов'язана з інтроспекцією, а інша може бути визначена як конструктивно-ігрова. Якщо перша тенденція — показник романтичного камерного ансамблю, то друга — це відродження на новому щаблі історичної спіралі гастрольного стилю, пов'язаного з епохами пізнього Ренесансу й Бароко.

Традиція, втілена в титульних жанрах квартету, тріо, фортепіанного квінтету, зсередини розхитується через: а) політембровість, коли кожен новий інструмент привносить у ансамбль свій стиль; б) мову, структура якої змінюється у напрямі відходу від тонально-гармонійної системи; в) композиційно-логічні принципи, характерні для індивідуально «винайдених» композиторами технік письма в стильовому плюралізмі музики Новітнього часу. Початкові орієнтації на «неостилі» до кінця першої половини ХХ століття змінюються відмовою від усіяких «нео» в техніці, наприклад, від пуантилізму.

Розвиток камерно-інструментального ансамблю у посткласицистській музиці Європи здійснювався у двох напрямках. Якщо романтики розробляли переважно темброво-фактурну сферу інструментального ансамблю, експериментували зі складами, створювали нові типи змішаних (політембрових) звучань, то інша (антиромантична) лінія розвитку була пов'язана із семантико-композиційним рівнем жанрової системи, докорінним переосмисленням характеру звукових структур у розмаїтих техніках композиції, переакцентуванням у системі засобів виразно-конструктивного комплексу музики.

Висунення семантико-композиційної сфери на провідні позиції тих засобів, що раніше вважалися додатковими, а саме фактури й тембру, призводить до зростання їхньої ролі у формотворенні аж до визначальної. Гармонія в її тональному вираженні відходить у сферу «додатковості», фоніки, чистої тембровості.

Дослідження специфіки камерно-ансамблевого інструменталізму засвідчує, що на початку ХХ ст. відбулися радикальні зміни в музичній свідомості. Перспективи подальших досліджень цих змін полягають у відстеженні їхнього продовження й модифікацій у творах таких представників європейського авангарду як К. Штокгаузен, П. Булез, Л. Ноно, А. Шнітке, Е. Денисов, С. Губайдуліна, А. Нікодемівич, В. Сильвестров та інших.

Список використаних джерел

- Адорно, Т. В. (1999). *Избранное: Социология музыки* (М. И. Левина & А. В. Михайлов, пер.). Университетская книга.
- Адорно, Т. В. (2001). *Философия новой музыки* (Б. Скуратов, пер.). Логос.
- Асафьев, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Музыка.
- Асафьев, Б. (1981). *О симфонической и камерной музыке*. Музыка.
- Дауноравичене, Г. (1992). Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В В. С. Ценова & М. Л. Сторожко (Сост.), *Laudamus: К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова* (с. 99-106). Композитор.
- Зав'ялова, О. К. (2000). *Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Купріяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків.
- Курт, Э. (1975). *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера* (Г. Балтер, пер.). Музыка.
- Москаленко, В. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*, 28, 48-53.
- Назайкинський, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Музыка.
- Петрик, В. В. (2018). Философский и музыкальный инструментализм – истоки и основные аспекты. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 31, 111-119. <https://doi.org/10.17223/22220836/31/11>.
- Пославський, А. О. (2014). *Специфіка струнно-смічкового інструменталізму в камерних ансамблях композиторів Нововіденської школи* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів.
- Рубцова, Д. (2014). Инструментализм как аспект музыкального мышления. Инструментальный стиль (опыт дефиниции понятия). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 363-377.

- Симонова, Н. В. (1990). *Фортепианный квинтет: Вопросы становления жанра* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения]. Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Киев.
- Тараканов, М. (1981). Новая жизнь старой формы. *Советская музыка*, 6, 54-62.
- Тукова, І. Г. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Чередниченко, Т. (1992). Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. В В. С. Ценова & М. Л. Сторожко (Сост.), *Laudamus: K шестидесятилетию Ю. Н. Холопова* (с. 40-48). Композитор.
- Ямпольский, И. М. (1974). Квартет. В Ю. Келдыш (Ред.), *Музыкальная энциклопедия* (Т. 2, с. 759-763). Советская энциклопедия.
- Dahlhaus, C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In L. Schrade, W. Arlt, E. Lichtenhahn, H. Oesch, & M. Haas (Eds.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade* (pp. 840-895). Francke.
- Wörner, K. H. (1977). *Stockhausen: Life and Work* (B. Hopkins, Trans.). University of California Press.

References

- Adorno, T. W. (1999). *Izbrannoe: Sotsiologiya Muzyki [Favorites: Sociology of Music]* (M. I. Levina & A. V. Mikhailov, Trans.). Universitetskaya kniga [in Russian].
- Adorno, T. W. (2001). *Filosofiya Novoi Muzyki [Philosophy of New Music]* (B. Skuratov, Trans.). Logos [in Russian].
- Asafyev, B. (1977). *Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]*. Muzyka [in Russian].
- Asafyev, B. (1981). *O Simfonicheskoi i Kamernoj Muzyke [About Symphonic and Chamber Music]*. Muzyka [in Russian].
- Cherednichenko, T. (1992). Idei Yu. N. Kholopova k Filosofii Muzyki [Yu. N. Kholopov's Ideas for the Philosophy of Music]. In V. S. Tsenova & M. L. Storozhko (Comps.), *Laudamus: K Shestidesyatiletiiyu Yu. N. Kholopova [Laudamus: To the Sixtieth Birthday of Yu. N. Kholopov]* (pp. 40-48). Kompozitor [in Russian].
- Dahlhaus, C. (1973). Zur Problematik der Musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [On the Problem of Musical Genres in the 19th Century]. In L. Schrade, W. Arlt, E. Lichtenhahn, H. Oesch, & M. Haas (Eds.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade [Genres of Music in Individual Representations: Commemorative Leo Schrade]* (pp. 840-895). Francke [in German].
- Daunoravičienė, G. (1992). Nekotorye Aspekty Zhanrovoi Situatsii Sovremennoi Muzyki [Some Aspects of the Genre Situation of Contemporary Music]. In V. S. Tsenova & M. L. Storozhko (Comps.), *Laudamus: K Shestidesyatiletiiyu Yu. N. Kholopova [Laudamus: On the Sixtieth Birthday of Yu. N. Kholopov]* (pp. 99-106). Kompozitor [in Russian].
- Kupriianenko, E. B. (2010). *Alt u Politembrovomu Kamerno-Instrumentalnomu Ansambli Avstro-Nimetskoj Tradytzii (Piznie Baroko – Y. Brahms) [Viola in the Polytembre Chamber-Instrumental Ensemble of the Austro-German Tradition (Late Baroque – J. Brahms)]* [Abstract of PhD Dissertation]. Kharkiv State I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
- Kurth, E. (1975). *Romanticheskaya Garmoniya i Ee Krizis v "Tristane" Vagnera [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"]* (G. Balter, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Moskalenko, V. (1998). Do Vyznachennia Poniattia "Muzychne Myslennia" [To Define the Concept of "Musical Thinking"]. *Ukrainske Muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*, 28, 48-53 [in Ukrainian].
- Nazaikinskii, E. V. (1982). *Logika Muzykal'noi Kompozitsii [The Logic of Musical Composition]*. Muzyka [in Russian].
- Petrik, V. V. (2018). Filosofskii i Muzykal'nyi Instrumentalizm – Istoki i Osnovnye Aspekty [The Philosophical and Musical Instrumentalism – the Sources and Main Aspects]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Kul'turologiya i Iskusstvovedenie [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History]*, 31, 111-119. <https://doi.org/10.17223/22220836/31/11> [in Russian].
- Poslavskiy, A. O. (2014). *Spetsyfika Strunno-Smychkovoho Instrumentalizmu v Kamernykh Ansamblakh Kompozytoriv Novovidenskoj Shkoly [The Specifics of String and Bow Instrumentalism in the Chamber Ensembles of Composers of the Second Viennese School]* [Abstract of PhD Dissertation]. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv [in Ukrainian].
- Rubtsova, D. (2014). Instrumentalizm kak Aspekt Muzykal'nogo Myshleniya. Instrumental'nyi Stil' (Opyt Definitssii Ponyatiya) [Instrumentalism as an Aspect of Musical Thinking. Instrumental Style (Experience of Concept Definition)]. *Problemy Vzaiemodii Mystetstva, Pedagogiki ta Teorii i Praktyky Osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]*, 39, 363-377 [in Russian].
- Simonova, N. V. (1990). *Fortepiannyi Kvintet: Voprosy Stanovleniya Zhanra [Piano Quintet: Questions of the Formation of the Genre]* [Abstract of PhD Dissertation]. Kyiv State Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Russian].

- Tarakanov, M. (1981). *Novaya Zhizn' Staroi Formy* [New Life of the Old Form]. *Sovetskaya Muzyka* [Soviet Music], 6, 54-62 [in Russian].
- Tukova, I. H. (2003). *Funktsionuvannia Instrumentalnykh Zhanrovnykh Modelei Zakhidnoevropeiskoho Baroko v Ukrainskii Muzytsi Druhoi Polovyny XX Stolittia* [Functioning of Instrumental Genre Models of Western European Baroque in Ukrainian Music of the Second Half of the XX Century] [Abstract of PhD Dissertation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
- Wörner, K. H. (1977). *Stockhausen: Life and Work* (B. Hopkins, Trans.). University of California Press.
- Yampol'skii, I. M. (1974). *Kvartet* [Quartet]. In Yu. Keldysh (Ed.), *Muzykal'naya Entsiklopediya* [Musical Encyclopedia] (Vol. 2, pp. 759-763). Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
- Zavialova, O. K. (2000). *Violonchelni Sonaty L. van Betkhovena (Ansamblevi Zakonomirnosti Zhanru)* [Cello Sonatas by L. van Beethoven (Ensemble Laws of the Genre)] [Abstract of PhD Dissertation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 22.12.2020

**ПРОБЛЕМЫ
ЭВОЛЮЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО
КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО
ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА**

Пославский Антон Александрович
Кандидат искусствоведения, доцент,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель статьи — рассмотреть эволюцию европейского камерно-ансамблевого инструментализма как особого типа музыкального мышления, а также исследовать жанровое поле радикальной трансформации традиционных приемов композиторского письма. Методология исследования. Закономерности камерно-ансамблевого инструментализма в произведениях европейских композиторов проанализированы с применением метода историзма, общеэстетический метод использован в исследовании эстетически-стилевого феномена инструментализма, а предмет исследования статьи удалось системно проработать с помощью музыкально-аналитического метода. Научная новизна. В музыкально-теоретических и исполнительских исследованиях проблема инструментализма рассмотрена под углом новых инструментально-выразительных средств музыки первой половины XX века. Впервые проанализированы истоки, семантика и основные тенденции эволюции камерно-ансамблевого инструментализма как особого типа мышления в музыкальной культуре Европы. Выводы. Источники и традиции камерно-ансамблевого инструментализма представлены стилями европейской музыки от эпохи Барокко до новой Венской школы. Камерно-инструментальный ансамбль как особый тип музыкального мышления активно функционирует со стилистическими «константами» и «переменными», с темброво-фактурными и пространственно-временными комплексами как стилистическими доминантами в камерно-ансамблевом инструментализме. Камерный ансамбль инструментального типа развивался в двух измерениях: интроспективно как романтический камерный ансамбль и конструктивно-игровом, гастрольном стиле эпох позднего Ренессанса и Барокко. Романтики разрабатывали преимущественно темброво-фактурную сферу инструментального ансамбля, экспериментировали с составами, создавали новые типы смешанных (политембровых) звучаний. Антиромантическая линия развития была связана с семантико-композиционным уровнем жанровой системы, коренным переосмыслением характера звуковых структур в разнообразных техниках композиции, переакцентирования в системе средств выразительно-конструктивного комплекса музыки.

Ключевые слова: камерный ансамбль; камерно-ансамблевый инструментализм; темброво-фактурный комплекс инструментального произведения

**THE ISSUES
OF THE EUROPEAN CHAMBER
AND ENSEMBLE INSTRUMENTALISM
EVOLUTION**

Anton Poslavskiy
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music,
Lviv, Ukraine

The purpose of the article is to consider the European chamber and ensemble instrumentalism evolution as a particular type of musical mentality and explore the genre field of radical transformation of traditional methods of composing.

Research methodology. The method of historicism was used to reveal the fundamental regularities of chamber and ensemble instrumentalism in the European composers' works. In addition, the paper uses a general aesthetic method to consider the aesthetic and stylistic phenomenon of instrumentalism, and a musical-analytical method is to study the research object systematically. Scientific novelty. The music-theoretical and performance studies started considering instrumentalism in terms of new instrumental and expressive music means of the first half of the 20th century. For the first time, the origins, semantics and main trends of the evolution of chamber and ensemble instrumentalism as a particular type of thinking in the musical culture of Europe are analysed. Conclusions. The origins and traditions of chamber and ensemble instrumentalism, represented by styles of European music from the Baroque to the Second Viennese School, are considered. Chamber and instrumental ensemble as a particular type of musical thinking actively functions with stylistic "constants" and "variables", with timbre-texture and space-time units as stylistic dominants in chamber and ensemble instrumentalism. Chamber ensemble of instrumental type was developing in two dimensions: introspective as a romantic chamber ensemble and constructive-game, Late Renaissance and Baroque touring style. The Romantics developed mainly the timbre-texture dimension of the instrumental ensemble, experimented with compositions, created new types of mixed (polytembre) sounds. The anti-Romantic line of development was associated with the semantic-compositional level of the genre system, a radical rethinking of the nature of sound structures in various composition techniques, overemphasis in the system of means of an expressive and constructive unit of music.

Keywords: chamber ensemble; chamber and ensemble instrumentalism; timbre-texture unit of instrumental music

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235381

УДК 785

**ОРКЕСТРОВКА
ПЕРШОГО КОНЦЕРТУ
ДЛЯ ГОБОЯ З ОРКЕСТРОМ
ЛЮДВІГА ЛЕБРЕНА І ТРАДИЦІЇ
МАНГАЙМСЬКОЇ ШКОЛИ**

Ракочі Вадим Олександрович

*Кандидат мистецтвознавства, докторант,**ORCID: 0000-0003-4025-2213,**e-mail: v-r-99@ukr.net,**Львівська національна музична академія**імені М. В. Лисенка,**вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005*

Мета статті — проаналізувати оркестровку Першого концерту для гобоя з оркестром Л. Лебрена у світлі традицій Мангаймської школи і стилістичного зсуву від бароко до класицизму. Методологія. Аналіз партитур застосовано для виявлення характерних особливостей викладу в оркестрі у Л. Лебрена; компаративний метод — для порівняння оркестрування у Л. Лебрена та інших композиторів Мангаймської школи; історичний — для контекстуалізації концертів до відповідної епохи. Наукова новизна. Вперше зазначено, що особливостями викладу в оркестрі композиторів-мангаймців треба вважати не лише уславлені *crescendi* і *diminuendi*, особливості атаки звуку, злагодженість рухів смичків, відмову від *basso continuo*, а функціональний перерозподіл інструментів в оркестрі та трансформацію ставлення композиторів до ролі оркестру в жанрі концерту. В цьому контексті й проаналізовано оркестровку Першого концерту для гобоя з оркестром Л. Лебрена. Висновки. Визначено, що Л. Лебрен продовжує традицію, започатковану Я. і К. Стаміцями, прямого впливу вибору соліста на інструментальний склад оркестру. Аналіз особливостей тембру різних дерев'яних духових доводить не випадковість інструментальних комбінацій. Продемонстровано дієвість впливу на модифікацію музичних образів флейт, визначено роль литаврів як «перемикачів настрою». Підкреслено значення переоркестрування для трансформації музичних образів, наголошено на частішому використанні цього прийому композиторами-мангаймцями, порівнюючи з бароковими композиторами. Вказано, що зміни у ставленні до виразності оркестру, кореляція між вибором соліста і складом оркестру, роль переоркестрування у трансформації музичного образу у Концерті Л. Лебрена віддзеркалюють традиції Мангаймської школи та відбивають характер Концерту.

Ключові слова: Мангаймська школа; гобойний концерт; Людвіг Лебрен; оркестровка; стиль

Вступ

Історія концерту як музичного жанру і оркестру як інституції, що уможливило його втілення, невіддільні впродовж їхнього 300-літнього співіснування. Знаковими стають події, що відбуваються не лише на цій взаємодії, а й охоплюють музичне мистецтво та європейську культуру загалом: без «24 скрипок короля» (1626 рік) уся історія музики склалася б по-іншому. Без сонат для труби болонських композиторів 1660–1700-х років (М. Каззаті, Дж. Колонна, П. Франческіні та ін.) становлення принципу концертності в ансамблевих, а згодом в оркестрових композиціях протікало б інакше, і зник би найважливіший стимул розбудови оркестру на межі XVII–XVIII століть. Без перенесення резиденції курфюрста Карла Філіпа Пфальца з Гейдельберга до Мангайму в 1720 році, Мангаймська школа, мабуть, ніколи б не виникла. Кожен такий випадок мав далекосяжні наслідки і прямо впливав на подальший розвиток оркестру, а опосередковано — на жанр сольного концерту та європейську культуру загалом.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Практично всі композитори Мангаймської школи зверталися до жанру інструментального концерту. Однак ці твори, хоча й посідають важливе місце в репертуарі виконавців на різних інструментах, зазвичай висвітлюються побіжно в узагальнених працях (Дворницькая, 2018), а різним аспектам приділено неоднакову увагу. Наприклад, прояви класичного стилю, що починає формуватися в середині XVIII століття, та становлення сонатної форми у перших частинах концертів розглянуто вельми детально. Водночас особливості оркестровки цих концертів та взаємодія між оркестром і солістом, особливо в порівнянні з бароковими інструментальними концертами, залишається в «тіні». Підкреслимо й нерівномірність підходу до різних композиторів. Наприклад, концерти Й. та К. Стаміців згадуються у численних працях, присвячених класичному стилю (Reinhard, 1965), історії оркестру (Carse, 1940), концерту загалом (Roeder, 1994) чи альтовим і кларнетовим (Titus, 1965)

концертам зокрема (Дарда, 2015). Водночас практично немає аналізу концертів А. Фільца чи Л. Лебрена. Це дивує з огляду на музичні якості концертів, наприклад, Л. Лебрена, довершеність їхньої музичної форми, виразність сольної партії та ретельну продуманість оркестрування, які, безумовно, варті уваги у контексті зрушень у середині XVIII століття, як щодо оркестру, так і популяризації жанру концерту. Дотепер є лише короткі згадування цього прізвища у працях з історії виконавства на духових інструментах (Апатский, 2010) та історії концерту (Roeder, 1994) без аналізу оркестровки його концертів, що пояснює актуальність цієї статті та головну мету дослідження.

Мета статті

Мета статті полягає в аналізі оркестровки Першого концерту для гобоя з оркестром Л. Лебрена в контексті традицій Мангаймської школи і стилістичного зсуву від бароко до класицизму.

Виклад матеріалу дослідження

Від 1730-х років і до кінця 1770-х, коли двір переїхав до Мюнхена, оркестр в Мангаймі вважався поза конкуренцією в Європі: у цьому місті були сконцентровані найшанованіші композитори і виконавці свого часу. Я. і К. Стаміци, І. Хольцбауер, Ф. Ріхтер, К. Каннабіх, Л. Лебрен закладають підвалини викладу в оркестрі на століття. Деякі дослідники (зокрема Х. Ріманн) вважають Карла Стаміца «джерелом» класичного стилю загалом: «Стаміц — це довго розшукуваний попередник Гайдна» (цит. за: Larsen, 1967), хоча, очевидно, це певною мірою перебільшення, й вірогідність існування «одного-єдиного» винахідника класичної музики залишається дискусійним питанням дотепер.

Одна з рис, яка об'єднала всіх представників Мангаймської школи — це відмова від *basso continuo* у складі оркестру (чого майже паралельно намагався досягнути Ж.-Ф. Рамо у Франції). Відтепер гармонію в середніх голосах мав утворювати не очевидно слабкий і «чужий» для оркестру тембр клавесину, а наявні струнні інструменти, насамперед середньовисотні альти. Своєю чергою, це стимулювало вивіщення і функціональний перерозподіл усіх груп. Отже, відмова від *basso continuo* — це синонім докорінних якісних змін в оркестрі.

Трансформується й сам виклад, виконавська манера і «емоційна» складова: наприклад, плавні зміни динаміки. Утім, думка про те, що Мангаймський оркестр був першим в історії музики колективом, який використав оркестрові *crescendo* і *diminuendo*, певно, гіперболізована. Т. Воттон писав, що ще в опері «Іпполіт і Арісі» Ж.-Ф. Рамо (1733) є вказівка на зростання чи спад динаміки з кожною наступною долею (Wotton, 1918, с. 106). Л. Ратнер визначає оркестрове *crescendo* у Мангаймському оркестрі як засіб «посилення риторичної дії» та вказує на його використання практично паралельно з мангаймцями у симфоніях Ф.-Ж. Госсека (Ratner, 1980, с. 188). Зрештою коректнішим буде твердження, що в Мангаймі цей оркестровий прийом зазнав подальшої кристалізації і набув доведеного вигляду, ставши однією з характерних рис викладу музичного матеріалу в оркестру на усі наступні століття. Треба вказати й на чітку і тверду атаку звуку, злагодженість руху смичків, вишуканість фразування — ці загальновідомі сьогодні риси виконання в Мангаймському оркестрі разом із відмовою від *basso continuo* і опорою на гомофонну фактуру формують колосальні кроки вперед в історії музики.

Найчастіше Мангаймський оркестр пов'язують зі становленням симфонії. Однак надвисока кваліфікація тогочасних оркестрантів-віртуозів, перераховані зміни у викладі матеріалу в оркестрі та його структурі, зокрема завдяки вивіщенню відомих інструментів «другого плану» (на кшталт альти) та популяризації нових (на зразок кларнета) пояснюють безпосередній вплив зазначених модифікацій і на жанр концерту, віддзеркалюючи міцний зв'язок історії концерту як жанру і оркестру як музичної інституції.

Людвіг Лебрен (1752–1790) — мангаймець не лише за духом, а й народженням, один із найвідоміших в історії XVIII століття гобоїст, якому К. Шубарт на початку XIX століття проспівав заслужений панегірик: «він [гобой у творах Лебрена] не лише позіхає, воркує, жаліється і плаче, але також грає з блискучим проявом радості» (DuBois, 1983, с. 194). Він почав грати в складі мангаймського оркестру у віці 12 років (!). Л. Лебрен писав камерну музику (тріо для скрипки, гобоя і віолончелі, ансамблі за участю флейти), балети та є автором кількох концертів для гобоя з оркестром.

Звернімося до Першого концерту для гобоя з оркестром ре мінор — характерного за стилем викладу твором композитора. Оркестровано концерт для двох флейт, двох валторн, пари литавр і чотирьох партій струнних інструментів. Насамперед у партитурах композиторів-мангаймців привертає увагу

важливість тембру дерев'яних духових інструментів у складі оркестру. За незмінної струнної групи і пари валторн саме дерев'яні духові інструменти збалансовують тембр соліста: він безпосередньо відбивається на складі оркестру. Наприклад, у концерті для альтя К. Стаміц включає до складу оркестру кларнети. Своєрідна округлість їхнього звуку, подібна до струнних інструментів, здатність до найтоншого динамічного нюансування і значна відмінність характеру звучання у нижньому та верхньому регістрах і контрастують і доповнюють звучання соліста. Гобої в оркестрі його ж Кларнетового концерту невимушено співіснують із кларнетом *solo*, підкреслюючи певну подібність цих інструментів: адже в низькому регістрі кларнет має несильний носовий відтінок, тому неконфліктну концепцію і світлий характер Концерту втілює й оркестрування.

Драматичніший Перший концерт Л. Лебрена потребував контрасту до тембру гобоя *solo*. Ідеальним вибором стає флейта, аби теплий і густий тембр гобоя залишився неповторним. Тембр кларнет, попри всю відмінність барви від гобоя, є «емоційно» близьким йому завдяки згаданим гугнявим ноткам у низькому регістрі й теплому відтінку тембру загалом. Флейта ж — найпрохолодніший серед дерев'яних духових інструментів за відтінком звучання, попри їхнє виготовлення у XVIII столітті з дерева, а не металу. Однак тембр флейти за будь-яких обставин сильніше контрастує з гобойним, ніж кларнетовий. Наведені міркування свідчать про очевидне зрушення підходу Л. Лебрена (як і інших композиторів-мангаймців) до складу оркестру, порівнюючи з багатьма бароковими концертами¹, і зростання виразного значення оркестровки у другій половині XVIII століття. Відмова Л. Лебрена від гобоїв чи кларнетів у складі оркестру на користь флейт мала на меті поглибити контраст між солістом і оркестром та посилити драматичність Концерту. Тобто причина такого, а не іншого переліку інструментів в оркестрі, пов'язана не з відсутністю виконавця (що було звичним явищем у барокову епоху), а з особливим забарвленням потрібного тембру.

Функція флейт у цьому Концерті варта окремого визначення, яке безпосередньо впливає з характеру цього інструмента: «просвітлювальна». З огляду на прохолодний і світлий відтінок тембру флейти у другій-третьій октавах, кожне включення цих інструментів миттєво просвітлює настрій. Це жодним чином не яскравий і теплий промінь сонця, який могла б утворити, наприклад, труба, а ніжне і свіже місячне сяйво. Такий ефект утворено в оркестровій експозиції в першій частині. Після першого речення головної партії у викладі лише струнних інструментів, вступ першої флейти у точному октавному дублюванні перших скрипок у другому (I ч., від т. 8) миттєво просвітлює зосереджену мелодію, попри незмінний мінорний лад. Активізація флейт (додолучення другої з викладом музичного матеріалу в інтервал) пов'язується з початком сполучної партії і має на меті наголосити на становленні фа мажору. Ефект посилюється завдяки ефекту зіставлення: між ре мінором і фа мажором бракує плавного переходу. Саме включення флейт на *forte subito* звертає увагу слухача на появу іншого — контрастного музичного образу.

Ефект підсвічування проявляється навіть в мажорі завдяки продуманим перегукуванням. Зокрема, наприкінці експозиції у першій частині (тт. 124–125) рух терціями у партії двох флейт рівними четвертями контрастує синкопам у скрипок. Обидві групи інструментів грають в одному регістрі, проте їхні тембри не змішуються завдяки ритмічній несхожості та несильному контрасту між кількарізними повтореннями однієї ноти в скрипок і мелодією, нехай і у вузькому діапазоні, у флейт. Слух постійно «ковзає» між двома групами інструментів, і тембр кожного з них на мить опиняється на першому плані. Тембр флейт виділяється завдяки прохолоднішому відтінку. І ця «суб'єктивна» риса ніби врівноважує «об'єктивний» низхідний рух у скрипок, а характерне забарвлення слабкіших флейт компенсує інтенсивніший рух у численніших скрипок.

Звернемо увагу на литаври. Інструмент, який спорадично можна зустріти в оркестрі композиторів бароко, в останній чверті XVIII століття стає вельми звичним у складі оркестру, хоча зазвичай залишається нероздільно пов'язаним з трубами (яких в оркестрі у Л. Лебрена немає). Залучення цього інструмента в Концерті можна вважати певною мірою новаційним прийомом, особливо, враховуючи достатньо ліричний загальний характер твору. Перший раз литаври звучать у т. 129. Як і сполучна партія в експозиції, яку композитор вводить після цезури, контрастно зіставляючи мінор і мажор, початок розроблення максимально несхожий із закінченням експозиції не лише через тональний і ладовий кон-

¹ Пам'ятаємо численні вказівки щодо залучення труби чи валторни, фаготу або віолончелі залежно від наявних можливостей конкретного колективу. Така практика більш-менш звична у XVII столітті поступово зникає на початку XVIII століття. Насамперед це пов'язано з поступовим вивіщенням тембру в ієрархії засобів музичної виразності. Процес тривалий і закінчився лише у XIX столітті у композиторів-романтиків.

траст, а і через настрої та атмосферу. Після світлого, навіть урочистого закінчення першого розділу сонатної форми, характер музики миттєво набуває драматичного відтінку. І включення литавр, жорсткий і безапеляційний характер їхніх ударів стає дієвим «перемикачем настрою».

Партія гобою *solo* дуже різноманітна, виразна і навіть віртуозна: відчутно, що твір написав гобоїст, який достеменно володіє інструментом. Охоплено всі регістри, розкрито моторні (загалом менш притаманні цьому інструментові, наприклад, тривалі пасажі шістнадцятками у побічній партії першої частини, тт. 98–105 чи схожі епізоди у фіналі), і лірично-наспівні можливості гобоя. Гобой, звісно, переважно солює на тлі оркестрового супроводу. Тим свіжішим і несподіванішим для слуху стає приєднання гобою до перших скрипок в точному дублюванні у викладі побічної партії в сольній експозиції першої частини. Тонким штрихом виглядає наступна деталь: дублювання починається не від самої теми, а трьома тактами раніше. Пасаж лише у струнних інструментів (I ч., т. 76) змінюється прозорішим звучанням скрипок і гобоя в октаву (від т. 77); супровід (решта струнних) і педаль у двох флейт вступають лише від початку побічної партії (т. 80). Завдяки більш ранньому прояву дублювання гобоя і скрипок слух призвичаюється до змішаного тембру на нетематичному матеріалі. Унаслідок цього початок побічної партії (від т. 80) стає «емоційно акцентованим»: мікст гобоя і скрипок не використовувався у Концерті раніше, тому їхнє поєднання стає свіжою барвою. Побічна партія (за участю соліста) набуває теплішого характеру, порівняно з її звучанням в оркестровій експозиції, демонструючи впливовість переоркестрування — звичайного прийому для класичних композиторів.

Не можна не згадати й виклад побічної партії в репризі. Як було вказано, в експозиції гобой і скрипки презентували побічну партію (фа мажор) разом, дублюючи матеріал. У репризі композитор відмовляється від дублювання й доручає мелодію гобою *solo*. Така трансформація викладу в оркестрі, очевидно, не випадкова: в репризі змінюється *характер* теми: нижчий регістр і мінорний лад привносять смуток, навіть розпач, для втілення якого гобой є незамінним. Дублювання скрипками миттєво позбавило б виклад тужливого настрою, тому модифікація настрою пояснює потребу в новому переоркеструванні. Для композиторів-класиків (звісно, і романтиків), на відміну від барокових митців, для яких цей прийом був вкрай рідкісним, воно набуває абсолютно іншого значення. «Наприкінці вісімнадцятого століття оркестр музично досягає того, про що [тогочасні] мислителі мріяли досягти у суспільстві: гармонії між індивідуумами і колективу загалом» (Dolan, 2013, с. 160). Ця думка Е. Долана якнайкраще відбиває гармонію, що царює у побічній партії.

Гобой *solo* вельми часто перегукується з оркестром, нагадуючи, що йдеться про жанр сольного концерту. Наприклад, початок розроблення у першій частині, коли перші скрипки відповідають мелодії у гобоя чи на початку репризи з альтами. Як і в інших концертах цього часу йдеться не про конфлікт, а про мирний діалог, який, утім, не виключає контрастування. Важливим бачиться турбота композитора про оновлення звучання: Л. Лебрен може уникати точних повторень, як на початку репризи, але урізноманітнює виклад і додає новий відтінок. Такі діалоги сприяють активізації ролі оркестру загалом, розширюють його функції у *Концерті* в процесі відмови від суто акомпанувальної ролі.

Ще багато цікавих рішень в оркестровці можна висвітлити: ефектні оркестрові *crescendi* з почерговим приєднанням різних інструментів, що втілюють значні емоційні хвилі (I ч., тт. 190–195); поліметричні накладання в партіях різних інструментів у коді першої частини, що дає змогу у кожному наступному мить «підсвітити» той чи інший тембри; магічне, заворожливе шепотіння других скрипок шістнадцятками на тлі *pizzicato* решти струнних наприкінці другої частини тощо. Треба наголосити й на яскравості музичного матеріалу, який поєднує драматизм і ліричність, а оркестровка сприяє вияву цих рис.

Висновки

У підсумку зауважимо, що жанр сольного концерту (для одного, а також двох солістів) залишався одним із провідних для композиторів-віртуозів мангаймської школи. Для багатьох з них (Я. Стаміца) найважливішим жанром була симфонія, для інших (К. Стаміца) — концерт. Деякі мангаймці загалом не писали симфонії (Л. Лебрен). Жанрові уподобання композиторів не були тотожними, що, очевидно, й зумовило певні стильові відмінності в концертах. Визначальним критерієм музичної форми, поширеності певних інтонаційних і гармонічних зворотів, а також оркестровки залишається час: із віддаленням від середини століття риси класичного стилю незмінно ясніші й очевидніші, хоча й у концертах 1750-х і навіть 1740-х років гомофонна фактура, відмова від клавішного інструмента й функціональне диференціювання струнних і духових інструментів набувають визначальних рис нового музичного стилю, чітко розмежовуючи бароковий і класичний оркестри.

Концерти Л. Лебрена — яскраві приклади втілення змін у ставленні до складу оркестру та підвищенні виразної ролі оркестровки у цьому жанрі.

(1) Насамперед, треба наголосити на очевидній залежності між оркестровим викладом і трансформацією характеру матеріалу, що пояснює поступове узвичаєння переоркестрування як прийому наповнення на модифікації художнього образу, попри повторення музичного матеріалу.

(2) Л. Лебрен вкрай уважний до включення духових інструментів у склад оркестру і максимально враховує унікальну виразність кожного дерев'яного духового інструмента з огляду на творчий задум.

(3) Однією із суттєвих змін в оркестровці композиторів-мангеймців загалом і Л. Лебрена зокрема стає відмова від перманентних точних повторень, поширених у бароковому оркестрі, на користь неточних, що сприяє максимально рельєфному вияву характеру соліста й інструментів у складі оркестру.

(4) Усе перераховане призводить до вивищення ролі оркестру в жанрі концерту, закладає підвалини різних варіантів взаємодії між солістом і оркестром надалі, відмежовує барокову і класичну епохи. Значення оркестровки постійно зростатиме й на початку ХІХ століття врешті-решт зрівняється за вагомістю з іншими засобами музичної виразності.

(5) Попри очевидну близькість підходу до оркестру в жанрі концерту Л. Лебрена до традицій композиторів Мангеймської школи загалом, не можна не зазначити посилення залежності між образною сферою Концерту і засобами її втілення в оркестрі: драматичний і сумний характер твору вимагав різних протиставлень барв, чим і зумовлено включення до складу оркестру литавр.

Список використаних джерел

- Апатский, В. Н. (2010). *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского.
- Дарда, В. Н. (2015). *Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов Мангеймской школы* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена]. Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону.
- Дворницкая, А. В. (2018). *Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров* [Диссертация кандидата искусствоведения]. Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва.
- Carse, A. (1940). *The Orchestra in the XVIIIth Century*. W. Heffer & Sons Ltd.
- Dolan, E. I. (2013). *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. Cambridge University Press.
- DuBois, T. A. (1983). *Christian Friedrich Daniel Schubart's "Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst": An annotated translation* [PhD Dissertation]. University of Southern California, Los Angeles.
- Larsen, J. P. (1967). Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 9(1-2), 115-139.
- Ratner, L. G. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Collier Macmillan Publishers.
- Reinhard, P. G. (1965). *Music in the Classic Period*. Prentice-Hall.
- Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Amadeus Press.
- Slonimsky, N. (Ed.). (1958). *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (5th ed.). G. Schirmer.
- Titus, R. A. (1965). The Early Clarinet Concertos. *Journal of Research in Music Education*, 13(3), 169-176. <https://doi.org/10.2307/3343671>.
- Wotton, T. S. (1918). The Harpsichord in the Orchestra. *The Musical Times*, 59(901), 106-107. <https://doi.org/10.2307/909582>.

References

- Apatsky, V. N. (2010). *Istoriya Dukhovogo Muzykal'no-Iсполnitel'skogo Iskusstva [History of Wind Music and Performing Arts]*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Russian].
- Carse, A. (1940). *The Orchestra in the XVIIIth Century*. W. Heffer & Sons Ltd.
- Darda, V. N. (2015). *Zhanrovo-Stilevye Parametry Al'tovogo Kontserta v Tvorchestve Kompozitorov Mangeimskoi Shkoly [Genre-Style Parameters of the Viola Concerto in the Works of the Composers of the Mannheim School]* [Abstract of PhD Dissertation, Herzen State Pedagogical University of Russia]. Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don [in Russian].
- Dolan, E. I. (2013). *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. Cambridge University Press.

- DuBois, T. A. (1983). *Christian Friedrich Daniel Schubart's "Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst": An Annotated Translation* [PhD Dissertation]. University of Southern California, Los Angeles.
- Dvornitskaya, A. V. (2018). *Muzykal'naya Kul'tura Mangeima 1760–1770-kh Godov: Poetika Zhanrov [Musical Culture of Mannheim 1760-1770s: Poetics of Genres]* [PhD Dissertation]. Gnessin Russian Academy of Music, Moscow [in Russian].
- Larsen, J. P. (1967). Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 9(1-2), 115-139.
- Ratner, L. G. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Collier Macmillan Publishers.
- Reinhard, P. G. (1965). *Music in the Classic Period*. Prentice-Hall.
- Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Amadeus Press.
- Slonimsky, N. (Ed.). (1958). *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (5th ed.). G. Schirmer.
- Titus, R. A. (1965). The Early Clarinet Concertos. *Journal of Research in Music Education*, 13(3), 169-176. <https://doi.org/10.2307/3343671>.
- Wotton, T. S. (1918). The Harpsichord in the Orchestra. *The Musical Times*, 59(901), 106-107. <https://doi.org/10.2307/909582>.

Стаття надійшла до редакції: 01.05.2021

**ОРКЕСТРОВКА ПЕРВОГО КОНЦЕРТА
ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ
ЛЮДВИГА ЛЕБРЕНА И ТРАДИЦИИ
МАНГЕЙМСКОЙ ШКОЛЫ**

Ракочи Вадим Александрович
Кандидат искусствоведения, докторант,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. В. Лысенко,
Львов, Украина

Цель статьи — проанализировать оркестровку Первого концерта для гобоя с оркестром Л. Лебрена в свете традиций Мангеймской школы и стилистического сдвига от барокко к классицизму. Методология. Анализ партитур применен для выявления характерных особенностей изложения в оркестре у Л. Лебрена; компаративный метод — для сравнения оркестровки у Л. Лебрена и других композиторов Мангеймской школы; исторический — для контекстуализации концертов соответствующей эпохи. Научная новизна. Впервые отмечено, что особенностями изложения в оркестре композиторов-мангеймцев надо считать не только прославленные *crescendi* і *diminuendi*, особенности атаки звука, слаженность движений смычков, отказ от *basso continuo*, а функциональное перераспределение инструментов в оркестре и трансформацию отношения композиторов к роли оркестра в жанре концерта. В этом контексте и проанализирована оркестровка Первого концерта для гобоя с оркестром Л. Лебрена. Выводы. Определено, что Л. Лебрен продолжает традицию, начатую Я. и К. Стамица, прямого влияния выбора солиста на инструментальный состав оркестра. Анализ особенностей тембра различных деревянных духовых доказывает неслучайность инструментальных композиций. Продемонстрирована действенность влияния на модификацию музыкальных образов флейт, определена роль литавр как «переключателей настроения». Подчеркнуто значение переоркестровки для трансформации музыкальных образов, отмечено частое использование этого приема композиторами-мангеймцами, по сравнению с композиторами барокко. Указано, что изменения в отношении к выразительности оркестра, корреляция между выбором солиста и составом оркестра, роль переоркестровки в трансформации музыкального образа в Концерте Л. Лебрена отражают традиции Мангеймской школы и отражают характер концерта.

Ключевые слова: Мангеймская школа; гобойный концерт; Людвиг Лебрен; оркестровка; стиль

**ORCHESTRATION
OF LUDWIG LEBRUN'S
FIRST OBOE CONCERTO
AND THE MANNHEIM SCHOOL
TRADITION**

Vadym Rakochi
PhD in Art Studies, Doctoral student,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
Lviv, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the orchestration of the First Oboe Concerto by L. Lebrun in the light of the traditions of the Mannheim school and the stylistic shift from Baroque to Classicism. Research methodology. The score

analysis is applied to reveal the characteristic features of presentation in Lebrun's orchestra; the comparative method is used to compare Lebrun's orchestration with the approach of other Mannheim School composers; the historical method allows us to contextualize the concertos to the appropriate era. Scientific novelty. It is noted for the first time that the peculiarities of presentation in Mannheim composers' orchestra should be considered not only as of the famous crescendi and diminuendi, sound attack, coordination of bow movements, rejection of basso continuo, but also as functional redistribution of instruments in the orchestra and the transformation of composers' attitudes towards concerto genre. In such a context, Lebrun's orchestration (The First Oboe Concerto) has been analysed. Conclusions. The article defines that L. Lebrun continues the tradition started by J. and C. Stamitz regarding the direct impact of the soloist's choice on the list of instruments in the orchestra. Analysis of the timbre features of different woodwinds proves that instrumental combinations have not been accidental. The effectiveness of the influence on the modification of musical images of flutes has been demonstrated, the role of timpani has been defined as "a mood switcher". The article explains the role of re-orchestration for the transformation of musical images, which is used by Mannheim composers much more often than by Baroque composers. It is indicated that changes in the attitude to the expressiveness of the orchestra in general, the correlation between the choice of soloist and the composition of the orchestra, the role of re-orchestration in the transformation of the musical image in Lebrun's Concerto reflect the traditions of the Mannheim School and concerto's spirit.

Keywords: Mannheim school; Oboe Concerto; Ludwig Lebrun; orchestration; style

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235384

УДК 784.087.68.091:398.8]:378.091.212-043.61

**ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК РЕЖИСУРИ
ВИКОНАВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ
У СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ
«НАРОДНОХОРОВЕ МИСТЕЦТВО»**Регеша Наталія Леонідівна^{1а},
Скопцова Олена Миколаївна^{2а}¹Заслужений діяч мистецтв України, доцент,
ORCID: 0000-0002-8427-3537,

e-mail: regeshanataliya@ukr.net,

²Кандидат мистецтвознавства, доцент,

ORCID: 0000-0002-6478-0865,

e-mail: skopcovaolena@gmail.com,

^аКиївський національний університет

культури і мистецтв,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті — окреслити особливості формування навичок режисури народнопісенного матеріалу. Методологія дослідження. У процесі інтерпретування можливостей застосування режисерських знань в народнопісенній галузі використаний метод аналогії. Аналітичний метод застосований для формулювання фундаментальних засад створення творчих проєктів. Наукова новизна. Ретельно систематизовані елементи режисури народнопісенного матеріалу та комплексно охарактеризована театралізація народної пісні як частини масового видовища. Висновки. У процесі становлення професійної майстерності майбутнього хормейстера важливу роль відіграє створення власного творчого проєкту. Виконавська майстерність співака-хормейстера пов'язана з компетенціями, які потребують розкриття виконавських якостей, а також навичок ансамблевого та хорового виконавства, зі здатністю розуміти та інтерпретувати музичний матеріал. Досліджено, що під час підготовки студентів спеціалізації «Народнохорове мистецтво» творча майстерність має реалізовуватися в різних формах, які потребують навичок сценарної і режисерської роботи. Важлива увага має приділятися принципу театралізації народнопісенного матеріалу. Використання театралізованих форм презентації концертної програми вимагає теоретичного розроблення сценарію, опрацювання кожного елемента музичного дійства. Осмислення потребує вибір музичного репертуару, створення відповідної виконавської інтерпретації, яка б не лише відтворювала сутнісний зміст певної пісні, але й була б невіддільною частиною концертної програми. Виявлено, що досягнення такої мети можливе за умови побудови цілісної драматургії та чергування народнопісенного матеріалу, із врахуванням обраного хормейстером концепту, зі злагоженістю у використанні костюмів, елементів обрядового дійства, застосуванням рухів і жестикуляції. Розглянуто шляхи трактування музичного матеріалу, пов'язаного з автентичним і психологічним прочитанням пісень, проаналізований широкий спектр засобів сценографії — декорацій, освітлення і костюмів, які стануть запорукою видовищності дійства.

Ключові слова: хор; хормейстер; режисура; народна пісня; театралізація; сценографія

Вступ

Сучасна виконавська практика пов'язана з низкою музичних жанрів та стилів. Активно розвивається естрадна музика, яка вже давно використовує весь спектр технічних можливостей, що допомагають перетворенню виступу на частину шоу. Наразі актуальне завдання — оновлення підходів до режисури іншої сфери — народнопісенного виконавства. Важливим завданням постає формування навичок концертної презентації виконавського репертуару студентами диригентсько-хорової (народний хор) спеціалізації, у тому числі народнопісенного репертуару. Визначення основних етапів режисури народної пісні дасть змогу підготувати молодих фахівців до подальшої професійної діяльності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження питання роботи з музичним матеріалом на шляху до його сценічного втілення опрацьовувалося в роботах низки авторів. Зокрема особливості постановочної роботи, режисури масових видовищ, яка притаманна роботі Б. Шарварка, аналізувалася в публікації О. Білаш та З. Макарової (2020). Сучасні видовищно-розважальні шоу, а саме особливості їхньої режисури, побіжно оглянуто в дослідженні Н. Донченко та В. Мойсеєнко (2017). Стратегії режисури української пісенної естради проаналізовано О. Хлистуном (2015). Поняття театралізації масових

видовищ розглянуто в роботі О. Бувалець (2012). Принцип хорової театралізації, на прикладі творчості академічного камерного хору «Хрещатик», окреслено в публікації Н. Перцової (2017). Проте невирішеним залишається питання режисури народнопісенного матеріалу, саме його дослідженню і присвячена стаття.

Мета статті

Мета статті — розкрити основні положення формування навичок режисури народнопісенного матеріалу.

Виклад матеріалу дослідження

Основою підготовки студентів галузі знань «Культура і мистецтво» спеціальності «Музичне мистецтво» є формування навичок концертного виконавства. Визначена мета реалізується через низку завдань, які включають: вміння інтерпретувати музичний матеріал у сценічній формі, прагнення самостійно створювати проєкти, які підтверджують досягнення кваліфікаційного рівня студента музичномистецьких спеціалізацій. Для студентів диригентсько-хорової (народний хор) спеціалізації реалізація визначеної мети здійснюється через такі компетентності: здатність здійснювати виконавську діяльність у сфері ансамблевого та хорового співу, що досягається шляхом репетиційної роботи та концертних виступів; навички створення та реалізації власних художніх концепцій у виконавській діяльності, які були б аргументовані знанням музичних стилів різних епох; володіння техніками, прийомами та виконавськими методиками; демонстрація виконавської майстерності та розумінням основних шляхів інтерпретації художнього образу в різних типах музичної діяльності.

Окреслимо етапи та характерні особливості підготовки студентами спеціальності «Народнохорове мистецтво» самостійних творчих проєктів із елементами народнопісенного матеріалу. Важливість впровадження різних форм, які були б спрямовані на підвищення зацікавленості у народнопісенному репертуарі, обумовлює необхідність застосування режисури у цій сфері хорового та ансамблевого виконавства. Завдяки залученню режисури відбувається процес унаочнення змісту постановки та виділення основних етапів драматургічного розвитку. Під час реалізації певного сценарію має бути докладно донесений авторський концепт через композиційні засоби. Залучення режисури нерозривно пов'язане з театралізацією. Коли мова йде про виконавство народнопісенного репертуару, то надзвичайно важливо створити повноцінні постановки, які б відтворювали елементи обрядового дійства. Цей процес реалізується з допомогою використання театралізованих практик. «Під поняттям «театралізація» завжди розглядають явище, яке належить до сфери мистецтва, пов'язане з художнім рішенням» (Бувалець, 2012, с. 143). Театралізація може реалізовуватись у двох принципово різних напрямках. Перший із них представлений намаганнями відтворити завершену картину народного дійства, коли залучається народний одяг, імітуються рухи, що пов'язані з виконанням певного типу робіт (адже календарно-обрядові пісні були синкретично з'єднані з певним соціальним завданням). Другий підхід передбачає акцентування не на змістовності народної пісні, а на глибокому психологічному підтексті. Н. Перцова підкреслює потенціал театралізації, яка використовується в роботі з народнопісенним матеріалом: «Театралізація, з одного боку, виступає своєрідним відродженням синкретичного дійства, яке було умовою побутування фольклору. З іншого боку, додання танцювально-драматургічних елементів сприяє кращому розкриттю психологічних аспектів, пов'язаних з текстом музичної композиції» (Перцова, 2017, с. 99).

Тобто можливе залучення не народного вбрання, а лише певних його елементів, використання танцювальних і мімічних рухів, які будуть відтворювати переживання головних героїв, а не повністю копіювати народну обрядовість. І той, й інший напрями перспективні для вітчизняної мистецької практики. Дослідники наголошують, що різні мистецтва мають здобувати сценічне втілення, проте значну роль мусить відігравати правдивість їхнього інтерпретування. Так, у випадку музичного мистецтва має зберігатись автентика.

На шляху до втілення театралізованих елементів під час виконання народних пісень доречно не лише приділяти увагу таким візуальним компонентам як одяг та специфіка сценічних рухів, а важливо правильно оформлювати сценічний простір із залученням ефективних можливостей сфери естрадного виконавства. Адже для сучасних естрадних постановок притаманне широке застосування технічних засобів, які б збільшували зовнішню ефектність виступу, наприклад, складна комп'ютерна техніка чи

освітлення. Завдяки активному залученню різноманітних технічних засобів створюються дивовижні звукові та світлові ефекти, яскравіше відтворюється задум режисера і постановника.

У режисурі народної пісні потрібна вираженість музичного матеріалу в підборі та комбінуванні. Особливо, коли мова йде не про одиничний виступ колективу, а про низку номерів чи навіть концерт. Доречно обирати народнопісенний матеріал, який буде відповідати певній логіці розвитку. Під час створення персональних проєктів доречно обрати концепт поєднання народних пісень у межах конкретного регіону. Можливий вибір на користь відтворення цілісного обрядового дійства: свята Івана Купала, весілля, народження дитини, ворожіння, щедрування, водіння хороводів тощо. У цьому випадку важлива роль надається як хормейстеру-постановнику, так і режисеру. Варто враховувати потенціал постановки для розвитку аудиторії та ретельно поєднувати різні функції вистави, адже вистава має виконувати не лише рекреаційну роль, а ще й видовищну та виховну. На думку О. Хлистуна (2015), у режисурі народної пісні, яка здійснюється на етнокультурній традиційній основі, потрібним є «органічне поєднання стратегій забезпечення концертної видовищності, організовано-культурної рекреаційності й художньо-естетичної розвивальності» (с. 165).

У виборі музичного матеріалу варто акцентувати увагу на балансі між контрастністю у чергуванні номерів та нівеляцією надмірної строкатості. Необхідно вибудувати драматургію вистави — від зав'язки до кульмінації, яка б не порушувала логіку народних пісень. Разом із цим, прагнення не викривляти сутність народної обрядовості має взаємодіяти з намаганням осучаснити постановку, що є вкрай важливим для створення взаємодії із слухачською аудиторією. Не треба забувати, що народні пісні пов'язані з різними образними сферами, тому їхнє чергування мусить сприяти створенню «живої» постановки, яка була б зрозумілою сучасній аудиторії. Музичний матеріал, безперечно, відіграватиме вирішальну роль, завдяки чому домінуватиме «високе емоційне напруження, ритмічна контрастність розвитку дії, виразне розкриття характеру персонажів» (Донченко & Мойсеєнко, 2017, с. 112). Доречно буде зазначити, що сценічне втілення потребує вираженості кожного елемента постановки. Емоційна виразність народнопісенного репертуару дає змогу створювати режисерам різні підходи до втілення сценічної постановки. Використання принципу контрасту між піснями демонструватиме їхню різноманітність. Проте можлива й поступова динамізація загального розвитку драматургії — від ліричних композицій до сумних та трагічних чи, навпаки, від заглиблено-філософських творів до жартівливих. Але незалежно від вибору тематики обраних пісень, такий тип драматургії має підкреслюватись усім спектром виражальних засобів, як суто музичних, так і суміжних пластичних мистецтв — хореографії, пантоміми, театральної гри.

З огляду на те, що студент диригентсько-хорової (народний хор) спеціалізації мусить перебирати на себе функцію і сценариста, і режисера, а не лише хормейстера та артиста, він має оформити теоретичний опис майбутнього проєкту. В цьому випадку враховуються мета, завдання, дійові особи та інші компоненти, які трансформують концертний виступ у завершену виставу. Потрібно детально проаналізувати сценарний план, ретельно продумавши драматургію з обов'язковим виділенням режисерських аспектів, — це «визначення головного конфлікту й основної події, сюжету, фабули, жанру, композиції, характеристики головних дійових осіб» (Білаш & Макарова, 2020, с. 64). Існування теоретичної версії проєкту, в якому враховуються всі компоненти музичного цілого, сприяє зменшенню ймовірності виникнення певних проблемних моментів та усуненню неузгодженості між різними аспектами виконавського процесу. Наприклад, невідповідності обраного матеріалу специфіці сценографії чи браку драматургії в загальній побудові концертної програми.

Зразковий рівень театралізації в сучасному хоровому мистецтві презентований діяльністю академічного камерного хору «Хрещатик». Репертуар колективу складається зі здебільшого класичних творів, які виконуються переважно в академічній манері без залучення театралізації. Проте народнопісенний репертуар та естрадні композиції втілюються в концертах хору в театралізованих формах, час від часу створюються розлогі програми з музичним матеріалом певної спрямованості. Наприклад, «Намисто красних пісень» містить народнопісенний репертуар у обробці. Під час реалізації подібного типу програм залучається і режисер, і хореограф, що підносить концертну програму на рівень драматичної вистави. Без елементів театралізації неможливе цілісне розкриття художнього образу та повноцінне відтворення потенціалу народної пісні. Чималі жанрові трансформації, що відбуваються в обробці народної пісні, підкреслюються за допомогою сценічних засобів та зусиль різних фахівців — як режисера, так і хормейстера. «Результат роботи диригента, режисера-постановника, композитора та виконавців створюють цікаве неординарне ціле, що поєднує елементи традицій та новаторського підходу до створення сучасного музичного продукту» (Перцова, 2017, с. 99).

Висновки

Глибина, що криється у фольклорі, дає змогу створювати завершені драматичні вистави на матеріалі пісенної творчості народу. В кожній постановці майбутній хормейстер перебирає на себе функцію режисера-постановника, сценариста, стаючи інтерпретатором поведінки головних дійових осіб та того, хто виховує, надихає публіку, вступає в діалог із нею, намагаючись відтворити власне трактування зображених моральних колізій. Підготовка власних проєктів потребує аналітичної діяльності: ретельного аналізу кожного компонента музичної тканини, мети та завдань постановки, врахування кореляції між музичним матеріалом і його театралізацією. Питання режисури народних пісень та стратегій її розвитку є актуальним для сучасного вітчизняного виконавства, а вміння створювати завершені концертні програми з елементами народнопісенного матеріалу — безперечно перспективний напрям для практичної реалізації в контексті мистецьких візій сьогодення.

Список використаних джерел

- Білаш, О. С., & Макарова, З. М. (2020). Борис Георгійович Шарварко: принципи роботи і організаційна діяльність. *АРТ-платФОРМА*, 2, 57-76.
- Бувалець, О. О. (2012). Еволюція поняття «театралізація» в культурному просторі масових видовищ: історія та сучасність. *Культура України*, 38, 141-49.
- Донченко, Н. П., & Мойсеєнко, В. О. (2017). Сучасні видовищно-розважальні шоу на естраді: діапазон жанрів та особливості режисури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 109-113.
- Перцова, Н. О. (2017). Принцип хорової театралізації на прикладі творчості академічного камерного хору «Хрещатик». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 38, 94-100.
- Хлисту́н, О. С. (2015). Режисура української пісенної естради: стратегії творчості. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 33, 160-165. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158302>.

References

- Bilash, O. S., & Makarova, Z. M. (2020). Borys Heorhiiiovych Sharvarko: Pryntsyropy Roboty i Orhanizatsiina Diialnist [Borys Sharvarko: His Career, Principles of Work and Organizational Activity]. *ART platFORMA [ART-platFORM]*, 2, 57-76 [in Ukrainian].
- Buvalets, O. O. (2012). Evoliutsiia Poniattia "Teatralizatsiia" v Kulturnomu Prostori Masovykh Vydovyshch: Istoriiia ta Suchasnist [The Evolution of the Concept of "Theatricalization" in the Cultural Space of Mass Spectacles: History and Modernity]. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, 38, 141-149 [in Ukrainian].
- Donchenko, N. P., & Moiseienko, V. O. (2017). Suchasni Vydovyshchno-Rozvazhalni Shou na Estradi: Diapazon Zhanriv ta Osoblyvosti Rezhysury [Modern Spectacular Entertainment Show on Stage: a Range of Varieties and Characteristics of Direction]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 1, 109-113 [in Ukrainian].
- Khlystun, O. S. (2015). Rezhysura Ukrainskoi Pisennoi Estrady: Stratehii Tvorchosti [Directing Ukrainian Pop Music: Creative Strategies]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo [Bulletin of KNUKiM. Series in Arts]*, 33, 160-165. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158302> [in Ukrainian].
- Pertsova, N. O. (2017). Pryntsyyp Khorovoi Teatralizatsii na Prykladi Tvorchosti Akademichnoho Kamernoho Khoru "Khreshchatyk" [The Principle of Choral Theatrical Performance on the Example of the Work of the Academic Chamber Choir "Khreshchatyk"]. *Aktualni Problemy Istorii, Teorii ta Praktyky Khudozhnoi Kultury [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture]*, 38, 94-100 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 23.03.2021

**ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ
РЕЖИССУРЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
РЕПЕРТУАРА СТУДЕНТОВ
СПЕЦИАЛИЗАЦИИ
«НАРОДНОХОРОВОЕ ИСКУССТВО»**

Регеша Наталья Леонидовна^{1а},
Скопцова Елена Николаевна^{2а}
¹*Заслуженный деятель искусств Украины, доцент,*
²*Кандидат искусствоведения, доцент,*
^а*Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — определить особенности формирования навыков режиссуры народнопесенного материала. Методология исследования. В процессе интерпретации возможностей применения режиссерских знаний в народнопесенной отрасли использован метод аналогии. Аналитический метод широко применен для формулирования фундаментальных основ создания творческих проектов. Научная новизна. Тщательно систематизированы элементы режиссуры народнопесенного материала и комплексно охарактеризована театрализация народной песни как части массового зрелища. Выводы. В процессе становления профессионального мастерства будущего хормейстера важную роль играет создание собственного творческого проекта. Исполнительское мастерство певца-хормейстера связано с компетенциями, которые требуют раскрытия исполнительских качеств, а также навыков ансамблевого и хорового исполнительства, со способностью понимать и интерпретировать музыкальный материал. Доказано, что при подготовке студентов специализации «Народнохоровое искусство» творческое мастерство должно реализовываться в различных формах, требующих навыков сценарной и режиссерской работы. Особое внимание должно уделяться принципу театрализации народнопесенного материала. Использование театрализованных форм презентации концертной программы требует теоретической разработки сценария, обработки каждого элемента музыкального действия. Осмысления требует выбор музыкального репертуара, создание соответствующей исполнительской интерпретации, которая не только воспроизводила бы сущностное содержание определенной песни, но и была бы неотъемлемой частью концертной программы. Выявлено, что достижение такой цели возможно при условии построения целостной драматургии и чередования народнопесенного материала, с учетом выбранного хормейстером концепта, со слаженностью в использовании костюмов, элементов обрядового действия, применением движений и жестикуляции. Рассмотрены пути трактовки музыкального материала, связанного с аутентичным и психологическим прочтением песен, проанализирован широкий спектр средств сценографии — декораций, освещения и костюмов, которые станут залогом зрелищности действия.

Ключевые слова: хор; хормейстер; режиссура; народная песня; театрализация; сценография

**DEVELOPING OF DIRECTING SKILLS
OF THE PERFORMING REPERTOIRE
WITH STUDENTS OF FOLK CHORAL
ART SPECIALIZATION**

Nataliia Rehesha^{1а}, Olena Skoptsova^{2а}
¹*Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor,*
²*PhD in Art Studies, Associate Professor,*
^а*Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to outline the features of the skill formation in folk song directing. Research methodology. While interpreting the possibilities of applying the director's knowledge in folk music, the authors of the article use the method of analogy. The analytical method is used to identify the basic principles of creative project formation. Scientific novelty. The article systematizes the elements of folk songs directing and comprehensively characterizes the theatricalisation of folk songs as a part of a mass spectacle. Conclusions. The creation of his own project is very important for the development of the professional skills of a future choirmaster. The performing skills of a singer-choirmaster are associated with the competencies that require the disclosure of performance qualities, as well as the skills of ensemble and choral performance, the ability to understand and interpret music. The article demonstrates that during the training of students of "Folk choral art" specialization, creative skills should be realized in various forms that require the skills of screenwriting, directing. Special attention should be paid to the principle of theatricalisation of folk songs. The use of theatrical forms of presentation of the concert programme requires theoretical development of the script, elaboration of each element of the musical action. The choice of musical repertoire, the creation of an appropriate performance interpretation that would not only reproduce the essential content of a particular song, but also be an integral part of the concert programme need to be taken into consideration. The article reveals that the achievement of such a goal is possible under the condition of building a holistic drama and alternation of folk songs, taking into account the concept chosen by the choirmaster, with coherence in the use of costumes, elements of the ritual action, movements and gestures. The ways of music interpretation related to the authentic and psychological reading of the songs are considered, a wide range of scenography tools — scenery, lighting, costumes that will guarantee the attractiveness of the action, is analysed.

Keywords: choir; choirmaster; directing; folk song; theatricalisation; scenography

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235388

УДК 780.8.087.1:780.616.432]:78.071.1(478)"19/20"

**ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ
КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ
МОЛДОВА РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ
В КОНКУРСНО-КОНЦЕРТНОЙ
ПРАКТИКЕ**

Хатипова Инна Алимовна

*Кандидат искусствоведения, доцент, и.о. профессора,**ORCID: 0000-0003-2745-7978,**e-mail: hatipovainna@yahoo.com,**Академия музыки, театра и изобразительных
искусств Республики Молдова,**ул. А. Матеевич, 111, Кишинёв, Республика Молдова*

Цель статьи — характеристика особенностей тематического материала и музыкального языка произведений П. Русу (*Пастушеский танец*), В. Загорского (*Фантазия*), В. Ротару (*Пять новеллет на одну тему*), В. Беляева (*Остинато*) и Г. Чобану (*Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями*), которые активно используются в концертно-конкурсной практике пианистов Республики Молдова. Методология. При помощи метода музыковедческого и исполнительского анализа рассматриваются жанровые признаки данных сочинений, характеризуются мелодико-гармонические, метроритмические и фактурные их особенности, обеспечивающие качество концертной яркости и репрезентативности. Научная новизна. Впервые системно анализируются фортепианные пьесы композиторов Республики Молдова, активно используемые в концертно-конкурсной практике пианистов. Выводы. Проанализированные фортепианные пьесы показательны для современного музыкального искусства Республики Молдова. Будучи по жанровой атрибуции концертными пьесами с ярко выраженной принадлежностью к молдавской национальной музыкальной традиции, они отличаются по стилевым и языковым параметрам. В содержательном аспекте большое место отведено активным, волевым, и танцевальным образам с элементами театральной действенности и игровой логики. Музыкальный язык характеризуется качеством сложности и современности: в звуковысотной организации сочетаются гармоническая тональность, атональность, додекафония и сонористика; метроритмическая сторона характеризуется как регулярной акцентностью, так и внетактовой времяизмерительностью. При этом современность средств органично синтезируется с фольклорными элементами. Огромную выразительную и формообразующую роль играет фактура, сочетающая гомофонно-гармонический, имитационно-полифонический, сонористический и гетерофонный склады, требующие для исполнительской реализации применения разнообразных видов фортепианной техники и придающие проанализированным сочинениям качество виртуозности, необходимое для концертно-конкурсного репертуара.

Ключевые слова: фортепианные пьесы; композиторы Республики Молдова; конкурсно-концертный репертуар; национальная почвенность

Вступление

В концертной и конкурсной практике пианистов Республики Молдова важное место принадлежит произведениям отечественных композиторов. Некоторые из них были написаны специально к музыкальным состязаниям юных пианистов по заказу организационных комитетов. Другие же исполнялись на конкурсах настолько часто, практически ежегодно, что их тоже по праву можно назвать конкурсными. Среди сочинений для фортепиано композиторов Республики Молдова, написанных в конце XX века, яркостью тематического материала, национальной почвенностью и интересной трактовкой фортепианной фактуры выделяются *Пастушеский танец* П. Русу, *Фантазия* В. Загорского, *Пять новеллет на одну тему* В. Ротару, *Остинато* В. Беляева и *Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями* Г. Чобану.

Анализ последних исследований и публикаций. Названные произведения в силу их художественной ценности и практической значимости требуют музыковедческого осмысления. К настоящему времени сведения о них можно обнаружить лишь в публикациях автора предлагаемой статьи. Так, имеется монография, выполненная на базе защищенной диссертации на соискание ученой степени доктора (кандидата) искусствоведения, где указанные сочинения включены в широкий исторический контекст национального фортепианного искусства (Хатипова, 2010). Опубликовано также об-

зорная статья, в которой опусы П. Русу, В. Загорского и В. Ротару фигурируют в научно-методическом ключе как специфический учебно-педагогический репертуар высших музыкальных учебных заведений (Хатипова, 2013, с. 119-121).

Актуальность статьи определяется возрастающей в наши дни ролью исполнительских конкурсов, способствующих выявлению талантливых молодых музыкантов.

Научная новизна. Впервые системно анализируются фортепианные пьесы композиторов Республики Молдова, активно используемые в концертно-конкурсной практике пианистов.

Цель статьи

В настоящей статье ставится цель выявить такие особенности тематического материала и музыкального языка фортепианных пьес П. Русу (*Пастушеский танец*), В. Загорского (*Фантазия*), В. Ротару (*Пять новеллет на одну тему*), В. Беляева (*Остинато*) и Г. Чобану (*Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями*), которые обеспечивают им качество концертной яркости, репрезентативности и обуславливают частое использование в конкурсной практике. При помощи метода музыковедческого и исполнительского анализа рассматриваются жанровые признаки данных сочинений, характеризуются мелодико-гармонические, метроритмические и фактурные их особенности.

Изложение материала исследования

Общей чертой фортепианных произведений, созданных композиторами Республики Молдова в конце XX века и интенсивно используемых в практике проведения республиканских и международных конкурсов, являются такие свойства музыкального материала как интонационно-ритмическая индивидуализированность, хорошая разработанность фортепианной фактуры и прочная национальная почвенность. Это объясняется непререкаемыми требованиями к конкурсным произведениям, которые должны быть не только виртуозными, позволяющими продемонстрировать технические возможности конкурсантов, но и обладать качеством национальной характерности, дающей возможность представить национальные традиции страны. Продемонстрируем сказанное примерами.

Пастушеский танец П. Русу был включён в число обязательных пьес для пианистов категории «С» на международном конкурсе молодых исполнителей им. Е. Коки в 2003 году. Он представляет линию танцевальных виртуозных пьес в фортепианном творчестве молдавских композиторов, ведущую начало ещё от *Жока* для фортепиано Шт. Няги (Covalenco & Levinzon, 1988). Напомним в связи с этим также о *Молдавском танце* Л. Гурова, *Жоке* Г. Няги, *Танце стариков* В. Ротару, *Гайдуцком танце* Г. Мусты и др. Для пьес этого типа характерны быстрый темп, использование пассажной техники, обилие акцентов, танцевальная ритмика, концертный стиль изложения.

П. Русу в *Пастушеском танце* использует характерные ритмоформулы двух молдавских танцевальных типов: двухдольной бэтуты и трёхдольного остропэца. Первый характеризует мужественный, решительный, волевой образ, второй — подвижный, остигато-моторный. Бурная танцевальная стихия музыки, словно с трудом укладывается в рамки традиционных форм: в едином потоке сквозного развития можно усмотреть два раздела: первый — тт. 1–34 и второй — тт. 35–55. Акцентированные синкопированные квинты в начальных трёх тактах звучат ярко, подобно фанфарам, как бы приглашая принять участие в танце всех участников народного праздника. Изложение тематического материала свидетельствует об инструментальном мышлении композитора: движение шестнадцатых имитирует игру скрипача-лэутара, а фактуре сопровождения присуща «цимбальность». К чисто техническим сложностям этого эпизода относится полиметрический приём: одновременное сочетание метроритма 6/8 в партии правой руки с размером 3/4 в аккомпанементе (пример 1).

Четырёхкратное чередование эпизодов с акцентами-притопываниями и моторных разделов приводит к постепенному нарастанию напряжения, подъёму динамики и к кульминации в т. 33–34 на *fff*. Благодаря светлому ладовому колориту главная кульминация пьесы звучит жизнерадостно и оптимистично. Далее, *subito p* в т. 35 (перед началом эпизода возможна небольшая цезура) появляется чуть печальная, лирическая свадебная оляндра, которую можно представить в исполнении девушек, подружек невесты. Лёгкое «кружево» грациозного женского танца дважды прерывается музыкой вклинивающейся зажигательной мужской пляски.

Sonoro, uguale ♩ = ♪ = 80

Пример 1. П. Русу. *Пастушеский танец*
Example 1. P. Rusu. *Pastoral dance*

Начиная с т. 41, унисонное движение шестнадцатых в партиях обеих рук становится доминирующим и безостановочным, как *perpetuum mobile*, стремительный и бурный поток, символизируя вовлечение всех в круговую вихрь праздничного танца. В левой руке фигурации шестнадцатыми не прекращаются до самого последнего такта, а в партии правой руки, начиная с т. 50, оstinатную моторику дополняют поступательно восходящие параллельные квинты. Сочинение завершается блестящей квинтовой «вспышкой» в верхнем регистре.

Фантазия В. Загорского была представлена в качестве конкурсной пьесы для пианистов-участников VIII Межреспубликанского конкурса молодых исполнителей, проходившего в Кишинёве в 1988 году, а в 2011 г. издана автором данной статьи в издательстве Grafema Libris (Zagorschi, 2011). Сочинённая за год до проведения конкурса, она занимает особое место в творчестве В. Загорского. Изначально *Фантазия* возникла как вторая часть двухчастной слитно-циклической *Сонаты-фантазии* для фортепиано, однако вскоре, по воле автора, получила самостоятельную концертную жизнь в качестве отдельного опуса.

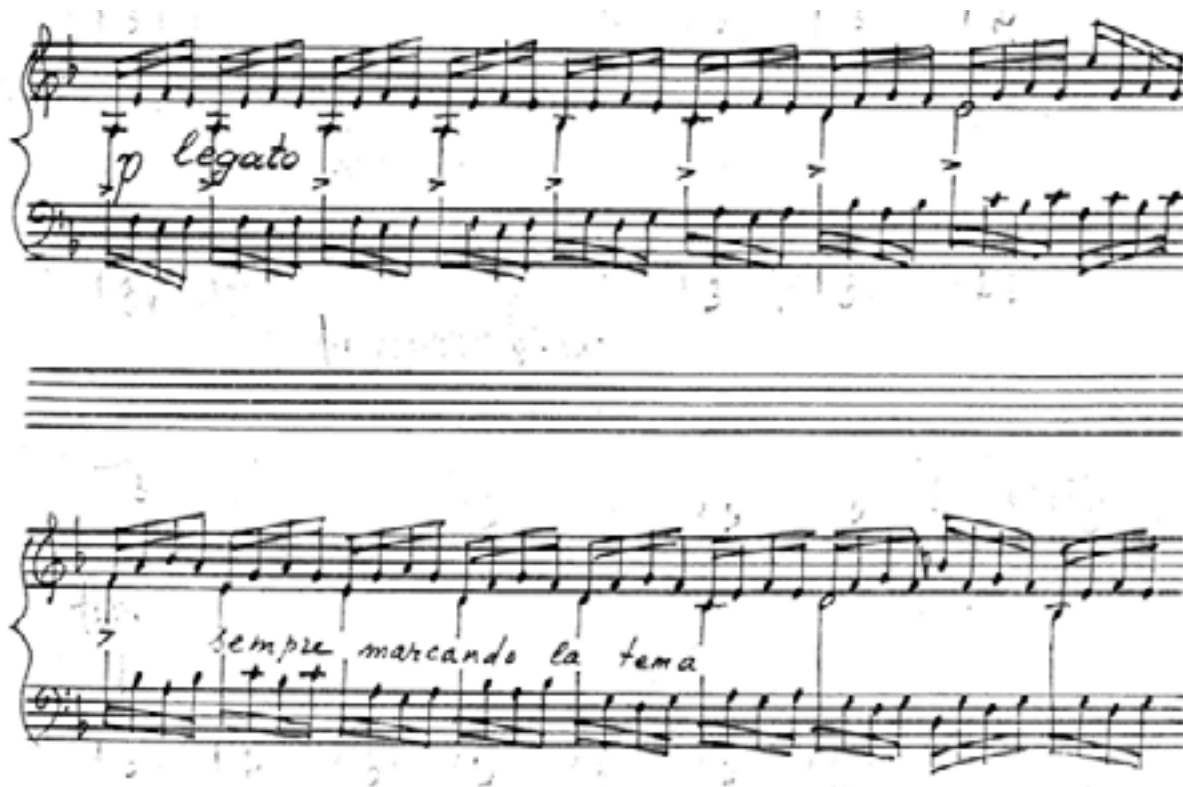
Характеризуя это произведение, Л. Рябошапка пишет: «Гармонический план сочинения богат и разнообразен, композиционная структура — оригинальна и современна. Произведение сочетает в себе современные черты и классические традиции, свидетельствуя о значительном мастерстве автора, ... демонстрирует как эволюцию композиторского стиля, так и углубление художественной концепции» (Reaboşarca, 2003, с. 111).

Исполнение данного сочинения требует от пианиста не только крепкой технической подготовки, подлинной виртуозности, но и ярких артистических и волевых качеств. Композиция *Фантазии*, отличающаяся цельностью и динамичностью, преломляет черты сонатной форме без разработки. Весь ее тематический материал пронизан острым ощущением современности и, вместе с тем, опосредованно претворяет интонационные элементы молдавского фольклора.

Вступление характеризуется наступательным характером, его следует исполнять в очень строгом ритме, «стальными» пальцами, точно соблюдая указанную композитором акцентировку. Главная партия представляет собой напевную, очень выразительную тему широкой протяжённости, созвучную мелодике молдавских народных песен (пример 2).

Мелодию сопровождает непрерывный поток шестнадцатых в партиях обеих рук, напоминающий стремительное течение реки. В процессе развития главная тема поднимается в более высокий регистр, где звучит острее и пронзительнее; фигурации шестнадцатыми становятся бурными и стремительными. Побочная партия (*Risoluto e con passione*) вступает внезапно, без подготовки, по принципу контраста. Это чеканная, напористая тема полифонического склада, построенная на контрапунктировании двух различных голосов. В ее развитии композитор использует приемы контрастной полифонии. После

яркой и напряжённой кульминации, к которой приводит *crescendo poco a poco*, в нюансе *pp* в спокойном характере появляется главная тема. Далее (*Come prima*) вновь возникает полифонический эпизод, который здесь звучит приглушённо и затаённо. Последующее развитие с применением октавной и аккордовой техники приводят к обширной коде токкатного характера (*poco più mosso*), являющейся итогом драматургического развития и кульминацией всего сочинения. Завершают *Фантазию* торжественные жизнеутверждающие аккорды, которые должны быть исполнены рельефно, ярким блестящим звуком.



Пример 2. В. Загорский. *Фантазия*
Example 2. V. Zagorschi. *Fantasia*

Пять новеллетт на одну тему В. Ротару были написаны в 1992 году и изданы в 2005 году в издательстве *Cartea Moldovei* в авторском сборнике композитора (Rotaru, 2005). С 2009 года этот опус вошел в программу обязательных произведений для пианистов группы «С» на международном конкурсе им. Е. Коки.

Сочинение представляет собой последовательность пяти небольших пьес, в основу которых положена двенадцатитоновая тема, состоящая из равномерно распределённых четвертных длительностей в обрамлении половинных нот. Импульс её развитию даёт начальное *c*: как бы отталкиваясь от него, появляются остальные звуки серии. Интересно, что все четверти фразировано и интонационно связаны в пары, в основном нисходящего секундowego соотношения, исполняемые штрихом *portamento*. Благодаря авторской педализации, все звуки наслаиваются друг на друга, образуя некое туманное звуковое облако. По мнению Е. Мироненко, «...обаяние данной темы заключается в том, что, несмотря на принципиальную атональность, она вызывает фольклорные (интонационные — И. Х.) аллюзии» (Мироненко, 2000, с. 29). Приём игры *quasi pizzicato* на фортепиано создаёт эффект вибрации, напоминая звучание цимбал.

Первая новеллетта (Lento e dolce) — самая короткая в цикле, состоит всего из пяти фраз. Серия здесь строится от ноты *d* (пример 3).

Несмотря на отсутствие тактовых черт, форма *Новеллетты* очень логична: в ее трёх фразах последовательно добавляется количество звуков и увеличивается динамика от *p* к *f*. *Вторая новеллетта (Maestoso risoluto)* контрастирует с первой по фактуре, по динамике и по образным качествам. Мужественный, величественный характер создаётся благодаря мощному звучанию октавных басов и пронзительно резких, остро диссонансирующих аккордов в верхнем регистре. *Третья новеллетта* — самая быстрая и виртуозная в сочинении. Стремительный темп, ритмический рисунок нижнего голоса, за-

жигательный характер, импульсивные октавные акценты, напоминающие удары ног о землю, выдают танцевальную природу этой пьесы, близкой по типу к бэтуте. Дополнительную сложность для исполнителя в плане координации создаёт непрерывно меняющийся метр: 3/2, 5/2, 3/4, 3/2, 5/4 и т. д. *Четвёртая новеллетта (Liberamente ed nobile)* уводит слушателя в лирическую сферу. Фактура здесь содержит три пласта, удалённых друг от друга по регистровому положению, что создаёт впечатление стереофоничности.

Пример 3. В. Ротару. *Пять новеллетт. I*
Example 3. V. Rotaru. *Five novelettes. I*

Пятая новеллетта (Allegro vivace), с первых нот захватывающая энергией стремительного движения, отличается быстрым темпом, яркими акцентами, остинатной фактурой аккомпанемента в пятитактном размере. Впечатление дополняют «бурлящие» тридцать вторые и аккордовые «выкрики», имитирующие стригатуры, сопровождающие быстрые мужские молдавские танцы старинного балканского типа. Серийная тема используется в мелодии верхнего голоса с т. 4. Яркая, в токкатном стиле, темпераментная пьеса блестяще завершает цикл.

Пьеса В. Беляева *Остинато* неоднократно включалась в конкурсные программы международных состязаний молодых исполнителей-пианистов им. Е. Коки (2003, 2005). Часто звучала она также в концертных программах отечественных пианистов. *Остинато* В. Беляева — виртуозная пьеса, написанная с большим размахом, как бы крупными мазками кисти. В ней воплощён образ волевого, действенного начала, неукротимого потока, бурного натиска. На претворение здесь жанрового принципа токкатности указывает, в первую очередь, чёткая моторика движения, а также энергия напряжённой, активной ритмической пульсации. При этом токкатности в пьесе В. Беляева свойственна причудливая ритмическая акцентировка в стиле быстрого молдавского танца. Музыкальный язык *Остинато* отличается диссонантным гармоническим строем и резким мелодико-интонационным профилем. «Пьесы подобного типа, — по мнению музыковеда Е. Мироненко, — почти всегда написаны в быстром темпе, с непрерывным и настойчивым повторением чётких ритмоформул, диссоциирующими гармоническими комплексами, фактурным тематизмом. В трактовке тембра фортепиано преобладает специфическая «ударность», энергия остигато» (Мироненко, 2000, с. 22).

Остинато построено в трёхчастной форме с чертами рондо. Функцию рефрена в пьесе выполняет начальный двутактный мотив, построенный на одноголосной мартеллатной репетиции ноты g, имитирующей барабанную дробь (пример 4).

Постоянное возвращение к этому репетиционному мотиву и чередование его с контрастными разделами обуславливают драматургическую канву сочинения. Облик же фортепианного склада в целом формируется сочетанием одноголосной, интервальной, октавной и даже кластерной фактуры. Таким образом, название произведения — *Остинато* — полностью оправдывается творческим замыслом автора, заключающимся в стремлении максимально исчерпать возможности остигатности.



Пример 4. В. Беляев. *Ostinato*
 Example 4. V. Beleaev. *Ostinato*

Еще одним ярким примером современной молдавской фортепианной пьесы конкурсного плана является сочинение Г. Чобану *Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями* (Ciobanu, 2004). Оно занимает видное место в творчестве композитора и пользуется большой популярностью у пианистов Республики Молдова. «Это музыкальное произведение отличается современным композиторским письмом. В нем проявляются многочисленные аллюзии музыкального романтизма, постромантизма и импрессионизма. Они тонко воспроизводятся средствами музыкального языка, типичного для искусства последних десятилетий XX века», — пишет о *Натюрморте*... Е. Мироенко (Ciobanu, 2004, с. 5).

Роль формообразующих факторов здесь играют не традиционные ладотональные соотношения или интонационно-тематические образования, а неспецифические музыкально-выразительные средства: громкостная динамика (различие динамических состояний), агогика (изменение темпового профиля) и фактура (степень ее плотности). В исполнительском аспекте важно также и то, что для музыкального языка Г. Чобану свойственно стремление к предельному рационализму формы и к целостности звукового пространства, когда фактурная вертикаль и горизонталь построены на основе единого звукового источника: интервала, интервального ряда, иного созвучия.

Уже первая фраза пьесы *Натюрморт*... играет роль именно такого интонационного первоисточника, будучи построенной в интервальной последовательности уменьшённой кварты, большой терции, чистой кварты, малой терции и большой ноты (пример 5). Дальнейший музыкальный материал пьесы основывается на использовании этих же интервалов, изменяется только их последовательность, звуковысотные параметры, направление движения. В целом склад письма *Натюрморта* можно определить как сложный, сочетающий черты гомофонно-гармонического и полифонического. Это «интегрированная звуковая ткань» (определение Л. Гаккеля (1976), составляющая индивидуальную особенность фортепианной музыки Г. Чобану.

Характерно, что такой склад письма во многом снимает традиционные исполнительские проблемы проработки фортепианной фактуры, так как в нем стёрты границы между тематическими и нетематическими элементами, рельефными и фоновыми составляющими.

Andante espressivo e rubato $\text{♩} = 62$

Пример 5. Г. Чобану. *Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями 6*
Example 5. Gh. Ciobanu. *Still-life with flowers, melodies and harmonies 6*

Согласно динамическим, агогическим обозначениям и фактурному рисунку в пьесе можно выделить три основных раздела: первый — тт. 1–58, *Andante espressivo e rubato*; второй — тт. 59–73, *Brilliantissimo*; и третий — тт. 74–89, *Espressivo*. В исполнении всей пьесы следует уделить особое внимание точному выполнению динамических нюансов, следованию фразировочным и штриховым обозначениям, подробно выписанным автором и помогающим раскрытию внутреннего мира произведения. Умение убедительно воссоздать посредством фортепианного звучания художественный образ *Натюрморта*... во многом зависит от уровня эстетического сознания, разнообразия образно-ассоциативного ряда и наличия богатой палитры звуковых красок пианиста-интерпретатора. В узкотехническом смысле от исполнителя потребуются грамотный подбор аппликатуры, отточенность пальцевых движений, ясная артикуляция, а также применение техники растяжений ввиду широкой интервалики мелодических линий.

Автор не даёт в пьесе никаких аппликатурных указаний, желая предоставить исполнителю свободу в этом отношении. Ясность, прозрачность фортепианной фактуры и обилие пауз диктуют здесь осторожное и аккуратное применение педали: связующей — для соединения широких интервалов (т. 16), красочной — преимущественно в аккордовой фактуре (т. 3), «увлажняющей» — для смягчения звучания секст в партии левой руки (т. 15) и т.д.

Специально отметим, что особенности композиционного строения и музыкального языка *Натюрморта*... Г. Чобану требуют от исполнителя достаточного мастерства и зрелости музыкально-ассоциативного мышления. *Натюрморт*... входил в программу конкурсных состязаний пианистов на Национальном конкурсе молодых исполнителей в 1994 году, проходившем в г. Кишинёве.

Выводы

Проанализированные фортепианные пьесы концертно-конкурсного плана показательны для современного музыкального искусства Республики Молдова. *Пастушеский танец* П. Русу, *Фантазия* В. Загорского, *Пять новеллет на одну тему* В. Ротару, *Остинато* В. Беляева и *Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями* Г. Чобану, будучи по жанровой атрибуции концертными пьесами, представляют разные творческие индивидуальности их авторов, отличающиеся стилевыми параметрами и языковыми предпочтениями, но сходные по принадлежности к молдавской национальной музыкальной традиции. В них примечательно стремление композиторов рельефно оттенить национальную специфику сочинений, показать ее национальную почвенность.

Большое место в указанных сочинениях отведено активным, волевым, и танцевальным образам, которые окрашены оттенком театральной действенности, игровой логики. Это способствует особой рельефности, выпуклости музыки, ее образно-эмоциональной доходчивости.

Музыкальный язык представленных фортепианных произведений характеризуется качеством современности. Наряду с тонально определенной и тематически организованной манерой письма композиторы эффективно используют атональные звуковысотные структуры, элементы додекафонии и сонористики. Метроритмическая организация, включающая примеры как с регулярной акцентностью, квадратностью, так и образцы с внетаковой времяизмерительной ритмикой, отличается широким спектром воздействия. При этом современность музыкально-языковых средств органично сочетается с фольклорными элементами в ладовой и метроритмической сторонах музыки.

Фортепианная фактура в проанализированных фортепианных сочинениях играет огромную выразительную и формообразующую роль. В значительной мере ее развитость придает всем проанализированным сочинениям качество виртуозности, столь необходимое для концертно-конкурсного репертуара. Молдавские авторы активно используют различные индивидуальные сочетания гомофонно-гармонического, имитационно-полифонического, сонористического и гетерофонного складов, требующих для своей исполнительской реализации применения разнообразных видов фортепианной техники.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Гаккель, Л. (1976). *Фортепианная музыка XX века*. Советский композитор.
- Мироненко, Е. (2000). *Владимир Ротару*. Центральная типография.
- Хатипова, И. (2010). *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов*. Grafema Libris.
- Хатипова, И. (2013). Фортепианные сочинения композиторов Республики Молдова в педагогическом репертуаре Академии музыки, театра и изобразительных искусств. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 3(20), 119-121.
- Ciobanu, Gh. (2004). *Piese pentru pian*. Cartea Moldovei.
- Covalenco, S. & Levinzon, V. (Eds.) (1988). *Piese pentru pian*. Literatura artistică.
- Reaboșarca, L. (2003, 14 martie). Noile tendințe ale muzicii pentru pian din Republica Moldova. În V. Axionov (ed.), *Problemele didactice în învățământ artistic superior*; Seminar metodologic (pp. 67-69). Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.
- Rotaru, V. (2005). *Creații pentru pian*. Cartea Moldovei.
- Zagorschi, V. (2011). *Sonata-fantezie pentru pian* (I. Hatipova, ed.). Grafema Libris.

References

- Ciobanu, Gh. (2004). *Piese pentru Pian [Pieces for Piano]*. Cartea Moldovei [in Romanian].
- Covalenco, S. & Levinzon, V. (Eds.) (1988). *Piese pentru Pian [Pieces for Piano]*. Literatura artistică [in Romanian].
- Gakkel', L. (1976). *Fortepiannaya Muzyka XX Veka [Piano Music of the 20th Century]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Hatipova, I. (2010). *Fortepiannye Proizvedeniya Kompozitorov Respubliki Moldova v Uchebnom Protseste Muzykal'nykh Vuzov [Piano Works by Composers of the Republic of Moldova in the Teaching Process in Music Higher Educational Institutions]*. Grafema Libris [in Russian].
- Hatipova, I. (2013). Fortepiannye Sochineniya Kompozitorov Respubliki Moldova v Pedagogicheskom Repertuare Akademii Muzyki, Teatra i Izobrazitel'nykh Iskusstv [Piano Works by Composers of the Republic of Moldova in the Pedagogical Repertoire of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts]. *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastic [Scientific Yearbook: Music, Theater, Visual Arts]*, 3(20), 119-121 [in Russian].
- Mironenko, E. (2000). *Vladimir Rotaru*. Tsentral'naya tipografiya [in Russian].
- Reaboșarca, L. (2003, March 14). Noile Tendințe ale Muzicii pentru Pian din Republica Moldova [New Tendencies in Piano Music of the Republic of Moldova]. In V. Axionov (Ed.), *Problemele Didactice în Învățământ Artistic Superior [Didactical Issues in Higher Arts Education]*, Methodological Seminar (pp. 67-69). Academy of Music, Theatre and Fine Arts [in Romanian].
- Rotaru, V. (2005). *Creații pentru Pian [Works for Piano]*. Cartea Moldovei [in Romanian].
- Zagorschi, V. (2011). *Sonata-Fantezie pentru Pian [Sonata-Fantasia for Piano]* (I. Hatipova, Ed.). Grafema Libris [in Romanian, in Russian].

Статья поступила в редакцию: 14.05.2021

**ФОРТЕПІАННІ П'ЕСИ
КОМПОЗИТОРІВ РЕСПУБЛІКИ
МОЛДОВА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ
У КОНКУРСНО-КОНЦЕРТНІЙ
ПРАКТИЦІ**

Хатіпова Інна Алімівна
*Кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. професора,
Академія музики, театру і образотворчих
мистецтв Республіки Молдова,
Кишинів, Республіка Молдова*

Мета статті — характеристика особливостей тематичного матеріалу і музичної мови творів П. Русу (Пастушачий танець), В. Загорського (Фантазія), В. Ротару (П'ять новелет на одну тему), В. Беляєва (Остінато) і Г. Чобану (Натюрморт із квітами, мелодіями і гармоніями), які активно використовуються у концертно-конкурсній практиці піаністів Республіки Молдова. Методологія. За допомогою методу музикознавчого і виконавського аналізу розглядаються жанрові ознаки вказаних творів, характеризуються мелодико-гармонійні, метроритмічні і фактурні особливості, що забезпечують якість концертної яскравості і репрезентативності. Наукова новизна. Вперше системно аналізуються фортепіанні п'єси композиторів Республіки Молдова, які активно використовуються в концертно-конкурсній практиці піаністів. Висновки. Проаналізовані фортепіанні п'єси показові для сучасного музичного мистецтва Республіки Молдова. Будучи за жанровою атрибуцією концертними п'єсами з яскраво вираженою належністю до молдавської національної музичної традиції, вони відрізняються за стильовими і мовними параметрами. У змістовному аспекті чільне місце відведено активним, вольовим і танцювальним образам з елементами театральної дієвості та ігрової логіки. Музична мова характеризується складністю і сучасністю: у звуковисотній організації поєднуються гармонійна тональність, атональність, додекафонія і сонористика; метроритмічна сторона характеризується як регулярною акцентністю, так і позатактовим часовиміром. Сучасність засобів органічно синтезується з фольклорними елементами. Величезну виразну і формоутворювальну роль відіграє фактура, що поєднує гомофонно-гармонійний, імітаційно-поліфонічний, сонористичний і гетерофонний склади, що вимагають для виконавської реалізації застосування різноманітних видів фортепіанної техніки і надають проаналізованим творам віртуозності, необхідної для концертно-конкурсного репертуару.

Ключові слова: фортепіанні п'єси; композитори Республіки Молдова; конкурсно-концертний репертуар; національна ідентичність

**PIANO PIECES IN CONTEST
AND CONCERT PRACTICE
OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA
COMPOSERS AT THE TURN
OF THE 20th-21st CENTURIES**

Inna Hatipova
*PhD in Art Studies, Associate Professor, Acting Professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts
of the Republic of Moldova,
Chisinau, Republic of Moldova*

The purpose of the article is to characterise the features of the thematic material and the musical language of some works by P. Rusu (Pastoral dance), V. Zagorsky (Fantasia), V. Rotaru (Five novelettes on a single theme), V. Beleaeu (Ostinato) and Gh. Ciobanu (Still-life with flowers, melodies and harmonies), which are actively used in the concert and contest practice of the pianists of the Republic of Moldova. Research Methodology. The method of musicological and performance analysis is used to consider the genre features of these compositions and to give characteristics of their melodic-harmonic, metro-rhythmic, and textural peculiarities, which ensure the quality of the concert brightness and representativeness. Scientific novelty. The system analysis of the piano pieces of the composers of the Republic of Moldova, which are actively used in the concert and contest practice of pianists, is provided for the first time. Conclusions. The analysed piano pieces are characteristic of the contemporary musical art of the Republic of Moldova. Being concert pieces by genre and clearly belonging to the Moldovan national musical tradition, they differ in style and language parameters. As for their content, a large place is given to the active, strong-willed, and dance images with elements of theatrical effectiveness and game logic. The musical language is characterised by the quality of complexity and modernity: in the pitch organization, harmonic tonality, atonality, dodecaphony and sonoristics are combined; the metro-rhythmic patterns are characterized by both regular accents and offbeat time-measurement. At the same time, the modernity of the means is naturally synthesized with the folk elements. The texture plays a huge expressive and formative role. It combines homophonic and harmonic, imitative and polyphonic, sonoristic and heterophonic textures, which require the use of various piano playing techniques for performing and give to the analysed compositions the quality of virtuosity necessary for concert and contest repertoire.

Keywords: piano pieces; composers of the Republic of Moldova; contest and concert repertoire; national soil

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235390

УДК 929:78.071.1Березовський

**ОДРУЖЕННЯ
МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО.
ОГЛЯД ДОКУМЕНТАЛЬНИХ
МАТЕРІАЛІВ: ДО ПИТАННЯ
ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ**

Юрченко Мстислав Сергійович
*Кандидат мистецтвознавства, професор,
ORCID: 0000-0001-9412-8395,
e-mail: mstyslavyu@i.ua,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті — реконструювати реальні події життя Максима Березовського на основі ретельного аналізу документів про одруження видатного композитора. У процесі роботи використовувалися здебільшого емпіричні методи дослідження: логіко-аналітичний аналіз, спостереження, опис, узагальнення, припущення, порівняння. Новизна дослідження. Сьогодні і далі триває пошук нових музичних творів, і ретельно досліджуються відомі документальні дані про життя М. Березовського. Раніше оприлюднені документи про його одруження зображали картину щасливого подружнього життя композитора, проте під час пильного аналізу виявили низку непорозумінь та висловили недовіру до офіційної версії. У статті проаналізовано шість рукописних документів (із серпня 1763-го до січня 1778 року) з архівів Санкт-Петербурга. Один документ публікується вперше, а також вперше оприлюднюються зображення двох архівних рукописів. Висновки. У статті зібрано усі відомі на сьогодні (включно із щойно віднайденими) документи про одруження М. Березовського, звернена пильна увага на важливі неузгодження у паперах про одруження придворного співака Максима Березовського з придворною танцівницею Францискою Юбершер. Ймовірно, цей факт пояснюється різним віросповіданням молодят, але їхній шлюб зачепив інтереси високопоставлених осіб Російської імперії. Залучення раніше неопублікованих документів сприяло уточненню деталей одруження, залученню до наукового обігу «боярина» Максима — актора Василя Чернікова, встановленню імені та по батькові другої дружини Березовського — Надії Матвіївни. У статті проаналізовані різні версії, серед яких розглядаються дві протилежні за характером як можливі у цій ситуації. Залучення нових даних сприяє розширенню кола документальних пошуків про життя Максима Березовського.

Ключові слова: Максим Березовський; Франциска Юбершер; документи; одруження; Maksym (Maxim) Berezovsky; Francis Übersheer

Вступ

За останні роки зусиллями українських дослідників вдалося повернути значну частину хороших творів Максима Березовського, які довгий час вважалися втраченими. І зараз ще залишаються непідтвердженими основні моменти біографії відомого композитора: дата народження, дитинство у Глухові, навчання в Київській академії, перебування в Італії, Петербурзький період, смерть та поховання. Один із перспективних напрямів сучасного «березовськознавства» полягає у віднайденні та ґрунтовному аналізі документальних відомостей про діяльність композитора, адже ретельна періодизація його творчості, точне атрибутування творів та виокремлення ключових композицій — надзвичайно важлива подія українського музикознавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Відомості про життя М. Березовського, що з'явилися у період його перебування у Санкт-Петербурзі (праці Якоба фон Штеліна), і наступні, які виникали впродовж XIX ст., містили небагато біографічних даних, обмежуючись переважно загальною інформацією без посилань на документи (дослідження Є. Болховітінова, П. Белікова, П. Воротникова, В. Аскоченського, В. Металова, С. Смоленського). Прорив у «березовськознавстві» стався вже наприкінці XX та на початку XXI ст. у статтях та спеціальних дослідженнях російських музикознавців (Ю. Келдиша, Є. Левашова, А. Полехіна, А. Лебедевої-Ємеліної), а особливо у двох монографіях та численних статтях, присвячених цьому композиторові, М. Рлицаревої, яка першою поставила вивчення життя та творчості М. Березовського на наукову основу та оприлюднила низку дуже важливих документів. Подальші дослідження та знахідки перемістилися до України й української діаспори, де серед плеяди

науковців варто назвати праці В. Витвицького, О. Шуміліної та М. Юрченка. Нині саме ці роботи визначають сучасний стан у дослідженні життя та творчості композитора.

Мета статті

Мета роботи — реконструювати реальні події життя Максима Березовського на основі ретельного аналізу документів про одруження відомого композитора.

З цією метою виконані такі завдання:

- збір та аналіз усіх відомих матеріалів про одруження Максима Березовського;
- дослідження раніше не опублікованих документів;
- формулювання найбільш вірогідних версій фабули одруження композитора.

Виклад матеріалу дослідження

Життєвий шлях Максима Березовського завжди цікавив дослідників, але за браком документів науковці не могли підтвердити чи спростувати основні біографічні факти композитора. У переліку важливих подій біографії М. Березовського часто найзагадковішою вважалася трагічна смерть талановитого композитора. Самогубство невизнаного майстра — це надто придатний ґрунт для створення гостро драматичної фабули з обов'язковим любовним сюжетом, щоб ним нехтувати. Саме на основі нещасливого кохання як причини самогубства митця вибудовували біографічні романи XIX ст. Згадаймо драматичне кохання до Матільди у повісті Н. Кукольника (1844) або неможливість побратися з графінею Марією Олексіївною у драмі П. Смирнова (1841). У літературі, як правило, фігурує усталений сюжет, але документальні дані здатні повністю змінити біографічну міфологію видатної особистості.

Одруження М. Березовського, на перший погляд, не становить нічого незвичного, проте уважне прочитання документів дає змогу дійти несподіваних висновків і поставити «незручні» запитання про небуденну подію в житті композитора. Перші конкретні дані про одруження М. Березовського з'являються у М. Ф. Фіндейзена, який називає ім'я дружини та вказує дату: 16 жовтня 1763 року з «танцівницею придворного театру Францинею Ібермер» (так у автора) (Финдейзен, 1928, с. 37).

Марина Рицарева в першій монографії про М. Березовського опублікувала дуже важливий документ, що, з одного боку, надавав цінні відомості про одруження композитора, а з іншого — породжував суперечливу інтригу. Цей документ — наказ імператриці Катерини II від 11 серпня 1763 року про дозвіл півчому придворній італійській «компанії» Максиму Березовському на одруження «тієї ж компанії на танцювальній дівичі Франце Ібершерше і водночас зволила наказати пожалувати їй плаття» (Рицарева, 1983, с. 42).

Необхідність такого документа, здавалося б, диктувалася складністю одруження представників різних віросповідань: православного Максима та католички Францинії. Такі шлюби справді вимагали спеціальної процедури — переосвячення одного з наречених у православ'я. Приклади у значній кількості зафіксовані в документах ЦДІА Спб. Наприклад, 6 вересня 1777 року лютеранин танцівник Карло Такельберг просив дозволу побратися з «правовірною» (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 1, спр. 10706); 8 листопада 1763 року вінчався придворний півчий Андрій Васильович Біляковський з «іноземною дівичею Марією Федорівною, що перебуває у лютеранському законі» (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 111, спр. 54, арк. 182 зв.). Таких одружень з часом ставало дедалі більше, тому на початку 1780-х років Санкт-Петербурзька духовна консисторія упорядкувала реєстрацію шлюбів представників різних віросповідань: «Дело о принятии греко-российскаго вероисповедания различными лицами для браков с лицами православной вѣры» (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 120, спр. 127). У той час справами шлюбів різних віросповідань опікувалася Санкт-Петербурзька духовна консисторія, а не придворне відомство і аж ніяк не особисто імператриця, яка, до того ж, не кожному з придворних на одруження жалувала плаття. Ще М. Рицарева помітила цей факт і висловила здивування від ігнорування церковного відомства та волі імператриці.

Виникає перше питання: чому одруження Максима Березовського (чи може його нареченої Франциски Юбершер?) так зацікавило імператрицю, яка знехтувала процедурою і підставила Петербурзьку духовну консисторію?

Наступний документ, який аналізувала М. Рицарева, теж додає запитань. Виявилось, що одруження Березовського набуло такої важливості, що консисторія, замість того, щоб швидко підписати належні документи і уникнути незручної ситуації, відкрила особову «Справу», а процедурою зацікавився

вищий орган — Священний Синод (Рыцарева, 1983, с. 42). Цей документ становить лише опис справи, її назву й невеличку анотацію: 16 жовтня 1763 року. «О дозволеніи Придворной Танцевальной дѣвицѣ состоящей въ католицкомъ законѣ вступить въ бракъ с правовѣрнымъ пѣвчимъ Березовскимъ» на 12 листах [фразеологізми збережено. — М. Ю.].

На документі штамп радянського часу: «Выбыло» (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 1, спр. 5485).

Сама ж справа на 12 сторінках із важливими відомостями про М. Березовського та його наречену, на превеликий жаль, не збереглася. М. Рыцарева стверджує, що одруження композитора набуло винятковості. Отже, виникає чергове питання: що саме в одруженні придворного співака на придворній танцівниці зацікавило церкву, що відкрили спеціальну справу і скерували її до найвищої інстанції?

Наступний документ засвідчує де, коли і за чиєї присутності відбулося вінчання Максима Березовського та Францінії Ібершер.

Вінчання відбулося у храмі Спаса Нерукотворного Образа, «что при конюшенномъ Ея Императорскаго Величества дворе священника Алексія Федорова». Дата вінчання — 19 жовтня 1763 року. В книзі «О раждающихся, бракосочетавающихся. Часть вторая» за номером 23 запис у графі «кто вѣнчаны»: «Россійскаго театра Италианской Кампани певчей Максимъ Березовски, той же кампани на тонцавалной дѣвице Францыске Ибѣршеръ состоящей в католицкомъ законѣ» [фразеологізми збережено — М. Ю.].

У графі «кто поруки (подписывались)»: «Двора Ея Императорскаго Величества гофъ ѳуріеръ Васили Михайловъ сынъ Черниковъ» [фразеологізми збережено — М. Ю.] (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 111, спр. 54, арк. 181 зв.). (Рис. 1).

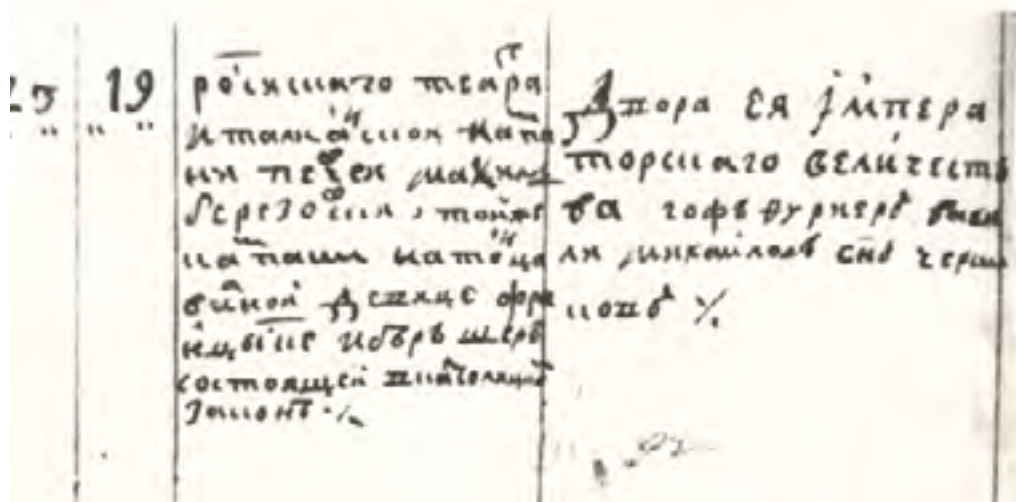


Рисунок 1. Запис про одруження Максима Березовського 19 жовтня 1763 р. Друкується вперше.

Джерело: (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 111, спр. 54, арк. 181 зв.).

Figure 1. Record of Maksym Berezovsky's marriage on October 19, 1763. Published for the first time.

Source: (Petrograd Spiritual Consistory, no date given, desc. 111, file 54, p. 181 o/l).

Що нового дізнаємося з цього запису?

1. Точна дата вінчання — 19 жовтня 1763 року (а не 16 жовтня, як вважалося раніше).
2. Місце вінчання — храм Спаса Нерукотворного Образа при придворній конюшенній (стаєнній) управі, частіше згадується як Конюшенна (Стаєнна) церква.
3. Поручитель (дружок, боярин) за «вінчаючихся» — гоффур'єр Василь Михайлович Черніков.

Конюшенну (Стаєнну) церкву обрали напевно через належність до придворного відомства (хоча в середині XVIII ст. формально підпорядковувалася єпархії). Церква побудована ще за Ганни Іоанівни у придворному Конюшенному відомстві, тому й церква відомства (храм Спаса Нерукотворного Образа) стала вважатися придворною (з 1797 р.) і придворні служителі, зокрема митці, формували паству цієї церкви (Рис. 2)¹. Здебільшого придворні церкви Санкт-Петербурга функціонували як домові, тому за-

¹ Храм Спаса Нерукотворного Образа кілька разів переходив з єпархіального до придворного відомства і назад «як такий, що не належить до палацу» (придворного — М.Ю.). *Джерело:* <https://www.citywalls.ru/>

звичай духовні потреби задовольняли не в домовій церкві царської особи або вельможі, а в церкві на вільній території. Конюшенна церква розташовувалася поряд з Придворною співацькою капелюю, яка виходила на річку Мийка та Велику Конюшенну вулицю, тому значна частина прихожан залишили документальні сліди у церковних розпорядних книгах саме придворного відомства. Наприклад, 23 жовтня цього ж (1763) року в цій церкві вінчався «певчий отрокъ Єкимъ Крамаровски... зь дочерью (Петропавловскаго собора дьячка Ивана Харжевского) дѣвицей Дарей Ивановой»² (Придворная е.и.в. Контора, б.р., арк. 6 зв.-7, арк. 21 зв.-22, арк. 27 зв.-28), а поручителями були відомі нам «полковник Марка Федоровъ сынъ Полторацки» та придворний півчій «Афанаси сынъ» Тимченко (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 111, спр. 54, арк. 182)³. Сповідальні книги цієї та інших придворних церков могли б допомогти в уточненні біографій багатьох відомих людей. Наприклад, можемо підтвердити рік народження відомого уставника Придворної співацької капели Наума Ладунки, якому в 1774 році виповнилося 39 років (народився 1735 р.) (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 112, спр. 246, арк. 472)⁴. Згодом, на початку XIX ст., церква здобула звання самостійного придворного храму (Рис. 2). У 1837 році в ній відспівували Олександра Пушкіна, бо імператор Микола I заборонив проводити панахиду в Ісакієвському соборі. А 1857 року саме в ній відслужили заупокійне богослужіння Михайла Глінки, який, як відомо, служив капельмейстером Придворної капели і проводив відбір півчих в Україні.



Рисунок 2. Головний фасад Придворно-Конюшенного відомства з 1747 по 1817 рр. Джерело: <https://www.citywalls.ru/house1543.html>.

Figure 2. The main facade of the Court and Stable Department from 1747 to 1817. Source: <https://www.citywalls.ru/house1543.html>.

Цей документ цінний тим, що надає інформацію про друга Максима Березовського — Василя Михайловича Чернікова, який теж служив у придворному відомстві у чині гоффер'ера. Зв'язок з новим для нас персонажем в оточенні М. Березовського формує новий напрям пошуків документальних матеріалів про композитора та його мистецьке оточення.

² Яким Крамаровський (Камаровський). З 1751 по 1788 рік — придворний співак. Мав сина Андрія, також придворного співака, якого звільнили з капели 1793 року «за спадінням з голосу», а можливо, і ще одного — Миколу, що також був співаком капели з 1777 по 1784 рік.

³ Марко Федорович Полторацький (1729–1795), дійсний статський радник, регент Придворного хору (з 1763 р. — директор Придворної співацької капели), хоровий диригент і співак (бас). Родом з с. Сосниці (зараз Чернігівської області). Мова йде про Якова Тимченка, а в документі зазначене ім'я його батька — Афанасія. Яків Тимченко — камерфур'єр 6-го класу, співак Придворної співацької капели з 1754 року (з 1751 р. прийнятий до капели як малолітній співак), з 1782-го — уставник замість померлого Наума Ладунки (Придворная е.и.в. Контора, б.р., арк. 3 зв.-4). Припустимо, мав сина Андрія, що був малолітнім півчим з 1772 року, а з 1781-го став великим півчим (Придворная е.и.в. Контора, б.р., арк. 7 зв.-8). Після смерті М. Березовського отримав гроші на його поховання.

⁴ Наум Іванович Ладунка — співак Придворного хору, уставник Придворної співацької капели. 1773 року здобув придворний чин мундшенка. Помер 21 червня 1782 року (Придворная е.и.в. Контора, б.р., арк. 3 зв.-4).

Василь Михайлович Черніков, за загальною інформацією, був досить відомим у мистецьких колах того часу. Народився у 1750-х роках (молодший за Максима). Словники й енциклопедії позиціонують його як російського актора драми, співака опери (бас) та одного з перших російських професійних театральних артистів. Дослідники наголошують на тому, що Василь був синтетичним актором: добре співав, майстерно грав драматичні ролі (декламував) та вправно танцював. Вийшов на сцену за царювання Єлизавети Петрівни, яка видала наказ про створення державних російських імператорських театрів. У 60-х роках XVIII ст. В. Черніков працював у Москві. 1763 року здобув придворний чин «гоффур'єра» (мабуть, у першій половині року, бо під час одруження М. Березовського вже значився під цим чином). Від 1771 року В. Черніков виступав у складі російської придворної трупи в Санкт-Петербурзі — у «Вільному театрі» К. Кніппера. У 1789–1790 роках працював інспектором петербурзької оперної трупи. Тоді ж переклав російською лібрето опери Д. Чімарози «Два барони» та ін. У 1790 році поїхав на лікування до Парижу, де й помер.

Деякі дослідники віддають належне мистецькому обдаруванню В. Чернікова, проте вважають його артистом другого плану, який не спромігся розвинути перспективи власного таланту. П. І. Сумароков писав про нього, що В. Черніков, «учень Дмитревського», був людиною «обдарованою від природи приємним голосом і ще приємнішою зовнішністю і безпосередністю в рухах (розв'язністю), грав ролі слуг в комедіях і операх з однаковим успіхом, поєднуючи, так би мовити, у грі своїй мистецтво славних тоді на Французькому театрі Дельпі й Фастье» (Сумароков, 1823, с. 389-390).

Найзімістовнішою, мабуть, є замітка Володимира Березкіна про В. Чернікова у «Російському біографічному словнику» О. О. Половцова, в якій майстерно змальовується творчий портрет артиста:

«Черніков, Василь Михайлович, маловідомий артист часів імператриці Єлизавети Петрівни, що грав у Москві. Він вирізнявся яскравою зовнішністю й гарним голосом. У той час оперні артисти не були відокремлені від драматичних, тому він виступав і як співак, і як драматичний артист, і навіть як танцівник. Природно, що за такого розмаїття амплуа він не міг розвинути своє обдарування і в жодній із цих галузей мистецтва не створив нічого особливого та пройшов зовсім непоміченим в історії російського театрального мистецтва. А тим часом за інших умов з нього міг би вирости або прекрасний співак, або хороший комік. Головне його амплуа, як в опері, так і в драмі — ролі слуг (grande livrée), які він виконував добре, особливо в п'єсах «Мельник» (музика Соколовського) та «Сбітенцік», де «чудово до забави глядачів талант свій виявляв». На долі В. Чернікова можна бачити, що становище артиста в той час було вкрай незavidне: начальницьке свавілля панувало над його особистістю і долею безмежно. Завгодно було начальству зробити з В. Чернікова одночасно танцівника, співака і драматичного актора, і воно зробило з нього нікчемність, хоча за своїми талантам він міг зайняти чільне місце серед найкращих артистів того часу [курсив автора — М. Ю.]. Рік смерті його, так само як і рік його народження, невідомі; відомо лише, що в нього залишилася донька, згодом теж артистка, яка здобула собі велику популярність своєю прекрасною грою — це Софія Самойлова» («Черников, Василий Михайлович», 2020).

Прикметно, що у випадку з В. Черніковим, як і з М. Березовським, проглядає безпросвітна залежність артиста від свавілля керівника, від принизливого становища, що остаточно знищує обдаровану особистість.

Чин гоффур'єра, який В. Черніков здобув під час дружби з М. Березовським, не був важливим кроком кар'єрними сходами, це був перший (найнижчий) придворний чин 9-го рангу, що відповідав військовому званню «капітана-поручика» та громадянському «титулярного радника» і не передбачав подальшого підвищення. Тож друг Максима стояв на початку життєвого шляху, ймовірно, переповнений творчими сподіваннями, як і сам Максим, який нещодавно змінив свій парубоцький статус на статус одруженого чоловіка.

У цьому документі помічасмо цікаву деталь: зазвичай під час вінчання присутні два поручителі, як у згаданому документі про одруження «півчого отрока Єкіма Крамаровського», де поручителями були Марко Полторацький та Афанасій Тимченко; або документ про одруження «півчого Андрія Васильова сина Біляковського, де поручителями були «придворний півчий Іван Андрієв» і «той же команди певчей Афанасій [Афанасійович — М. Ю.] Тимченко» (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 111, спр. 54, арк. 182 зв.)⁵. У випадку з М. Березовським поручитель лише один. І швидше за все, лише з боку нареченого. Чому ж немає поручителя з боку нареченої? Знову виняток і порушення процедури?

Наступний документ (також з фондів Петербурзької духовної консисторії) від 28 жовтня 1763 року містить вартій уваги напис: «Доношение двора Ея Императорскаго величества танцовальной дѣввицы Франциски Иобершеръ о вступлении въ бракъ за придворнаго италянскоя компаніи за певчаго Макси-

⁵ Андрій Біляковський — придворний півчий з 1747 по 1791 рік (Придворная е.и.в. Контора, б.р., арк. 6 зв.-7).

ма Березовського» (Петроградская духовная консистория, б.р., оп. 117, спр. 7, арк. 93 зв.) [фразеологізми збережені — М. Ю.].

Незвичність цього документа криється у кількох моментах. По-перше, він датований 28 жовтня, тобто через дев'ять днів після одруження, а стиль звернення виглядає як звіт про дію. По-друге, це звернення Франциски до вищого духовного органу — доповідь про те, що одруження відбулося. Чому вона має звітувати, що одружилася зі своїм співробітником і перед ким? Про різне віросповідання не йшлося. Нарешті, по-третє, угорі над текстом іншим почерком (нерозбірливим) є позначка Його Преосвященства (голови Священного Синоду митрополита Димитрія Сеченова?): «Господь Богъ да благословить исполнити намерение хотя после (далі два слова, мабуть, найважливіші, — нерозбірливі) обстоятельство давъ указное произволение противъ протчихъ таковыхъ случающихся обвенчася» [фразеологізми збережені — М. Ю.].

Позначка насторожує, хоча текст не весь розбірливий і смисл частково втрачається, утім, зрозуміло, що Преосвященний благословляє виконання «намеренія» (адже раніше був наказ імператриці, і Преосвященному нічого не залишалось, як благословити одруження). Далі в тексті відчувається сумнів («хотя после»), тобто після чогось, що чи заважало виконати «намереніє», чи через нові обставини, які, зрештою, все ж таки дали змогу надати «указное произволение», і яке, проте, було не звичним, а таким, що вимагає виняткових дій («против протчихъ таковыхъ случающихся»). Хоча у підсумку — «обвенчася».

Чомусь замість простого «підмахування» Преосвященним — благословенням рядової події — потрібно було розглядати цю справу (релігійну? кримінальну? політичну? етичну?) понад два місяці, відкривати спеціальне «Діло» на 12 сторінках, яке, врешті, зникло. Складається враження, що хтось навмисно ускладнював, затягував і утаємничував цю справу від громадськості.

Наостанок хочеться нагадати про ще одну загадку біографії М. Березовського, що також стосується його одруження. На цей раз другого, бо йдеться про другу дружину композитора. Ще Фіндейзен стверджував, що в М. Березовського було дві дружини та що «ім'я другої не було відомим» (Финдейзен, 1928, с. 38).

1988 року нам вдалося віднайти ім'я другої дружини Максима Созонтовича серед нотаток Петра Миколайовича Петрова⁶, де він виписував відомості з кладовищ Санкт-Петербурга («Дневник славнейшихъ мужей государственныхъ, полководцевъ, писателей»), серед похованих на Волковському кладовищі в перший день 1778 року. У графі про померлих зазначено: «...придворнаго камеръ-музыканта Максима Березовского жена Надежда Матвѣвна 27 летъ, горячкой въ 12 дней» (Петров, 1778; Юрченко, 1999).

«Гарячкою» на той час називали звичайну застуду, а зважаючи на нездоровий клімат Петербурга, особливо у розпал зими, будь-яке ускладнення під час сильних морозів та нещадних вітрів могло звести в могилу й здорову людину.

З документа розуміємо: Надія вийшла за Максима у період між весною 1774 та березнем 1777 року⁷ (Рис. 3), друга дружина М. Березовського пережила свого чоловіка на дев'ять місяців, а Максим помирає придворним камер-музикантом; Надія Матвіївна була молодшою від чоловіка (1751–1778) і пішла з життя зовсім молодою (у віці 27 років) від хвороби за 12 днів.

Недоречним у цьому документі виглядає, що М. Березовський зазначений як «придворный камеръ-музыкант». У записі, датованому 1 січня 1778 року (Максим Созонтович упокоївся в березні 1777 року), мало би бути написано: «**бувшого** придворнаго камер-музыканта». Чи це помилка дячка, який вів запис у книзі померлих?

О. Шуміліна пропонує інше пояснення: це помилка П. Петрова із зазначенням року смерті — замість 1777 року вказаний 1778 рік. Якщо це виявиться правдою, то М. Березовський втратив дружину на початку 1777 року (яку він пережив на два з половиною місяці), і це горе, яке додалося до всіх негараздів його долі, спричинило втрату сенсу життя, відчай та самогубство в стані безпам'ятства. На користь цієї гіпотези наведемо відоме повідомлення Івана Єлагіна (керівника придворних театрів Росії) про смерть Максима Березовського від 24 березня 1777 року, у якому він наказує видати гроші, що їх заробив Максим впродовж третини року, не дружині померлого композитора, а «придворному півчому

⁶ Петров Петро Миколайович — російський історик мистецтв, письменник, мистецтвознавець, генеалог, бібліограф, почесний «общник» (застар. — співучасник, співробітник) Імператорської академії мистецтв, «Російського енциклопедичного словника», редактор Енциклопедичного словника Брокгауза і Єфрона.

⁷ Згідно з «Гросбухом Театральной контори» від 1774 року «фігурантка Франц Березовська» була звільнена від роботи 30 квітня 1774 року (Рыцарева, 2013, с. 135).

Якову Тимченку» (Рыцарева, 1983, с. 122). Це може означати, що дружини композитора на той час вже не було серед живих. Хоча й цей висновок неостаточний, адже вона могла сильно хворіти і не мати змоги одержати гроші. Подальші пошуки підтвердять або спростують ці припущення.

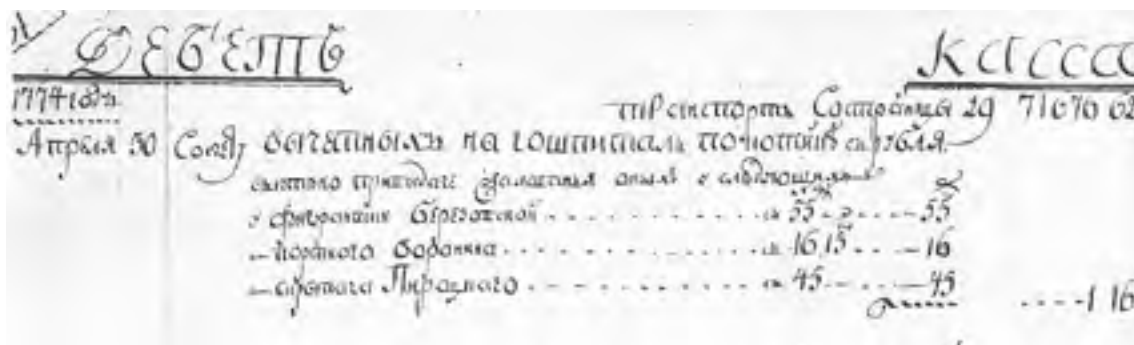


Рисунок 3. Останній запис в «Гросбусі контори придворного театру», де згадується Францинія («фігурантка Березовська»).

Друкється вперше (Кабинет Его Императорского Величества, 1774, арк. 31 зв.).

Figure 3. The last entry in “The Ledger of the Court Theatre Counting-House” where Franzina is mentioned (“the dancer Berezovska”)

Published for the first time (Cabinet of His Imperial Majesty, 1774, p. 31 o/l).

Волковське кладовище тоді розташовувалося на околиці міста, на березі річки Волковки, поряд із Волковим селом (назви через значну кількість вовків, які тоді нерідко нападали зграями на самотніх людей). Якщо місце поховання обрали через зручність — незначну відстань від місця проживання, тоді це вказує на бідність родини Березовських, бо цей цвинтар призначався «для незаможних людей» ("Волковское кладбище", 2020). Якщо ж вибір кладовища пов'язаний з віросповіданням, то в «березовськознавстві» з'являються нові напрями дослідження.

Річ у тім, що в 1770-х роках XVIII ст. на цій території розміщувалися православне й протестантське (лютеранське) кладовища. Якщо Надія Матвіївна похована на православному кладовищі, то її треба шукати серед парафіян церков Олександро-Невського монастиря, бо саме йому належали землі с. Волкова та прилеглої до нього частини цвинтаря. Якщо ж друга дружина М. Березовського була лютеранкою, то її слід має вести до лютеранських храмів Петербурга, наприклад, Петрікірхе⁸. На це вказала й М. Рыцарева, висловивши припущення, що Надія, «як і Францина, походила від обрусівших німців» (Рыцарева, 2013, с. 161).

Отже, підсумуємо інформацію про одруження Максима Березовського, яку вдалося «назбирати» на сьогодні, і відтворимо події у хронологічній послідовності:

- 11 серпня 1763 р. «Наказ Катерини II» про дозвіл Максиму Березовському одружитися з придворною танцівницею Францинею Юбершер.
- 16 жовтня 1763 р. «Справа про одруження православного Максима Березовського з католичкою» (без імені) на 12 сторінках.
- 19 жовтня 1763 р. Вінчання Максима Березовського з Францискою Юбершер у Конюшенній церкві Спаса Нерукотворного Образу.
- 28 жовтня 1763 р. Звернення Франциски Юбершер до Петербурзької духовної консисторії про факт одруження з Максимом Березовським.
- 30 квітня 1774 р. Звільнення фігурантки Березовської з Театральної контори.
- 1 січня 1778 (чи 1777) р. Смерть другої дружини придворного камер-музиканта Максима Березовського Надії Матвіївни.

Проаналізуємо ці документи детальніше. Спочатку імператриця *наказала* дозволити Максимові Березовському одружитися з Францискою Юбершер (першим мало би бути прохання («Прошеніє») Максима до імператриці). Після цього невідома подія відтермінувала на два місяці «Справу про одруження» від Петербурзької духовної консисторії. І лише згодом — відкрили «Діло» і за три дні — обвінчалися. А найцікавіше, що в наступному документі (через одинадцять днів після одруження) Франциска Юбершер звітує духовному керівництву про вінчання.

⁸ Ця церква розташовувалася неподалік від Конюшенної церкви та Придворної співацької капели, тож, ймовірно, молоді люди могли часто зустрічатися на одній території.

Які причини ускладнення і затягування звичайної процедури, узгодження цієї справи в найвищих урядових колах: імператриці Російської імперії та Його Преосвященства митрополита Санкт-Петербурзького (Димитрія Сеченова) — Голови Священного Синоду? І про що, власне, звітувала Франциска перед духовним відомством?⁹

Чи могла бути причиною відмова одного з наречених на одруження чи якісь компрометувальні обставини когось із них? Про цей факт не можемо стверджувати напевно через брак документів. Найімовірніше, ця, на перший погляд, невинна подія певним чином стосувалася високопоставлених чиновників. Кого саме? Із джерел та досліджень відомі імена кількох видатних осіб, які могли якось вплинути на події навколо М. Березовського: граф Олексій Розумовський з братом Кирилом, граф Петро Рум'янцев, граф Олексій Орлов, князь Григорій Потьомкін. Жодні документи не пов'язують нікого з цих осіб з одруженням Максима Березовського, але після ознайомлення з белетристикою про життя М. Березовського спадає на думку версія, яка підозріло правдоподібно описує події, пов'язані з одруженням композитора, надає їм можливої інтерпретації і залучає до «справи» відому особистість із нашого списку. Це повість Сергія Плачинди (2006) про нещасну долю Максима Березовського (опис сюжету див.: *Кобилух, 2012*).

Український письменник виклав версію, за якою князь Григорій Потьомкін, позбавивши невинності вродливу фігурантку — німкеню Франциску Юбершер, дістав подвійну неприємність: принизливу сповідь перед своєю офіційною коханкою — імператрицею Катериною II — за свою зраду та проблеми через необхідність певним чином позбутися жертви своєї примхи — Франциски. За версією письменника, на найвищому рівні прийняли рішення видати її заміж, і жереб випав на Максима Березовського, який нічого не підозрював.

Якщо погодитися з цією (фантастичною) версією, то легко зможемо прояснити припущення. Скажімо, виглядає імовірним кількामीсячне затягування справи (через пручання нареченого); підозріле зацікавлення одруженням «півного» найвищими особами держави, зокрема, сукня у подарунок Францисці від імператриці (задобрування, щоб дістати відмову від «видів» на «найсвітлішого князя»); логічним «вкладається» у версію факт, що імператриця призначила членом Святейшого Синоду 19 серпня 1763 року (через вісім днів після наказу про одруження М. Березовського) саме Григорія Потьомкіна — князь одержав інструмент для «освячення» шлюбу співака. Стає зрозумілим і шлюб без поручителя від нареченої (її незгода на вінчання чи відмова від переосвячення); і лист-звіт Франциски до Його Преосвященства про факт одруження; і надання «пенсіонерства» Березовському для кількарічної поїздки до Італії як винагорода за згоду на одруження; і опікування Потьомкіним Березовського після повернення до Санкт-Петербурга — намір «найсвітлішого» відкрити консерваторію в Кременчуці та призначити туди директором Максима.

Стає зрозумілим і перший шлюб, який, найімовірніше, був невдалим, і звільнення Франциски з роботи — швидше через хворобу та швидку смерть (після чого Максим одружився вдруге). Напевне друга дружина вийшла за Максима по любові, бо, якщо припустити, що вона померла на початку 1777 року, можна зрозуміти невтішний стан М. Березовського, який втратив єдину дорогу йому людину у жаху невизнання, цькування та приниження впродовж останніх років життя. А саме так відтворює відчай геніального композитора музикознавець Юрій Арбатський, який працював у часи Другої світової війни в Празі з «Матеріалами про самогубство Максима Березовського» з радянських архівів. Дослідник зазначив, що «повернувшись на батьківщину, Березовський не лише став жертвою недовіри своїх земляків за прикладом Фоміна, він відмовився у своїй творчості підлаштовуватися під смаки панівного класу. Наслідки не забарилися: він був затертий, принижений, дійшов психічного розладу й покінчив життя самогубством» (Арбатський, 1956, с. 229).

Це лише одна з версій, причому, так би мовити, найемоційніша серед інших. Наприклад, найпростіше пояснення подій: імператриця наказала Максиму одружитися на Францисці, тобто *йому на ній*, адже *обидва належали до придворного відомства* — дирекції імператорських театрів, яка підпорядковувалася безпосередньо Кабінету імператриці. Франциска — німкеня, її батьки працюють в Росії за контрактом і після його закінчення потрібно задалегідь упорядковувати процедуру з одруженням місцевого Максима з немісцевою Францискою. Крім того, Петербурзьку духовну консисторію цікавило *віросповідання* молодят, тому «Дозвіл» надається не Максиму, а «придворній танцювальній дівиці», яка є католичкою й одружується з «правовірним». Саме тому вона пише згодом звіт про вінчання (можливо, це прохання змінити прізвище). Затягування справи могло відбутися через «невинні» причини: хвороба, бюрократична тяганина тощо. Другий поручитель на вінчанні міг або захворіти, або бути на

⁹ На моє особисте звернення до ЦДІА СПб надійшла відповідь (№ 2920/Т від 1 грудня 2020 р.), що «в електронних описах фондів ЦДІА СПб, у тому числі в електронних описах фонду Петроградської духовної консисторії, донесення Франциски Ібершер про її вступ у шлюб з Максимом Березовським за 1763 рік немає».

гастролях, або ще щось просте й зрозуміле. Інші версії виникатимуть доти, доки не з'являться документи, які достеменно зможуть прояснити життєві обставини одного з найталановитіших українських композиторів, очистити його образ від домислів та припущень.

Висновки

Про життя Максима Березовського досі знаємо найменше, ніж про будь-кого з українських композиторів, тому так важливо віднаходити нові документи, аналізувати вже відомі, а також залучати якомога ширше коло архівних та рідкісних друкованих матеріалів до наукового обігу. У статті зроблена спроба зібрати усі відомі на сьогодні документи про одруження композитора та детально проаналізувати на предмет правдивих фактів біографії М. Березовського.

Огляд документів, які пов'язані з першою дружиною композитора, дав змогу уточнити дату й місце вінчання Максима та назвати ім'я «боярина» композитора — актора Василя Михайловича Чернікова. Водночас, аналіз унаочнив неузгодження, що поки залишаються без відповіді: питання часу надання дозволу імператрицею на одруження та причини звітування Франциски Юбершер (вже мала б писатися «Березовська») перед церковним відомством. Відповіді на ці питання розкривають деталі соціального становища композитора, його емоційний стан, перспективи — все, що безпосередньо впливає на творчість обдарованої людини.

Останній документ у статті також пов'язаний із сімейним станом Максима Березовського, підтверджує припущення про другу дружину композитора, якою виявилася Надія Матвіївна (дівоче прізвище невідоме), що померла від хвороби на 27-му році життя.

Системний підхід до вивчення документів унаочнює ситуацію і характеризує різні версії перебігу подій. У статті описуються дві протилежні за характером (але вірогідні) версії одруження композитора: складна, емоційно насичена та проста й логічна. Цих версій, за браком інших документів, можливо, забагато, проте їх кількість зменшиться після опрацювання нових документальних матеріалів.

Перспективи подальших досліджень завдяки публікуванню нових документів і зображень (кілька вперше в Україні), а також залученню широкого кола допоміжних архівних рукописів значно розширилися. Постають нові напрями у документальних пошуках: канцелярія імператриці Катерини II, листування з князем Г. Потьомкіним; спогади, листи театральних діячів, зокрема Василя Чернікова; «справи» Петербурзької духовної консисторії; перегляд матеріалів Волковського кладовища.

Список використаних джерел

- Арбатский, Ю. (1956). *Этюды по истории русской музыки*. Издательство имени Чехова.
- Волковское кладбище (Санкт-Петербург). (2020, 11 октября). В *Википедия*. <https://cutt.ly/VbukVFi>.
- Кабинет Его Императорского Величества. (1774). *Гроссбух конторы придворного театра* (Фонд 468, Описание 36, Дело 40), Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.
- Кобилуох, В. (2012). *В чому трагедія Максима Березовського?* (Серія «Честь і Чин»).
- Кукольник, Н. В. (1844). *Максим Созонтович Березовский*. В Н. В. Кукольник (Ред.), *Сказка за сказкой* (с. 283-396). Издание М. Д. Ольхина.
- Лебедева-Емелина, А. В. (2017). Биографика композиторов екатерининской эпохи: соотношение документов, легенд и мифов. *Искусство музыки: теория и история*, 17, 3-78. http://imti.sias.ru/upload/iblock/132/imti_2017_17_3_78_lebedeva_emelina.pdf.
- Петров, П. Н. (1778). *Волковское кладбище. 1 января* (Фонд 575, Дело 341, Книга 8), Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.
- Петроградская духовная консистория. (б.г.). (Фонд 19), Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург.
- Плачинда, С. (2006). Геній і кати: Повість про композитора Максима Березовського (1745–1777). В С. Плачинда, *Козак – душа правдивая...* (с. 117-174). Велес.
- Придворная е.и.в. Контора. (б.г.). (Фонд 469, Описание 14, Дело 9), Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.
- Рыцарева, М. (1983). *Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество*. Музыка.
- Рыцарева, М. (2013). *Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора* (2-е изд.). Композитор.
- Смирнов, П. А. (1841). *Максим Созонтович Березовский: Оригинальная историческая быль в двух действиях с прологом*.

- Сумароков, П. И. (1823). О Российском театре, с начала его основания до конца Царствования Екатерины II (окончание). *Отечественные записки*, 13(35), 370-399.
- Финдейзен, Н. Ф. (1928). *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века* (Т. 1, вып. 2). Государственное издательство.
- Черников, Василий Михайлович. (2020, 21 мая). В *Википедия*. <https://cutt.ly/Qbulezp>.
- Jurčenko, M. (1999). Berezovskij, Maksim Sozontovič. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik* (2nd ed.; Personenteil 2; s. 1188-1189). Kassel; Bärenreiter; Metzler.

References

- Arbatskii, Yu. (1956). *Etyudy po Istorii Russkoi Muzyki [Etudes on the History of Russian Music]*. Izdatel'stvo imeni Chekhova [in Russian].
- Chernikov, Vasilii Mikhailovich [Chernikov, Vasily Mikhailovich]. (2020, May 21). In *Wikipedia*. <https://cutt.ly/Qbulezp> [in Russian].
- Findeizen, N. F. (1928). *Ocherki po Istorii Muzyki v Rossii s Drevneishikh Vremen do Kontsa XVIII Veka [Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century]* (Vol. 1, Iss. 2). Gosudarstvennoe izdatel'stvo [in Russian].
- Jurčenko, M. (1999). Berezovskij, Maksim Sozontovič [Berezovsky, Maxim Sozontovich]. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik [Music Past and Present: General Encyclopedia of Music]* (2nd ed.; Personenteil 2; pp. 1188-1189). Kassel; Bärenreiter; Metzler [in German].
- Kabinet Ego Imperatorskogo Velichestva [Cabinet of His Imperial Majesty]. (1774). *Grossbukh Kontory Pridvornogo Teatra [Ledger of the Court Theater Office]* (Fund 468, Inventory 36, File 40), Russian State Historical Archives, St. Petersburg [in Russian].
- Kobylukh, V. (2012). *V Chomu Trahediia Maksyma Berezovskoho? [What is the Tragedy of Maxim Berezovsky?]* (Series "Chest i Chyn") [in Ukrainian].
- Kukolnik, N. V. (1844). Maksim Sozontovich Berezovskii [Maxim Sozontovich Berezovsky]. In N. V. Kukolnik (Ed.), *Skazka za Skazkoi [Fairy Tale after Tale]* (pp. 283-396). Izdanie M. D. Ol'khina [in Russian].
- Lebedeva-Emelina, A. V. (2017). Biografika Kompozitorov Ekaterininskoi Epokhi: Sootnoshenie Dokumentov, Legend i Mifov [Biographic Writings on the Composers of the Era of Catherine the Great: Correlation Between Documents, Legends, And Myths]. *Iskusstvo Muzyki: Teoriya i Istoriya [Art of Music. Theory and History]*, 17, 3-78. http://imti.sias.ru/upload/iblock/132/imti_2017_17_3_78_lebedeva_emelina.pdf [in Russian].
- Petrogradskaya Dukhovnaya Konsistoriya [Petrograd Spiritual Consistory]. (n.d.). (Fund 19), Central State Historical Archives of St. Petersburg, St. Petersburg [in Russian].
- Petrov, P. N. (1778). *Volkovskoe Kladbishche. 1 yanvarya [Volkovskoe Cemetery. January 1]* (Fund 575, File 341, Book 8), National Library of Russia, St. Petersburg [in Russian].
- Plachynda, S. (2006). Henii i Katy: Povist pro Kompozytora Maksyma Berezovskoho (1745–1777) [Genius and Executioners: The Tale of the Composer Maxim Berezovsky (1745–1777)]. In S. Plachynda, *Kozak – Dusha Pravdyvaia... [A Cossack is a True Soul...]* (pp. 117-174). Veles [in Ukrainian].
- Pridvornaya e.i.v. Kontora [The Courtier of His Imperial Majesty's Office]. (n.d.). (Fund 469, Inventory 14, File 9), Russian State Historical Archives, St. Petersburg [in Russian].
- Rytsareva, M. (1983). *Kompozitor M. S. Berezovskii: Zhizn' i Tvorchestvo [Composer M. S. Berezovsky: Life and Work]*. Muzyka [in Russian].
- Rytsareva, M. (2013). *Maksim Berezovskii: Zhizn' i Tvorchestvo Kompozitora [Maxim Berezovsky: The Life and Work of the Composer]* (2nd ed.). Kompozitor [in Russian].
- Smirnov, P. A. (1841). Maksim Sozontovich Berezovskii: Original'naya Istoricheskaya Byl' v Dvukh Deistviyakh s Prologom [Maxim Sozontovich Berezovsky: An Original Historical Story in Two Acts with a Prologue] [in Russian].
- Sumarokov, P. I. (1823). O Rossiiskom Teatre, s Nachala Ego Osnovaniya do Kontsa Tsarstvovaniya Ekateriny II (okonchanie) [About the Russian Theater, from the Beginning of its Foundation until the End of the Reign of Catherine II (ending)]. *Otechestvennye Zapiski [Notes of the Fatherland]*, 13(35), 370-399 [in Russian].
- Volkovskoe Kladbishche (Sankt-Peterburg) [Volkovskoe Cemetery (St. Petersburg)]. (2020, October 11). In *Wikipedia*. <https://cutt.ly/VbukVFi> [in Russian].

**ЖЕНИТЬБА
МАКСИМА БЕРЕЗОВСКОГО.
ОБЗОР ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ
МАТЕРИАЛОВ: К ВОПРОСУ
О ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ**

Юрченко Мстислав Сергеевич
*Кандидат искусствоведения, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — реконструировать реальные события жизни Максима Березовского на основе тщательного анализа документов о браке выдающегося композитора. В процессе работы использовались в основном эмпирические методы исследования: логико-аналитический анализ, наблюдение, описание, обобщение, предположение, сравнение. Новизна исследования. Сегодня и дальше продолжается поиск новых музыкальных произведений, и тщательно исследуются известные документальные данные о жизни М. Березовского. Ранее обнародованные документы о его женитьбе изображали картину счастливой супружеской жизни композитора, однако во время пристального анализа выявили ряд недоразумений и выразили недоверие к официальной версии. В статье проанализированы шесть рукописных документов (с августа 1763-го по январь 1778) из архивов Санкт-Петербурга. Один документ публикуется впервые, а также впервые публикуются изображения двух архивных рукописей. Выводы. В статье собраны все известные на сегодня (включая недавно найденные) документы о браке М. Березовского, обращено пристальное внимание на важные нестыковки в бумагах о браке придворного певца Максима Березовского с придворной танцовщицей Франциской Юбершер. Вероятно, этот факт объясняется разным вероисповеданием молодоженов, но их брак задел интересы высокопоставленных лиц Российской империи. Привлечение ранее неопубликованных документов способствовало уточнению деталей бракосочетания, привлечению в научный оборот «свидетеля» Максима — актера Василия Черникова, установлению имени и отчества второй жены Березовского — Надежды Матвеевны. В статье проанализированы различные версии, среди которых рассматриваются две противоположные по характеру как возможные в этой ситуации. Привлечение новых данных способствует расширению круга документальных поисков о жизни Максима Березовского.

Ключевые слова: Максим Березовский; Франциска Юбершер; документы; бракосочетания; Maksym (Махим) Berezovsky; Francis Übersheer

**MAKSYM BEREZOVSKY'S MARRIAGE.
REVIEW OF DOCUMENTARY
MATERIALS: ON THE ISSUE OF HIS
CREATIVE WORK**

Mstyslav Yurchenko
*PhD in Art Studies, Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to reconstruct the real events of Maksym Berezovsky's life based on a thorough analysis of documents as to the marriage of the outstanding composer. In the course of the work, the author of the article mainly used empirical research methods, such as logical and analytical analysis, observation, description, generalisation, assumption, comparison. Scientific novelty. Today, the search for new musical works continues, and well-known documentary data on the life of M. Berezovsky is carefully studied. Previously published documents about his marriage depicted a picture of the composer's happy married life, but a closer analysis revealed a number of misunderstandings that questioned the official version. The article analyses six handwritten documents (from August 1763 to January 1778) from the archives of St. Petersburg. One document is published for the first time, and images of two archival manuscripts are also published for the first time. Conclusions. The article contains all known documents (including recently found) concerning the marriage of M. Berezovsky and reveals important discrepancies in the documents about the marriage of the court singer Maksym Berezovsky with the court dancer Franzina Uberscher. Probably, this fact is explained by different faiths of the newlyweds, but their marriage affected the interests of high-ranking officials of the Russian Empire. The involvement of previously unpublished documents helps to clarify some details of the marriage, to introduce the name of the actor Vasyl Chernikov (who was Maksym's groomsman) to scientific circulation, to find out the name and patronymic of Berezovsky's second wife — Nadiia Matviivna. The article analyses various versions, among which two opposite ones are considered as possible in this situation. Introducing new data helps to expand the search for documents on the life of Maksym Berezovsky.

Keywords: Maksym (Maxim) Berezovsky; Franzina Uberscher (Francisca Iberchere); documents; marriage

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235391

УДК 792:391.8(=161.2)

**НАРОДНА МАСКА
В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ
РЕАЛІЯХ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**Бойко Тетяна Антонівна^{1а},
Татаренко Марина Геннадіївна^{2а}¹Кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
ORCID: 0000-0001-6941-8868,
e-mail: tetiana.boiko@gmail.com,²Кандидат педагогічних наук, доцент,
ORCID: 0000-0001-6838-3560,
e-mail: marina-lada-2012@ukr.net,^аКиївський національний університет
культури і мистецтв,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті — проаналізувати архетипне коріння українських народних масок, визначити їхні особливості, характерні ознаки та трансформації в історико-культурних реаліях українського театру. Для досягнення поставленої мети використані загальнонаукові методи: історико-порівняльний (для розуміння процесів утвердження репрезентативних образів-масок вітчизняного кону) та феноменологічний (для визначення характерних ознак та особливостей української народної маски). Відокремленим методологічним підґрунтям статті стали ідеї Сергія Кримського про визначення архетипів вітчизняної культури. Наукова новизна статті полягає у виявленні прийомів реалізації маски у виконавській, драматургічній та режисерській царині українського театру. Доведено, що саме народна маска має архетипне коріння та увиразнює у сценічних образах процесу суспільно-політичних перетворень й історико-культурного розвитку українців. Висновки. Еволюція вітчизняного сценічного мистецтва продемонструвала різноманітні варіації сценічної маски у ляльковому вертепі, театрі корифеїв, експериментах митців театру «Березіль», мистецтві соціалістичного реалізму. Формування багатьох виконавських традицій українського театру відбувалося у тісній взаємодії національних архетипів-масок з образами світової драми. На сучасному етапі чимала кількість вистав за класичними творами свідчить про пошук архетипних кодів, що визначають національну самоідентифікацію митців. Українська народна маска в інтерпретації сучасних драматургів, режисерів, акторів, сценографів набуває синтетичних ознак, які увиразнюють риси як сучасної людини, так і традиційних, знайомих кожному українцеві, образів. Використання прийомів маски у сценічній практиці спонукає митців звернутися до глибинних основ театру, специфіки його метафоричної мови, генерації нових засобів художньої виразності.

Ключові слова: український театр; маска; народна маска; архетип; вертеп

Вступ

Зважаючи на численні використання масок провідними режисерами ХХ століття та враховуючи сучасні рефлексії й адаптації, можна стверджувати, що маска є основним засобом акторської виразності, механізмом винайдення нової образної мови й форми спілкування з публікою. Відтак абсолютно логічно, що визначення ролі маски в культурі ХХ століття вимагало її співвіднесення з філософськими теоріями, які сприяли становленню мистецтвознавчих та культурологічних поглядів на етапі її трансформацій. Різноманітні аспекти побутування маски простежуються у працях багатьох видатних учених: Е. Едінгера, М. Еліаде, К. Леві-Строса, О. Лосева, Т. Манна, В. Проппа, Ф. де Соссюра, Ф. Шеллінга, К. Юнга тощо. У більшості цих праць у поняття маски закладено певні архаїчні образи, що вкорінилися у генетичній пам'яті різних етносів і які є першоелементами їхнього культурного розвитку. Натомість в Україні, у наративах вітчизняної науки, бракує теоретичних узагальнень про архетипні параметри національних сценічних масок. Власне тих масок, які повсякчас використовували в системі вітчизняної видовищної культури та видозмінювалися з розвитком її художніх форм та мистецьких напрямів. Проблемною ця ситуація виглядає саме під час визначення характерних ознак таких масок та виявленні образів-типів національної драматургії, в яких ці маски увиразнилися. Недослідженою залишається і царина сучасно-

го театрального ландшафту, де час від часу зазнають селекції відомі маски-архетипи. Питання архетипів на цьому шляху є ключовим та необхідним для розуміння первісних функцій масок та їхніх модифікацій в історичній тягlostі. Отже, стаття висвітлює предмет дослідження народної маски в історико-культурних реаліях українського театру.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження української сценічної маски потребує детального аналізу української культурної мапи. Нині однією із ключових в означеній проблематиці є дослідження філософа С. Кримського «Архетипи української культури» (1998). Працюючи над розробленням ідеї «одвічних формул», науковець брав до уваги міркування багатьох мислителів минулого й сучасності: В. Гейзенберга, Й. Гете, І. Кеплера, Т. Манна, В. Паулі, К. Юнга та ін. З цієї розвідки ми розуміємо, що українські архетипи, як і архетипи інших культур, проявили себе у міфах, казках, фольклорі, обрядах, традиціях і є узагальненням досвіду наших предків. Праця С. Кримського є важливою для розуміння національної архетипної парадигми, хоча в ній зовсім не висвітлено театральних аспектів. Важливим для нашої теми є дослідження Т. Зінов'євої «До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу» (2003). Певною мірою дотичні до нашої теми й дослідження сучасної філологині О. Бондареві щодо присутності персонажів-масок у новітній вітчизняній драматургії, які містяться у статтях «Семантика маски у сучасній драмоміфології» (2001b), «Маріонетка як міфологема драми» (2001a). Міркування сучасного літературознавця Г. Грабовича про персонажів-масок у творах І. Котляревського викладені у статті «Семантика котляревщини» (1997) і корисні для розуміння образної лексики драматурга. Отже, дослідження науковців в царині мистецтвознавства засвідчують недостатню вивченість феномену народної маски, хоча здебільшого праці подібної тематики аналізують проблеми суміжних наук. Нерозробленість проблематики, пов'язаної з побутуванням у театральній культурі народної маски, і зумовила актуальність статті.

Відтак наукова новизна дослідження полягає у виявленні прийомів реалізації маски у виконавській, драматургічній та режисерській царині українського театру. Доведено, що саме народна маска має архетипне коріння та увиразнює у сценічних образах процесу суспільно-політичних перетворень й історико-культурного розвитку українців.

Мета статті

Мета статті — проаналізувати архетипне коріння українських народних масок, визначити їхні особливості, характерні ознаки та трансформації в історико-культурних реаліях українського театру.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети використані загальнонаукові методи: історико-порівняльний (для розуміння процесів утвердження репрезентативних образів-масок вітчизняного кону) та феноменологічний (для визначення характерних ознак та особливостей української народної маски). Методологічне підґрунтя проведеного дослідження базується на ідеях С. Кримського (1998) про визначення архетипів вітчизняної культури: «Аналіз архетипів є досить адекватним методом дослідження національної культури та менталітету, праісторії і майбутнього етнічних утворень. Він потребує емпіричного доведення наскрізності певних структур, які можуть застосовуватися для характеристики етнічної індивідуальності людей та спільностей, пов'язує історичні методики дослідження з логікою структурних реконструкцій культурно-історичного процесу» (с. 78-79). Відтак аналіз архетипних параметрів народної маски дав змогу простежити її генезис та етапи естетико-художніх трансформацій.

Виклад матеріалу дослідження

Маска вкорінювалася в українському театрі поступово, внаслідок багатомісних естетико-художніх трансформацій. З давніх давен у народних іграх та обрядах виконавці за допомогою одягу й різноманітних накладок на обличчя перевтілювалися на тварин, птахів, міфологічних істот тощо. Цей процес із часом сублімувався у популярній грі наших пращурів під назвою «Коза». Образ або ж маска Кози, що поставала перед глядачами в календарно-обрядових циклах, мимоволі асоціюється з давньогрецьким прототипом — Козлом (Цапом, Сатиром), чий піснє покладено в основу трагедійного жанру. Виконавці Кози з року в рік розігрували однакову історію, урізноманітнюючи сценічні елементи (маска, одяг, пластика тощо), що робило цю забаву цікавою й імпровізаційною.

Так само феномен маски вириває й у розмові про відчайдушних веселунів скоморохів, зображення яких збереглися на фресках Софії Київської. Маска, личина або як її називали в XI столітті — «машка-

ра», була неодмінним атрибутом сценічного костюма митців, їхнім другим «я», альтернативною особою. У цьому контексті, безперечно, уже можна вести мову про архетипи людської поведінки у ключі теорії К. Юнга, згідно з якою архетип Персона, тобто другого «я» людини, найвиразніше проявляється в публічній діяльності, лицедійстві. Відтак скоморохи, мандрівні гульвіси, тобто люди в масках, закарбувалися в генетичній пам'яті як збірні образи відомих персонажів, певні символи акторського фаху. Адже скоморохи, як і багато інших європейських мандрівних митців, були універсальними виконавцями: акторами, жонглерами, танцівниками, музикантами тощо. Саме вони підмічали непересічну поведінку чи колоритні риси осіб простого люду або можновладців і відтворювали їх на сценічних майданчиках, у такий спосіб створюючи універсальні маски. З плином часу типажі з народу ставали певними алегоричними персонажами, як-от жадібний піп чи то сварлива баба або ж хвалькуватий воїн. На чолі галереї образів-масок стояв правдоруб Петрушка, вустами якого, зазвичай, висловлював непокору, скаржився або радів простий людина. По суті, це й були ті пресупозиції, про які вів мову дослідник С. Кримський (1998, с. 78), тобто універсалії, дотичні до відомих образів світової культури.

Одним із ключових явищ вітчизняного маскотворення був і ляльковий театр — Вертеп, перша згадка про який датується 1591 роком. Іван Франко у своїх розвідках простежував виникнення вертепу одночасно з польською шопкою, сполучаючи у такий спосіб національні сценічні традиції з процесами європейської культури. Водночас образи вертепних ляльок як зовні, так і за рисами характерів впритул наближені саме до національних типів українців. Дерев'яні чи глиняні ляльки з комедійних інтермедій, що розігрувалися на нижньому поверсі вертепної скрині, на відміну від ляльок різдвяної драми, належали до багатьох сюжетів, змінювалися відповідно до актуальних подій того чи іншого регіону. Найпопулярніші персонажі вертепу: Дід, Баба, Чорт, представники національних меншин: Циган, Москаль, Шинкаря, Лях та звитязний герой козак-Запорожець (чи козак-характерник), також були масками, тобто тими прототипами, що у майбутньому у славили українську драматургію та театральний кін. У праці акторів-вертепників, які, зазвичай, були селянами-аматорами, апробувався прийом триєдності маски, коли актор ототожнював себе з персонажем, Дідом, наприклад, а Діда-персонажа з дерев'яною фігуркою, тобто маскою цієї ляльки.

Вітчизняна дослідниця Т. Зінов'єва у статті «До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу» (2003), користуючись дефініціями теорії К. Юнга, визначає в структурі вертепної світобудови певну кількість архетипів. Відтак у вертепній скрині можна віднайти архетипи будови особистості (Персона, Тінь, Аніма, Анімус, Самість) та культурні архетипи Великої Матері, Старого Мудреця, Священного Шлюбу (Ієрогамоса) тощо. Приміром, персонаж Діви Марії корелюється з архетипами Аніми та Великої Матері. «В аспекті непорочності, чистоти вона одночасно і Мати, і Діва. Втіленням же Анімуса є Йосип — мудрий учитель, порадник, духовний провідник. У містеріальній частині вертепу Аніма та Анімус репрезентовані в метафоричній інтеграції, зображеній з допомогою ієрогамії — священного шлюбу. Плодом його є божественна Самість, а втіленням — немовля Христос» (Зінов'єва, 2003, с. 17). Тобто маски вертепу, як сакральної, так і побутової частини, мали архетипне коріння і проростали із життєвих ситуацій.

У цьому контексті показово, що саме з архетипної символіки була зіткана сценічна канва знакової для вітчизняного театру постановки Леся Курбаса — «Різдвяний вертеп» (прем'єра 8 січня 1919 року). Режисер разом із художником А. Петрицьким збільшив вертепну скриню до розмірів сцени, відповідно виростили й персонажі (невеликі дерев'яні ляльки), яких грали актори Молодого театру. Зрозуміло, що ця вистава була стилізованою, однак в основі цієї стилістики лежав архетип українського вертепу. Для молодих акторів вистава стала певним трампліном для освоєння інструментарію української народної маски. Виконавці мали створити математично вивірені пластичні малюнки вертепних масок, які уособлювали алегорії віри, добра, краси, підступності, скнарості, хитрощів тощо.

Серед персонажів українського вертепу провідне місце, безперечно, належить козаку-Запорожцю. Його типаж, своєю чергою, віддзеркалює характерні риси зухвалого попередника — Петрушки. Козак-Запорожець, одночасно спритний та звитязний, відзначався веселою вдачею, загостреним почуттям справедливості та непокори узурпаторам. Безперечно, ця лялька була уособленням найкращих рис, які роками карбувалися в масці народного героя. Водночас свою кмітливість і розум Козак протиставляв також і звичайним хитрощам Цигана, здирництву Шинкаря, витівкам чортів тощо. Згодом саме через збірний образ козака стали ідентифікувати героїчного українця, а майже всі вертепні персонажі, «виникаючи в колективному несвідомому, яке формувало їх, з плином часу обростали привнесеннями та інноваціями, що трансформували «незаймані» архетипи в тимчасові стереотипні образи; ці образи відображали навколишню дійсність і хронотопні уявлення відповідної епохи. Особливо чітко це ви-

являється в побутовій частині лялькової різдвяної вистави, де діяли герої, у яких глядачі впізнавали себе, своїх сусідів, друзів і недругів, а також зрозумілі кожному й актуальні для свого часу проблеми. Відображаючи типові риси людей та узагальнені образи певних національностей, ці персонажі демонстрували стереотипізовані, передбачувані моделі поведінки, зовнішнього вигляду та манери мови через їхні найпростіші структури» (Зінов'єва, 2003, с. 20).

Отже, на кону українського театру в процесі формування вертепної парадигми розпочала побутування *народна маска*, яка з плином часу органічно вмонтувалася до семантики музично-драматичного театру. Різноманітні моделі народної маски поєднали в собі виразні риси людей із різних верств (козаків, селян, поміщиків тощо), які увиразнилися в ліричних, драматичних та сатиричних характерах. У вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі пагони професійного українського театру проростають із практики Полтавського вільного театру та драматургії І. Котляревського та Г. Квітки, в якій, власне, і було вперше змальовано вервечку народних масок. Згодом національний колорит цих масок оспівали в драматургії та сценічних образах корифеї українського театру. Втім, народні маски поствертепного часу часто-густо мали тотожні риси з образами світової драми, адже в ареалі європейського театру так само з драматургії як першоджерела поставали архетипи-маски, які з часом культивувалися в акторських традиціях.

Про універсальність драматургічних персонажів-масок П. Паві (2006) у «Словнику театру» наголошує: «Типологічне вивчення драматичних дійових осіб показує, що певні фігури відштовхуються від інтуїтивно-міфічного світосприйняття людини і звертаються до універсальних комплексів або універсальної поведінки. Отже, можна говорити про Фауста, Федру та Едіпа як про архетипних дійових осіб. Такі персонажі розширюють можливості окремих ситуацій (залежно від драматургів) для досягнення універсальної архетипної моделі. Архетипом може бути тип дійової особи, особливо узагальненої і повторювальної у творі, епосі чи всіх літературах та міфологіях» (с. 62).

Споріднені моделі персонажів світової культури можна класифікувати за універсальними ознаками. Приміром, сформований певний перелік п'єс про тиранів («Ерік XIV» А. Стріндберга), героїв-коханців («Дон Жуан» Мольєра), слуг («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка), месників («Розбійники» Ф. Шиллера), шахраїв («Ревізор» М. Гоголя), скар («Скупий лицар» О. Пушкіна) тощо. Усталена манера поведінки та вчинки цих персонажів дають можливість «драматургії масок» використовувати «мандрівні» сюжети. Отже, наявність драматургічних масок відкриває для практиків театру широке інтерпретаційне поле, в межах якого персонажа-маску можна повсякчас урізноманітнювати, пристосовувати до певних сценічних реалій.

В історичній ретроспективі драматургічні типи-маски формувалися переважно під впливом актуальних запитів суспільства. Натомість на українську народну маску, навпаки, впливали традиційні життєві настанови. На нашу думку, українські народні маски несуть в собі потенціал самоіронії, вміння кепкувати над собою, тішитися власною окремішністю. Ці зразки сценічної поведінки досягають свого апогею в інтермедіях шкільного театру на зламі XVII–XVIII століть і певним чином віддзеркалюють імпровізаційну природу італійської *commedia dell'arte*. Загалом ігрова спорідненість українського сакрального театру з балаганною природою *commedia dell'arte* базується на взаємопроникненні архетипних ситуацій до світових сценічних традицій. Ці прецеденти говорять про універсальність архетипної парадигми. На думку С. Кримського (1998): «Ця спорідненість національних архетипів та універсалій світової культури і є передумовою вивільнення духовного життя нації із ситуації одноразовості й тлінності у простір вічності, у сферу утвердження історичних звершень народу в їх загальнолюдській значущості та гідності» (с. 87). Загалом формування виконавських традицій національного кону повсякчас базувалося на синтезі національних образів-типів з образами світової драматургії.

З міркувань сучасного літературознавця Г. Грабовича випливає, що яскравим прикладом цього була творчість І. Котляревського. Доробок драматурга, насичений багатьма народними масками, вчений визначив терміном «котляревщина»: «В українському випадку внаслідок ексклюзивності та одностильовості котляревщини межа між письменником і його жанровою іпостассю затиралася» (Грабович, 1997, с. 325). Отже, ми можемо говорити про один з інваріантів народної маски українського театру — маску-оповідача, від імені якої промовляв голос автора. Маска-оповідач є одним із головних персонажів «Енеїди» І. Котляревського: «Попри всі згадані функції котляревщина також, а то й передусім, виконувала важливу психологічну роль — роль маски-щита, що уможливило авторові підривно-пародійну настанову, глузування з «чужого» — та підкреслення власної окремішності, наголошування на «своєму» емоційно-культурному коді без прямого ризику. Автор був немовби скоморохом, замаскованим гравцем. Маска, як у дійстві, уможливлювала відкритість до правди, яка на той час не дозволялася у вигляді прямого тексту» (Грабович, 1997, с. 327).

Легендарне відтворення цієї маски відбулося 1986 року у сценічному прочитанні «Енеїди» Сергієм Данченком. Богдан Ступка (Автор) в елегантному фракку й із письменницьким пером у руці впродовж вистави спостерігав за дивовижними пригодами Енея — А. Хостікоєва ніби збоку, як сучасний глядач. Утім декламаційне читання Б. Ступки дисонувало із сучасним розмовним стилем, бо він філігранно відтворив манеру оповідача XVIII століття. У цьому героєві глядачі впізнавали вишуканого гострослова — Івана Котляревського.

Варто зазначити, що бурлескно-пародійний стиль змалювання героїв того часу, започаткований І. Котляревським, підхопили й розвинули його послідовники. Приміром, Г. Квітка-Основ'яненко у п'єсах «Москаль-чарівник» та «Сватання на Гончарівці» змодельював ідилічний світ існування народних типажів. У комедіях Г. Квітки-Основ'яненка увиразнилися як вертепні архетипні образи (Москаль, Баба та інші), так і сатирично-гіперболізовані образи українських селян, серед яких репрезентативним став опецькуватий «дурник» — Стецько. Гортаючи сторінки сценічних прочитань «Сватання на Гончарівці», не важко помітити, що персонажі-маски цієї комедії вже стали архетипними для вітчизняного театру і, зберігаючи свої типологічні риси, піддаються систематичному переосмисленню та осучасненню. Приміром, провідний режисер-заквільчанин Федір Стригун 2010 року в інтерв'ю газеті «День» зазначив: «У мене Стецько — найголовніший образ і найрозумніший герой» (Поліщук, 2010). Відтак змалювання народних типажів в іронічно-гумористичному ключі, введене у літературу Котляревським, «оголюється перед нами як глибокий архетип» (Грабович, 1997, с. 330), котрий мав вплив на режисерські альянзи як протягом XX століття, так і на сучасному етапі.

Режисерські переосмислення персонажів-масок української драматургії тісно пов'язані зі змінами естетико-художніх періодів національного театру, які відбувалися внаслідок радикальних зрушень суспільно-політичного життя. З часу заснування професійної драматургії І. Котляревським і до періоду незалежності, можна простежити сутнісні зміни українських образів-масок. Нового звучання традиційні маски набули у драматургії корифеїв (І. Карпенко-Карий, М. Старицький тощо), п'єсах доби модерну (В. Винниченко, О. Олесь, І. Франко та інші), драматургії соцреалістичного напрямку (О. Корнійчук, В. Минко та інші). Драматурги, зазвичай, мали на меті в образах-масках уособити своїх сучасників, але кожен з них в той чи інший спосіб звертався і до універсальних архетипних сюжетів, і до образів світової літератури. Приміром, образ Терентія Пузиря з комедії І. Карпенка-Карого «Хазяїн» — знайомий типаж скнари, прототипами якого могли бути і мольєрівський Гарпагон, і гоголівський Плюшкін тощо. Аналогічно перипетії персонажів драми І. Франка «Украдене щастя» можна сполучити з європейським досвідом, адже пристрасті бойківських селян Миколи, Анни та Михайла корелюють часом з любовними перипетіями масок *commedia dell'arte*: П'єро, Коломбіни та Арлекіна. Врешті, все залежить від режисерського моделювання цих колізій.

Архетипні образи-маски повсякчас трансформуються в сценічних переосмисленнях української драматургії. Аналізуючи історико-культурний досвід національного театру, можна стверджувати, що з плином часу архетипна символіка не втрачає актуальності серед сучасних режисерів. Наприклад, доволі різновекторні пошуки простежуються у практиці Віталія Малахова: «Виникає відчуття, ніби він час від часу звертається до певної театральної доби і ретельно робить ревізію її естетико-художніх особливостей. Приміром травестійно-фарсові перипетії його «Фараонів» звернені до утопічних фантазій соцреалістичного театру, колізії вистави «Передчуття Мина Мазайла» відсилають глядача до модерного театру 1930-х рр., а комедія «Сто тисяч» переносить до театру корифеїв. Відтак на сцені Театру на Подолі В. Малахов із поодиноких інваріантів накреслює певну пунктирну лінію стилістичного багатоголосся українського театру. Адже кожна з перелічених вистав, зберігаючи оригінальне режисерське тлумачення та актуальне звучання, усе ж репрезентує історико-культурні матриці певних явищ вітчизняного театру. Режисура В. Малахова звернена до архетипової символіки та типології традиційних образів-масок, які постають в осучаснених реаліях, але не втрачають суголосності з характерними рисами своїх прототипів» (Бойко, 2011, с. 178). Подібні явища можна простежити й у сценічних втіленнях митців-франківців. Емоційно соковиті, візуально барвисті, «класичні» втілення «Наталки-Полтавки» (2005, реж. О. Ануров) та «Кайдашевої сім'ї» (2007, реж. П. Ільченко) багато років поспіль збирають аншлаги серед різновікової аудиторії.

Крім того, часто-густо відбувається осучаснення популярних масок, які добре знайомі кожному українцеві. Показовою в цьому контексті може бути, приміром, вистава «За двома зайцями» М. Старицького в постановці С. Данченка 2000 року. Ця вистава зазнала стриманих відгуків критиків та гарячої глядацької прихильності. Режисер вивів на сцену реальних людей: перекупок, підприємців, ділків, молодиків у малинових піджаках, а метафорою тогочасних реалій стала картата сумка-баул, у якій тор-

говці ввозили товари з-за кордону. Економічна криза, що охопила різні сфери життєдіяльності українців була індикатором режисерського бачення. У цих умовах і шукали власного щастя Проня Прокопівна (П. Лазова) і Свирид Голохвостий (А. Гнатюк). Подібне радикальне осучаснення персонажів п'єси «За двома зайцями» (реж. Василь Василько) відбулося в Мистецькому об'єднанні «Березиль» далекого 1924 року. Тоді панянка Проня стала слухачкою курсів політграмоти, а прагматичний непман Голохвостов походжав перед глядачами в модному кепі та трояндою в петлиці. Особливо це дивувало публіку, яка пам'ятала в цій ролі комічного Панаса Саксаганського.

Загалом же персонажі Свирид Голохвостий та Проня Прокопівна з часу першого показу й до тепер зазнали значної кількості інтерпретацій засобами автентичних масок української культури, манер і поведінки для адаптування до будь-яких суспільних обставин. Приміром, 2019 року на сцені Київського академічного театру на лівому березі Дніпра, радикально осучаснений образ бруталного й імпульсивного маніпулятора Голохвостого створив Михайло Кукуюк у виставі «ГолохвастOFF» (реж. А. Осмоловська).

XXI століття привнесло до вітчизняної драматургії та театру нові типи й маски. З початку 1990-х років такими героями, наприклад, могли бути дрібні підприємці, молоді люди, які шукають життєві орієнтири, новоявлені безхатьки, закохані пари тощо. Галерею цих персонажів зображено в текстах Я. Верещака, Т. Іващенко, Анатолія Крима, М. Курочкіна, Неди Нежданої, Я. Стельмаха, С. Щученка тощо. Натомість поточний момент сприяє зверненню драматургів до больових точок суспільно-політичного життя країни. Помаранчева революція (2004), а особливо Революція гідності (2014) сфокусували увагу драматургів і режисерів на долях людей, які стали заручниками обставин або постраждали внаслідок кривавих подій. Приміром у п'єсах-вербатім Наталі Ворожбит відтворено оповіді реальних людей, життя яких відбувається в динаміці воєнного часу. Чи викристалізуються з цього матеріалу народні маски, можна буде зрозуміти лише згодом.

На сучасному етапі на притаманну українській культурі народну маску впливають світові тенденції глобалізації. Вона стала універсальнішою, відірваною від національного коріння, адже у певних творах сучасних драматургів не має натяків на національність персонажів. На це вплинули, очевидно, мультимедійні технології, свобода пересування й можливість бачити світ у вікні монітора. З іншого боку, на театральній сцені з'явилися герої з виразними архетипним підґрунтям. Серед таких персонажів ми можемо побачити, приміром, Бабу, яка відома нам ще з вертепних інтермедій. Ця амбівалентна маска з плином часу видозмінювалася, набираючи нових характерних ознак у кожній героїні: Кайдашисі, Шкандибисі, Сірчисі тощо. На сучасному етапі, архетипні абрисы Баби найбільш виразно розчинилися в характерах баби Прісі з п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» та Буни з однойменної драми Віри Маковій. Перша і друга героїні мають радянське минуле, яке вплинуло на світогляд і вдачу цих жінок, котрі, своєю чергою, стали збірними образами покоління, з понівеченою душею й хронічним болем. І якщо, уродженка чорнобильської зони, баба Пріся, зберегла крихти гумору й самоіронії та прагне осягнути сенс нових реалій, то її візаві — Буна, буковинська бабця, внаслідок життєвих перипетій, позбавлена будь-якої емпатії, прагне підкорити своїй деспотичній волі рідних людей, демонструючи сталеву психоемоційну броню. Власне, з-під пера сучасних драматургів і виринають архетипні персонажі із сучасним життєвим наративом.

Висновки

Еволюція вітчизняного сценічного мистецтва продемонструвала різноманітні варіації сценічної маски в ляльковому вертепі, театрі корифеїв, експериментах митців театру «Березиль», мистецтві соціалізму тощо. Формування багатьох виконавських традицій українського театру відбувалося в тісній взаємодії національних архетипів-масок з образами світової драми.

Нині чимала кількість вистав за класичними творами вкотре свідчить про пошук архетипних кодів національної самоідентифікації митців. Провідні режисери А. Білоус, Д. Богомазов, Р. Держипільський, В. Малахов, Д. Петросян, Б. Струтинський, І. Уривський та інші шукають новітніх форм вираження архетипних образів та сюжетів. Українська народна маска в інтерпретації сучасних драматургів, режисерів, акторів, сценографів набуває синтетичних ознак, які увиразнюють риси як сучасної людини, так і традиційних, знайомих кожному українцеві, образів. Використання прийомів маски в сценічній практиці спонукає митців звернутися до глибинних основ театру, специфіки його метафоричної мови, генерації нових засобів художньої виразності.

Список використаних джерел

- Бойко, Т. (2011). Архетипова образність вистав В. Малахова за творами національної драматургії: позапрем'єрні нотатки. *Культура і сучасність*, 2, 177-181.
- Бондарева, О. (2001a). Маріонетка як міфологема драми. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*, 9, 207-217.
- Бондарева, О. (2001b). Семантика маски у сучасній драмоміфології. *Південний архів (філологічні науки)*, 10, 30-34.
- Грабович, Г. (1997). *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка*. Основи.
- Зінов'єва, Т. (2003). До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 3, 15-23.
- Кримський, С. (1998). Архетипи української культури. *Вісник Національної академії наук України*, 7-8, 74-87.
- Леви-Стросс, К. (2000). *Путь масок* (А. Б. Островский, пер.). Республика.
- Молодцова, М. М. (1990). *Комедия Дель Арте: (История и Современная Судьба)*. ЛГИТМиК.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Видавництво Львівського університету ім. І. Франка.
- Поліщук, Т. (2010, 3 грудня). Федір Стригун: Зустрінемося у Києві. *День*.
- Северинова, М. Ю. (2013). Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 124-128.
- Эдингер, Э. (2000). *Эго и архетип*. Пента График.
- Элиаде, М. (1998). *Миф о вечном возвращении* (Е. Морозова & Е. Мурашкинцева, пер.). Алетейя.
- Юнг, К. Г. (1991). *Архетип и символ*. Ренессанс.

References

- Boiko, T. (2011). Arkhetypova Obraznist Vystav V. Malakhova za Tvoramy Natsionalnoi Dramaturhii: Pozapremierni Notatky [Archetypal Imagery of V. Malakhov's Plays based on the Works of National Drama: Pre-Memorable Notes]. *Kultura i Suchasnist [Culture and Contemporaneity]*, 2, 177-181 [in Ukrainian].
- Bondareva, O. (2001a). Marionetka yak Mifolohema Dramy [Puppet as a Mythology of Drama]. *Naukovi Zapysky Ternopilskoho Derzhavnoho Pedagogichnoho Universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Literaturoznavstvo [Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Literary Studies]*, 9, 207-217 [in Ukrainian].
- Bondareva, O. (2001b) Semantyka Masky u Suchasni Dramomifolohii [Mask Semantics in Modern Drama Mythology]. *Pivdennyi Arkhiv (Filolohichni Nauky) [Southern Archive (Philological sciences)]*, 10, 30-34 [in Ukrainian].
- Edinger, E. F. (2000). *Ego i Arkhetip [Ego and Archetype]* (Yu. M. Donets, Trans.). Penta Grafik [in Russian].
- Eliade, M. (1998). *Mif o Vechnom Vozvrashchenii [The Myth of the Eternal Return]* (E. Morozova & E. Murashkintseva, Trans.). Aleteiya [in Russian].
- Hrabovych, H. (1997). *Do Istorii Ukrainskoi Literatury: Doslidzhennia, Ese, Polemika [To the History of Ukrainian Literature: Research, Essays, Polemics]*. Osnovy [in Ukrainian].
- Jung, C. G. (1991). *Arkhetip i Simvol [Archetype and Symbol]* (V. V. Zelenskii, Trans.). Renaissance [in Russian].
- Krymskyi, S. (1998). Arkhetypy Ukrainskoi Kultury [Archetypes of Ukrainian Culture]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Nauk Ukrainy [Visnyk of the National Academy of Sciences of Ukraine]*, 7-8, 74-87 [in Ukrainian].
- Lévi-Strauss, C. (2000). *Put Masok [The Path of the Masks]* (A. B. Ostrovskii, Trans.). Respublika [in Russian].
- Molodtsova, M. M. (1990). *Komediya Del' Arte: (Istoriya i Sovremennaya Sud'ba) [Comedy Del Arte (History and Modern Destiny)]*. LGITMiK [in Russian].
- Pavis, P. (2006). *Slovyk Teatru [Dictionary of Theater]* (M. V. Yakubiak, Trans.). Vydavnytstvo Lvivskoho Universytetu im. I. Franka [in Ukrainian].
- Polishchuk, T. (2010, (December 3). Fedir Stryhun: Zustrinemos u Kyievi [Fedir Stryhun: We Will Meet in Kyiv]. *Den* [in Ukrainian].
- Severynova, M. Yu. (2013). Znachennia ta Rol Arkhetypiv u Etnonatsionalnii Kulturi [Significance and Role of Archetypes in Ethno-National Culture]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 2, 124-128 [in Ukrainian].
- Zinovieva, T. (2003). Do Pytannia pro Arkhetypni Rysy Personazhiv Ukrainskoho Verstepu [On the Question of the Archetypal Features of the Characters of the Ukrainian Nativity Scene]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Serii Mystetstvoznavstvo [Visnyk of the Lviv University. Serie Arts]*, 3, 15-23 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 31.03.2021

НАРОДНАЯ МАСКА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ РЕАЛИЯХ УКРАИНСКОГО ТЕАТРА

Бойко Татьяна Антоновна^{1а},
Татаренко Марина Геннадиевна^{2а}

¹Кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник,

²Кандидат педагогических наук, доцент,

^аКиевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — проанализировать архетипные корни украинских народных масок, определить их особенности, характерные признаки и трансформации в историко-культурных реалиях украинского театра. Для достижения поставленной цели использованы общенаучные методы: историко-сравнительный (для понимания процессов утверждения репрезентативных образов-масок отечественной сцены) и феноменологический (для определения характерных черт и особенностей украинской народной маски). Обособленным методологическим основанием статьи стали идеи Сергея Крымского об определении архетипов отечественной культуры. Научная новизна статьи заключается в выявлении приемов реализации маски в исполнительской, драматургической и режиссерской сфере украинского театра. Доказано, что именно народная маска имеет архетипные корни и подчеркивает в сценических образах процессы общественно-политических преобразований и историко-культурного развития украинцев. Выводы. Эволюция отечественного сценического искусства продемонстрировала различные вариации сценической маски в кукольном вертепе, театре корифеев, экспериментах художников театра «Березиль», искусстве социалистического реализма. Формирование многих исполнительских традиций украинского театра происходило в тесном взаимодействии национальных архетипов-масок с образами мировой драмы. На современном этапе немалое количество спектаклей по классическим произведениям свидетельствует о поиске архетипических кодов, определяющих национальную самоидентификацию художников. Украинская народная маска в интерпретации современных драматургов, режиссеров, актеров, сценографов приобретает синтетические признаки, которые выделяют черты, как современного человека, так и традиционных, знакомых каждому украинцу, образов. Использование приемов маски в сценической практике побуждает художников обратиться к глубинным основам театра, специфике его метафорического языка, генерации новых средств художественной выразительности.

Ключевые слова: украинский театр; маска; народная маска; архетип; вертеп

FOLK MASK IN THE HISTORICAL AND CULTURAL REALITIES OF UKRAINIAN THEATRE

Tetiana Boiko^{1а}, Maryna Tatarenko^{2а}

¹PhD in Art Studies, Senior Researcher,

²PhD in Education, Associate Professor,

^аKyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the archetypal roots of Ukrainian folk masks, determine their features, characteristics, and transformations in the historical and cultural realities of Ukrainian theatre. To achieve this goal, the authors of the article apply general scientific methods: historical and comparative (to understand the processes of the formation of representative images-masks of the national scene) and phenomenological (to determine the characteristic features of the Ukrainian folk mask). Serhii Krymskyi's ideas as to the definition of the archetypes of national culture became a separate methodological basis of the study. The scientific novelty of the article is to identify techniques for implementing a mask in the performing, dramatic and directing spheres of Ukrainian theatre. The article demonstrates that it is the folk mask that has archetypal roots and emphasizes in stage images the processes of socio-political transformations, historical and cultural development of Ukrainians. Conclusions. The evolution of Ukrainian performing arts has demonstrated different variations of the stage mask in the puppet nativity scene, the theater of luminaries, the experiments of artists of the Berzil Theatre and the art of socialist realism. The formation of many performing traditions of the Ukrainian theatre took place in the close interaction of national archetypes-masks with images of world drama. At the present stage, a considerable number of performances based on the classical works indicate the search for archetypal codes that determine the national self-identification of artists. The Ukrainian folk mask in the interpretation of modern playwrights, directors, actors, set designers acquires synthetic features that emphasize the features of both modern person and traditional images that are familiar to every Ukrainian. The use of mask techniques in stage practice encourages artists to turn to the deep foundations of theatre, the specifics of its metaphorical language, and the generation of new means of artistic expression.

Keywords: Ukrainian theater; mask; folk mask; archetype; nativity scene

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235393

УДК 792.028

**АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ
СТЕЛЛИ АДЛЕР: ГРА ЯК ФОРМА
СОЦІАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ**

Штефюк Валерія Дмитрівна

*Асистент,**ORCID: 0000-0002-0981-3003,**e-mail: 14valeri777@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті — виявити специфіку акторського тренінгу одного з провідних американських театральних діячів ХХ ст. С. Адлер у контексті особливостей інтерпретації методу Станіславського та визначити його актуальність на сучасному етапі розвитку театральної педагогіки. Методологія дослідження. Застосовано системний метод, що дав змогу розглянути методику навчання актора, запропоновану К. Станіславським як цілісність; метод когнітивного аналізу, завдяки якому виявлено відмінності системи професійної підготовки актора Л. Страсберга, С. Майснера та С. Адлер, а також простежено внутрішню логіку розвитку методики акторського навчання за допомогою спеціально розроблених вправ тренінгу й ін. Наукова новизна. Досліджено методику навчання актора С. Адлер, що становить собою творчу трансформацію теорії Станіславського та відповідає потребам студентів акторської майстерності; проаналізовано вправи зовнішньої і внутрішньої техніки актора з тренінгу С. Адлер, актуальні для сучасної театральної педагогіки. Висновки. Виявлено, що акторський тренінг, розроблений С. Адлер на основі авторської інтерпретації системи Станіславського, окрім сприяння усуненню особистих проблем, що заважають успішному професійному навчанню, розвитку психічних процесів актора й тренування його творчих навичок і вмінь, фокусує увагу на створенні середовища, що підживлює театральних акторів та глядачів, щоб вони цінували людство, привносячи мистецтво та культуру в суспільство, виходячи з розуміння того, що зростання особистості і актора, і людини є синонімами. Акторський тренінг С. Адлер еволюціонував, але багато його фундаментальних ідей активно використовуються, зокрема в аспекті дослідження діапазону акторських можливостей у динаміці емоцій, пропонуючи актору досліджувати роль на основі власного досвіду, уяви й поведінки.

Ключові слова: Стелла Адлер; акторський тренінг; система Станіславського; навчання актора; методологія; театральної педагогіки

Вступ

Понад століття тому К. Станіславський вперше визначив сутність власних пошуків у галузі методології акторського мистецтва як дослідження системи елементів творчого самопочуття актора, що відображають закони природи, органічні закони життя. Творчі відкриття та постійні пошуки К. Станіславського стали визначальними в контексті розвитку театрального мистецтва, і протягом ХХ ст. театральна педагогіка в світовому масштабі багато в чому базувалася на його основоположних ідеях, а провідні театральні педагоги розвивали їх відповідно до власного розуміння системи та акторської майстерності.

Театрально-педагогічна діяльність Стелли Адлер (1901–1992), котра призвела до створення однієї з найпопулярніших американських версій системи Станіславського, і нині є важливим внеском в акторську педагогіку ХХ ст. і на, що зумовлює актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Осмислення розвитку системи Станіславського в академічній школі понад кілька десятиліть відбувається в контексті аналізу її впливу на світове театральне мистецтво, враховуючи зворотній вплив на неї закордонної театральної думки та практики. Серед останніх публікацій вітчизняних мистецтво- й театрознавців назвемо наукові статті В. Павловського «Проблематика методу фізичних дій К. С. Станіславського в контексті сучасного театрального процесу» (2017), О. Хлистун «Особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу: мистецтвознавчий аналіз методів акторського перевтілення» (2017), О. Аркадіна-Школьника «Імпровізаційне самопочуття у вихованні акторської і режисерської майстерності»

(2018), та ін. Водночас бракує наукових публікацій, предметом дослідження яких є акторські тренінги, розроблені відомими закордонними театральними педагогами на основі системи Станіславського.

Наукова новизна статті полягає в дослідженні методики навчання актора С. Адлер, яка становить собою творчу трансформацію теорії Станіславського та відповідає потребам студентів акторської майстерності; аналізі вправ зовнішньої та внутрішньої техніки актора з тренінгу С. Адлер, актуальних для сучасної театральної педагогіки.

Мета статті

Мета статті — виявити специфіку акторського тренінгу одного з провідних американських театральних діячів ХХ ст. Стелли Адлер у контексті особливостей інтерпретації методу Станіславського та визначити його актуальність на сучасному етапі розвитку театральної педагогіки.

Методологія зумовлена метою дослідження. Застосовано системний метод, що дозволив розглянути методику навчання актора, запропоновану К. Станіславським як цілісність; метод когнітивного аналізу, завдяки якому виявлено відмінності системи професійної підготовки актора Л. Страсберга, С. Майснера та С. Адлер, а також простежено внутрішню логіку розвитку методики акторського навчання за допомогою спеціально розроблених вправ тренінгу та ін.

Виклад матеріалу дослідження

На думку дослідників, ідеї К. Станіславського найсильніший вплив здійснили на розвиток американського театру. Гастролі Московського художнього театру 1923–1924-х рр. (протягом року було зіграно 380 вистав) справили надзвичайне враження на представників американського театрального мистецтва і посприяли заснуванню Р. Болеславським, колишнім актором Московського художнього театру та режисером Першої студії МХТ, нью-йоркського Лабораторного театру (1923–1930 рр.) — першої театральної інституції «послідовного залучення американців до системи Станіславського» (Черкаський, 2012, с. 4).

Викладання цілісної системи К. Станіславського в США, розпочаті в Лабораторному театрі (1923–1930-ті рр.) і театрі «Груп» (1921–1940-ві рр.), завдяки дослідженням та розвитку методики в американському театрі ХХ ст., призвели до заснування існуючих і донині Акторської студії (з 1947 р.) та Інституту Лі Страсберга (з 1969 р.), Консерваторії Стелли Адлер (з 1949 р.) та акторської програми школи «Нейбохуд Плейхаус» Сенфорда Майснера (з 1940 р.), викладання в яких базується на акцентуванні на різні елементи системи Станіславського. Дослідники досить схематично пропонують такий поділ: проблеми релаксації, концентрації та афективної пам'яті досліджує метод Л. Страсберга; уяву, запропоновані обставини та фізичні дії — С. Адлер; спонтанність поведінки, сценічні відносини та реальність «дії» — Майснер (Черкаський, 2012, с. 14) або акцентування на психології (Л. Страсберг), соціології (С. Адлер) та спонтанній поведінці (Майснер) (Krasner, 2010, с. 160).

С. Адлер, донька провідного актора американської єврейської сцени, яскрава, експансивна актриса, з 1925 р. навчалася основам акторської майстерності в Лабораторному театрі в Р. Болеславського та М. Успенської (Chinoy, 2013, с. 95). У 1931 р. разом із С. Мейснером, Е. Казаном та групою акторів вона приєдналася до трупи театру «Груп», заснованого Х. Клурманом, Л. Страсбергом та Ч. Кроуфорд. Основою акторської методології трупа обрала систему Станіславського, автор якої вбачав місію театру в творчому перетворенні світу відповідно до вищих гуманістичних ідеалів, а завдання становлення актора сприймав як виховання особистості художника, що вимагає різнобічного розвитку людини, формування духовного світу особистості та особливого світогляду (Лисецкий, 2014, с. 4-5). Відповідно найважливішим напрямом у створенні творчої індивідуальності в межах акторської школи було визначено розвиток акторських здібностей передусім засобами акторського тренінгу. Перші спроби розробки програми навчання акторів, що забезпечили єдність акторської техніки «Груп», були здійснені Л. Страсбергом у 1931–1933 рр., під час літніх навчальних періодів — ним акцентувалося на психотехніці актора (тренінг фокусувався на розвитку пам'яті відчуттів та афективній пам'яті), на зовнішній техніці (у фокусі тренінгу ексцентрика, розвиток уяви та вправи за картинками) і практичне засвоєння матеріалу в роботі над одноактними п'єсами А. Чехова та Ю. О'Ніла, а також над імпровізованими мікро-виставами (Черкаський, 2012, с. 12). Проте С. Адлер, вважаючи, що для кращого розуміння методу його необхідно отримати «з рук в руки», наголошувала на важливості особистого знайомства з його автором. У 1934 р., після навчання влітку в Парижі акторській майстерності безпосередньо в К. Стані-

лавського (актриса відвідувала зняття — на кшталт майстер-класів — протягом 5-ти тижнів), С. Адлер поставила під сумнів доцільність запропонованої Л. Страсбергом інтерпретації методу, наголошуючи, що К. Станіславський відмовився від афективної пам'яті як джерела почуттів на користь дії, і, якщо актор правильно виконує послідовність дії, зумовлену запропонованими обставинами п'єси, то необхідні емоції з'являються в нього самі. На думку С. Гіппіус, заміна К. Станіславським головного елементу власної системи — з афективної пам'яті на дію — пояснюється тим, що під час раннього періоду режисер лише починав дослідження законів акторської творчості і діяв не завжди правильно, на відміну від пізнього періоду, коли він «переріс захоплення буржуазною психологією та афективною пам'яттю», а його «вправи 1930-х років були вже вільні і від нальоту ідеалізму Рібо і від містицизму йоги» (Гіппіус, 1967, с. 32).

На думку С. Бальцерзака, С. Адлер кинула виклик психологічно орієнтованій на «я» актора версії методу Лі Страсберга, репрезентуючи чуттєвий та соціально завзятий підхід до акторської майстерності (Balcerzak, 2018, с. 28). Т. Оппенгейм, онук та дослідник творчості С. Адлер, стверджує, що саме знайомство з К. Станіславським посприяло розвитку в С. Адлер педагогічного таланту, незважаючи на те, що вона вела заняття і до поїздки в Париж (Бартоу, 2013, с. 85-113).

Саме на відмінності підходів до дії та афективної пам'яті базується відмінність системи Станіславського та її модифікації в методі С. Адлер, яка виховала кілька поколінь американських акторів театру і кіно.

Школа С. Адлер була заснована в 1949 р. під назвою «Stella Adler Theatre Studio», потім її перейменовано на «Stella Adler Conservatory of Acting», а нині освітній мистецький заклад функціонує як «Stella Adler Studio of Acting». Окрім викладання у власній студії в Нью-Йорку, С. Адлер викладала в Новій школі соціальних досліджень, у Йельському університеті та ін.

Місія студії С. Адлер виходить з розуміння того, що зростання особистості і актора, і людини є синонімами, і полягає в створенні середовища, що підживлює театральних акторів та глядачів, щоб вони цінували людство, привносячи мистецтво та культуру в суспільство.

За С. Адлер, система не є фіксованим набором правил або систематизованим способом роботи, оскільки не є чимось, що винайдено людиною, і тому обмежена в культурному та навіть філософському плані. Це швидше людське розуміння принципів та логіки природи, застосоване до форми мистецтва, і тому безмежне та доступне для почуттів і думок кожного, як і вся природа (Adler, 1960, с. 16-17).

Ключову роль у навчанні актора, як перш за все, незалежної, вільно мислячої та інформованої особистості, котра перебуває в динамічному розвитку, відповідно відіграє уява, що містить в собі все, від мистецтва до ідеї, поезії колективного несвідомого всього людства — усе, що говорить, чує, відчуває, усе, про що думає актор на сцені, має бути відфільтровано крізь уяву. Основним завданням актора як митця є зростання над своїми попередніми здобутками. Відповідно невід'ємними компонентами підходу С. Адлер до акторського навчання є:

– розвиток особистості, що базується на вивченні природи (в тому числі і людської), мистецтва (не лише театрального) та історії людства;

– розробка безмежного джерела уяви;

– абсолютна відкритість світу та життя в усіх його проявах.

Акторський тренінг, розроблений С. Адлер поділяється на три частини:

– *фундамент*, спрямований на розвиток довільного розуміння, уяви (оскільки основою методики є уява, її розвитку приділено основну увагу), пам'яті, асоціативного мислення, оволодіння діями й осмислення того, як поведінка визначається обставинами, зняття емоційних затисків, подолання психологічних бар'єрів, зниження рівня стресу та ін.;

– *робота над роллю*, що є своєрідним зануренням актора в новий образ як у «нового себе», не шляхом відсторонення від себе, а шляхом самовіднайдення; за С. Адлер, сила вживання актора в роль впливає на наближення його до себе самого, а завдяки вигадці актор має змогу виразити правду;

– *інтерпретація сценарію*: за С. Адлер, актор повинен поставити себе в умови п'єси і працювати від себе, тобто визначити різницю між своєю поведінкою та поведінкою персонажа, знайти всі виправдання дії персонажа, а потім перейти до дії від себе.

Рівень енергії, необхідний актору для передавання ідеї сучасної драми настільки ж високий, як і для передавання поетичного та складного мислення В. Шекспіра або Б. Шоу. С. Адлер стверджує, що «реалізм — це не вихід на сцену. Це також не стиль гри до мінімуму. Реалізм — це гра на тему, якою рухають великі ідеї» (Adler, 1949, с. 539), а правдиво грати на будь-яку тему актор зможе лише тоді, коли буде діяти як людська істота, яка бореться за певні цінності, а якщо робити це як актор, техніка буде слабкою.

Здатність проектувати масштабність великої ідеї також виходить із двох фізичних аспектів тренування:

- розширення артикуляції за межі рівня повсякденної розмови;
- випрямлення тіла відповідно до ідеї.

Коли голос і тіло актора правильно налаштовані, вони звертають увагу глядача на сенсово-змістовий аспект сценічного твору.

Метод С. Адлер є одночасно засобом навчання акторів і технікою, яку використовує актор у роботі над роллю. Вона поєднує в собі роботу над роллю з акцентом на дослідження й переживання життя персонажа, а також роботи над собою, що підкреслює особистий внесок актора та його відданості пам'яті, досвіду й світогляду (Krasner, 2000, с. 3).

На думку Д. Ротте, вчення С. Адлер становить собою творчу трансформацію теорії Станіславського та відповідає потребам сучасних студентів акторської майстерності (Rotte, 1983, с. 18). Багато концепцій, що зустрічаються в працях К. Станіславського, присутні в теорії С. Адлер під іншою термінологією, наприклад: «сценічне спілкування» вона називає «досягнення партнера», акцентуючи, що це найважливіший аспект сценічної дії актора, коли він взаємодіє з партнерами, предметами, зовнішнім світом та внутрішніми образами; «поетичний реалізм», за К. Станіславським, трансформовано на «правду сцени» або «театральність», «надзавдання» п'єси — на «мету автора»; поняття «підтекст» С. Адлер розширює до «життя за межею», а «коло уваги» трансформує на «теперішнє». Зміна термінів теоретичної частини вчення стала можливою лише завдяки повноцінному розумінню та оволодінню оригінальним варіантом, у процесі інтегрування його теорії у власне існування на власних умовах.

Із 1995 р. художнім керівником Консерваторії Стелли Адлер (The Stella Adler Conservatory) став Т. Оппенгейм, який змістив акцент на користь оновлення навчальної програми. Наразі навчальна програма Консерваторії, яка нині входить до програми бакалаврату витончених мистецтв Нью-Йоркського університету, становить собою фіксовану послідовність з вечірніми та літніми програмами. Курс під назвою «Техніка Адлер» викладається в перший рік і складається переважно із вправ стосовно важливості обставин того, як актор знаходиться на сцені. Окрім того, Т. Оппенгейм розширив зв'язок школи з гуманістичними дослідженнями. Інструмент актора — він сам, але якщо актор повинен уникати перетворення на самореференціальних, замкнутих та ізольованих людей, тоді «я», до якого закликає актор, повинно бути тим «я», що включає в себе весь світ. На думку М. Хаммера, спільна програма Adler та NYU-Tisch BFA — найбільш інтегрована програма Америки з комбінованого навчання гуманітарних наук та серйозної акторської підготовки на рівні бакалаврату (Hammer, 2000, с. 298).

На основі системи К. Станіславського, який визначив чіткий напрям розвитку театральної педагогіки, С. Адлер створила новаторський підхід, коригувавши, інтерпретувавши та переформулювавши першооснову відповідно до власного бачення.

На нашу думку, детальне вивчення творчого спадку провідного американського театального педагога С. Адлер, яка присвятила багато років дослідженню механізмів навчання актора, допоможе сучасному поколінню студентів театральних спеціальностей не лише краще осмислити інтерпретаційні можливості, котрі надає система Станіславського в контексті підходу до роботи актора над собою та над роллю, а й посприє розширенню теоретико-практичного дискурсу акторського тренінгу.

Висновки

Дослідження виявило, що акторський тренінг, розроблений С. Адлер на основі авторської інтерпретації системи Станіславського, окрім сприяння усуненню особистих проблем, що заважають успішному професійному навчанню, розвитку психічних процесів актора й тренування його творчих навичок і вмінь, фокусує увагу на створенні середовища, що підживлює театральних акторів та глядачів, щоб вони цінували людство, привносячи мистецтво та культуру в суспільство, виходячи з розуміння того, що зростання особистості актора й людини є синонімами.

Акторський тренінг С. Адлер еволюціонував, але його фундаментальні ідеї нині активно використовуються, зокрема в аспекті дослідження діапазону акторських можливостей у динаміці емоцій, пропонуючи актору досліджувати роль на основі власного досвіду, уяви та поведінки, що й визначає перспективи подальших наукових студій.

Список використаних джерел

- Аркадін-Школьник, О. А. (2018). Імпровізаційне самопочуття у вихованні акторської і режисерської майстерності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 50, 121–135.
- Бартоу, А. (Ред.) (2013). *Актёрское мастерство: американская школа* (М. Десятов, пер.). Альпина нон-фикшн.
- Гиппиус, С. В. (1967). *Гимнастика чувств*. Искусство.
- Лисецкий, В. В. (2014). *Эволюция представлений об актёрском тренинге и дифференцированный подход к его проведению* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения]. Российский университет театрального искусства – ГИТИС, Москва.
- Павловський, В. В. (2017). Проблематика методу фізичних дій К. С. Станіславського в контексті сучасного театрального процесу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 36, 29-38.
- Хлисту́н, О. С. (2017). Особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу: мистецтвознавчий аналіз методів акторського перевтілення. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 37, 98-111.
- Черкасский, С. Д. (2012). *Режиссерско-педагогическая деятельность Р. В. Болевского и Л. Страсберга 1920–1950-х годов как опыт развития системы Станиславского* [Автореферат диссертации доктора искусствоведения]. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, Санкт-Петербург.
- Adler, S. (1949). The Actor in the Group Theatre. In T. Cole & H. K. Chinoy (Eds.), *Actors on Acting, The Theories, Techniques, and Practices of the Great Actors of All Times as Told in Their Own Words* (pp. 536-540). Crown Publishers.
- Adler, S. (1960). The Art of Acting. The Actor's Needs. *The Theatre II, April*, 16-17.
- Balcerzak, S. (2018). *Beyond Method: Stella Adler and the Male Actor*. Wayne State University Press.
- Chinoy, H. K. (2013). Strasberg versus Adler. In H. K. Chinoy, *The Group Theatre: Passion, Politics, and Performance in the Depression Era* (pp. 95-112). Palgrave Macmillan. (Palgrave Studies in Theatre and Performance History). <https://doi.org/10.1057/9781137294609>.
- Hammer, M. (2000). The Stella Adler Conservatory. In D. Krasner (Ed.), *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future* (pp. 297-301). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-62271-9_21.
- Krasner, D. (2000). I Hate Strasberg. In D. Krasner (Ed.), *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future* (pp. 3-39). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-62271-9_1.
- Krasner, D. (2010). Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting. In A. Hodge (Ed.), *Actor Training* (2nd ed., pp. 144-163). Routledge.
- Rotte, J. H. (1983). *The Principles of Acting According to Stella Adler* [PhD Dissertation]. The Graduate Center, City University of New York. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2209.

References

- Adler, S. (1949). The Actor in the Group Theatre. In T. Cole & H. K. Chinoy (Eds.), *Actors on Acting, The Theories, Techniques, and Practices of the Great Actors of All Times as Told in Their Own Words* (pp. 536-540). Crown Publishers.
- Adler, S. (1960). The Art of Acting. The Actor's Needs. *The Theatre II, April*, 16-17.
- Arkadin-Shkolnyk, O. A. (2018). Improvizatsiine Samopochuttia u Vykhovanni Aktorskoi i Rezhyserskoi Maisternosti [Improvisational Well-being in the Education of Acting and Directing Skills]. *Problemy Vzaiemodii Mystetstva, Pedahohiky ta Teorii i Praktyky Osvyty* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education], 50, 121-135 [in Ukrainian].
- Balcerzak, S. (2018). *Beyond Method: Stella Adler and the Male Actor*. Wayne State University Press.
- Bartow, A. (Ed.) (2013). *Akterskoe Masterstvo: Amerikanskaya Shkola* [Acting: American School] (M. Desyatov, Trans.). Alpina non-fiction [in Russian].
- Cherkasskii, S. D. (2012). *Rezhissersko-Pedagogicheskaya Deyatel'nost' R. V. Boleslavskogo i L. Strasberga 1920–1950-kh Godov kak Opyt Razvitiya Sistemy Stanislavskogo* [Directing and Pedagogical Activity of R. V. Boleslavsky and L. Strasberg of the 1920s – 1950s as an Experience in the Development of the Stanislavsky System] [Abstract of DSc Dissertation]. St. Petersburg State Academy of Theater Arts, St. Petersburg [in Russian].
- Chinoy, H. K. (2013). Strasberg versus Adler. In H. K. Chinoy, *The Group Theatre: Passion, Politics, and Performance in the Depression Era* (pp. 95-112). Palgrave Macmillan. (Palgrave Studies in Theatre and Performance History). <https://doi.org/10.1057/9781137294609>.

- Gippius, S. V. (1967). *Gimnastika Chuvstv [Gymnastics of the Senses]*. Iskusstvo [in Russian].
- Hammer, M. (2000). The Stella Adler Conservatory. In D. Krasner (Ed.), *Method Acting Reconsidered* (pp. 297-301). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-62271-9_21.
- Khlystun, O. S. (2017). *Ocoblyvosti Zastosuvannia Plastychnykh ta Movnykh Zasobiv u Protsehi Stvorennia Stsenichnoho Obrazu: Mystetstvoznavchyi Analiz Metodiv Aktorskoho Perevtilennia [Features of Application of Plastic and Linguistic Means in the Process of Creating a Stage Image: Art Criticism Analysis of the Actors' Impersonation Methods]*. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznavstvo [Bulletin of KNUKіM. Series in Arts]*, 37, 98-111. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155619> [in Ukrainian].
- Krasner, D. (2000). I Hate Strasberg. In D. Krasner (Ed.), *Method Acting Reconsidered* (pp. 3-39). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-62271-9_1.
- Krasner, D. (2010). Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting. In A. Hodge (Ed.), *Actor Training* (2nd ed., pp. 144-163). Routledge.
- Lisetskii, V. V. (2014). *Evolutsiya Predstavlenii ob Akterskom Treninge i Differentsirovannii Podkhod k Ego Provedeniyu [Evolution of Ideas about Acting Training and a Differentiated Approach to Its Implementation]* [Abstract of PhD Dissertation]. Russian Institute of Theatre Arts GITIS, Moscow [in Russian].
- Pavlovskiy, V. V. (2017). Problematyka Metodu Fizychnykh Dii K. S. Stanislavskoho v Konteksti Suchasnoho Teatralnoho Protsehu [The Problematics of Stanislavsky's Method of Physical Actions in the Context of Modern Theatrical Process]. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznavstvo [Bulletin of KNUKіM. Series in Arts]*, 36, 29-38. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157674> [in Ukrainian].
- Rotte, J. H. (1983). *The Principles of Acting According to Stella Adler* [PhD Dissertation]. The Graduate Center, City University of New York. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2209.

Стаття надійшла до редакції: 27.05.2021

АКТЕРСКИЙ ТРЕНИНГ СТЕЛЛЫ АДЛЕР: ИГРА КАК ФОРМА СОЦИАЛЬНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Штефюк Валерия Дмитриевна
Ассистент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — выявить специфику актерского тренинга одного из ведущих американских театральных деятелей XX в. С. Адлер в контексте особенностей интерпретации метода Станиславского и определить его актуальность на современном этапе развития театральной педагогики. Методология исследования. Применен системный метод, позволивший рассмотреть методику обучения актера, предложенную К. Станиславским как целостность; метод когнитивного анализа, благодаря которому выявлены различия системы профессиональной подготовки актера Л. Страсберга, С. Майснера и С. Адлер, а также прослежено внутреннюю логику развития методики актерского обучения с помощью специально разработанных упражнений тренинга и др. Научная новизна. Исследована методика обучения актера С. Адлер, которая представляет собой творческую трансформацию теории Станиславского и соответствует потребностям студентов актерского мастерства; проанализированы упражнения внешней и внутренней техники актера из тренинга С. Адлер, актуальные для современной театральной педагогики. Выводы. Выявлено, что актерский тренинг, разработанный С. Адлер на основе авторской интерпретации системы Станиславского, кроме содействия устранению личных проблем, мешающих успешному профессиональному обучению, развитию психических процессов актера и тренировки его творческих навыков и умений, фокусирует внимание на создании среды, которая подпитывает театральных актеров и зрителей, чтобы они ценили человечество, привнося искусство и культуру в общество, исходя из понимания того, что рост личности как актера, так и человека являются синонимами. Актерский тренинг С. Адлер эволюционировал, но многие его фундаментальные идеи активно используются, в частности в аспекте исследования диапазона актерских возможностей в динамике эмоций, предлагая актеру исследовать роль на основе собственного опыта, воображения и поведения.

Ключевые слова: Стелла Адлер; актерский тренинг; система Станиславского; обучение актера; методология; театральный педагог

**STELLA ADLER'S
ACTING TECHNIQUE: ACTING
AS A FORM OF SOCIAL NETWORKING**

Valeriia Shtefiuk
*Assistant,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the special features of acting training of one of the leading American theatre figures of the twentieth century Stella Adler in the context of the peculiarities of interpretation of the Stanislavsky method and to determine its relevance at the present stage of the theatre pedagogy development. Research methodology. The author of the article applies the systematic method to consider the acting training methodology propounded by K. Stanislavsky, the method of cognitive analysis to reveal the differences in the professional training systems of L. Strasberg, S. Meisner, and S. Adler, as well as considers the internal logic of the development of the acting training technique with the help of specially developed training exercises, etc. Scientific novelty. The article examines S. Adler's acting teaching methods, which are a creative transformation of Stanislavsky's theory and meets the needs of acting students, and analyses S. Adler's exercises of actor's external and internal technique, relevant for modern theatre pedagogy. Conclusions. The article demonstrates that the acting training developed by S. Adler on the basis of the author's interpretation of the Stanislavsky system, in addition to helping to solve personal issues that hinder successful professional training, the development of the actor's mental processes and his creative skills and abilities, focuses on the creation of an environment that would allow theatre actors and viewers to appreciate humanity, bringing art and culture to the society, based on the understanding that the growth of the personality of both the actor and the person are synonymous. S. Adler's acting technique has evolved, but a lot of its fundamental ideas are actively used, in particular in the aspect of studying the range of acting capabilities in the dynamics of emotions, offering the actor to explore the role based on his own experience, imagination, and behaviour.

Keywords: Stella Adler; acting training; Stanislavsky system; professional training; methodology; theatre teacher

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235404

UDC 792-056.2/.3:[061.27:008(477)]"2017/2019"

**INCLUSIVE PERFORMING ARTS
WITHIN UKRAINIAN CULTURAL
FOUNDATION WORK**

Kateryna Iudova-Romanova
PhD in Art Studies, Assistant Professor,
ORCID: 0000-0003-2665-390X,
e-mail: iudovakateryna@gmail.com,
Kyiv National University of Culture and Arts,
36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133

The purpose of the article is to comprehend the importance of the Ukrainian Cultural Foundation (UCF) (2017-2019) to develop inclusive performing arts in Ukraine analytically. The research methodology provides generalisation and analysis of the activities of the UCF on the policy of providing grant support and forecasting trends in the development of domestic inclusive performing arts. Scientific novelty. According to the UCF work results, the authors studied the structure of grant support for projects, traced the activity evolution and analysed inclusive performance features. Conclusions. In Ukraine, despite the socio-economic shocks, the state pays attention to the development of cultural and artistic practices, including inclusive ones. An important place in this process is occupied by Ukrainian Cultural Foundation, which provides funding for different cultural and artistic projects on a competitive basis. Foreign partners provide donor support. In 2019, a significant share of a grant under the Inclusive Arts programme received the Performing Arts sector, and many productions were funded. The article states the facts as follows: UCF supports projects throughout Ukraine but annexed Crimea and temporarily occupied territories of Donbas with some dominance of Kyiv; amateur groups' stage productions received vast majority of grants; inclusive stage projects were not limited to the creation of theatrical performances and their public performance, but were accompanied by public rehabilitation and educational activities. The author drew attention to the fact that there is none that would help solve people's problems with dwarfism among the projects.

Keywords: Ukrainian Cultural Foundation; inclusive performing arts

Introduction

Among the members of any society are citizens with disabilities. "According to the official data of the State Statistics Service of Ukraine, as of January 1, 2019, the number of people with disabilities was 2659.7 thousand or 6.3% of the total population" (Yakushenko, 2019, p. 3). However, due to the steady growth of the proportion of inhabitants with special needs in the country's population structure, the issue of their social protection in Ukraine is very acute. According to the National Institute for Strategic Studies, the dynamics of the total number of people with disabilities in Ukraine at the beginning of 2001–2019 can be traced as follows: 2001 — 2 597.5 thousand people; 2006 — 2 495.2 thousand people; 2011 — 2710.0 thousand people; 2015 — 2 568.5 thousand people; 2017 — 2 603.3 thousand people; 2018 — 2 635.6 thousand people and in 2019 — 2 659.7 thousand people (Yakushenko, 2019, pp. 3-4). The growth of statistical indicators is due to Ukrainian society's socio-economic development: declining living standards, health care, safety and job security, environmental culture, the growing number of various cataclysms — human-made, natural, ecological and military.

Recent research and publications analysis. In recent decades, there has been a positive trend in the world towards people with disabilities. There is a transition from charity to respect for the rights of people with disabilities. The institutional duty of the state and society was to create a holistic system based on modern principles of ensuring adequate social protection and support, social integration, creating equal opportunities for self-realisation, full life, education and employment, the inclusion of people with disabilities in spiritual, cultural and sports life. Over the last decade, Ukraine has increasingly paid attention to the problems of inclusion in society. Evidence of this, for example, are two Resolutions of the Cabinet of Ministers of Ukraine of August 21, 2019, No. 779 "On the organisation of inclusive education in out-of-school education" (Cabinet of Ministers of Ukraine, 2019a) and No. 530 of April 10, 2019 "On approval of the Procedure for organising inclusive groups in preschool education institutions" (Cabinet of Ministers of Ukraine, 2019b), which regulate, respectively, the order of organisation of inclusive education in out-of-school education institutions and

preschool education institutions. Ukraine has acceded to international law, ratified the International Labour Organization conventions, and reoriented the state's policy on persons with disabilities following recognised standards observed in highly developed civilised countries.

The Ukrainian Cultural Foundation is one of the few organisations in Ukraine that is entangled in inclusive arts. M. Chorna (2020), based on illustrative examples from the list of 2018-2019 UCF competitive programmes, conducted an analytical study on the role of inclusion in the culture of Ukraine. Journalist K. Marquardt (2018) talks about inclusion in art as a component of the Goethe-Institut, namely, in the field of music and fine arts, tourism services and museum activities. In December 2020, a public discussion on “Inclusion — Publicity — Culture” took place in Lviv, where during the round table, a wide range of specialists as theatre critics, journalists, art managers of inclusive activities discussed the role of people with disabilities in art. (Lvivian Zaproshuii Podyskutuvaty, 2020). M. Yudov and K. Pyvovarova researched some aspects of inclusive theatrical, educational activity in Ukraine, in particular the professional training of drama theatre actors. Based on their own experience of working with students with special educational needs, in particular with Down's syndrome, the authors outlined a range of pressing issues in the system of inclusive arts education in Ukraine (Yudov & Pyvovarova, 2018).

Purpose of the article

The article aims to analytically comprehend the importance of the Ukrainian Cultural Foundation to develop inclusive performing arts in Ukraine.

Main research material

Ukrainian Cultural Foundation results

Today, the attitude to people with disabilities is gradually changing in the public consciousness, the topic of inclusion is beginning to occupy an increasingly important place in public opinion. Cultural and artistic practices are often a tool for solving inclusion problems.

One of the few state institutions in Ukraine that systematically supports cultural and artistic projects, including inclusive, is the Ukrainian Cultural Foundation (UCF) — a newly established state institution in 2017, which activities are aimed at providing financial support and promotion of initiatives on a competitive basis in the field of culture and creative industries. The UCF work is an integral part of state policy, which, in turn, is determined by the priorities of the Ministry of Culture of Ukraine.

By the strategic goals of the UCF to promote the creation of a cultural product, strengthen the role of culture in society, internationalise Ukrainian culture and increase its institutional and financial capacity, its activities are aimed at the following areas of cultural and artistic creativity: audiovisual art; visual arts; audio art; performing arts; design and fashion; literature and publishing; cultural heritage; cultural and creative industries.

In 2019, with the assistance of the UCF, 432 cultural and artistic projects were implemented. Among them: 1 VR-film, 4 analytical studies; 3 audio guides, 4 audio recordings, 47 different types and thematic directions of publications; 27 performances, 24 exhibitions, 1 tour, 1 expedition, 40 film productions, 3 competitions, 7 conferences, 4 concerts, 3 mobile applications, 3 mobile applications with AR, 3 board games, 18 online resources, 58 educational programmes, 1 fashion show, 1 award, 13 pre-productions, 4 animation productions, 7 promotional companies, 20 residences, 55 scripts, 14 TV productions, 4 participations in international network events, 59 festivals, 3 hubs.

17% of applicants (74) recipients of grants in 2019 have already cooperated with the UCF in 2018. In 2019, 75% of the winning projects were submitted by private organisations and only 25% — by public (<https://ucf.in.ua/en/>).

Every year UCF expands its activities. Thus, the budget of competitive programmes in 2018 amounted to 156.66 million UAH¹, and in 2019 — 641 million UAH², the demand for grants increased accordingly from 333.71 million UAH. up to UAH 2 970.13 million, the actual amount of grants from UAH 139.42 million up

¹ According to the Ministry of Finance, the average exchange rate of hryvnia to the USA dollar in 2018 was UAH 27.2 to one USA dollar.

² According to the Ministry of Finance, the average exchange rate of hryvnia to the USA dollar in 2019 was UAH 25.8 to one USA dollar.

to 497, 87 million. The number of submitted applications in 2018 — 716, in 2019 — 2 059, in 2020 — 2 373. Implemented projects in 2018 — 293, in 2019 — 432. The number of experts involved has increased: in 2018, there were only 60, in 2019 — 158, and in 2020 — already 509 people.

From year to year, the UCF remains true to its strategic goals, although it periodically changes its approach to the formation of competitive programmes to some extent. For example, in 2020, the UCF is not supporting any applications where production is considered the project's main product. In 2020, the UCF announced the following 10 competitive programmes for applications with the subsequent budgets for funding: Cultural Analytics (aims to compensate for the lack of knowledge about cultural sectors, lay the foundation for the systematic study of markets, audiences and social transformation in culture (UAH 20 million³)); Innovative cultural product (designed to develop various sectors of culture through an innovative approach (UAH 102 million)); Audiovisual Arts (aimed at supporting and developing the Ukrainian audiovisual sector, the latest multimedia technologies, Ukrainian television and radio broadcasting (UAH 70 million)); Networks and audiences (designed to promote the formation of sectoral and intersectoral networks in the cultural and artistic sphere (UAH 20 million)); Culture. Tourism. Regions (designed to enhance the tourist attractiveness of regions by stimulating local cultural development of communities (UAH 10 million)); Training, Exchanges, Residences and Debuts (aimed at developing the exchange of knowledge, experience and ideas in the field of culture and arts, as well as the discovery of new artistic practices and names (UAH 60 million)); Prominent events for Ukrainian culture (aimed at support for cultural diversity and increasing the role of culture in the life of Ukrainian society (UAH 100 million)); Cultural Capitals of Ukraine (enables Ukrainian territorial communities to claim the status of a European Capital of Culture (UAH 40 million)); Culture for Change (aimed at supporting young artists, organisations and cultural operators seeking to establish new cultural ties between Ukraine and Germany (UAH 10 million)) and the Inclusive Arts programme aimed at attracting the potential of artists with disabilities to cultural and artistic life in the country (30 million UAH) (<https://candoco.co.uk/>).

Thus, it can be argued that in Ukraine since 2017, as part of the multi-vector activities of the Ukrainian Cultural Foundation at the national level, the programme for the development of inclusive arts is funded and operational.

Inclusive arts is one of the priorities of the UCF activity

The Ukrainian Cultural Foundation pays special attention to the problems of inclusion in Ukrainian society. Within the Foundation's programmes, inclusion is seen as "a process of increasing opportunities for the participation of all citizens in social life and cultural activities. This process involves recognising and overcoming barriers and building a comfortable society with equal opportunities for all citizens, regardless of their physical or psychological characteristics" (Ukrainian Cultural Foundation, 2019).

The UCF Inclusive Arts Support Programme has been developed in collaboration with the British Council in Ukraine as part of Unlimited's international art programme: Making the Right Moves. "Since its inception in 2015 as a programme of the British Council, it has had a significant impact on the arts and theatre, as well as on the lives of people with disabilities" (Ukrinform, 2019). One of the iconic partners of Unlimited: Making the Right Moves is the Candoco Dance Company, which creates choreographic performances by professional dancers with and without disabilities (British Council Ukraine, n.d.).

The vast majority of UCF competition programmes contain several lots⁴. For example, the Inclusive Art programme has three ones: 1) "Supporting artists with disabilities", the purpose of which is stated in the title of the lot and involves participation in projects of artists with disabilities both as authors and as participants; 2) "Inclusive cultural product", which provides for the creation of a cultural and artistic product adapted for access of people with disabilities or is a method of their social adaptation; 3) "Inclusive Society", which is designed to foster respect for the rights of people with disabilities through emphasis in cultural and artistic products on inclusion, as well as promoting the work of artists with disabilities and training to work with inclusive audiences in creating educational and artistic projects. The first lot provides for a budget of UAH 15 million with a minimum grant amount of UAH 100,000 and a maximum of UAH 1 million. The budget of the second lot includes expenses for UAH 10 million and stipulates grants from UAH 100,000 to UAH 500,000. Finally, in the third — UAH 5 million with the same restriction on the size of grants (Ukrainian Cultural Foundation, 2020).

The list of applications for grants from the Foundation for the creation of cultural and artistic products under the Inclusive Arts programme includes the following items: festivals and events, cultural and creative

³ The State budget of Ukraine for 2020 is based on the exchange rate of UAH 27.5 to one USA dollar.

⁴ Lot — the amount of material that is considered as one set for sampling.

spaces, inclusive residences; publishing of books, periodicals, magazines, print media, literary festivals; creation of works on painting, graphics, mosaics and installations; works of life and reproduced music, sound art, radio; musical and theatrical performances, performances, events. The list proposed by the Foundation is not exhaustive.

In 2019, the UCF Inclusive Arts programme in cooperation with the British Council in Ukraine under the art programme Unlimited Making the Right Moves art programme financed 39 projects including 13 performances, 7 publications, 7 educational programmes, 4 exhibitions, 2 audio recordings, 2 online resources, 2 festivals, 1 audio guide, 1 hub (<https://ucf.in.ua/en/>). It is worth noting that among the created performances were a puppet, musical and dramatic, translated into sign language, as well as dancing with the participation of performers in wheelchairs and those with mental disabilities, adapted for viewers with epilepsy, autism and Down's syndrome.

By support sectors, grant aid under the Inclusive Arts programme was distributed as follows:

- performing arts UAH 6,174,101.90
- literature and publishing UAH 2,389,842.13
- cultural heritage UAH 1,846,648.92
- cultural and creative industries UAH 2,108,641.29
- visual arts UAH 1,364,724.83
- audio arts UAH 956 780.00

In the Performing arts sector, 14 individual projects and 1 national cooperation were financed and implemented (<https://ucf.in.ua/en/>).

The projects supported by the Foundation provided people with disabilities with the opportunity to learn cultural and artistic practices to earn an income and help to reduce their discrimination in the labour market. At the same time, the vast majority of projects supported by this programme are sustainable. In particular, the performances created in cooperation with permanent theatres continued to exist and found their place in their repertoires. In addition, printed comics, books, and audio guides and digital resources are freely available on the Internet.

Inclusive performances supported by Ukrainian Cultural Foundation in 2019.

Let's consider the projects implemented by UCF in 2019 in the form of performances under the Inclusive Arts programme in the field of cultural and creative industries related to the performing arts:

1. In the framework of the Space of Opportunities social and artistic project by Poltava Academic Regional Puppet Theatre (Poltava) in partnership with the Kharkiv Theatre Centre Charitable Foundation (Kharkiv), created an interactive multi-sensory play "On the Wave". In addition, the project equipped a Space of Opportunities theatre sensory hall as an additional means of socialisation and social adaptation of children with special needs. Furthermore, a Theatre and Inclusion seminar training was held with actors, directors, playwrights, scenographers and theatre critics, and psychologists, correctional teachers and rehabilitation specialists. The project brought together leading Ukrainian specialists from Dnipro, Kyiv, Lutsk, Poltava, Ternopil, Kharkiv, Khmelnytsky and Chernivtsi.

2. The View inclusive, multidisciplinary eco-performance. As part of the project, the Academy of Ukrainian Youth Public Youth Association (Lviv) hosted a The View inclusive, multidisciplinary eco-performance, which involved young professional artists and visually impaired people. The idea of the performance was to offer the viewer a view of everyday reality that people deprived of visual perception have, compared to people focused on the visible channel of the worldview. The project also covered environmental issues and became a place for implementing artistic innovations (upcycling) to produce scenography and scenery.

3. Varash City Centre for Comprehensive Rehabilitation for Persons with Disabilities named after Z. A. Matvienko (Rivne region, Varash), implemented the Impress and Inspire project. During its implementation, an educational campaign was created, and many artistic events were held, which were attended by creative children and adolescents, including those with disabilities, who by their example demonstrated success in art and inspired others. The project consisted of theatrical performances, an exhibition of photographs and other works of art by artists with disabilities, amateur actors and city residents. The project also created an educational video on equality of rights and overcoming stereotypes.

4. The White Cube: Theatre Beyond Sounds project was implemented by the "We Are Together" Centre for Civil Initiatives public association (Kyiv). A Pinocchio children's puppet show was created within the project framework, where children and adolescents with and without disabilities performed all roles. During the performance, it was translated into sign language. With the financial support of the Ukrainian Cultural Foundation, the authors of the project were able to significantly help deaf and hard of hearing children in Ukraine to

overcome restrictions on the exercise of their cultural rights through information isolation, language barriers, and social stereotypes about people with disabilities. The White Cube: Theatre Beyond Sounds project aimed to build a bridge of trust and friendship between deaf and hearing children through creativity.

5. Hear the World inclusive theatre (Kyiv) presented a play based on Lana Ra's *Witch-Monsters*, which was staged by 15 children aged 8-11 from different regions of Ukraine — Kyiv, Zhytomyr, Cherkasy, Dnipro, Kharkiv — (7 children with hearing impairments and 8 — without it) in a children's camp near Kyiv. Professional theatre directors, actors, animators, and professional art therapists helped the children during the project gain a unique experience of self-development, integration into society, and tolerance. The play was presented at the Kyiv Academic Theatre for Young Spectators and toured the regions of Ukraine, drawing public attention to the problems of people with hearing impairments and promoting the ideas of inclusion. The implementer of the Let's Grow Healthy project Public Association (Yakushenko, 2019).

6. "Not special, but a person!" project embodied by the Mykolaiv Academic Regional Puppet Theatre (Mykolaiv). It included the production and screenings of a *Mowgli* inclusive puppet show. The winged phrase from the famous work of R. Kipling, "We are of one blood, you and I", became the main slogan of the project, aimed at involving deaf people actively in cultural and artistic life and fostering a tolerant attitude towards society. Working on the play, its authors combined the means of expression of puppet theatre, plasticity and sign language, making it accessible to all categories of spectators. The project also included joint adaptation and entertainment activities for people with disabilities, project participants and spectators.

7. Under the Jewish-Ukrainian Social Initiative Charitable Foundation (Kyiv) initiative, an inclusive cultural and artistic intervention, Chain Reaction of Inspiration, was created. The result of the project was the Chain Reaction of Inspiration performance, which provided artists with disabilities with equal opportunities to participate in the modern cultural life of the country. Furthermore, the project introduced an inclusive model of mutual artistic therapy of people with mental and other forms of disability and representatives of the wider Ukrainian society. The project consists of a series of stage and performance events created jointly by inclusive arts centres in Kyiv, Lviv, and Odesa. As part of such events, creative teams of people with disabilities were able to release individual creative potential and create a joint theatrical programme involving guests in the co-creation of the event.

8. Zaporizhzhia Charitable Foundation Jewish Community Centre Mazal Tov (Zaporizhzhia) initiated a "Creativity without restrictions" inclusive marathon. There were screenings of the *Light in the Dark* theatrical play, a *Strong in Spirit* photo exhibition and a gallery of creative works was opened. The *Equal Opportunities* theatre troupe created the *Light in the Dark drama*. Various training events for artists with disabilities also took place over three months. The main goal of the project activities was to overcome stereotypes and encourage public interest in works of inclusive arts through the implementation and presentation of socio-artistic initiatives.

9. The Public Association, "Dzherela Charitable Society for Assistance to Persons with Disabilities as a Result of Intellectual Disabilities" (Kyiv), staged "Is There a Right?" socially interactive play. In general, within the "Is there a right?" project. There were productions and screenings of an interactive play performed by amateur actors with disabilities due to intellectual disabilities, members of the social-interactive theatre of the Sources Charitable Society. The play is based on the UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities and the participants' own stories. Also, during the project, methodical recommendations on creating an interactive performance with the participation of people with disabilities due to intellectual infringements were developed.

10. Under the auspices of the Department of Culture, Nationalities and Religions of the Vyshhorod District State Administration (Kyiv oblast, Vyshhorod), *Lullaby for the Dragon* performance by the Perfeco in Kilaba children's inclusive theatre was staged. The authors worked on the play script directly with its participants, creating a therapeutic effect of art. The central theme of the production was internal fears, thoughts, prejudices and their impact on people's self-awareness. The project also included sessions involving tutors from the regional resource centre and leading actors from the MonoFon theatre to explore the play's theme and develop the participants' artistic potential.

11. The Theatre of Special People project was created under the auspices of the Ivano-Frankivsk City Centre for Social and Psychological Rehabilitation of Children and Youth with Functional Disabilities "Dyvosvit" (Ivano-Frankivsk) to socialise and integrate people with special needs into society, forming special centre theatres in Ivano-Frankivsk. Yulia Kushnir's *Green Lips*, 24 play about neighbours' lives on one of the cosy streets was staged as part of the project. But what made it special was not the plot line, but young actors-performers with intellectual disabilities, who had the opportunity to work on pronunciation, acting skills, or memory and

gained experience working with a professional, experienced director, actor Drama Theatre Eugene Kholodnyak. In addition to the play's premiere, the project also included master classes and training events for project participants and performers.

12. The Platform of Theatre Initiatives NGO (Kharkiv) within the project staged a *Three Foxes* inclusive play for children — a musical play for children 3-9 years, based on folk tales about the inhabitants of the forest — foxes, cats, crows and a lion. The creative team actively cooperated with specialists in child psychology, rehabilitation, and inclusion throughout the project and conducted training and workshops. Performances took place in Kharkiv and Poltava.

13. Within the 2019 Inclusion in Harmony project of the All-Ukrainian Association Development NGO (Vinnytsia) created a dance performance with artists with and without disabilities from different Ukrainian cities. The play is dedicated to eternal themes — love, friendship, love for the country, willpower. It declares that there should be no barriers between people, and the Good should always prevail. The project aims to integrate people with disabilities into the cultural and artistic environment. Performances took place in the cities of Khmelnytskyi and Rivne. It was attended by more than a thousand spectators, as well as more than 300 thousand people watched a video of the play on the Internet.

Conclusions

Despite current socio-economic upheavals, Ukrainian society pays attention to the development of cultural and artistic spheres of activity. In particular, in 2017, the Ukrainian Cultural Foundation started operating in the country, which provides funding for cultural projects of various vectors on a competitive basis. As a result, the UCF activity is rapidly developing and constantly improving.

In addition to the state, the project donors are foreign partners. In particular, the programme to support inclusive arts was created with the participation of the British Council in Ukraine and operated within the framework of the international art programme Unlimited: Making the Right Moves.

In 2019, Leading support for grant assistance under the Inclusive Arts programme the Performing Arts sector received, where, in turn, the number of funded projects (39 in total) was dominated by performances (13). Analysing the projects supported by the Foundation, it can be stated that:

- the geography of the projects actually covers the entire territory of the country except for annexed Crimea and the temporarily occupied territories of Donbas with some dominance of Kyiv (4 out of 13 performances);
- the lion's share (11) consisted of stage productions created only by amateur groups;
- inclusive stage projects were not limited to the creation of theatrical performances and their public showing but were accompanied by public rehabilitation and educational and popular events.

Furthermore, in our opinion, with all the variety of inclusive artistic practices presented for consideration and supported by the Ukrainian Cultural Foundation, it is noteworthy that they are not presenting the problems of life of people with dwarfism. The creative path of the famous theatre and film actor Peter Hayden Dinklage and his role as Tyrion Lannister in the *Game of Thrones* drama television series (2011) is a confirmation of the thesis that people with atypically short stature, having equal rights with other members of society, can be well represented in the field of stage practices, film and television industry. Two students with disabilities are already studying Performing Arts at the Kyiv University of Culture: a director of pop and mass holidays student and an actor of theatre and cinema student. Both students and their groupmates together are training the chosen speciality. It should be noted that today in the system of higher theatre education in Ukraine, there is no inclusive education system, which, in turn, encourages further in-depth study of this problem by teachers and cinema and theatre critics.

References

- British Council Ukraine. (n.d.). *Unlimited: Making the Right Moves*. <https://www.britishcouncil.org.ua/en/programmes/arts/unlimited>.
- Cabinet of Ministers of Ukraine. (2019a, April 10). *Pro Zatverdzhennia Poriadku Orhanizatsii Diialnosti Inkluzyvnykh Hrup u Zakladakh Doshkilnoi Osvity [About the Statement of the Order of the Organization of Activity of Inclusive Groups in Establishments of Preschool Education]*: Resolution № 530. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/530-2019-%D0%BF> [in Ukrainian].

- Cabinet of Ministers of Ukraine. (2019b, August 21). *Pro Orhanizatsiiu Inkliuzyvnoho Navchannia v Zakladakh Pozashkilnoi Osvity [About the Organization of Inclusive Education in Out-of-School Education Institutions]: Resolution № 779*. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/779-2019-%D0%BF> [in Ukrainian].
- Chorna, M. (2020, April 30). *Spravzhnia Inkliuziia: Not Wrong, Just Different [Real Inclusion: Not Wrong, Just Different]*. Ukraine. Culture. Creativity. <https://uaculture.org/texts/spravzhnya-inklyuziya-not-wrong-just-different/> [in Ukrainian].
- Lvivian Zaproshuiu Podyskutuvaty pro Rol Liudyny z Invalidnistiu v Mystetstvi [I Invite Lviv Residents to Discuss the Role of a Person with a Disability in Art]. (2020, December 21). Galinfo. https://galinfo.com.ua/news/lvivyan_zaproshuyu_podyskutuvaty_pro_rol_lyudyny_z_invalidnistyu_v_mystetstvi_357122.html [in Ukrainian].
- Marquardt, K. (2018, December). *Kulturne Rozmaittia Cherez Inkliuziiu [Cultural Diversity Through Inclusion]*. Goethe-Institut. <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/mag/21446713.html> [in Ukrainian].
- Ukrainian Cultural Foundation. (2019). *Konkursna Prohrama Ukrainskoho Kulturnoho Fondu "Inklyuzivne Mystetstvo": Proekty Mizhnarodnoi Spivpratsi [Inclusive Arts Competition Programme of Ukrainian Cultural Foundation: International Cooperation Projects]*. https://ucf.in.ua/storage/docs/07032019/%D0%86%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%86%D0%9C_%D0%9C%D0%86%D0%96.pdf [in Ukrainian].
- Ukrainian Cultural Foundation. (2020). *Richnyi Zvit 2019 [Annual Report 2019]*. <https://ucf.in.ua/storage/docs/14022020/%D0%97%D0%B2%D1%96%D1%82%20%D0%A3%D0%9A%D0%A4%202019.pdf> [in Ukrainian].
- Ukrinform. (2019, August 1). *Inklyuzyvnyi Teatr "Pochui Svit" Zaproshuie na Svoiu Pershu Vystavu [Hear the World Inclusive Theatre Invites You to Its First Performance]*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2752391-inkluzivnij-teatr-pocuj-svit-zaprosue-na-svou-persu-vistavu.html> [in Ukrainian].
- Yakushenko, L. M. (2019). *Aktualni Problemy Sotsialnoho Zakhystu Liudei z Invalidnistiu: Analitichna Zapyska [Current Issues of Social Protection of People with Disability: Analytical Note]*. National Institute for Strategic Studies. <https://niss.gov.ua/sites/default/files/2019-12/analit-yakushenko-social-policy-9-2019.pdf> [in Ukrainian].
- Yudov, M., & Pyvovarova K. (2018). *Problemy Inklyuzyvnoi Osvity u Protsesi Pidhotovky Aktoriv Dramatichnoho Teatru v Umovakh Vyshchoi Shkoly [Problems of Inclusive Education in the Process of Training Drama Theatre Actors at High School]*. *Naukovyi Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Teatru, Kino i Telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho [Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television]*, 23, 196-202. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216845> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 01.05.2021

ІНКЛЮЗИВНЕ СЦЕНІЧНЕ ТА ПЕРФОРМАТИВНЕ МИСТЕЦТВО У ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ФОНДУ

Юдова-Романова Катерина Володимирівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Мета статті — аналітично осмислити значення діяльності Українського культурного фонду (УКФ) (2017–2019 роки) для розвитку інклюзивного сценічного та перформативного мистецтва в Україні. Методологія дослідження передбачає узагальнення та аналіз діяльності Українського культурного фонду щодо політики надання грантової підтримки, а також прогнозування тенденцій розвитку вітчизняного інклюзивного сценічного та перформативного мистецтва. Наукова новизна. За основними показниками роботи Фонду досліджено структуру грантової підтримки проєктів, простежено еволюцію діяльності та детально проаналізовано особливості інклюзивних вистав. Висновки. В Україні попри соціально-економічні потрясіння держава сприяє розвитку культурно-мистецьких практик, зокрема інклюзивних. Значне місце у цьому процесі належить Українському культурному фонду, що на конкурсній основі фінансує культурно-мистецькі проєкти різновекторного спрямування. Донорську підтримку Фонду надають іноземні партнери. Вагому частку грантової допомоги за програмою «Інклюзивне мистецтво» у 2019 році отримав сектор «Перформативне та сценічне мистецтво» зі значною кількістю профінансованих вистав. Констатовано низку фактів, зокрема: географічно підтримані УКФ проєкти фактично охоплюють усю територію країни, окрім анексованого Криму та тимчасово окупованих територій Донбасу з деяким домінуванням м. Києва; лівову частку серед отриманих грантів становлять сценічні постановки

самодіяльних колективів; сценічні інклюзивні проекти не обмежуються лише створенням театральних вистав та їхньою публічною демонстрацією, а супроводжуються громадсько-реабілітаційними та просвітницько-популярними заходами. Закцентовано на важливості поки нерозроблених проектів для розв'язання життєвих проблем людей з нанизмом, або карликовістю.

Ключові слова: Український культурний фонд; інклюзивне перформативне та сценічне мистецтво

**ИНКЛЮЗИВНОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ
И ПЕРФОРМАТИВНОЕ ИСКУССТВО
В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УКРАИНСКОГО
КУЛЬТУРНОГО ФОНДА**

Юдова-Романова Екатерина Владимировна
*Кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — аналитически осмыслить значение деятельности Украинского культурного фонда (УКФ) (2017–2019 годы) для развития инклюзивного сценического и перформативного искусства в Украине. Методология исследования предполагает обобщение и анализ деятельности Украинского культурного фонда о политике предоставления грантовой поддержки, а также прогнозирование тенденций развития отечественного инклюзивного сценического и перформативного искусства. Научная новизна. По основным показателям работы Фонда исследована структура грантовой поддержки проектов, прослежена эволюция деятельности и детально проанализированы особенности инклюзивных представлений. Выводы. В Украине, несмотря на социально-экономические потрясения, государство способствует развитию культурных практик, в частности инклюзивных. Значительное место в этом процессе принадлежит Украинскому культурному фонду, который на конкурсной основе финансирует культурно-художественные проекты разновекторного направления. Донорскую поддержку Фонду предоставляют иностранные партнеры. Весомую долю грантовой помощи по программе «Инклюзивное искусство» в 2019 году получил сектор «Перформативного и сценического искусства» с большим количеством профинансированных представлений. Констатировано ряд фактов, в частности: географически поддержанные УКФ проекты фактически охватывают всю территорию страны, кроме аннексированного Крыма и временно оккупированных территорий Донбасса с некоторым преобладанием г. Киева; львиную долю среди полученных грантов составляют сценические постановки самодеятельных коллективов; сценические инклюзивные проекты не ограничиваются только созданием театральных представлений и их публичной демонстрацией, а сопровождаются общественно-реабилитационными и просветительско-популярными мерами. Акцентировано на важности пока неразработанных проектов для решения жизненных проблем людей с нанизмом, или карликовостью.

Ключевые слова: Украинский культурный фонд; инклюзивное перформативное и сценическое искусство

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235406

UDC 792.82:793.322]:7.071.2Poklitaru

**INTERPRETATION OF CLASSICAL
BALLET IN THE RADU POKLITARU'S
WORKS: A PHILOSOPHICAL AND
IDEOLOGICAL PARADIGM
OF MODERN-BALLET**

Olga Bigus

*PhD in Art Studies, Associate Professor,**ORCID: 0000-0001-8527-7073,**e-mail: olga.bigus@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to identify the features of R. Poklitaru's interpretations of classical ballets in the context of the choreographer's philosophical and ideological paradigm. The research methodology for studying the characteristics of interpretation of classical ballets on the example of the work of the leading choreographer, founder and artistic director of the Kyiv Modern-Ballet Theatre Radu Poklitaru is carried out using the following methods: historicism is to identify the features of cultural and artistic trends of our time, the typological method is to determine the specifics of the interpretation process in choreographing), the method of stylistic approach is to understand the basics of ballet-master's choreography). Scientific novelty. There are well-researched features of ballet classics rendition by R. Poklitaru; analysis of the concept of "interpretation" in contemporary choreography; the article seeks to conceptualise the innovation of approaches to classical ballets rendition in the context of the choreographer's philosophical and ideological paradigm. Conclusions. In the postmodern paradigm of R. Poklitaru's work, we found that in his work, the choreographer goes not just by the desire to modernise the classical work, actualise it by integrating topics understandable to the 21st-century viewer, but the purpose to get the core message, get the author's point across a specific context. The choreographer's philosophical and ideological views determine not only the ballet transcension classical system and the renewal of the choreographic language but also the expansion and renewal of the vocabulary of contemporary choreography, its plastic forms for understanding the psychology of human relations. Modernising the classical ballet theatre in the understanding of R. Poklitaru is a means of enhancing the emotional impact on the viewer. However, to touch the subtle conception, the artist must be adequate to the time he creates.

Keywords: R. Poklitaru; Kyiv Modern-Ballet; choreography; interpretation; ballet classics; postmodern aesthetics; contemporary dance

Introduction

Choreography in Ukraine, having integrated into contemporary art, has acquired a new form, meaning and role, testifying to the high level of dance development as a spectacle, social ritual, leisure activities, etc., a true artistic expression representing contemporary art. The prosperous heritage of the past, combined with the innovation of experimental choreographers and various modern forms, allows dance to remain one of the most significant cultural phenomena. The re-rendition agenda of well-known classical ballets by contemporary choreographers of Ukraine under the specifics of the noughties' postmodern aesthetics receives specific manifestations, which actualises the study of this aspect from the standpoint of modern art studies.

This research is aimed at identifying the features of the process of finding innovative means of the choreographic language of contemporary dance and their integrated combination with the traditions of academic dance in the context of reinterpretations of ballets of classical heritage on the example of the work of the leading choreographer, founder and artistic director of the Kyiv Modern-Ballet Theatre (since 2018-academic), Honoured Artist of Ukraine, winner of the Taras Shevchenko National Prize, People's Artist of Moldova, Professor of the Department of Choreography at the Kyiv National University of Culture and Arts Radu Poklitaru.

The work of one of the leading contemporary choreographers of Ukraine, R. Poklitaru, has been actively attracting the attention of domestic researchers in recent years, who mainly consider it in the context of productions of the Kyiv Modern-Ballet Theatre, created in 2006. For example, in the publication "Changing Images in the Carmen Ballet Correlated with World Trends in Cultural Development of the 20th and Early 21st Century" (2013), Ye. Shcherbak highlights some features of the author's approach of R. Poklitaru to productions, analysing *Carmen.TV* ballet (Kyiv Modern-Ballet, 2006); in the article "Integration of Different

Imaginative Systems in the Work of Radu Poklitaru” (2013), Ye. Zynych considers the vectors of integration of symbolic systems of various types of art in the performances of R. Poklitaru *Pictures from the Exhibition* by M. Mussorgsky, *Perekrestok* by M. Skoryk and *The Power of Fate* by G. Verdi, G. Puccini, Camille Saint-Saëns, A. Boito, A. Catalani, and others. However, despite the coverage of certain aspects of the choreographer’s interpretation of classical ballets, his interpretation of classical ballet heritage works remains insufficiently studied and requires detailed analysis.

The scientific novelty lies in the study of the peculiarities of ballet classics rendition by one of the leading choreographers of Ukraine, the founder and artistic director of the Kyiv Modern-Ballet Theatre R. Poklitaru; analysis of the concept of “interpretation” in the context of contemporary choreography; attempts are made to conceptualise the innovation of approaches to reading classical ballets in the context of the choreographer’s philosophical and ideological paradigm.

Purpose of the article

The purpose of the article is to identify the features of R. Poklitaru’s interpretations of classical ballets in the context of the choreographer’s philosophical and ideological paradigm.

The research methodology for studying the features of interpretation of classical ballets on the example of the work of the leading choreographer, founder and artistic director of the Kyiv Modern-Ballet Theatre Radu Poklitaru is carried out using the following methods: historicism is to identify the features of cultural and artistic trends of our time, the typological method is to determine the specifics of the interpretation process in choreographing), the method of stylistic approach is to understand the basics of ballet-master’s choreography).

Main research material

The realities of culture-specific elements confirm numerous attempts to modernise the classical heritage in various art forms based on interpretation of the original artworks.

Researchers define interpretation as a fundamental operation of thinking, giving meaning to any manifestations of human spiritual activity objectified in a sign or sensory-visual form, emphasising its specificity-comprehension (decoding) of meaning embodied in various texts and cultural artefacts (Shvyrev, 2001, p. 134).

Concerning choreography, we understand interpretation as a process in which objective systems of signs pass through the individual’s worldview (choreographer), turning into a subjective system of signs. Since the worldview is formed due to the symbiotic interaction of an individual’s value attitudes, historical, social and everyday realities, their diversity determines a variety of interpretations of objective sign systems and their relativity.

Researchers note that any interpretation of a ballet director’s script is analysed from the point of view of the figurative proximity of plasticity to the ideological and conceptual content of music (Abdokov, 2009, p. 78).

According to O. Kirpichenkova, the choreographer can interpret the score in two aspects:

- musical content, which involves imitating the logic of the development of musical speech, preserving the sequence of bills or using bills, compilations, revision with other musical works; extrapolation of stylistic features of music to choreography, etc.;

- interpretation of the libretto, which is dissolved in the score, which involves a radical change in the script (for example, introducing new characters, changing the location of the action and the essence of the conflict), preserving the basis of the script (for example, changing the characteristics of the characters) or preserving the script with a change in choreography (Kirpichenkova, 2017, p. 48).

Following the specifics of the current dominant aesthetics of Postmodernism, the desire to revise the ideological and semantic content of the source sometimes leads to levelling the value foundations of the original artwork. However, in the work of one of the leading choreographers of Ukraine, R. Poklitaru, the ideological and aesthetic reference point is the criterion of compliance of the choreographic solution with the symbolic and poetic content, structure and style of the musical score, which, however, do not exclude a radical change in the plot-effective basis.

An extremely original interpretation according to R. Poklitaru’s vision received one of the most popular ballets *The Rite of Spring* by I. Stravinsky to the M. Roerich’s libretto (one of the key works of art of the

twentieth century, one of the first plotless ballets, the characters of which were devoid of personal characteristics, because the personality acts, has not yet understood itself; the plot is based on the ancient ritual of spring pagan sacrifice: a young girl surrounded by elders dances until complete exhaustion to awaken spring, and dies) (Chumina, 2014, p. 105), whose productions in their own choreography (since 1913, more than 1920 versions) were performed by leading choreographers of the twentieth century as V. Nijinsky (original choreography of 1913), L. Myasin (1920 version, focused on spatial concepts of dance), M. Béjart (1959 version in the style of abstract expressionism), P. Vausch (hyperrealistic version), J. Neumeier (1972 version as a disturbing message to contemporaries), M. Ek (1984 version in classical Postmodernism), S. Oshima (1995 version), and others.

Ye. Yanina-Ledovska notes that the idea of R. Poklitaru in the process of staging Stravinsky's *The Rite of Spring* ballet (National Opera of Ukraine, 2002) was based on the desire to tell a story about how a little man strives for personal happiness, "where there is an aggressive, cruel environment that is hostile to any manifestations of independence and sincere feelings of an individual" (Yanina-Ledovska, 2014, p. 220). According to the researcher, the choreographer is an opponent of conformism, thoughtless obedience to the regime and the laws of society generated by it — this topic can be significantly traced in a number of his productions.

The story of Cinderella is devoid of charm and theatrical convention, which the choreographer presents in two versions (to the music of S. Prokofiev and Rossini's overture to the *Cinderella* opera, 2005 and the music of O. Khodosko, 2006). R. Poklitaru moved the central part of S. Prokofiev's classical ballet of the same name from the house of his stepmother and sisters. The royal palace to the modern house of evil belongs to her stepmother. The main character works in it as a cleaner. It gradually turns into a part of this world, and the prince is a rich and capricious client, for whom his guardian chooses a "girl for entertainment" (Cinderella). Inspired by the cinema of the early twentieth century, Hollywood melodrama and the specific atmosphere of the "pleasure district", the choreographer, in collaboration with artists A. Ipatieva and A. Zlobin, creates not a realistic performance but a fantasy performance in the aesthetics of The Times of Marilyn Monroe and the heyday of pin-up, presenting his vision of the Cinderella story about how a poor, offended, but kind and honest orphan meets his beautiful prince as a kind of personification of universal justice — that even a person who has nothing from birth, can achieve everything in life solely because of his personal qualities and spiritual beauty.

In the *Carmen* opera by G. Bizet, R. Poklitaru turns twice, having staged *Carmen* and *Carmen.TV* ballets based on its motives in 2001 and 2006. The choreographer departs from the classical interpretation of the love story of a passionate gipsy woman, presenting, based on traditional musical material, an innovative vision. The main character in the production of R. Poklitaru becomes a pious peasant Micaëla — abandoned José, who sits on the front stage in front of the TV throughout the performance, suffers and hopes for the return of her beloved, and at key moments approaches the actors frozen in uncertain poses and changes their posing and/or gestures, thereby making fateful turns of events that move the plot towards the denouement that she wants herself. So, it is she who pushes the lustful Carmen, who flirts with José and Escamillo during the stage action, to death (José kills her while performing a Spanish dance), and she leads her lover by the arm to the TV. According to the researchers, the director managed to update the plot as much as possible for the modern viewer while maintaining the atmosphere characteristic of Spain of the century before last.

In the interpretation of R. Poklitaru, one of the most famous classical ballets, P. Tchaikovsky's *Swan Lake* (V. Begichev's libretto) is a tragic story about the meaninglessness of the struggle in general and with oneself in particular. The director changes the plot, transforming the classic fairy tale about a prince who fell in love with an enchanted girl into a parable about the impossibility of living contrary to his nature, breaking the central conflict — the transformation of a man into a swan. Stolen from a flock baby swan, turned by the evil genius Von Rothbart into a charming young man Siegfried, lives in the black castle among a retinue of depraved and half-drunk courtiers and buffoons and remembers his past only in dreams — mirages inspired by a narcotic potion, in which he swims around the lake with beautiful birds with white wings and the most charming of them — Odette. In reality, Siegfried grows up with the gothic royal Odile, and after reaching military age, he becomes one of Rothbart's soldiers, who leads his army, hunting/fighting swans.

According to the philosophical and ideological views of R. Poklitaru, the interpretation and staging of the drama require inner laughter, which is healthy ideas about life.

However, unlike the classic close, it is full of tragedy: realising the impossibility of his own life in someone else's body, Siegfried makes his first and last triumphant flight and is killed by hunters.

In 2007, R. Poklitaru performed one of the most famous classical ballets — P. Tchaikovsky's *The Nutcracker*, defining the genre of the production as a phantasmagoria ballet for adults. In the choreographer's interpretation, the Nutcracker turns from a children's fairy tale into "a dream in a dream", which the beggar

Marie saw when she froze to death under the windows of the rich Stahlbaum's house. The love conflict conceived by R. Poklitaru is extremely psychologically complex — a girl who was deprived of parental love falls in love with the old hypnotist Drosselmeier. He, suffering from the immorality of his attraction to her, creates his clone at a young age (The Nutcracker) and watches them throughout the stage action, suffering from jealousy, daring to replace him only in the decisive scene of the performance: during the wedding with Nutcracker, at the moment of realisation of Marie's dream, under the P. Tchaikovsky's wedding adagio, a bride is kissed by Drosselmeier, and the dreamy beggar falls into eternal sleep.

R. Poklitaru's interpretation of the *Giselle* ballet by A. Adan (October Palace, Kyiv, 2016) is full of philosophical understanding of the theme of love and betrayal and faith in the power of the human spirit, which supports during the hard knocks. Unlike other classical ballets, the libretto of the fantastic ballet in two acts T. Gautier's *Giselle, or The Wilis* (original title) was considered by the director, not as the primary source based on which he creates his own story — the ballet about a destitute child of an urban, who dreams of real big love has a typical storyline with the original, but as a result of modernisation, peasants, squires and wilis turned into bikers, prostitutes and punks. In the version of T. Gautier, which was based on the belief about Willis (dead dancers — young brides who died before the wedding, but at night they get up from their graves and dance in the moonlight dressed in wedding dresses), recorded by H. Heine in the *Florentine Nights* story and the V. Hugo's *Phantoms* poetry, a village girl Giselle falls in love with Albert, goes crazy because of infidelity and dies, once in the other world. However, according to the creative vision of R. Poklitaru, modern Giselle is deprived of access to the idealised world of deceased souls, and her fate is more terrible because of hopelessness and the inability to get out of the gap of poverty.

Theorising the peculiarities of interpretation of classical ballets by R. Poklitaru, we note the features typical of his productions:

- unique aesthetics of plastic spectacle and integration of elements of symbolic systems of various types of art into the gist of the production;
- perfect sense of musical accents, each of which gets a plastic reflection;
- unique dance vocabulary, which the choreographer creates due to the breadth and diversity of his dance style, without denying any of the existing types of dance (elements of contemporary dance are combined with ballet classics, such as in the *Cinderella* ballet by S. Prokofiev, neoclassical and contemporary), complex technique movements and interesting lifts (for example, *Swan Lake* is built mainly on movements above the stage);
- parody and irony, inspired by the tradition of classical productions; entertainment, humour and satire, masking the tragedy of the situation because the final productions of the choreographer in his interpretation usually do not change, only strengthening with various expressive means (from the type of construction of the performance, choreographic text, consisting of solo and ensemble forms of multiple dance types and characteristics, to the interaction of choreographic and musical arrangements, plastic idea, philosophical meaning of choreographic images, etc.);
- personification in the image of a certain character of fate, supreme or dark forces that determine and direct the actions of the characters and, accordingly, sequence of acts (for example, Micaëla in *the Carmen. TV* ballet, Drosselmeyer in *The Nutcracker*, Rothbart in the *Swan Lake* ballet);
- create your own story based on the source (classical ballet libretto);
- strengthening the philosophical content of the plot using choreographic vocabulary, plastic expressiveness, stage solution, costumes, props, etc.

Conclusions

In the context of the Postmodern paradigm of creativity, R. Poklitaru seeks not only to stage the ballets in the technique of classical dance, developing his choreographic texts but also significantly changes the plots, which is due not so much to the desire to modernise the classical work, actualising it by integrating topics and twists and turns for the 21st-century audience, as to convey the main idea, to convey the author's view a specific situation.

The choreographer's philosophical and ideological views determine the ballet transcension classical system and the renewal of the choreographic language and the expansion and renewal of the vocabulary of contemporary choreography, its plastic forms to try to understand the psychology of human relations. Modernising classical ballet theatre in the choreographer's understanding enhances the emotional impact on the viewer. However, to touch the subtle conception, the artist must be adequate to the time he creates.

References

- Abdokov, Yu. (2009). *Muzykal'naya Poetika Khoreografii: Plasticheskaya Interpretatsiya Muzyki v Khoreograficheskom Iskusstve: Vzgl'yad Kompozitora [The Musical Poetics of Choreography: The Plastic Interpretation of Music in Choreographic Art: The Composer's View]*. GITIS [in Russian].
- Chumina, N. (2014). Interpretatsii Baleta "Vesna Svyashchennaya" v Iskusstve XXI Veka [Interpretations of the Ballet "The Rite of Spring" in the Art of the XXI Century]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Instituta Kul'tury [Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture]*, 4(21), 105-110 [in Russian].
- Kirpichenkova, O. (2017). Termin "Interpretatsiya" v Teorii Baleta i Kriterii Khudozhestvennoi Znachimosti Khoreograficheskoi Interpretatsii [The Term "Interpretation" in Ballet Theory and a Criterion for the Artistic Significance of Choreographic Interpretation]. *Observatoriya Kul'tury [Observatory of Culture]*, 14(1), 46-53. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-1-46-53> [in Russian].
- Shcherbak, Ye. (2013). Zmina Obraziv v Baleti "Karmen" Koreliatyvno do Svitovykh Tendentsii Rozvytku Kultury XX – Pochatku XXI st. [Changing Images in the Carmen Ballet Correlated With World Trends in Cultural Development of the 20th and Early 21st Century]. *Kul'tura Narodov Prichernomor'ya [Culture of the Peoples of the Black Sea Region]*, 253, 145-148 [in Ukrainian].
- Shvyrev, V. (2001). Interpretatsiya [Interpretation.] In V. S. Stepin (Ed.), *Novaya Filosofskaya Entsiklopediya [New Philosophical Encyclopedia]* (Vol. 2). Mysl' [in Russian].
- Yanina-Ledovska, E. (2014). Balet "Vesna Svyashchennaya". Versiya Radu Poklitaru [Ballet "The Rite of Spring". Version of Radu Poklitaru]. *Vestnik Slavyanskikh Kul'tur [Bulletin of Slavic Cultures]*, 46, 219-227 [in Russian].
- Zynych, O. (2013). Integratsiya Raznykh Obraznykh Sistem v Tvorchestve Radu Poklitaru (Teatr "Kiev Modern-Balet") [Integration of Different Imaginative Systems in the Work of Radu Poklitaru (Kyiv Modern-Ballet Theatre)]. *Mova i Kultura [Language and Culture]*, 16(4), 25-33 [in Russian].

The article was received by the editorial office: 08.05.2021

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАЛЕТІВ
КЛАСИЧНОГО СПАДКУ
У ТВОРЧОСТІ РАДУ ПОКЛІТАРУ:
ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНА
ПАРАДИГМА МОДЕРН-БАЛЕТУ**

Бігус Ольга Олегівна

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Мета статті — виявити особливості авторських інтерпретацій балетів класичного спадку Р. Поклітару в контексті філософсько-світоглядної парадигми балетмейстера. Методологія дослідження особливостей інтерпретації балетів класичного спадку на прикладі творчості провідного балетмейстера, засновника та художнього керівника театру «Київ модерн-балет» Раду Поклітару здійснена за допомогою таких методів: історизму (для виявлення особливостей культурно-мистецьких тенденцій сучасності), типологічного методу (для визначення специфіки процесу інтерпретації в хореографічному мистецтві), методу стильового підходу (для розуміння засад балетмейстерської діяльності хореографа). Наукова новизна. Ретельно досліджені особливості прочитання балетної класики Р. Поклітару; проаналізовані поняття «інтерпретація» в контексті сучасного хореографічного мистецтва; зроблена спроба концептуалізувати новаторство підходів до прочитання класичних балетів у контексті філософсько-світоглядної парадигми балетмейстера. Висновки. У рамках постмодерністської парадигми творчості Р. Поклітару встановили, що у власній діяльності хореограф керувався не стільки бажанням осучаснити класичний твір, актуалізувати інтегруванням зрозумілих глядачу XXI ст. тем, скільки метою донести основну ідею, передати авторську позицію щодо конкретної ситуації. Філософсько-світоглядні погляди балетмейстера зумовлюють не лише вихід балету за межі строго вивіреної класичної системи та оновлення хореографічної мови, а й розширення та оновлення лексики сучасної хореографії, її пластичних форм для осмислення психології людських стосунків. Осучаснення класичної спадщини балетного театру в розумінні Р. Поклітару — це засіб посилення емоційного впливу на глядача, і щоб доторкнутися до тонкого плану, митець має бути адекватний часу, в якому творить.

Ключові слова: Р. Поклітару; «Київ модерн-балет»; хореографія; інтерпретація; балетна класика; естетика постмодерну; сучасний танець

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БАЛЕТОВ
КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ РАДУ ПОКЛИТАРУ:
ФИЛОСОФСКО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ
ПАРАДИГМА МОДЕРН-БАЛЕТА**

Бигус Ольга Олеговна
*Кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — выявить особенности авторских интерпретаций балетов классического наследия Р. Поклитару в контексте философско-мировоззренческой парадигмы балетмейстера. Методология исследования особенностей интерпретации балетов классического наследия на примере творчества ведущего балетмейстера, основателя и художественного руководителя театра «Киев модерн-балет» Раду Поклитару осуществлена с помощью следующих методов: историзма (для выявления особенностей культурных тенденций современности), типологического метода (для определения специфики процесса интерпретации в хореографическом искусстве), метода стилового подхода (для понимания основ балетмейстерской деятельности хореографа). Научная новизна. Тщательно исследованы особенности прочтения балетной классики Р. Поклитару; проанализированы понятия «интерпретация» в контексте современного хореографического искусства; предпринята попытка концептуализировать новаторство подходов к прочтению классических балетов в контексте философско-мировоззренческой парадигмы балетмейстера. Выводы. В рамках постмодернистской парадигмы творчества Р. Поклитару установили, что в своей деятельности хореограф руководствовался не столько желанием осовременить классическое произведение, актуализировать интегрированием, понятным зрителю XXI века, а сколько донести основную идею, передать авторскую позицию по конкретной ситуации. Философско-мировоззренческие взгляды балетмейстера обуславливают не только выход балета за пределы строго выверенной классической системы и обновления хореографического языка, но и расширения и обновления лексики современной хореографии, ее пластических форм для осмысления психологии человеческих отношений. Придание классического наследия балетного театра в понимании Р. Поклитару — это средство усиления эмоционального воздействия на зрителя, и чтобы прикоснуться к тонкому плану, художник должен быть адекватен времени, в котором творит.

Ключевые слова: Раду Поклитару; «Киев модерн-балет»; хореография; интерпретация; балетная классика; эстетика постмодернизма; современный танец

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235407

UDC 792.03'06:303.446

**COMPARATIVE
RESEARCH METHOD
OF CONTEMPORARY
DRAMATIC ARTS**

Olha Boiko

*PhD in Art Studies, Associate Professor,**ORCID: 0000-0001-9347-3832,**e-mail: boyko_os@ukr.net,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konvaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to analyse the comparative method specifics in contemporary art history in the context of dramatic arts research in the late 20th and early 21st centuries. The research methodology of system-oriented approach involves the following methods: historical method is to study the development of the comparative method; the analytical, structural and logical method is to comprehend and cover the chronology of the historical aspect of the problem, mastering the comparative method specifics; the method of theoretical generalisation is to summarise. Scientific novelty. For the first time, the place and significance of the comparative analysis method in the process of art history research are substantiated, and the main concepts of the principles of interpretation of contemporary dramatic arts in research methods in other branches of humanitarian knowledge are analysed. Conclusions. The integration processes of the world art space of the late 20th and early 21st centuries contributed to the rapid dynamics and expansion of the boundaries of dramatic arts, the introduction of innovative methods and forms, the development of unique artistic complexes of research. Due to the actualisation of the interdisciplinary context in the scientific dimension, the comparative method has recently been actively used in art history research as one of the most interdisciplinary and practical terms of 21st-century scientific issues. The article clearly outlines the features of epistemological, logical, methodological, ideological, axiological and practical functions of the comparative method of dramatic arts research of the late 20th and early 21st centuries. Furthermore, we have specified the place and functions of comparative studies in the context of the peculiarities of contemporary dramatic arts: to compare trends in the development of national dramatic arts, to study their direct and indirect interrelation, typological, inter-art and interdisciplinary connections; to identify similar and different techniques, methods, principles, approaches, etc.; to provide an opportunity to trace the development of scenic processes.

Keywords: dramatic arts; comparative research method; comparative paradigm

Introduction

Art as a complex social phenomenon that models life in a variety of phenomena and human assessments allows the application of various approaches and methods (sociological, philosophical, theoretical and informational, psychological, etc.) for its research, developed for the comprehension of objective and subjective phenomena and processes of reality.

One of the current issues of the national art history as an independent scientific discipline at the present stage is the choice of the research method and determination of the position of art history concerning other related scientific disciplines and the subject of research (Panofsky, 1998, p. 340), the development of adequate methodology for modern artistic phenomena, which is due to the activation of scientific work of a specific type.

Updating specific art research methods depends on changing the needs of public life and the formation of research tasks.

The syncretic quality of imagery and general synergy as one of the typical tendencies of contemporary art caused the development of innovative methodological approaches in art history.

In the context of dramatic arts evolution in the late 20th and early 21st centuries, the comparative method is now a method of comparative research of connections, common and distinctive features in different art phenomena.

Analysis of recent researches and publications has shown that comparative analysis as a method of conducting contemporary art history studies attracts considerable attention from foreign scientists. For example, several scientific articles by V. Prokoptsova, who developed the principles of the comparative approach in art

history (The Comparative Space of Modern Art History (Prokoptsova, 2015, p. 121), Methodological Foundations of Comparative Art History (Prokoptsova, 2013), etc.); N. Agafonova's scientific publication Comparative Art History: Methodological Strategies and Cinematic perspective (Agafonova, 2007) is devoted to the methodological problems of comparative art history as a scientific direction that studies artistic objects and systems in comparison, in the context of the features of cinematic perspective.

But national scientists, despite their interest in the problems of the methodology of modern art history research (Klekovkin, 2017; Shmahalo, 2007; Yatsiv, 2009, etc.), consider first of all the most common methods — biographical (historical and psychological), autobiographical and formal method, iconology and iconography (Skrynnyk-Myska, 2012); culturalological (semiotic, game and structuralism concepts of culture) (Petrova, 2004); method of semiotic analysis (Shumylovych, 2006).

Identification of the essence of the comparative method, theoretical comprehension of the principles and analysis of components in the context of the specifics of the 21st-century dramatic arts research will contribute to the improvement of the application effectiveness of the method of scientific knowledge in modern art history studies to expand the information dimension of the author's texts and move to a new level of innovative developments.

Purpose of the article

The purpose of the article is to analyse the comparative method specifics in contemporary art history in the context of dramatic arts research in the late 20th and early 21st centuries.

The following methods were used to achieve this purpose: historical (study of the development of the comparative method), analytical and structural and logical (comprehension and coverage of the chronology of the historical aspect of the problem, mastering the comparative method specifics), the method of theoretical generalisation (to summarise).

Main research material

The comprehensive methodology for art research emerged in the course of the long historical development of European culture.

The interaction and mutual influence of various methods of art research, which were positioned as leading ones in certain cultural and historical epochs (philosophical, art history, specific scientific, etc.), are in the process of continuous development of modern art history as a complex methodology for studying diverse aspects of art.

At the beginning of the 21st century, the integration of expressive means into traditional arts contributed to the rapid dynamics and expansion, particularly of dramatic arts, the introduction of experimental methods and forms, and the development of innovative artistic complexes that require unique research.

The clear tendency to synthesise, combine and technologise in contemporary dramatic arts is reflected not only in the popularisation of happenings, performances, theatre projects but also in integrating plastic, screen, computer, and other arts into performances that enhance performance the spectacle of productions significantly. These phenomena are pervasive in contemporary dramatic arts, and, according to researchers, appealing not so much to dogmatic forms and methods. Still, intellectual and pedagogical transformations based on the current logic of art development contribute at the same time to its research — relevant art requires the initiation of new forms of knowledge (Prokoptsova, 2011, p. 165).

According to D. Skrynnyk-Myska, the urgent need of national art history at the beginning of the 21st century was the modernisation of the post-Soviet model of scientific knowledge, developed based on the materialist interpretation of spiritual phenomena typical of the 20th century, the class approach to social phenomena, the replacement of analytics with descriptiveness (Skrynnyk-Myska, 2012, p. 90).

One of the appropriate methods of studying the development of art at the present stage is the comparative method (from Latin *comparatio* — comparison, proportionality) or comparative historical method, turn to which is directly related to the principle of interdisciplinarity, which in the humanitarian knowledge of the late 20th and early 21st centuries is positioned as “the simultaneous presence of various methodological paradigms responsible for their “subject” of the general research “dimension” in a particular scientific study”, expressing the tendency to integrate scientific knowledge (Karpov, 2015).

In the context of the art history specifics, the research “dimension” is artistic practice, which includes a work of art, its creation and representation directly, which causes the inclusion of related disciplines in it.

The researchers note that the foundations of the comparative method of studying systems and phenomena were laid by Aristotle — the ancient Greek philosopher who attempted to make a comparative description of the political structure of the city-states of Hellas and formulated the typology of forms of government (Khan, 2016).

The founder of the comparative method is Russian literary historian O. Veselovskiy, who introduced it in literary studies (late 19th century), in addition, the scientist developed several approaches to the development of genres, artistic language, plot poetics, social status of the artist, the social function of poetry, etc. This method as a comparative-historical method was introduced into theatrical studies by his brother, Russian literary critic, the author of the famous work *Ancient Theatre in Europe* O. Veselovskiy. O. Klekovkin emphasises that in Soviet times, “during the struggle first with formalism and later with cosmopolitanism, the spread of his (O. Veselovsky) concepts was impossible by the dominance of Zhdaniv’s concept of art” (Klekovkin, 2017, p. 122), and its author is recognised as the “ancestor of “grovelling before the West”.

In the last decades of the 20th century, a new comparative paradigm was formed, which consists of the initiation of an innovative concept of the research object, integration of innovative methods and a new vision of scientific value, and a special social justification for the research. These innovations took place through the methodological enrichment of comparative studies due to the turning to the methods and concepts of modern humanities.

At the present stage, comparativistics is positioned not only as a modern methodology that allows comparing the past and present, data with the experience of other researchers but also as one of the most effective ways to predict the future.

In particular, comparative art history, using the possibilities of retrospective analysis, acquires the properties of revealing the essential mechanisms of cultural and artistic processes.

The comparative method is aimed at identifying a unified space of functioning of artistic and aesthetic ideas. In the context of the specifics of the evolution of dramatic arts, it contributes to the study of a unique “language of art” — a commonality of ideas typical of visual and auditory “texts” of art, considered and understood through the use of “principles of image transfer” (Prokoptsova, 2004, p. 19).

Researchers emphasise that the comparative method, projecting on several types of art, chooses a unified approach for analysis, which helps to find standard and specific features for a particular kind of art, providing opportunities for comparison, the comparative juxtaposition of forms and expressive means, types and genres (Prokoptsova, 2011, p. 166).

V. Prokoptsova accentuates that modern art history, maintaining the established methodology of academic analysis aimed at the differentiated study of certain types of art (for example, fine arts, music, cinema, theatre), suggests a new methodology of comparativistics, which provides conduction of a comparative analysis of historical, worldview, stylistic, species, genre, text, linguistic and expressive and other features of the formation of certain phenomena (Prokoptsova, 2015, pp. 121-122).

A. Kokorin, analysing the functions of comparative analysis, claims that it expresses stable manifestations of essence and quality in gnoseological, logical, methodological, methodical, worldview, axiological and practical directions that perform their specific function:

- gaining new knowledge about comparison objects (*gnoseological function*);
- focus on the implementation of comparison without violating the laws of formal and dialectical logic,

in particular:

- a) comparison on the same grounds;
- b) the exclusion of phenomena and situations that do not relate to the comparative analysis objects directly;

- c) the substantive nature of comparison (*logical function*);

– transformation of the obtained results of phenomena comparison into means of the solution of practical tasks (*methodological function*);

– the focus of the subjects of scientific knowledge on the choice of means of comparison and strengthening of the problems of determination of the sequence of use of methodological tools in the process of solution of practical tasks (*methodical function*);

– focus on the system of views on the world in the process of comparative analysis that has formed in the consciousness of a particular person and determines his attitude to reality and the direction of activity (*worldview function*);

– focus on the assessment of phenomena compared in terms of their standard and distinctive features (*axiological function*);

– focus on ensuring the solution of practical tasks — it is implemented based on the content, essence and specific quality of comparative analysis (*practical function*) (Kokorin, 2009, p. 45).

The researcher emphasises the implementation specifics of the worldview function of comparative analysis in real life. In his opinion, the worldview of the subjects of comparative analysis, influencing its structure and effectiveness, becoming the property of people consciousness, begins to affect their understanding and comprehension of reality.

In the context of comparative analysis application, in the process of studying contemporary dramatic art, the gnoseological function can contribute to:

- obtaining new information about phenomena, elements, methods and other aspects of comparison (depending on the choice of the author of the study);
- obtaining new knowledge about their interaction in the conditions of stage space of the late 20th and early 21st centuries;
- obtaining information about past, present and future of the analysed artistic phenomena (provided that a complete comparison is carried out);
- obtaining a substantive idea of the space and time of existence of phenomena and objects of analysis;
- promotion of the development of the theory, methodology and methods of phenomena cognition of contemporary dramatic art.

The methodological function of comparative analysis extends the understanding of objects and subjects of dramatic arts, contributing to the strengthening of practical capabilities (enriches the set of means, techniques, approaches and methods of stage practice).

In the context of the specifics of dramatic arts, the world function of comparative analysis becomes significant, contributing to identifying the logic of a stage work structure, the choice of unique means of a solution of the authorial problems, the sequence of their use, etc.

In the analytical researches of modern theorists (V. Tolstoi, etc.), the direct relationship of theatrical, plastic, choreographic, fine, musical, media and other types of art in the context of the specifics of the development of dramatic arts in the late 20th and early 21st centuries is focused.

The Postmodern period contributed to the formation of new directions of dramatic arts evolution, characterised by various stylistic forms and cultural traditions, the synthesis of art types through genres, expressive means, artistic techniques, semantic elements and associations (plastic and choreoplastic theatres, etc.).

Movements, gestures, facial expressions, words, sounds, colour (verbal and non-verbal elements) as the main means of expression of dramatic, plastic, choreographic, musical and fine arts give originality and uniqueness to art forms and at the same time contribute to their interaction in the context of the specifics of the dramatic arts. Moreover, the principles of their correspondence (association, analogy, interpretation) reveal the mechanism of unity and relationship features.

Integrating multimedia technologies into modern traditional art has led to a shift in its artistic space and the emergence of innovative audiovisual communication in the researchers' opinion. In this context, we emphasise that the art space is characteristic of figurative models created in production — the imagery of the stage space is only one of the options for its distribution.

There are examples:

- *multimedia*, which involves the interaction of various types of art, the use of technical means, various ways of the interaction of art and technology in real time (Prokoptsova, 2013, c. 221);
- *genre-dialogue performance*, characterised by a radical combination of life and art, multifold cultural-ological content, provocative nature of artistic language, aimed at the destruction of ethical rules, aesthetic norms and social taboos, overcoming the boundaries between an artist and a viewer (Antonyan, 2015, p. 5) (the increased popularity of such artistic phenomenon as a vivid phenomenon of socio-cultural reality at both international and national levels);
- *video installation* with video technologies, installation art, and specific use of all aspects of the environment to influence a viewer, combining fine and performing arts qualities within a unified artistic space into modern performative video installations (Parfait, 2006, p. 111).
- *media art* as a new art direction experiments and generates numerous genre varieties, the technical improvement of which contributes to the invention of new demonstration opportunities and artistic forms.

In particular, the analysis of visual images and gestures developed in various cultural traditions based on the comparative research method allows identifying universal and specific features of action characteristic of the performance, as well as its reception in various types of discourse and cultural and historical contexts.

The comparative analysis of media art research, in the context of the historical development of a specific national culture, contributes to the identification of individual characteristics of figurative expressiveness in the composition, formation, colour, light, sounds, rhythms and national fullness of the work content, despite the variety of types, genres and forms.

The interaction of drama, music, dance, plasticity and painting in the context of the specifics of the dramatic arts of the late 20th and early 21st centuries is manifested in the relationship of the essential features of these types of art at the conceptual and terminological, ontological (spatial and temporal), semiotic (depictive and expressive) and psychophysical (auditory and visual) levels. Comparative analysis of the theoretical levels of the relationship of dramatic, choreographic, plastic, musical and fine arts helps to identify signs of similarity, differences, identity, the nature of mutual influences and borrowings.

According to the specifics of the research of plastic arts and choreography, the comparative method can be used:

- to compare various musical and choreographic concepts of production;
- to identify ideological and conceptual, thematic, aesthetic standard or distinctive features (based on the comparison of formal and semantic aspects of choreographic interpretation);
- analysis of separate plastic or choreographic texts and visual means of production expressiveness to compare the plastic and choreographic language of the Postmodern era with other stage phenomena of different chronological periods.

Open access to various world art forms contributed to the expansion of the genre and kind spectrum of dramatic arts, the emergence of innovative, experimental directions, tendencies and trends in the Ukrainian stage space.

In the national socio-artistic dimension, at the end of the 20th century, a period of active creative search begins, the dynamics of which is determined by socio-public transformation processes – unique artistic complexes and creative tendencies are formed, the study of which requires a particular methodology.

The application of the comparative method in this context contributes to:

- the disclosure of the system of design of stage space and time at the end of the 20th and first decades of the 21st century;
- the study of certain homogeneous elements of national theatrical culture;
- the comparison of the style of dramatisations of works of classical drama by contemporary Ukrainian directors, performed in different periods of their creativity;
- the possibility of tracing the development of theatrical processes in the late 20th and early 21st centuries;
- the comparison of plastic, choreographic, dramatic and other compositions of various stage productions in a cross-cultural context and historical retrospect;
- a precise determination of the difference between the categories “stage space” and “theatre space”;
- the consideration and comprehension of the formation features of an innovative artistic image in the dramatic art;
- the determination of general and specific means of creating stage productions according to the conditions of academic drama theatre, studio theatre, art groups, avant-garde and alternative theatre, theatre of plastic miniatures, choreoplastic theatre, etc.

The use of comparative analysis in the process of the study of contemporary dramatic arts, among other things, contributes to:

- the formation of an integrated view of the evolution of various types of art within the dramatic one;
- the study of dramatic arts as a unified, syncretic phenomenon with standard socio-cultural foundations and a related system of expressive means;
- the consideration of the author’s creativity of directors and performers (theatre directors, choreographers, actors, dancers, set designers, composers, etc.);
- the identification of generalised, deep connections of cross-genre and interspecific synthesis;
- the comparative consideration of the specifics of depictive and expressive means of theatrical, plastic, pantomimic arts and choreography in the conditions of contemporary stage space;
- the definition and characterisation of interaction and complementarity of external and internal expressiveness, figurative-thematic and semantic-content aspects.

Conclusions

The integration processes of the world art space of the late 20th and early 21st centuries contributed to the rapid dynamics and expansion of the boundaries of dramatic arts, the introduction of innovative methods and

forms, the development of unique artistic complexes of research and particular expanded methodology of creative and scientific problems.

Contemporary art history is positioned as a mobile intellectual structure that contributes to identifying and systematising changes in contemporary arts using unique methods (V. Prokoptsova). Due to the actualisation of the interdisciplinary context in the scientific dimension, the comparative method has recently been actively used in art history researches as one of the most interdisciplinary and practical in terms of scientific issues of the 21st century. The need to identify the general and the special is explained by the importance of the unification of national art systems to study the processes of world globalisation and localisation at the level of dramatic arts.

In the study, it is found out that in the context of the contemporary dramatic arts features, comparativistics, using the possibilities of retrospective analysis, reveals the essential mechanisms of cultural and artistic processes; compares tendencies in the development of national dramatic art, studies the direct and indirect relationship of typological, inter-artistic and interdisciplinary connections, identifies similar and different techniques, methods, principles, approaches, etc.

The comparative method, aimed at the identification of a unified space of functioning of artistic and aesthetic ideas, contributes to the tracking of the development of artistic processes in the context of the specifics of the national socio-artistic space, the identification of standard semantics of stage works and the study the unique “language of dramatic arts”.

References

- Agafonova, N. (2007). *Komparativnoe Iskusstvovedenie: Metodologicheskie Strategii i Kinematograficheskii Rakurs* [Comparative Art Criticism: Methodological Strategies and a Cinematic Perspective]. *Viesnik Bielaruskaha Dziaržaŭnaha Univiersiteta Kultury i Mastactvaŭ* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], 8, 40-46 [in Russian].
- Antonyan, M. (2015). *Osobennosti Retseptsii Performansa: na Materiale Rabot Mariny Abramovich* [Features of the Performance Reception: Based on the Works of Marina Abramovich] [PhD Dissertation]. Lomonosov Moscow State University, Moscow [in Russian].
- Karpov, A. (2015). *Mezhdistsiplinarnye Podkhody k Sovremennoi Teorii i Istorii Iskusstva: Problemy Podgotovki Magistrov-Iskusstvovedov* [Interdisciplinary Approaches in Contemporary Theory and Art History: Issues in Teaching and Learning Master of Art History]. *V Mire Nauki i Iskusstva: Voprosy Filologii, Iskusstvovedeniya i Kul'turologii* [In the World of Science and Art: Questions of Philology, Art History and Cultural Studies], 5(48), 89-97 [in Russian].
- Khan, N. (2016). *Osobennosti Komparativnoi Metodologii v Issledovanii Religiozno-Politicheskikh Fenomenov* [Features of a Comparative Methodology in the Study of Religious and Political Phenomena]. *Simvol Nauki* [Symbol of Science], 3(4), 115-118 [in Russian].
- Klekovkin, O. (2017). *Mystetstvo: Metodolohiia Doslidzhennia* [Art: Research Methodology]. Feniks [in Ukrainian].
- Kokorin, A. (2009). *Sravnitel'nyi Analiz : Teoriya, Metodologiya, Metodika* [Comparative Analysis: Theory, Methodology, Methods]. MGOU Publishing [in Russian].
- Panofsky, E. (1998). *Renessans i "Renessansy" v Iskusstve Zapada* [Renaissance and "Renaissances" in the Art of the West] (A. G. Gabrichevskii, Trans.). *Iskusstvo* [in Russian].
- Parfait, F. (2006). *Collection New Media Installations*. In Ch. Van Assche (Ed.), *Centre Pompidou* (pp. 110-113). Adagp.
- Petrova, O. (2004). *Mystetstvovnavchi Refleksii. Istorii, Teorii ta Krytyka Obrazotvorchoho Mystetstva 70-kh rokiv XX st. – Pochatku XXI st.* [Art Reflections: History, Theory and Critique of the Fine Arts of the 1970s – Beginning of the 21st Century]. Kyiv-Mohyla Academy [in Ukrainian].
- Prokoptsova, V. (2004). *Komparativnoe Iskusstvovedenie kak Otrazhenie Protsessa Integratsii Iskusstv* [Comparative Art Criticism as a Reflection of the Process of Arts Integration]. In *Aktual'nye Problemy Mirovoi Khudozhestvennoi Kul'tury* [Actual Problems of World Artistic Culture], Proceedings of the International Conference, Grodno (Pt. 2, pp. 18-22). Yanka Kupala State University of Grodno [in Russian].
- Prokoptsova, V. (2011). *Komparativnoe Iskusstvovedenie kak Novaya Spetsializatsiya v Sovremennom Khudozhestvennom Obrazovanii* [Comparative Art Studies as a New Specialization in Contemporary Art Education]. In M. A. Mozheiko (Ed.), *Kul'tura: Otkrytyi Format – 2011: (Bibliotekovedenie, Bibliografovedenie i Knigovedenie, Iskusstvovedenie, Kul'turologiya, Sotsiokul'turnaya Deyatel'nost')* [Culture: Open Format – 2011: (Library Science, Bibliography and Bibliology, Art Criticism, Cultural Studies, Socio-Cultural Activities) (pp. 165-169). Belarusian State University of Culture and Arts [in Russian].
- Prokoptsova, V. (2013). *Metodologicheskie Osnovy Komparativnogo Iskusstvovedeniya* [Methodological Foundations of Comparative Art Criticism]. In *Tradycyjnaja i Sučasnaja Kultúra Bielarusi: Historyja, Aktualny Stan, Pierspiektyvy*

- [*Traditional and Modern Culture of Belarus: History, Current State, Prospects*], Proceedings of the Scientific Conference, Minsk, (pp. 219-226). Belarusian State University of Culture and Arts [in Russian].
- Prokoptsova, V. (2015). Komparativnoe Prostranstvo Sovremennogo Iskusstvovedeniya [Comparative Space of Contemporary Art Criticism]. *Viesnik Bielaruskaha Dziaržaŭnaha Univiersiteta Kul'tury i Mastactvaŭ [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts]*, 2(24), 121-127 [in Russian].
- Shmahalo, R. (2007). Shliakh Lvivskoi Shkoly Mystetstvoznavstva u XXI stolittia [Path of the Lviv School of Art Studies in the 21st Century]. *Visnyk Lvivskoi Natsionalnoi Akademii Mystetstv [Bulletin of Lviv National Academy of Arts]*, 4, 5-24 [in Ukrainian].
- Shumylovych, B. (2006). Vizualna Ironiia ta Ukrsuch Mystetstvo [Visual Irony and Ukrsuch Art]. In O. Haleta, Ye. Hulevych, & Z. Rybchynska (Comps.), *Ironiia [Irony]* (pp. 78-92). Litopys, Smoloskyp [in Ukrainian].
- Skrynnyk-Myska, D. (2012). Metodolohichni Dyskurs u Mystetstvoznavstvi: Kulturolohichni Aspekt [Methodological Discourse in Art Criticism: the Cultural Aspect]. *Narodoznavchi Zoshyty [Ethnographic Notebooks]*, 1(103), 90-97 [in Ukrainian].
- Yatsiv, R. (2009). Metodolohichni Instrumentarii Suchasnoho Mystetstvoznavstva: vid Opysovosti do Rozkryttia Smysliv [A Methodological Toolkit of Contemporary Art Criticism: from Descriptiveness to the Disclosure of Meanings]. *A...Z Art*, 1, 8-9 [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 05.05.2021

**КОМПАРАТИВНИЙ МЕТОД
ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО
СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Бойко Ольга Степанівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Мета статті — проаналізувати специфіку компаративного методу в сучасному мистецтвознавстві у контексті дослідження сценічного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. Методологія системного аналізу дослідження поєднала такі методи: історичний (вивчення розвитку компаративного методу), аналітичний та структурно-логічний (осмислення та висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки порівняльного методу), метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків). Наукова новизна. Вперше обґрунтовані місце та значення методу компаративного аналізу в процесі мистецтвознавчого дослідження, проаналізовані основні концепції принципів інтерпретування сучасного сценічного мистецтва в контексті методів дослідження інших галузей гуманітарного знання. Висновки. Інтеграційні процеси світового мистецького простору кінця ХХ – початку ХХІ ст. посприяли стрімкій динаміці та розширенню меж сценічного мистецтва, впровадженню новаторських методів та форм, розвитку унікальних художніх комплексів дослідження. У зв'язку з актуалізацією у науковому вимірі міждисциплінарного контексту останнім часом у мистецтвознавчих дослідженнях активно застосовується компаративний метод як один із найбільш міждисциплінарних та ефективних в умовах наукової проблематики ХХІ ст. У статті чітко окреслили особливості гносеологічної, логічної, методологічної, методичної, світоглядної, аксеологічної та практичної функцій компаративного методу дослідження сценічного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. Встановили місце та функції компаративістики у контексті особливостей сучасного сценічного мистецтва: порівнювати тенденції розвитку національного сценічного мистецтва, вивчати їхній безпосередній та опосередкований взаємозв'язок, типологічні, міжмистецькі та міждисциплінарні зв'язки; виявляти подібні та відмінні прийоми, методи, принципи, підходи та ін.; надавати можливість прослідкувати розвиток сценічних процесів.

Ключові слова: сценічне мистецтво; компаративний метод дослідження; компаративістська парадигма

**КОМПАРАТИВНИЙ МЕТОД
ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО
СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Бойко Ольга Степановна
Кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — проанализировать специфику сравнительного метода в современном искусствоведении в контексте исследования сценического искусства конца ХХ – начала ХХІ в. Методология системного анализа

исследования соединила следующие методы: исторический (изучение развития компаративного метода), аналитический и структурно-логический (осмысление и освещение хронологии исторического аспекта проблемы, освоение специфики сравнительного метода), метод теоретического обобщения (для подведения итогов). Научная новизна. Впервые обоснованы место и значение метода сравнительного анализа в процессе искусствоведческого исследования, проанализированы основные концепции принципов интерпретации современного сценического искусства в контексте методов исследования других отраслей гуманитарного знания. Выводы. Интеграционные процессы мирового художественного пространства конца XX – начала XXI в. содействовали стремительной динамике и расширению границ сценического искусства, внедрению новаторских методов и форм, развитию уникальных художественных комплексов исследования. В связи с актуализацией в научном измерении междисциплинарного контекста последнее время в искусствоведческих исследованиях активно применяется компаративный метод как один из самых междисциплинарных и эффективных в условиях научной проблематики XXI века. В статье четко обозначили особенности гносеологической, логической, методологической, методической, мировоззренческой, аксиологической и практической функций сравнительного метода исследования сценического искусства конца XX – начала XXI в. Установили место и функции компаративистики в контексте особенностей современного сценического искусства: сравнивать тенденции развития национального сценического искусства, изучать их непосредственную и опосредованную взаимосвязь, типологические и искусствоведческие связи; выявлять подобные и отличительные приемы, методы, принципы, подходы и др.; предоставлять возможность проследить развитие сценических процессов.

Ключевые слова: сценическое искусство; компаративный метод исследования; компаративистская парадигма

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235409

UDC 793.31(=161.2):7.071.4(477)

**PEDAGOGICAL CREATIVITY
OF OLEKSANDR KOLOSOK
IN FOLK CHOREOGRAPHY
SPECIALIST TRAINING**

Iryna Gutnyk

*PhD in Education, Associate Professor,**ORCID: 0000-0001-6492-370X,**e-mail: i.gutnyk@ua.fm,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to highlight the teaching practice of O. Kolosok and identify its impact on the development of Ukrainian folk stage dance and the choreographic culture in Ukraine. Research methodology. To achieve this purpose, general scientific methods of theoretical and empirical levels such as analysis and generalisation of scientific and theoretical foundations of researches, logical approach, interview method were used. Conclusions on O. Kolosok's teaching peculiarities are made based on the analysis of scientific sources, pedagogical, methodological and creative achievements of the artist, our own experience of communicating with him, memories of colleagues and students. Scientific novelty. The article highlights O. Kolosok's teaching practice at art universities, analyses the teacher's work on the Ukrainian Folk Stage Dance discipline, introduces in scientific use materials of interviews with the teacher and his students and colleagues. Conclusions. The teaching practice of Professor O. Kolosok was aimed at developing the traditions of folk dance in a harmonious and logical combination with expressive means of literary art and the best achievements of the contemporary world performing culture. Thanks to his efforts, future choreographers began to study the Ukrainian Folk Stage Dance discipline. The methodological developments by the folk dance theorist and practice O. Kolosok are now used to teach choreography at higher education institutions of Ukraine. His students' engagement in mastering the choreographer's skills was multi-faceted, truly professional, and choreographer-director thinking reached the deep sources of folk dance art. O. Kolosok's long-term teaching practice was highly fruitful, so today, many young choreographers and dance teachers whom he nurtured owe him their high professional level.

Keywords: Oleksandr Kolosok; Ukrainian folk stage dance; choreographer's skills; folk choreography

Introduction

The critical component in the specialist training in folk choreography is their comprehensive mastery of both practical skills and theoretical knowledge about the formation and development of folk stage dance. For almost half a century, Honoured Artist of Ukraine, Professor Oleksandr Kolosok (1932–2020) introduced his scientific and methodical and creative developments, ideas, plans at art universities. His scientific and pedagogical range includes the creation and improvement of professional disciplines, the development of the author's methods of teaching them, the preparation of textbooks and curricula, methodological recommendations for choreography teachers and students. However, the conducted scientific research has shown that O. Kolosok's teaching practice has not yet been the subject of scientific research. It gives grounds to speak about the relevance of the chosen topic.

Recent research and publications analysis. General information about O. Kolosok is provided in V. Turkevich's handbook "Choreography in Ukraine in Personalities" (Turkevych, 1999). It was owing to this paper that O. Kolosok's name was first introduced into the bibliographic discipline. The reference book "Masters of Folk Stage Dance", compiled by O. Kolosok himself, presents the artist's biography, a list of his artistic achievements, creative works and scientific works briefly (Kolosok, 2009). Unfortunately, Oleksandr Kolosok's pedagogical work was neglected by scientists.

Scientific novelty. The article highlights O. Kolosok's teaching practice at art universities, analyses the teacher's work on the Ukrainian Folk Stage Dance discipline, introduces in scientific use materials of interviews with the teacher and his students and colleagues.

Purpose of the article

The purpose of the article is to highlight O. P. Kolosok's teaching practice and reveal its influence on the development of Ukrainian folk stage dance and choreographic culture in Ukraine in general; to find out the features

of Oleksandr Kolosok's teaching skills in his work with students, future choreographers, to characterise his work on the creation of the Ukrainian Folk Stage Dance discipline.

Research methodology. To achieve this purpose, general scientific methods of theoretical and empirical levels such as analysis and generalisation of scientific and theoretical foundations of researches, logical approach, interview method were used. Conclusions on O. Kolosok's teaching peculiarities are made based on the analysis of scientific sources, pedagogical, methodological and creative achievements of the artist, our own experience of communicating with him, memories of colleagues and students.

Main research material

Oleksandr Kolosok is an Honoured Artist of Ukraine, winner of international competitions, the professor who, with his performing, choreographic and scientific and teaching work, has made a significant contribution to the development of not only Ukrainian folk stage dance but also higher choreographic education in Ukraine in general. Due to the efforts of the famous artists and leading cultural figures of Ukraine, such as Professor O. Kolosok, the first choreography department was established in our country. It started working in 1970 at the Kyiv State Institute of Culture of Korniyuchuk (now Kyiv National University of Culture and Arts (hereinafter referred to as KNUCA). With its scientific and methodological, and practical activities, the newly created department laid a solid foundation for developing the educational system for training performers, choreographers, and later ballet masters at the universities.

The total O. Kolosok's creative path is 64 years, the experience of his pedagogical work is 42 years. Of these, 30 years are in KNUCA (1973–2002), and 15 years are in the National Academy of Culture and Arts Management (2000–2015).

O. Kolosok started his teaching practice in 1973, after finishing his career as a ballet dancer in G. Veryovka Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir (1958–1970). The work in the choir was a critical stage and, at the same time, a bright milestone in his professional performing activity, which began in the State Folk Dance Ensemble of the Ukrainian SSR (1951–1952), and then continued in the Song and Dance Ensemble of the Central Group of Forces in Baden (Austria), where the young man served in the army (1952–1955).

Oleksandr Kolosok came to work at the Department of Choreography with the title of Honoured Artist of Ukraine (1967) and a higher education diploma, which he received at the Directing Department of the Kyiv Institute of Culture. He started teaching as a senior teacher, then became an associate professor (since 1982). Since 1996 he is a professor at the Department of Folk Choreography of Kyiv State Institute of Culture.

Oleksandr Kolosok had a responsible and challenging mission to start developing the Ukrainian Folk Stage Dance new professional discipline. The need to create this subject was due to the professionalisation of folk art, as a result of which folk stage dance was gradually formed from folk dance. Therefore, having many years of practice and a deep understanding of the achievements of leading theorists and practitioners of Ukrainian folk choreography, O. Kolosok developed and justified a new discipline for teaching at higher educational establishments.

S. Zubatov, a graduate of the Department of Choreography at the Kyiv State Institute of Culture of Korniyuchuk, and now an Associate Professor of the Department of Choreography at Kyiv National University of Culture and Arts, recalled the times when Oleksandr Kolosok started working as a teacher and taught Ukrainian folk stage dance for his discipline (Fig. 1).

“At that time, this subject was significantly different from what is currently taught at the university. The curricula were still being created, there was no clear teaching methodology, and the subject itself was studied for only two and a half years. The difficulty was that the material on Ukrainian dance was not presented by regions, almost no Ukrainian terms were used in the titles of movements. It is clear that it is always difficult to start. Therefore, Oleksandr Kolosok and we, the students, were always in search,” recalls S. Zubatov (2002). According to S. Zubatov, “the beginning of the Ukrainian Folk Stage Dance discipline was essential and very relevant. Folk dance in its stage form existed for a long time, but there was no theoretical basis for its study and formation as a separate subject. Therefore the creation of the methodology for teaching Ukrainian Folk Stage Dance became an urgent need” (Zubatov, 2002).

Oleksandr Kolosok felt the differences between academic folk stage dance and folklore subtly, was obsessed with the idea of creation of a stage dance of current level and did not stand still, but developed together with his students, — so says O. Kasianova, his former student, and now PhD in Art Studies, Professor,

Honoured Artist of Ukraine, about O. P. Kolosok. “Oleksandr Kolosok has never been ashamed of asking students who came from remote regions of Ukraine to show certain dance moves. He paid a lot of attention to students’ independent work. But his thematic lessons were the most memorable when all the material — at the barre, in the middle, and sketches — was devoted to one topic. For example, there was a lesson on Ukrainian rituals. It was new, challenging and fascinating at the same time,” says O. Kasianova (2002).



Figure 1. The 4th year students of the Department of Choreography of Kyiv State Institute of Culture, 1980. In the first row from left to right: teachers L. Tsvietkova, V. Kamin, O. Kasianova and O. Kolosok; in the upper row, the fourth from the left is S. Zubatov. Source: the author’s archive

As we can see, the students of O. P. Kolosok are unanimous in assessing their teacher’s work. They all have a high opinion of the teacher’s professional level, teaching style and personal qualities.

During his work at the University of Culture, O. Kolosok prepared many curricula on Ukrainian Folk Stage Dance, which he constantly supplemented and improved. He was convinced that in the learning process, students should master exercises that have not only a material basis — movements, but, above all, spiritual content, plot basis, because the practice of outstanding masters of Ukrainian folk dance convinces that meaningless choreography does not exist (Kasianova, 2002).

“The author summarised his theoretical and practical experience of teaching the Ukrainian Folk Stage Dance discipline in the educational and methodical manual “Exercise Structure at the Bar based on Ukrainian Folk Stage Style”. The achievements of outstanding predecessors — P. Virskyi, M. Bolotov, A. Hume-niuk, A. Kalinin, V. Vronskyi, V. Petryk, K. Baloh, D. Lastivka, K. Vasylenko and other figures of Ukrainian choreography were taken into account in the manual” (Gutnyk, 2020). This manual was republished in 2001.

The seminars conducted by O. Kolosok in all regions of Ukraine and the diaspora — for Ukrainians in Canada, Australia, France, America, as well as many years of teaching work confirmed the validity of theoretical generalisations and the fruitfulness of methodological developments covered in the manual on Ukrainian dance.

In O. Kolosok’s work, a collector and serious researcher of the pearls of Ukrainian folk art, the elements of the classics acquired national character due to their harmonious, logical combination, as well as rethinking on the basis of his many years of fieldwork in Central and Carpathian Ukraine. In his manual, the author emphasises the need to develop “a new methodology for preparing the artist’s performing apparatus, including the stage of his full stage load. This methodology should be based on and follow from the specifics of folk art, which only needs to be carefully observed, studied and researched” (Kolosok, 2001).

The exercise at the bar created by the author is not limited only to the mechanical performance of movements and technical exercises. Still, it aims to develop creative imagination, the transmission of national colouring, revealing the nature of folk dance in different regions of Ukraine, the integrity and richness of its artistic and aesthetic content. This is also facilitated by analysing the language and style features of Ukrainian folk dance in different regions of Ukraine, the reproduction of its specific features in the corresponding graphic images and explanatory descriptions made in the manual.

Over time, the Ukrainian Folk Stage Dance discipline, which the Honoured Artist of Ukraine first taught, Professor O. Kolosok and Honoured Artist of Ukraine, formerly the artist of P. Virsky Ukrainian National Folk Dance Ensemble, M. Motkov, at the Department of Folk Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts received a new name — Theory and Methodology of Teaching Ukrainian Folk Stage Dance, taking into account its tasks and content. Further, the discipline was developed and improved by the Honoured Artist of Ukraine, PhD in Pedagogy, Professor S. Zabredovskiy, People's Artist of Ukraine V. Virska and Associate Professor S. Zubatov.

Oleksandr Kolosok taught Ukrainian Folk Stage Dance for nine years and then proceeded to the Choreography discipline, which is considered one of the most difficult in the field of higher choreographic education. This opinion is confirmed by Professor R. Zakharov's words: "Only a teacher who has considerable experience in creative work has the right to teach this discipline. Only the one who has accumulated his experience can pass it on, who has something to tell his students, who has reason to build classes on specific examples of creative and staged work" (Zakharov, 1983).

O. Kolosok guided future choreographers to professional skills, generously sharing his knowledge, skills and experience. Then, under the supervision of an experienced teacher with a high level of professional skills, students created individual sketches, dances, and choreographic compositions of large forms.

"Oleksandr Kolosok paid special attention to the development of the student's artistic intuition, to the disclosure of creative individuality, to the identification of their choreographer's style. Of great importance was the manner of communication between the teacher and students, the ability to create a relaxed atmosphere of creative daring, when everyone can express their thoughts, express themselves as a personality" (Gutnyk, 2020).

At the same time, O. Kolosok did not remain indifferent to the students' problems, their lives; he never put himself above and did not stay aside, but at the same time did not descend to familiarity or over-familiarity. Oleksandr Kolosok was not only an experienced, demanding teacher, a sincere and frank person — he always remained a wise tutor, senior fallow and adviser. And the pledge of success of future choreographers is in such communication. It was the secret of O. Kolosok's pedagogical skills. This conclusion can be drawn from our experience of studying with the professor and communicating with him. This is also evidenced by the results of a survey conducted at one time among the students of KNUCA, both full-time students and correspondence departments. All interviewed students, describing their teacher as a person and a tutor and evaluating the methods of his work and the manner of communication with students, gave him only the best reviews unanimously.

During the years of teaching, O. Kolosok has prepared curricula for the Choreography discipline, textbooks and methodological developments, in particular, *The Search for a Figurative Solution to a Choreographic Composition* (Kolosok, 1997), *The Peculiarities of Choreographer Work in a Folk Choir* (Kolosok, 1999), *The Stylistic Features of Dances of the Carpathian Region* (Kolosok, 2002b) and *Choreographer Skills: Lecture Notes for Students of the subject field 6.020202 "Choreography"* (Kolosok, 2015). When developing curricula, as when creating the manual, the author focused not only on his experience as the director but also on the best achievements of the national choreographic culture and pedagogy.

Their effectiveness confirmed O. Kolosok's theoretical postulates in his practical work as a choreographer. It is evidenced by his choreographic productions, embodied by the students of the Kyiv Institute of Culture. In particular, O. Kolosok staged a number of dances for the performances prepared by students: *An Irkutsk Story* and *My Poor Marat* by A. Arbuzov, *A May Night* by M. Hohol, *A Zaporozhian Beyond the Danube* by S. Hulak-Artemovskiy, *The Courtship at Goncharivka* by H. Kvitka-Osnovianenko, *After Revision* by M. Kropyvnytskyi, *Wedding in Malinovka* by B. Aleksandrov, *The Snow Maiden* by M. Ostrovkyi, *Story of a Real Man* by B. Polovyi, *Colleagues* by E. Riazanov, *The Drummer* by O. Salynskiy, *In Fashion and Gypsy Aza* by M. Starytskyi, *I Believe* by V. Shukshyn, *Nazar Stodolia* by T. Shevchenko. In addition, students performed many choreographic productions not only in Ukraine but also abroad.

Working on the arrangement of folk dances, the director did not duplicate classical samples, but created his dance version, found new moves that enriched the choreographic images. O. Kolosok is a person who knew the national choreography perfectly, and therefore each of his works was a vivid expression of the national character in dance. At the same time, music, dance, and colourful costumes created a single harmonious performance. The untiring, extremely demanding teacher experimented boldly, created large-scale, innovative choreographic forms and multi-faceted plans. At the same time, he understood — and tried to make his students understand it too — that only a constant desire to reach the heights of professionalism, self-sacrificing, exhausting work on every movement, dynamic stroke and emotional nuance can become the key to the highest sounding of dance (Fig. 2).



Figure 2. The teachers are in the centre from left to right: Ye. Zaitsev, K. Vasylenko (Head of the Department of Choreography of the Kyiv State Institute of Culture) and O. Kolosok with students after another concert performance, the 1980s. Source: the author's archive

Oleksandr Kolosok has a whole series of productions, generations of performers under his belt who owe him their current achievements and skills. A competent and qualified specialist, an experienced teacher, choreographer O. Kolosok has trained hundreds of professional dancers, directors and leaders of dance groups. Later, some of them worked with him side by side, were his colleagues. Many graduates of Professor O. Kolosok have reached heights in their creative and scientific activities, have honorary titles and awards (Fig. 3)



Figure 3. The first graduates of the Department of Choreography of Kyiv State Institute of Culture with teachers five years after graduation, 1979. O. Kolosok is the second in the second row from left to right. Source: the author's archive

O. Kolosok also participated in the professional training of international students, worked with youth who came from different countries: France, Canada, and the United States to exchange experience with Ukrainian colleagues. And the participants of such events always highly appreciated the professionalism and goodwill of the teachers, including O. Kolosok.

Conclusions

With his energy and tireless work, O. Kolosok made a significant contribution to the development of folk dance. Carefully preserving the pearls of Ukrainian dance folklore, Oleksandr Kolosok was looking for ways of more profound and more organic penetration of folk and stage art with inspiration and selflessly. Developing the folk dance traditions, he simultaneously used the expressive means of academic art and the achievements of the performing contemporary culture.

Thanks to O. Kolosok's efforts, future choreographers began to study the Ukrainian Folk Stage Dance discipline, and later many years of practice and detailed work on the theoretical foundations of folk dance resulted in the methodological developments on which the teaching of choreography at higher education establishments of Ukraine is based now. His students' engagement in mastering the choreographer's skills was multi-faceted, truly professional, and choreographer-director thinking reached the deep sources of folk dance art.

Honoured Artist of Ukraine, Professor Oleksandr Kolosok, a talented artist who devoted his life to serving Ukrainian culture and folk choreography, passed away last year, leaving behind entire generations of students and followers. However, O. Kolosok's long-term teaching practice was highly fruitful, so today, many young choreographers and teachers-choreographers whom he nurtured owe him their high professional level.

Prospects for further research consist of a comprehensive analysis of the scientific and methodological works of the theorist and practitioner of folk choreography O. Kolosok.

References

- Gutnyk, I. (2020, April 25). Oleksandr Kolosok: Dusheiu – do Tantsiu, Sertsem – do Pedahohiky [Oleksandr Kolosok: with His Soul – to Dance, with His Heart – to Pedagogy]. In A. M. Pidlypska (Comp.), *Tradytzii ta Novatsii v Khoreohrafichnii Kulturi (do 50-richchia Kafedry Khoreohrafii Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv) [Traditions and Innovations in Choreographic Culture (to the 50th Anniversary of the Department of Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts)]*, Kyiv (pp. 20-23). KNUKiM Publishing [in Ukrainian].
- Kasianova, O. (2002, April 30). *Interviu z O. Kasianovoiu [Interview with O. Kasianova]*. Personal archive of I. Gutnyk, Kyiv [in Ukrainian].
- Kolosok, O. (Comp.). (1997). *Poshuky Obraznoho Rishennia Khoreohrafichnoi Kompozytsii [Search for a Figurative Solution to a Choreographic Composition]*. NAU Publishing [in Ukrainian].
- Kolosok, O. (Comp.). (1999). *Spetsyfika Roboty Baletmeistera u Narodnomu Khori [The Specifics of the Choreographer's Work in the Folk Choir]*. NAU Publishing [in Ukrainian].
- Kolosok, O. (2001). *Pobudova Ekzersysu Bilia Stanka na Osnovi Ukrainskoi Narodno-Stsenichnoi Leksyky [Construction of an Exercise near the Ballet Barre Based on Ukrainian Folk-Stage Style]* (2nd ed.). DAKKKiM [in Ukrainian].
- Kolosok, O. (2002a, April 25). *Interviu z O. Koloskom [Interview with O. Kolosok]*. Personal archive of I. Gutnyk, Kyiv [in Ukrainian].
- Kolosok, O. (Comp.). (2002b). *Stylovi Osoblyvosti Tantsiv Karpatskoho Rehionu [Stylistic Features of Dances of the Carpathian Region]*. DAKKKiM [in Ukrainian].
- Kolosok, O. (Comp.). (2009). *Maistry Narodno-Stsenichnogo Tantsiu [Masters of Folk-Stage Dance]*. DAKKKiM [in Ukrainian].
- Kolosok, O. (Comp.). (2015). *Mystetstvo Baletmeistera: Khoreohrafichna Kompozytsiia Dytiachoi Tematyky [The Choreographer Skills: Choreographic Composition of Children's Themes]*. NAKKKiM [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreohrafichne Mystetstvo Ukrainy u Personaliiakh: Khoreohrafy, Artysty Baletu, Kompozytory, Dyryhenty, Libretysty, Krytyky, Khudozhnyky [Choreographic Art of Ukraine in Personalities: Choreographers, Ballet Dancers, Composers, Conductors, Librettists, Critics, Artists]*. Biografichniy Instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Zakharov, R. (1983). *Sochinenie Tantsa: Stranitsy Pedagogicheskogo Opyta [Sochinenie Tantsa: Stranitsy Pedagogicheskogo Opyta]*. Iskusstvo [in Russian].
- Zubotov, S. (2002, April 29). *Interviu z S. Zubatovym [Interview with S. Zubatov]*. Personal archive of I. Gutnyk, Kyiv [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 13.04.2021

**ПЕДАГОГІЧНА ТВОРЧІСТЬ
ОЛЕКСАНДРА КОЛОСКА
У ЦАРИНІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ
НАРОДНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО
МИСТЕЦТВА**

Гутник Ірина Миколаївна
*Кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна*

Мета статті — висвітлення педагогічної діяльності О. П. Колоска та виявлення її впливу на розвиток українського народно-сценічного танцю і хореографічної культури України в цілому. Методологія дослідження. Для досягнення мети використовувались загальнонаукові методи теоретичного та емпіричного рівнів: аналіз та узагальнення науково-теоретичних основ дослідження, логічний метод, метод інтерв'ю. Висновки щодо особливостей педагогічної діяльності О. П. Колоска зроблено на основі аналізу наукових джерел, педагогічних, методичних і творчих доробків митця, власного досвіду спілкування з ним, спогадів колег і студентів. Наукова новизна. У статті вперше висвітлено педагогічну діяльність О. Колоска у мистецьких закладах вищої освіти; проаналізовано роботу педагога над створенням фахової дисципліни «Український народно-сценічний танець»; введено у науковий обіг матеріали інтерв'ю з педагогом та його студентами і колегами. Висновки. Педагогічна діяльність професора О. П. Колоска була спрямована на розвиток традицій народного танцю в гармонійному й логічному поєднанні з виразними засобами академічного мистецтва та кращими здобутками сучасної світової виконавської культури. Завдяки його зусиллям майбутні хореографи почали вивчати дисципліну «Український народно-сценічний танець», а на методичних розробках теоретика і практика народного танцю О. Колоска нині ґрунтується викладання хореографічного мистецтва в закладах вищої освіти України. Його робота зі студентами над опануванням мистецтва балетмейстера була багатогранною, по-справжньому професійною, а балетмейстерсько-режисерське мислення сягало глибинних джерел народного танцювального мистецтва. Багаторічна педагогічна діяльність Олександра Колоска була надзвичайно плідною, тож нині йому завдячують своїм високим професійним рівнем чимало виплеканих ним молодих балетмейстерів і педагогів-хореографів.

Ключові слова: Олександр Колосок; український народно-сценічний танець; мистецтво балетмейстера; народне хореографічне мистецтво

**ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО
АЛЕКСАНДРА КОЛОСКА
В СФЕРЕ ПОДГОТОВКИ
СПЕЦИАЛИСТОВ НАРОДНОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Гутник Ирина Николаевна
*Кандидат педагогических наук, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — освещение педагогической деятельности А. П. Колоска и выявление ее влияния на развитие украинского народно-сценического танца и хореографической культуры Украины в целом. Методология исследования. Для достижения цели использовались общенаучные методы теоретического и эмпирического уровней: анализ и обобщение научно-теоретических основ исследования, логический метод, метод интервью. Выводы об особенностях педагогической деятельности А. П. Колоска сделаны на основе анализа научных источников, его педагогических, методических и творческих работ, личного опыта общения с ним, воспоминаний его коллег и бывших студентов. Научная новизна. В статье впервые освещается педагогическая деятельность А. Колоска в высших учебных заведениях, проанализирована работа педагога над созданием профессиональной дисциплины «Украинский народно-сценический танец»; а также введено в научный оборот материалы интервью с А. Колоском, его бывшими студентами и коллегами. Выводы. Педагогическая деятельность профессора А. П. Колоска была направлена на развитие традиций народного танца в гармоничном и логическом сочетании с выразительными средствами академического искусства и лучшими достижениями современной мировой исполнительской культуры. Благодаря его усилиям будущие хореографы начали изучать дисциплину «Украинский народно-сценический танец», а на методических разработках теоретика и практика народного танца А. Колоска основывается преподавание хореографического искусства в высших учебных заведениях Украины. Его работа со студентами над освоением искусства балетмейстера была многогранной, по-настоящему профессиональной, а балетмейстерское и режиссерское мышление питалось из глубинных источников народного танцевального искусства. Многолетняя педагогическая деятельность Александра Колоска была чрезвычайно плодотворной, поэтому на сегодняшний день ему обязаны своим высоким профессиональным уровнем немало воспитанных им молодых балетмейстеров и педагогов-хореографов.

Ключевые слова: Александр Колосок; украинский народно-сценический танец; искусство балетмейстера; народное хореографическое искусство

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235415

УДК 793.31(477.84)"1961/1986"

**СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК
ПРОФЕСІЙНОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ
«НАДЗБРУЧАНКА» У 1961–1986 РОКАХ**

Підлипський Андрій Ігорович
Кандидат мистецтвознавства, викладач,
ORCID: 0000-0001-8086-3532,
e-mail: pidlip@ukr.net,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті полягає у відтворенні панорами становлення та розвитку професійного ансамблю танцю «Надзбручанка» впродовж перших 25-ти років існування, а саме: з'ясуванні передумов та особливостей процесу створення, виявленні мистецьких здобутків та репертуарної політики ансамблю у зазначений період. Методи. У процесі дослідження застосовано комплекс наукових методів: аналіз літератури та джерел; історико-хронологічний — задля розгляду подій у хронологічній послідовності; мистецтвознавчий — для виявлення стилістичних особливостей хореографічних постановок в ансамблі. Наукова новизна. Запропоновано періодизацію творчого шляху ансамблю танцю «Надзбручанка», виявлено основні підходи до формування репертуару «Надзбручанки», його мистецькі особливості. Висновки. На етапі формування (1959–1961) та в перші роки існування в статусі професійного ансамблю танцю (1961–1964) балетмейстером «Надзбручанки» був Віталій Дяконов. На першому репертуарі ансамблю позначилися вектори культурної політики СРСР щодо ансамблів народного танцю: художнє опрацювання місцевого фольклорно-етнографічного матеріалу, інтерпретація танців сусідніх регіонів («Рахівчанка»), втілення сучасної виробничої теми («На кукурудзяному полі»). Створенню самобутнього репертуару переважно на основі танцювального фольклору регіону прислухався Олександр Данічкін, який упродовж 1964–1986 рр. був головним балетмейстером ансамблю. Його хореографічні композиції «Вихиляс», «Свати», «Весілля», «Чабани», «Копіруш», «Трясунець», «Кивун» та ін. відбивали тогочасні тенденції репертуарної політики, але і сьогодні не втрачають актуальності, зберігаються в репертуарі ансамблю. Ім'я О. Данічкіна сприймається невіддільно від ансамблю «Надзбручанка», адже під його керівництвом колектив досягнув розквіту. Досить умовно можна провести періодизацію творчого шляху «Надзбручанки» до 1986 р.: передпрофесійний (1959–1961), становлення ансамблю під орудою В. Дяконова (1961–1964), стабілізація творчих принципів та розквіт колективу під орудою О. Данічкіна (1964–1986).

Ключові слова: ансамбль танцю «Надзбручанка»; хореографія Тернопільської області; Віталій Дяконов; Олександр Данічкін; народно-сценічний танець

Вступ

Наукові розвідки останніх років, присвячені широкому спектру проблем українського хореографічного мистецтва, довели актуальність регіональних хореологічних студій. Професійне народно-сценічне хореографічне мистецтво Тернопільської області презентує сьогодні Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка», становлення якого відбулося в 60–70-і рр. ХХ ст. Дослідження становлення й розвитку зазначеного колективу сприятиме відтворенню цілісної панорами розвитку народно-сценічного хореографічного мистецтва регіону та України в цілому, дозволить з'ясувати мистецькі особливості вказаного періоду задля розуміння сучасної ситуації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремим аспектам творчості ансамблю танцю «Надзбручанка» присвячено праці І. Дуди (Дуда, 2018), Ю. Кройтора (Кройтор, 2002), А. Підлипського (Підлипський, 2018, 2021), Л. Щур (2021) та ін., однак зазначений період творчої діяльності ансамблю досі не зазнав спеціального дослідження.

Наукова новизна. Запропоновано періодизацію творчого шляху ансамблю танцю «Надзбручанка», виявлено основні підходи до формування репертуару «Надзбручанки», його мистецькі особливості.

Мета статті

Мета статті полягає у відтворенні панорами становлення й розвитку професійного ансамблю танцю «Надзбручанка» впродовж перших 25-ти років існування, а саме: з'ясуванні передумов та особливостей процесу створення, виявленні мистецьких здобутків і репертуарної політики ансамблю у зазначений період.

Виклад матеріалу дослідження

Створення професійного колективу народно-сценічного танцю в Тернопільській області відбулося найпізніше, порівняно з іншими областями західного регіону УРСР. До того часу в СРСР була сформована розгалужена мережа таких професійних ансамблів, відпрацьовано постановочні принципи втілення народно-сценічних танців, підходи до обробки фольклорних першоджерел задля виконання в сценічних умовах, виконавські прийоми та ін. Провідним колективом в республіці був Державний ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського в Києві. Принципи його роботи бралися на озброєння більшістю професійних колективів народно-сценічного танцю в УРСР. Гастрольні виступи Державного ансамблю танцю УРСР ставали школою танцювальної майстерності для професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю. Відомо, що 14 лютого 1969 р. в Тернопільській обласній філармонії відбувся концерт Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР під керівництвом Павла Вірського (Дуда, 2018, с. 145). Також ансамбль виступав у Тернополі в березні 1973 р. (Дуда, 2018, с. 164).

Попри жваві процеси зі створення професійних колективів народно-сценічного танцю в сусідніх регіонах України, у Тернопільській області це сталося лише 1961 р., коли ансамбль, організований на аматорських засадах 1959 р., отримав статус професійного при Тернопільській обласній філармонії. І. Дуда, відомий мистецтвознавець і краєзнавець, подає відомості про період формування «Надзбручанки», свідчить, що молодіжний вокально-танцювальний колектив, створений у грудні 1959 р., налічував 35 осіб: 21 танцюрист, 10 музикантів, три солісти-вокалісти й ведучий. «Вік артистів становив 17–23 роки, які прийшли з аматорських гуртків. Ансамбль підготував нові танці та хороводи, записані на Тернопільщині, а також жартівливу польку “Тернопільчанку”, гуцульський танок “Рахівчанка”. В дусі часу створено танець “На кукурудзяному полі”. Через півроку ансамбль поїхав на перші гастролі по області. Головною своєю метою новий колектив вважав відродження і піднесення хореографії Тернопільщини», — зазначає І. Дуда (2018, с. 97).

Уже на стадії формування в репертуарі колективу відобразилися певні положення культурної політики СРСР щодо ансамблів народного танцю — орієнтація на місцевий матеріал, інтерпретація танців сусідніх регіонів, сучасна виробнича тематика (особливо актуальна наприкінці 1950 – на початку 1960-х рр. у період правління в СРСР першого секретаря ЦК КПРС М. Хрущова тема розширення посівів кукурудзи). Композиція «На кукурудзяному полі», поставлена П. Вірським, згодом з'явилась у репертуарі аматорських та професійних колективів в Україні та за її межами. Безумовно, такі танці в репертуарі знаного колективу були вимушеним кроком задля реалізації вимог соціалістичного реалізму та відбиття партійних ідей (серед подібних номерів П. Вірський поставив «Колгоспну польку», «Шахтарську святкову»). Однак навіть уславлення трудового процесу та колгоспного устрою у П. Вірського перетворювалося на справжній хореографічний шедевр. «У цьому веселому танці Вірський майстерно одухотворяє природу, оживляє і опоетизовує звичайну рослину, показує любов людини до природи, оспівує її працю. Трудові процеси хореограф зображає лише натяком, уникаючи побутової деталізації. Та завдяки високій акторській майстерності артистів ансамблю глядач яскраво уявляє і комбайн, і різні засоби праці, і вітер-суховій, і бур'яни, і погоду, що весь час змінюється, і безмежне кукурудзяне поле. А на сцені лише два солісти і шістнадцять танцюристок!» — захоплюється талантом П. Вірського Ю. Станішевський (1962, с. 37).

Задля поширення танцю «На кукурудзяному полі» в професійному та самодільному середовищі 1961 р. було видано його словесно-графічний запис (Вірський, 1961), що, з одного боку, давало можливість ознайомитись з танцем П. Вірського з репертуару Державного ансамблю танцю УРСР, а з іншого, призводило до тиражування постановок низького рівня, адже балетмейстерські здібності керівників та виконавські можливості учасників колективів переважно не відповідали вимогам номера.

Утілення сучасної виробничої тематики хореографічними засобами — досить складне завдання, що вимагає від постановників драматургічної майстерності, сценічної логіки, застосування тонкої та

виразної алегоричності, а постановники переважно захоплювались побутовими деталями, не враховуючи специфіки виразних засобів танцю, перетворюючи номери на пантомімні сцени. У подальшому в репертуарі «Надзбручанки» трудова тематика з'являлася лише в притаманних народному танцю темах.

За свідченням Ю. Кройтора, курси підготовки артистів для майбутнього Ансамблю танцю «Надзбручанка» проводилися завдяки обласному Будинку народної творчості. Керував курсами балетмейстер-постановник В. Дяконов. Було підготовлено програму, що складалася з двох відділень. До складу ансамблю входило чотирнадцять пар танцюристів, оркестр, соліст-вокаліст І. Краснопольський. «Навчання танцюристів завершилося на початку 1961 року. Колектив із 45 осіб віддали міському будинку культури. Управління культури виділило дві вантажні криті машини, щоб виїжджати на гастролі. З цього часу почалася історія цього чудового самобутнього ансамблю танцю. І я став першим директором “Надзбручанки”. Відрадно, що з боку керівників міста Л. Короленка, А. Сидоренка, О. Кудінової відчувалася підтримка та допомога новоствореному колективі. “Надзбручанцям” виділили місця в гуртожитках», — згадує Ю. Кройтор (2002, с. 23-24).

Для більш близького знайомства мешканців Тернополя з творчістю «Надзбручанки», майстерністю її танцюристів, колектив давав концерти в навчальних закладах, на підприємствах, в організаціях, школах, колгоспах. Колектив на початку існував при будинку культури. У липні 1961 року «Надзбручанку» перевели в Тернопільську обласну філармонію (Кройтор, 2002, с. 24). Віталій Дяконов офіційно став керівником-постановником у колективі, назву якого утворено від назви річки Збруч, що протікає через Тернопільщину.

Наголосимо, що в Україні від моменту створення «Надзбручанки» і до сьогодні існують лише два професійні ансамблі народно-сценічного танцю — Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР під керівництвом Павла Вірського (сьогодні — Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, художній керівник Мирослав Вантух) та Ансамбль танцю «Надзбручанка» (сьогодні — Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка»). Всі інші професійні колективи, де створені групи народно-сценічного танцю, — це ансамблі пісні і танцю, танцювальні групи при народних хорах, інші вокально-хореографічні колективи, переважно при філармоніях (наприклад, танцювальні групи при Національному заслуженому академічному українському народному хорі України імені Григорія Верьовки, Заслуженому академічному Закарпатському народному хорі, Академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля», Поліському академічному ансамблю пісні і танцю «Льон» ім. Івана Сльоти та ін.).

У 1964 р. головним балетмейстером «Надзбручанки» став Олександр Данічкін (1916–1986). До того О. Данічкін упродовж багатьох років був солістом балету ансамблю пісні й танцю Київського особливого військового округу, упродовж дванадцяти років — артист Шахтарського ансамблю пісні і танцю (м. Донецьк), згодом — хореограф Ансамблю пісні і танцю «Подільянка» (нині колектив має назву Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля») у Хмельницькому (Шот, 2016).

Розуміючи важливість збереження й творчого переосмислення танцювального фольклору регіону, створення самобутнього репертуару ансамблю, О. Данічкін неодноразово організовував експедиції по Тернопільщині, збираючи фольклорний матеріал, на основі якого створював хореографічні композиції. Перший керівник оркестру «Надзбручанки» Микола Шамлі згадує, що перед постановкою відомої хореографічної композиції «Подільське весілля» вони з Олександром Данічкіним неодноразово відвідували в різних районах таку урочисту подію (Шот, 2016).

Відомий педагог та балетмейстер І. Николишин звертає увагу на великий вплив Павла Вірського на становлення О. Данічкіна як виконавця, балетмейстера, постановника й режисера, адже під керівництвом Вірського О. Данічкін працював у воєнні та повоєнні роки. «У творчо-постановочній, пошуковій діяльності хореографа О. Данічкіна відчутна школа П. Вірського, який ніколи не копіював народний танець, хоча й досконало знав його великі багатства. З українського танцювального фольклору П. Вірський черпав окремі рухи й композиції, відштовхуючись від цього, створював великі хореографічні полотна», — зазначає І. Николишин (2005, с. 55).

Балетмейстером було поставлено танець «Вихиляс» (танцювальне змагання двох груп чоловіків), жартівливу мініатюру «Свати» (беруть участь двоє сватів-чоловіків та свашка), хореографічну композицію «Весілля» (відтворено яскраві епізоди весілля на Тернопільщині зі сватанням, вибиранням молоді, весільними танцями «Аркан», «Огородник», «Коломийки», жартами з переодяганням чоловіків на жінок та ін. Примітно, що постановник ввів виконання аркану чоловіками й жінками разом, що є нетиповим для регіону, адже танець переважно виконують чоловіки), іскрометні «Чабани» (демонстрування сили, спритності чабанів у характерній для прикарпатського регіону лексичі гуцульського танцю) та

«Копіруш» (танцювальна жартівлива чоловіча гра-розвага), «Трясунець» (поставлений на основі фольклорного лемківського танцю з характерним кроком, що ніби пружинить), «Кивун» та ін.

І. Николишин вважає, що у веселому, з дотепними жартами танці «Вихиляс» балетмейстер «розкриває внутрішній світ та життєвий досвід молодих галичан». Він зауважує, що хореографічне полотно «Надзбручанське весілля» вимальоване майстром «композиційно грамотно, зі збереженням весільно-обрядових канонів», а в танці «Чабани» О. Данічкін показує веселу вдачу, винахідливість, спритність молодих хлопців-чабанів під час відпочинку й розваг. Також візитівкою ансамблю «Надзбручанка» І. Николишин називає танець «Копіруш», що «не залишає байдужим глядача» (Николишин, 2005, с. 55).

Відомий подільський хореограф Володимир Тітов згадує О. Данічкина в праці «Танці Поділля» у зв'язку з постановкою «Копіруша». В. Тітов зазначає, що у 60-х роках ХХ ст. в одному з подільських сіл він побачив жартівливу танцювальну гру. Суть гри полягає в тому, що «один з учасників повзає навпочіпки, “жує” сіно, а решта учасників передражняють, перекривляють його. Зміст цієї гри і ліг в основу постановки танцю “Копіруш” (від слова копіювати), яку зробив О. Данічкін у тернопільському ансамблі танцю “Надзбручанка”» (Тітов, 2000, с. 106). На жаль, В. Тітов не повідомляє місце побутування цієї гри, дату, коли О. Данічкін її побачив, що ускладнює встановлення точних даних щодо генези сценічної постановки «Копіруша».

Слід зазначити, що О. Данічкину вдалося сформувати різнобарвний репертуар колективу на основі танців західноукраїнського регіону. Хореографічна композиція «Весілля» відбиває одну з репертуарних тенденцій постановки хореографічними та вокально-хореографічними засобами фрагментів весілля в різних регіонах. Так, у Гуцульському ансамблі пісні і танцю Володимир Петрик поставив «Гуцульське весілля», до репертуару Буковинського ансамблю пісні і танцю ввійшло «Буковинське весілля» та ін.

Широко відомими стали деякі постановки весільної тематики в колективах художньої самодіяльності. Зокрема, К. Василенко 1957 р. в Заслуженому самодіяльному ансамблі танцю «Дніпро» (м. Дніпропетровськ, нині — м. Кам'янське) створив «Український весільний танець», що того ж року був представлений у Москві та Всесвітньому фестивалі молоді і студентів й одержав золоті медалі Міжнародного та Всесоюзного художнього конкурсів. Словесно-графічний запис цього танцю кілька разів перевидавався (Василенко, 1997, с. 89). Для того, щоб зрозуміти масштаби поширення інформації про цей танець, слід звернути увагу на тираж однієї з книг «Українські танці на клубній сцені», де був вміщений словесно-графічний запис і нотний матеріал для танцю — 10000 примірників (Василенко, 1960). Зазначений запис можна вважати своєрідною зафіксованою методикою опрацювання матеріалів весільного обряду та їхньої інтерпретації хореографічними засобами (вказаний танець поставлений на основі народних обрядів, записаних у селі Аули Криничанського району Дніпропетровської області) (Василенко, 1960, с. 144).

Ще одним відомим твором в Україні став фрагмент весільного обряду «Поворотня» в самодіяльному Ансамблі народного танцю «Ятрань» (м. Кіровоград, зараз — м. Кропивницький) у постановці Анатолія Кривохижі. Танець є прикладом узагальнення весільних обрядів та їхнього художньо-хореографічного переосмислення (Кривохижа, 2012, с. 65-66).

За плідну творчу діяльність О. Данічкін отримав звання заслуженого артиста України (1971). За спогадами Анатолія Баньковського, який упродовж десяти років керував оркестром «Надзбручанки», О. Данічкін до останнього подиху жив у вирі танцю. «Він мислив образами, сюжетами, прагнув, щоб постановки були змістовними. Тому наше головне завдання — пам'ятати про нього, продовжуючи популяризувати українські танці», — наголошує А. Баньковський (Чайківська, 2016).

Саме О. Данічкін став балетмейстером-фундатором творчих принципів роботи колективу, чії постановки дбайливо зберігаються в репертуарі, а ім'я асоціюється з ансамблем «Надзбручанка» (подібно до більшості професійних колективів народно-сценічного танцю України: у Гуцульському ансамблі — Я. Чуперчук, у Буковинському — Д. Ластівка, у Закарпатському хорі — К. Балог та ін.).

Висновки

На етапі формування (1959–1961) та в перші роки існування в статусі професійного ансамблю танцю (1961–1964) балетмейстером «Надзбручанки» був В. Дяконов. На першому репертуарі ансамблю позначилися вектори культурної політики СРСР щодо ансамблів народного танцю: художнє опрацювання місцевого фольклорно-етнографічного матеріалу, інтерпретація танців сусідніх регіонів («Рахівчанка»), утілення сучасної виробничої теми («На кукурудзяному полі»).

Створенню самобутнього репертуару переважно на основі танцювального фольклору регіону прислужився О. Данічкін, який упродовж 1964–1986 рр. був головним балетмейстером ансамблю. Його хореографічні композиції «Вихилас», «Свати», «Весілля», «Чабани», «Копіруш», «Трясунець», «Кивун» та ін. відбивали тогочасні тенденції репертуарної політики; вони й сьогодні не втрачають актуальності, зберігаються в репертуарі ансамблю. Ім'я О. Данічкина сприймається невіддільно від ансамблю «Надзбручанка», адже під його керівництвом колектив досягнув творчого розквіту.

Досить умовно можна провести періодизацію творчого шляху «Надзбручанки»: передпрофесійний (1959–1961), становлення ансамблю під орудою В. Дяконова (1961–1964), стабілізація творчих принципів і розквіт колективу під орудою О. Данічкина (1964–1986).

Список використаних джерел

- Василенко, К. (1960). *Українские танцы на клубной сцене*. Профиздат.
- Василенко, К. (1997). *Український танець*. ПП ПК.
- Вірський, П. (1961). *На кукурудзяному полі: Хореографічна картинка*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Дуда, І. (2018.). *Тернопіль. 1944–1994: Історико-краєзнавча хроніка* (Ч. 2). Навчальна книга – Богдан.
- Кривохижа, А. (2012). *Роздуми про мистецтво танцю. Записки балетмейстера*. Центрально-Українське видавництво.
- Кройтор, Ю. Г. (2002). *Півстоліття у культурі тернопільській*. Економічна думка.
- Николишин, І. (2005, 26 лютого). Народно-сценічна хореографія галицького Поділля як самобутність та послідовність школи П. П. Вірського. В *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії*, Матеріали науково-практичної конференції, Київ, (с. 54-57).
- Підлипський, А. (2018). Академічний ансамбль танцю «Надзбручанка» як професійний колектив народно-сценічної хореографії України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 40, 401-408.
- Підлипський, А. І. (2021). *Народно-сценічна хореографічна культура Тернопільщини середини ХХ – початку ХХІ століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Станішевський, Ю. (1962). *Павло Павлович Вірський*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Тітов, В. С. (2000). *Народні подільські танці*.
- Чайківська, Я. (2016, 11 березня). Як хлопець з Донецька Тернопіль прославив. *Вільне життя плюс*, 5.
- Шот, М. (2016, 6 травня). Тернопільський вихилас донецького хореографа. *Урядовий кур'єр*, 6.
- Щур, Л. Б. (2021). *Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції* [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль.

References

- Chaikivska, Ya. (2016, March 11). Yak Khlopets z Donetska Ternopil Proslavyv [As a Guy from Donetsk Made Ternopil Famous]. *Vilne Zhyttia Plus [Free Life Plus]*, 5 [in Ukrainian].
- Duda, I. (2018.). *Ternopil. 1944–1994: Istoryko-Kraieznavcha Khronika [Ternopil. 1944–1994: Historical and Local Lore Chronicle]* (Pt. 2). Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Kroitor, Yu. H. (2002). *Pivstolittia u Kulturi Ternopilskii [Half a Century in the Culture of Ternopil]*. Ekonomichna dumka [in Ukrainian].
- Kryvokhyzha, A. (2012). *Rozdumy pro Mystetstvo Tantsiu. Zapysky Baletmeistera [Reflections on the Art of Dance. Notes of the Choreographer]*. Tsentralno-Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Nykolyshyn, I. (2005, February 26). Narodno-Stsenichna Khoreohrafiia Halytskoho Podillia yak Samobutnist ta Poslidovnist Shkoly P. P. Virskoho [Folk-Stage Choreography of Galician Podillya as an Identity and Sequence of P. Virsky's School]. In *Vplyv Tvorchosti P. P. Virskoho na Rozvytok Natsionalnoi Khoreohrafiu [The Influence of P. Virsky's Creativity on the Development of National Choreography]*, Proceedings of the Scientific and Practical Conference, Kyiv, (pp. 54-57) [in Ukrainian].

- Pidlypskyi, A. (2018). Akademichni Ansambl Tantsiu "Nadzbruchanka" yak Profesiinyi Kolektiv Narodno-Stsenichnoi Khoreohrafi Ukrainy [Academic Ensemble Dance "Nadzbruchanka" as Professional Collections of the Folk-Stage Choreography of Ukraine]. *Aktualni Problemy Istorii, Teorii ta Praktyky Khudozhnoi Kultury [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture]*, 40, 401-408 [in Ukrainian].
- Pidlypskyi, A. I. (2021). *Narodno-Stsenichna Khoreorafichna Kultura Ternopilshchyny Sere diny XX – Pochatku XXI Stolittia [Folk and Stage Choreographic Culture of Ternopil Region in the Middle of the 20th– Beginning of the 21st Century]* [PhD Dissertation]. Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Shchur, L. B. (2021). *Narodna Khoreorafichna Kultura Zakhidnoho Podillia: Transformatsiia ta Zberezhennia Tantsiuvalnoi Tradytzii [Folk Choreographic Culture of Western Podillya: Transformation and Preservation of Dance Tradition]* [PhD Dissertation]. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil [in Ukrainian].
- Shot, M. (2016, May 6). Ternopilskiy Vykhylias Donetskoho Khoreohrafa [Ternopil Deviation of the Donetsk Choreographer]. *Uriadovyi Kurier [Government Courier]*, 6 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1962). *Pavlo Pavlovych Virskiy [Pavlo Pavlovych Virsky]*. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Titov, V. S. (2000). *Narodni Podilski Tantsi [Folk Podillya Dances]* [in Ukrainian].
- Vasylenko, K. (1960). *Ukrainskie Tantsy na Klubnoi Stsene [Ukrainian Dances on the Club Stage]*. Profizdat [in Russian].
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi Tanets [Ukrainian Dance]*. IPK PK [in Ukrainian].
- Virsky, P. (1961). *Na Kukurudzianomu Poli: Khoreorafichna Kartynka [In the Cornfield: Choreographic Picture]*. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 07.05.2021

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ
ТАНЦА «НАДЗБРУЧАНКА»
В 1961–1986 ГОДАХ**

Пидлыпский Андрей Игоревич
Кандидат искусствоведения, преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи заключается в воспроизведении панорамы становления и развития профессионального ансамбля танца «Надзбручанка» в течение первых 25-ти лет существования, а именно: выяснении предпосылок и особенностей процесса создания, выявлении художественных достижений и репертуарной политики ансамбля в указанный период. Методы. В процессе исследования применен комплекс научных методов: анализ литературы и источников; историко-хронологический — для рассмотрения событий в хронологической последовательности; искусствоведческий — для выявления стилистических особенностей хореографических постановок в ансамбле. Научная новизна. Предложена периодизация творческого пути ансамбля танца «Надзбручанка», выявлены основные подходы к формированию репертуара «Надзбручанки», его художественные особенности. Выводы. На этапе формирования (1959–1961) и в первые годы существования в статусе профессионального ансамбля танца (1961–1964) балетмейстером «Надзбручанки» был Виталий Дяконов. На первом репертуаре ансамбля сказались векторы культурной политики СССР в отношении ансамблей народного танца: художественная обработка местного фольклорно-этнографического материала, интерпретация танцев соседних регионов («Рахивчанка»), воплощение современной производственной темы («На кукурузном поле»). Созданию самобытного репертуара преимущественно на основе танцевального фольклора региона послужил Александр Даничкин, который на протяжении 1964–1986 гг. был главным балетмейстером ансамбля. Его хореографические композиции «Выхыляс», «Сваты», «Свадьба», «Чабаны», «Копируш», «Трясунец», «Кивун» и др. отражали тогдашние тенденции репертуарной политики, но и сегодня не теряют актуальности, сохраняются в репертуаре ансамбля. Имя А. Даничкина воспринимается неотделимо от ансамбля «Надзбручанка», ведь под его руководством коллектив достиг расцвета. Достаточно условно можно провести периодизацию творческого пути «Надзбручанки» до 1986 года: предпрофессиональный (1959–1961), становление ансамбля под руководством В. Дяконова (1961–1964), стабилизация творческих принципов и расцвет коллектива под руководством А. Даничкина (1964–1986).

Ключевые слова: ансамбль танца «Надзбручанка»; хореография Тернопольской области; Виталий Дяконов; Александр Даничкин; народно-сценический танец

**FORMATION AND DEVELOPMENT
OF THE PROFESSIONAL DANCE
ENSEMBLE NADZBRUCHANKA
IN 1961-1986**

Andrii Pidlypskyi

*PhD in Art Studies, Lecturer,**Kyiv National University of Culture and Arts,**Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to reproduce the panorama of the formation and development of the professional dance ensemble Nadzbruchanka during the first 25 years of its existence, namely: to find out the prerequisites and features of the creation process, to identify artistic achievements and ensemble's repertoire during this period. Research methodology. A complex of scientific methods was applied during the research: analysis of literature and sources; historical and chronological method was used to consider events in chronological order; art studies method was applied to identify stylistic features of the ensemble's choreography. Scientific novelty. The article provides a periodization of the creative work of the Nadzbruchanka dance ensemble and identifies the main approaches to the formation of the Nadzbruchanka repertoire and its artistic features. Conclusions. Vitalii Diakonov was the choreographer of Nadzbruchanka at the stage of its formation (1959–1961) and in the first years of its existence as a professional dance ensemble (1961–1964). The first ensemble's repertoire was influenced by the cultural policy of the USSR regarding folk dance ensembles: artistic treatment of local folklore and ethnographic material, interpretation of dances of neighbouring regions ("Rakhivchanka"), implementation of a modern industrial theme ("In a Cornfield"). Oleksandr Danichkin, who was the main choreographer of the ensemble in 1964-1986, contributed a lot to the creation of the original repertoire based mainly on the dance folklore of the region. His choreographic compositions "Vykhylas", "Svaty", "Vesillia", "Chabany", "Kopirush", "Triasunets", "Kyvun", etc. reflected the then trends of the policy regarding the repertoire, but are still relevant today and remain in the ensemble's repertoire. The name of O. Danichkin is perceived inseparably from the ensemble because under his leadership Nadzbruchanka reached its heyday. The periodization of the creative work of the dance ensemble before 1986 can be provided rather conditionally: pre-professional (1959–1961), the formation of the ensemble under the direction of V. Diakonov (1961–1964), the stabilization of creative principles, and the flourishing of Nadzbruchanka under the direction of O. Danichkin (1964-1986).

Keywords: Nadzbruchanka dance ensemble; choreography of Ternopil region; Vitalii Diakonov; Oleksandr Danichkin; folk-stage dance

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235420

UDC 76:655.3.066.24]:7.079

**BORN TO THE CARPATHIANS POSTER
PROJECT AS A PLATFORM FOR YOUNG
DESIGNERS EDUCATION**

Andrii Budnyk

*PhD in Art Studies, Senior Lecturer,**ORCID: 0000-0002-0719-2231,**e-mail: budnik_andriy@ukr.net,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, Ukraine, 01133*

The purpose of the article is to describe the process of formation and functioning of the Born in the Carpathians Poster Project (2016–2019) within the framework of the Carpathian Space International Arts Festival; to highlight current trends in its development and share the futures for the communication processes evolution of content visualization. The article applies the research methodology due to the specifics of its subject, based on the principles of the modern methodology of social and humanitarian knowledge, in particular, analysis and synthesis, generalization, descriptive method, historical and chronological, comparative, and art studies. Scientific novelty. For the first time, we have highlighted the functioning aspects of the Born to the Carpathians Poster Project (2016–2019) as a platform for young designers; clarified its importance to the learning content design for academic subject areas at the profession-oriented higher education institutions and within the activities of national artistic associations; outlined possible online formats for the Poster Project. Conclusions. The article provides the study of the functioning features of the Born to the Carpathians International Poster Project. The author has clarified the role of posters as a means of effective visual communication and determined the aesthetic principles of their creation. There is the course of exhibition events, including the list of locations. The article gives to the public the profile of the participants' fields of expertise. The style classification of the exhibited works following is carried out. The article highlights the publishing that accompanied the festival project and establishes the fundamental principles of its formation. The influence of the Born to the Carpathians Poster Project on similar projects within the framework of poster art varieties was under study. The prospects for future development in the form of mutual integration of the latest satellite projects and established exhibition projects are determined.

Keywords: poster project; Born to the Carpathians Poster Project; international festival; Carpathian Space; design education

Introduction

Social changes and the foreign policy situation in the country form new issues and tasks for graphic design in modern society, which requires appropriate changes in the curricula of professional training of students. Time dictates new challenges, previously unpredictable tasks arise, and society puts forward appropriate requirements for the content of art education, its methods and forms of collaborating with productive youth.

Almost all institutions of higher education that offer design programmes teach the art of creating a poster as part of a particular subject area. However, despite the large volume of tasks performed, the final products of this important work are not sufficiently popularised among the general public and do not form their aesthetic preferences.

Modernization of the educational process requires new creative methods of attracting students to public life, accepting their professional specialization and using it. The geopolitical situation, the new reality on the political map of the world and a clear European direction of Ukraine's development require an appropriate response to all changes in social conditions and need the invention of the latest forms of communication between the designer and society, and, as a basis for this, new forms of passing educational material in a higher profession-oriented school. Such forms are the Born to the Carpathians Poster Projects within the framework of the Carpathian Space International Arts Festival of the Carpathian region.

Recent research and publications analysis. The Poster Project is not left behind mass media attention both print (Polishchuk, 2017; Skachenko, 2018C) and digital (Kyiv National University of Culture and Arts, 2018; Skachenko, 2018A, 2018B). Big public and private media companies gave wide coverage of the event also: Promin Radio, ICTV TV channel (Facts Programme, May 5, 2016), Chernomorska TV and Radio Company (August 15, 2016), Kultura TV channel (August 8, 2017). Project catalogues specially issued for dissemination

during festivals (Budnyk, 2016, 2017, 2018) can also be a specific source for studying the creative work of event participants. However, academic scientific publications paid no regard to the progress of these exhibitions, apparently considering this phenomenon as a mass culture variation, which is nowhere near authoritative study trends. However, Kharkiv scientists, for example, are quite willing to pay attention to poster projects created at the Kharkiv State Academy of Design and Arts and devoted to environmental topics, based on the 4th block poster triennial, or such as the Born to Ukraine Poster Project. We are talking, in particular, about the research by V. Holoborodko and V. Lesniak (2019) on sociological aspects of graphic design and the dissertation on the formation and development of an ecological poster, which was defended by O. Severina (2010). This gives us the right to change the situation for the better via making public the existence of the Project, which lasted four straight years (2016–2019) and only in 2020 it was cancelled due to the COVID-19 pandemic.

Scientific novelty. For the first time, a scientific article highlights aspects of the functioning of a specific long-term socially significant project, which is related in nature and stages of creation with academic disciplines in the training of specialists within the design programme.

Purpose of the article

The purpose of the article is to digest the process of formation and functioning of the Born to the Carpathians Poster Project (2016–2019) within the framework of the Carpathian Space International Arts Festival; to highlight current trends in its development and reveal the prospects for the evolution of communication processes of content visualization; to introduce into scientific use initial information on the four-year history of the Born to the Carpathians Poster Project.

Main research material

The festival movement in Ukraine is gaining momentum. Cultural initiatives, and especially festivals, need a special spirit of community, which consists not only in common interests and tastes but also in the collective expression of artists and the public consumption of these creative results. The enjoyment of art ceases to be an individual experience, but becomes social and even political, especially when it gets to large areas with the appropriate number of viewers. Thus, the cultural space in the form of festival locations and the energy of creative studios of artists form new tastes by communicating with society. Graphic design, and especially poster art, is designed to communicate with a wide audience, should meet its current needs, reflect the moods and feelings that are time-specific. Therefore, there is every reason to say that the arts festival (especially the international one) is the best place for an artist to communicate with the audience.

Launched in 2016 as part of the Carpathian Space International Arts Festival, the Born to the Carpathians Poster Project is dedicated to famous personalities from Ukraine and the Carpathian countries. According to the terms of the Poster Project (the author of the idea is Andrii Budnyk), personalities for posters' models must be connected in a certain way with the Carpathian region, be born in it, or for certain reasons be involved in it, and be able to be realized professionally. Physical birth in the region and the influence of the workplace on personality formation or on the creation of something significant both are acceptable. For example, Tbilisi-born Armenian Sergei Parajanov created a large film "Shadows of Forgotten Ancestors" in the Carpathians and succeeded as a director. Not only personalities are considered to be imaged, but also events, phenomena, artistic trends, social groups or movements. The geography of the Poster Project is dictated by the entry list of the Carpathian Space Festival. There were the Carpathian countries as Austria, Moldova, Poland, Romania, Slovakia, Hungary, Ukraine, and the Czech Republic. Delegations from Azerbaijan, Georgia and Estonia were the festival dignitaries.

The Poster Project was launched and went out by graphic designers (members of the graphic design poster section of the Kyiv Organization of the National Union of Artists of Ukraine, the Designers Union of Ukraine) who already have professional experience and students of productive universities who have chosen the profession of graphic designer and are just breaking new ground. The specific feature of the Poster Project is the joint exhibition of works by teachers and students in open areas with a large number of visitors.

The locating for poster expositions' replenishment is the Kyiv National University of Culture and Arts, namely the Faculty of Design and Advertising (acting faculty dean is Ihor Bondar). The insights take place within the framework of the university's subject areas "Designing" and "Printing Publication Design". There is no enforced task-sharing among students, on the contrary, a conscious independent choice is welcome, so students can listen to audio materials (Kvitka Cisyk, Marichka Veres, Nazarii Yaremchuk, Liubov Kolessa),

view art albums (Johann Georg Pinsel, Olena Kulchitska, Mykola Butovych, Gregor Kruk), and watch films (Oleksa Dovbush, Ivan Mykolaichuk). Such a task statement encourages the future designer to hard and balanced work with the material and self-management develops the ability to work to deadlines, forms the ability to self-analysis and selection of information, and it allows realising your own aesthetic preferences in the context of a social request.

The first exhibition was held on May 6–8, 2016 at the Art Museum of Prykarpattia in Ivano-Frankivsk. In the museum gallery, there were 30 colour printed sheets of 90 and 60 cm with captions (Fig. 1). Once there was the media's positive feedback, the local community, the choragus (chairman of the committee was People's Artist of Ukraine Bohdan Strutynskyi and curator of art locations was art critic Nataliia Sukholit) decided to hold the next year's exhibition in the heart of the city on Mytropolyyta Andreia Sheptytskoho Maidan, where local authorities set up the appropriate structures for displaying printed works of 140 and 93 cm. Therefore, in 2017 (May 5–7), some of the posters were displayed on the Maidan, the rest — in the Ivano-Frankivsk Local History Museum (Fig. 2). In the same year, the collection was shown in Kyiv (Fig. 3). In 2018 (May 4–6) the exhibition was on the Maidan solely (Fig. 4).



Figure 1. Exhibition at the Art Museum of Prykarpattia, Ivano-Frankivsk, May 6–8, 2016

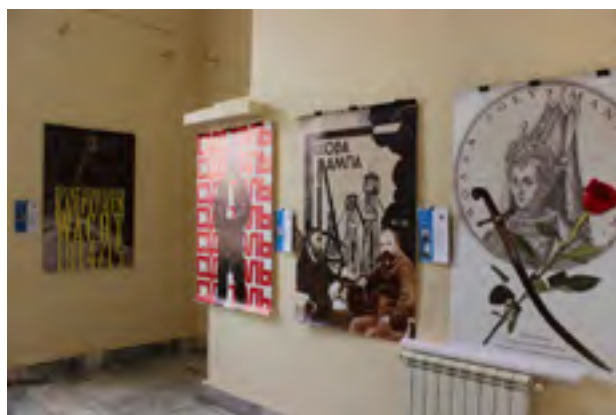


Figure 2. Exhibition at the Art Museum of Prykarpattia, Ivano-Frankivsk, May 6–8, 2017

Holding the event in this way reached a wide audience significantly and carried on the tradition of positive perception of the project by local viewers and festival guests. Thus, the poster was returned to its original essence. Now it should live in an urban environment, be seen from a long distance, get mass views (which a priori guarantee an international-class festival), and carry certain figurative and factual information to society.



Figure 3. Exhibition at the Mytets ART Gallery, Kyiv Organization of the National Union of Artists of Ukraine, Kyiv, August 11–21, 2017



Figure 4. Exhibition on Mytropolyyta Andreia Sheptytskoho Maidan, Ivano-Frankivsk, May 4–6, 2018

During the first festival of the Poster Project, the names to be modelled in the new posters was taken from the local community right at the site (viewers wrote a name on the board during the exhibition), they were the local cultural elite and foreign guests of the festival, interested representatives from the Carpathian countries. Thus, the director of the National Museum of Fine Arts (Chisinau) Tudor Zbârnea, as well as the artist, painter and graphic artist, Associate Professor, Honoured Artist of the Republic of Moldova Simion Zamşa joined the

creation of the list from Moldova. The Polish list was proposed by the teaching fellows from the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts. The owner of a private gallery (Galéria Andrej Smolák) from Slovakia, Andrej Smolák, the Romanian embassy employees, and Austrian artists expressed their proposals.

Statistics show that every year professional designers and students created about 100 posters and there is an upward trend. Of these, about 60 are included in the catalogue every year (of those 20 are large page-oriented images and 48 are small images on the inside front and back cover pages). During the 4 years the festival was running, there were 3 issues (Fig. 5, 6, 7). The result of a careful selection was 10–20 large-size posters printed on moisture-resistant material and for which wooden structures were made for open-air exhibiting. The information about a poster person, event, or phenomenon was on an information display rack.



Figure 5. Catalogue 2016



Figure 6. Catalogue 2017



Figure 7. Catalogue 2018

The technique of creating posters is not limited to specific requirements, but works must correspond in size and genre features to the poster style. Works created in professional image editing software dominate; a certain share belongs to hand-crafted posters; there are also posters created using applications, carvings (plastic art), etc. A free drawing can be next to a photo poster, collage, or font composition. The main requirements are a creative artistic interpretation of the image, compliance of the graphic solution with the chosen topic, desired information content, advertising attractiveness of the visual medium, and justified compositional construction of the image and colour representation.

Consequently, it argues against the widespread opinion that knowledge supposed to slow down the free creative process of the artist. Since information regarding the person is the basis for creating a poster, and the task of the creator is to show an attractive image that will catch the viewer's eye for a moment. An obstacle to creating a poster and, accordingly, the development of a creative personality can be precisely a lack of knowledge or their incorrect interpretation. In the process of creating a poster, the author (student or professional poster designer) must at least choose a stylistic solution that corresponds to the era or event, which is impossible without knowledge of the history of society, art history, and geog-

raphy. In case of possible difficulty in founding the right solution, direct communication between the tutor and the student comes to the rescue, during which the artist-tutor transfers their professional knowledge and skills. When it comes to a professional designer, the problem of testing a work of art is solved by asking for advice from colleagues, professional institutions (museums, libraries) or the curator of art locations, choragus.

Several tasks are solved in this way.

First, there are pieces of poster training: plastic solutions are performed by the conventions of the poster genre, the development of the general design culture continues, a sense of aesthetics and graphic language culture is fostered, spatial and compositional thinking is formed, responsible knowledge of the basics of visual literacy, taking on certain social responsibilities. In the process of poster creating, the proficiency of computer graphics software is improved, there is a sense of the format of the sheet, the distance required for its perception by the viewer, and skills in choosing printing technology are acquired. These achievements subsequently allow the designer to fully realise their creative abilities and achieve professional success.

Second, there is visual communication with society, which brings mutual benefits. When preparing an essay, the designer requires to look through the history, study the material culture of the time, focus to identify the essentials, look for the right imaginative solution, and get involved in writing and formatting the covering about a certain person. Members of the society, in turn, attending an entertainment event (which is essentially a festival), receive useful information about people, phenomena, and events related to the region of the event in an attractive graphic visualization and interactive display form.

Third, in the process of creating posters, students from eastern Ukraine make works about western Ukrainian figures, and thus there is not an ostentatious and formal, but a real, mutually beneficial integration of one part of society into another. The unity of the country takes on clear physical dimensions in the form of posters for a mass audience. According to the results of the exhibition in 2018, two posters of a student from the occupied territory (Donetsk), dedicated to Osyp Zinkevych, were purchased by Smoloskyp Publishing House for advertising (Fig. 8).



Figure 8. Yuliia Yefremova (Donetsk).
Osyp Zinkevych Poster, 2018



Figure 9. Anastasiia Shevchuk (Alchevsk).
Kvitka Cisyk Poster, 2016

As a result of four projects' implementation, a collection of prints was formed, which is regularly exhibited as part of other events at various venues in Ukraine (Born to the Carpathians Poster Project in Kyiv, the Mytets ART Gallery, 2017; Ukrainian Design Days in Cherkasy, Exhibition Hall of the Union of Folk Art Masters, 2018; "Listen to Ukrainian!" at the Mytets ART Gallery, 2020). A large reporting catalogue for all the years of the project's existence is to be published. Several posters were accepted into the collections of local museums, in particular, the Oleksa Dovbush Historical and Memorial Museum and the Ivano-Frankivsk Local History Museum. The editorial office of Den has requested the entire collection of the project for future publications, where is the majority of students' works. For example, a poster by Anastasiia Shevchuk, a student from Alchevsk, illustrated an article about Kvitka Cisyk (Fig. 9).

Born to the Carpathians Poster Project gave an impetus to the creation of satellite or subsidiary exhibitions, such as “Sounds of Music” (a project about the people of music) as part of the O-FEST International Music Festival, which was exhibited on the Spivoche Pole open-space exhibition in Kyiv on July 9, 2018 (40 posters). In the creative studios, there are materials accumulated for the implementation of the sister projects “Jews in the History of Ukraine” and “Ukrainians Who Changed the World”. Regional analogues are also maturing and being worked out as Born to the Dnieper region, Born to Chernihiv region, Outstanding Kyivans poster projects, etc. The Poster Project looks into the option to move online that meets the requirements of the time.

Conclusions

Poster art, which is one of the professional basic components of a designer's education, can form the artistic taste of both the author and the public, develop practical skills and the ability to compositional thinking, and improve professional skills through graphic stylization. As a result of complex research and creative activities, posters worthy of demonstration to Ukrainian and international audiences are created within the framework of professional design education. The society receives a design product that is suitable for distribution, attractive in its form, which carries a certain message, performing not only entertainment but also cognitive and ideological functions. Through the poster, artists from different regions of Ukraine interact with each other, and Ukrainian contemporary art is integrated into the European cultural space.

References

- Budnyk, A. (Comp.). (2016). *Narodzheni Karpatamy: Plakatnyi Proekt v Ramkakh Pershoho Mizhnarodnoho Mystetskoho Festyvaliu Krain Karpatskoho Rehionu "Karpatskyi prostir"* [Born to the Carpathians: A Poster Project within the Framework of the Carpathian Space First International Festival of Arts of the Carpathian Region]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (Comp.). (2017). *Narodzheni Karpatamy – II: Plakatnyi Proekt v Ramkakh Druhoho Mizhnarodnoho Mystetskoho Festyvaliu Krain Karpatskoho Rehionu "Karpatskyi Prostir"* [Born to the Carpathians – II: Poster Project within the Framework of the Carpathian Space Second International Art Festival of the Carpathian Region]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (Comp.). (2018). *Narodzheni Karpatamy – III: Plakatnyi Proekt v Ramkakh Mizhnarodnoho Mystetskoho Festyvaliu Krain Karpatskoho Rehionu "Karpatskyi Prostir"* [Born to the Carpathians – III: Poster Project within the Framework of the Carpathian Space International Arts Festival of the Carpathian Region]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Holoborodko, V. M., & Lesniak, V. I. (2019). Sotsioekolohichni Aspekty Hrafichnoho Dyzainu. Faktor Vplyvovosti Vizualnoi Movy [Socioecological Aspects of Graphic Design. The Factor of Influence of the Visual Language]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzainu i Mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], 2, 13-23 [in Ukrainian].
- Kyiv National University of Culture and Arts. (2018, May 4). *Mystetska Misiia Plakatnoho Proiektu "Narodzheni Karpatamy"* [The Art Mission of the Born to the Carpathians Poster Project]. <http://knukim.edu.ua/mistetskamisiya-plakatnogo-proiektu-narodzheni-karpatami/> [in Ukrainian].
- Polishchuk, T. (2017, August 17). Narodzheni Karpatamy [Born to the Carpathians]. *Den*, 12 [in Ukrainian].
- Severina, O. M. (2010). *Ekolohichni Plakat: Stanovlennia ta Rozvytok* [Ecological Poster: Formation and Development] [Abstract of PhD Dissertation]. Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
- Skachenko, O. (2018a, May 4). Narodzheni Karpatamy, abo Plakatnyi Proiekt yak Dzherelo Vizualnykh Emotsii. *Ukrainskyi Prostir*. <http://prostir.co.ua/narodzheni-karpatamy-abo-plakatnyj-proekt-yak-dzherelo-vizualnyh-emotsij-24414/> [in Ukrainian].
- Skachenko, O. (2018b, May 2). Design Day: Formuiemo Vizualni Smaky, Pidtrymuemo Kreatyvnist [Design Day: We Form Visual Tastes, We Support Creativity]. #ChasBibliotek, 6. <https://helenskachenko.medium.com/chasbibliotek-6-1bbb4c8a38ec> [in Ukrainian].
- Skachenko, O. (2018c, May 18). The Great Library Week u KNUKIM [The Great Library Week at the Kyiv National University of Culture and Arts]. *Kultura i Zhyttia*, 6 [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 04.12.2020

**ПЛАКАТНИЙ ПРОЕКТ
«НАРОДЖЕНІ КАРПАТАМИ»
ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ВИХОВАННЯ
МОЛОДИХ ДИЗАЙНЕРІВ**

Будник Андрій Вікторович
*Кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна*

Мета статті — охарактеризувати процес становлення та особливості функціонування плакатного проекту «Народжені Карпатами» (2016–2019) в рамках Міжнародного фестивалю мистецтв «Карпатський простір»; висвітлити актуальні тенденції його розвитку та розкрити перспективи еволюції комунікативних процесів візуалізації контенту. У статті застосовано комплекс дослідницьких методів, зумовлених специфікою її предмета, що ґрунтуються на засадах сучасної методології соціально-гуманітарного знання, зокрема, аналізу й синтезу, узагальнення, описового методу, історико-хронологічного, компаративного, мистецтвознавчого. Наукова новизна. Уперше висвітлюються аспекти функціонування плакатного проекту «Народжені Карпатами» (2016–2019) як платформи для молодих дизайнерів, з'ясовано його значення у формуванні освітнього контенту навчальних дисциплін профільних ЗВО та діяльності національних творчих спілок; окреслено можливі онлайн формати проведення проекту «Народжені Карпатами». Висновки. Досліджено особливості функціонування міжнародного плакатного проекту «Народжені Карпатами». З'ясовано роль плакатів як засобу ефективної візуальної комунікації та визначено художні принципи їх створення. Зафіксовано хронологію виставкової діяльності, включно із переліком локацій. Оприлюднено статистику щодо фахового спрямування його учасників. Проведено класифікацію експонованих творів відповідно до стилістики їх виконання. Висвітлено видавничу діяльність, яка супроводжувала фестивальний проект і встановлено засадничі принципи її формування. Досліджено вплив проекту «Народжені Карпатами» на аналогічні проекти в межах різновидів плакатного мистецтва. Визначено перспективи майбутнього розвитку у вигляді взаємоінтеграції новітніх сателітних проектів та усталених виставкових.

Ключові слова: плакатний проект; «Народжені Карпатами»; міжнародний фестиваль; «Карпатський простір»; дизайн-освіта

**ПЛАКАТНИЙ ПРОЕКТ
«РОЖДЕННЫЕ КАРПАТАМИ»
КАК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ВОСПИТАНИЯ
МОЛОДЫХ ДИЗАЙНЕРОВ**

Будник Андрей Викторович
*Кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — охарактеризовать процесс становления и особенности функционирования плакатного проекта «Рожденные Карпатами» (2016–2019) в рамках Международного фестиваля искусств «Карпатское пространство»; осветить актуальные тенденции его развития и раскрыть перспективы эволюции коммуникативных процессов визуализации контента. В статье применен комплекс исследовательских методов, обусловленных спецификой ее предмета, которые основываются на принципах современной методологии социально-гуманитарного знания, в частности, анализа и синтеза, обобщения, описательного метода, историко-хронологического, сравнительного и искусствоведческого. Научная новизна. Впервые освещаются аспекты функционирования плакатного проекта «Рожденные Карпатами» (2016–2019) как платформы для молодых дизайнеров, выяснено его значение в формировании образовательного контента учебных дисциплин профильных ЗВО и деятельности национальных творческих союзов; указаны возможные онлайн форматы проведения проекта «Рожденные Карпатами». Выводы. Исследованы особенности функционирования международного плакатного проекта «Рожденные Карпатами». Выяснена роль плакатов как средства эффективной визуальной коммуникации и определенные художественные принципы их создания. Зафиксирована хронология выставочной деятельности, включая перечень локаций. Обнародована статистика касательно профессионального направления его участников. Проведена классификация представляемых произведений в соответствии со стилистикой их выполнения. Освещена издательская деятельность, которая сопровождала фестивальный проект и установлены основополагающие принципы ее формирования. Исследовано влияние проекта «Рожденные Карпатами» на аналогичные проекты в пределах разновидностей плакатного искусства. Определены перспективы будущего развития в виде взаимоинтеграции новейших сателлитных проектов и устоявшихся выставочных.

Ключевые слова: плакатный проект; «Рожденные Карпатами»; международный фестиваль; «Карпатское пространство»; дизайн-образование

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235424

УДК 7.01:7.038

**НЕОПЛАСТИЦИЗМ
ТА ЙОГО ВПЛИВ
НА ПРОЄКТНО-
ХУДОЖНЮ КУЛЬТУРУ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ
ХХІ СТОЛІТТЯ:
ПІТ МОНДРІАН
І ТЕО ВАН ДУСБУРГ**

Вергунова Наталія Сергіївна^{1а},Вергунов Сергій Віталійович^{2а},Левадний Олександр Миколайович^{3а}¹Кандидат мистецтвознавства, доцент,

ORCID: 0000-0002-8470-7956,

e-mail: n.vergunova@gmail.com,

²Кандидат мистецтвознавства, доцент, професор,

ORCID: 0000-0003-2603-9782,

e-mail: s.vergunov@gmail.com,

³Народний художник України, доцент, професор,

ORCID: 0000-0002-5469-1842,

e-mail: levadnyart@gmail.com,

^аХарківський національний університет

міського господарства імені О. М. Бекетова,

вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, Україна, 61002

Мета статті — з'ясувати стан наукової розробленості процесу формування та розвитку неопластицизму як художнього напрямку в цілому та групи «Де Стил» зокрема; осмислити основні віхи й переломні моменти неопластицизму, розглянути проєктну діяльність його представників кінця ХХ – початку ХХІ ст. Методи дослідження. Застосовано історико-порівняльний метод, що сприяв виявленню передумов формування неопластицизму в Європі на початку ХХ ст.; історико-порівняльний метод використовувався у зв'язку з хронологічним методом, що дало змогу докладно розглянути основні історичні віхи мистецького спрямування неопластицизму в часовій послідовності; завдяки методу художньо-композиційного аналізу на основі художніх творів різних періодів життя П. Мондріана простежено розвиток неопластицизму. Наукова новизна роботи полягає в комплексному дослідженні джерел, що розкривають вплив неопластицизму на проєктно-художню культуру кінця ХХ – початку ХХІ ст.; висвітлено основні віхи й переломні моменти неопластицизму в розрізі проєктної діяльності його представників; представлено прояв його перших міждисциплінарних ознак, оскільки саме цей аспект є недостатньо розкритим в навчальній та професійній літературі з дизайну. Висновки. Естетика неопластицизму, що сформувалася на основі художніх та ідеологічних пошуків П. Мондріана, із самого початку знайшла відображення не тільки в образотворчому мистецтві, але й у графіці (Т. Дусбург), скульптурі (Ж. Вантонгерло), дизайні та архітектурі (Г. Рітвельд), що свідчить про набуття цим художнім напрямом перших міждисциплінарних ознак. Теоретичний внесок П. Мондріана в започаткування та функціонування неопластицизму є безперечним, проте саме активна діяльність Т. Дусбурга сприяла поширенню неопластичного мистецтва та забезпечувала цілісність і спільність представників творчої групи «Де Стил». Г. Рітвельд один із перших докладно трансформував ідеологічні і художні константи П. Мондріана з двовимірної площини образотворчого мистецтва в тривимірний світ об'єктів дизайну та архітектурних споруд.

Ключові слова: неопластицизм; «Де Стил»; мистецтво; дизайн; архітектура

Вступ

Неопластицизм — це мистецька течія минулого сторіччя, вплив якої поширився далеко за межі Нідерландів. Принципи й положення цього художнього напрямку, викладені в навчальній і професійній літературі, виявляються в предметах сучасного світового дизайну та архітектури. Відповідно, властиві неопластицизму особливості становлять інтерес для вивчення в контексті професійної творчої діяльності.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Більшість авторів, розглядаючи неопластицизм у своїх роботах, посилаються на два фундаментальних джерела. Одне з них — записи самого П. Мондріана, розрізнені нариси художника про свою діяльність, що датуються періодом 1937–1943 рр. Відредаговані Р. Мозевеллом, вони були видані під назвою «Plastic Art and Pure Plastic Art» (1945). Більш структуро-

ваним і систематизованим є пізніше видання нарисів та записів П. Мондріана — «The New Art — the New Life: The Collected Writings Of Piet Mondrian» (1993). Друге фундаментальне джерело — це робота М. Сефора «Piet Mondrian. Life and Work» (1956), акцент у якій робиться саме на процесі пошуку та еволюції ідеологічних і художніх констант у творчості художника.

У працях П. Оверайя (1991), М. Вайта (2003), С. Лемойн (1987), Х. Джеффа (1983) розглядаються різні проблеми неопластицизму, пов'язані з художніми аспектами композиції й кольору, а також духовними пошуками в творчості П. Мондріана. У публікації Р. Недоступова (2008) здійснена спроба проаналізувати прояви неопластицизму в об'єктах дизайну й архітектури, але ця робота переважно оглядова, а тому комплексно не розкриває впливу художньо-образних особливостей цього напрямку в предметній культурі на сучасному етапі.

Наукова новизна статті полягає в комплексному дослідженні джерел, що висвітлюють вплив неопластицизму на проектно-художню культуру кінця ХХ – початку ХХІ ст. У цій частині, присвяченій історіографії цього напрямку в цілому та групи «Де Стил» зокрема, висвітлено основні віхи й переломні моменти неопластицизму, у розрізі проектно-діяльності його представників, представлено прояв його перших міждисциплінарних ознак, оскільки саме цей аспект є недостатньо розкритим у навчальній та професійній літературі з мистецтва та дизайну.

Мета статті

Мета статті — з'ясувати стан наукової розробленості процесу формування та розвитку неопластицизму як художнього напрямку в цілому та групи «Де Стил» зокрема; осмислити основні віхи й переломні моменти неопластицизму, розглянути проектно-діяльність його представників кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Методи дослідження. У загальнотеоретичному осмисленні обраної проблематики був використаний історико-порівняльний метод, що сприяв виявленню передумов формування неопластицизму в Європі на початку ХХ ст. Під час вивчення літературного матеріалу історико-порівняльний метод використовувався в зв'язку з і хронологічним методом, що дало змогу докладно розглянути основні історичні віхи мистецького спрямування неопластицизму в часовій послідовності. З допомогою методу художньо-композиційного аналізу, що використаний у роботі з художніми творами П. Мондріана, простежено розвиток неопластицизму в різні періоди життя художника.

Виклад матеріалу дослідження

Початок ХХ ст. в Європі супроводжувався кардинальними перетвореннями в політичному, економічному й соціальному житті багатьох країн, а саме промисловою революцією, наростанням робочого класу, реформуванням монархічного ладу і більшим поширенням демократичних переконань. Це час великих змін, що пронизували європейське суспільство у всіх його проявах, у тому числі й у мистецтві. Різноманітність і багатогранність художніх напрямів, що впливали на культурне життя країн Європи, перетинання ідейних і образотворчих тенденцій цих напрямів, переродження одних напрямів в інші — усе це в світовій історії мистецтва визначається як модернізм.

Неопластицизм, як один з модерністських напрямів у мистецтві, з'явився в Нідерландах у першій чверті ХХ ст. Його художній вплив виявився настільки великим, що поширився далеко за межі своєї країни. Це відмічав і швейцарський дослідник мистецтва й архітектури Зігфрід Гідіон (Sigfried Giedion), який у роботі «Простір, час, архітектура» про неопластицизм зазначив таку думку: «У другому десятилітті ХХ століття один і той же новаторський дух проявлявся в різних формах, у різних сферах, у самих різних країнах» (Гідіон, 1984, с. 259). Для повнішого розуміння природи цього міждисциплінарного напрямку в мистецтвознавстві тих часів варто познайомитися з історією виникнення й розвитку неопластицизму.

У 1917 р. нідерландським живописцем Пітом Мондріаном (Piet Mondrian), на основі проведених ним творчих досліджень, спрямованих на пошук істинного бачення реальності, був закладений фундамент художнього напрямку, який отримав назву Неопластицизм (Neoplasticisme, Nouvelleplastique) — нове пластичне мистецтво. Як відомо, суть неопластицизму полягає у використанні базових геометричних елементів (прямі лінії і кути) та основних кольорів (червоний, синій, жовтий) за певними правилами. У виконанні П. Мондріана неопластицизм перетворюється в жорстку систему, де композиції будуються на гармонійному поєднанні горизонталей і вертикалей, що перетинаються під прямим

кутом. Прямокутники та квадрати, що з'являються в результаті цих перетинань, розташовуються на площині за принципом асиметрії (Seuphor, 1956, с. 323).

У своїх роботах П. Мондріан постійно підкреслює особливу роль лінії, на основі якої ґрунтується його концепція рівноваги вертикалей і горизонталей, де простежуються ідеалістичні теософські уявлення про те, що все з усім взаємопов'язане в природі, світі, людині, всесвіті. «Згідно з цим поглядом майстра, існує якийсь ідеальний світ, що живе не за правилом боротьби протилежностей, а за вищим законом — гармонії й повноти прояву будь-якого початку» (Лебедева, 2018, с. 112-113). Цей *ідеальний світ* і намагався відобразити в своїй творчості Піт Мондріан. Крім цього, вдало знайдений ритм (тобто прямий кут) у поданні художника забезпечує духовну наповненість твору: багаторазовий вираз «первинного зв'язку» створює ритм, що виражає Абсолют» (Seuphor, 1956, с. 323).

Набуття рівноваги забезпечується пошуком гармонійного зв'язку всіх елементів композиції, коли при єдності протилежностей (горизонталі й вертикалі, світле й темне) жодна не переважає та не застискається. Тема рівноваги в розробці Мондріана послужила відправною точкою для об'єднання з іншими авторами в особі художників Тео ван Дусбурга (Theo van Doesburg), Барта Ван дер Лекка (Bart van der Leek) і Вілмоша Хусзара (Vilmos Huszar) та організацією в місті Лейдені в Нідерландах групи «Де Стил» (нідерл. «De Stijl» — «Стиль») з однойменною назвою журналу, беззмінним редактором якого був Тео ван Дусбург. Графічним оформленням обкладинки першого випуску займався угорський художник і дизайнер Вілмош Хусзар.

Як духовний наставник нового руху в мистецтві, Піт Мондріан усебічно розвивав принципи нової композиції, експериментував з кольоровими плямами, структурою ліній. Картина «Композиція: кольорові площини із сірими контурами» (Composition: Color Planes with Gray Contours), написана в 1918 р., є першим добутком, що об'єднував усі ці композиційні елементи в єдине збалансоване ціле (Рис. 1). Того ж року одним з учасників групи «Де Стил», нідерландським архітектором і дизайнером меблів Робертом ванн Хоффом (Robert van Hoff), був написаний ряд статей про новий напрям у мистецтві для журналу групи. Його проєкт — «плавучий будинок» — баржа з палубною каютою для житла й відпочинку була названа «Де Стил» і присвячена діяльності групи, а елементи інтер'єра баржі були виконані в дусі неопластицизму.



Рисунок 1. Мондріан П. Композиція: кольорові площини із сірими контурами. 1918

Figure 1. Mondrian P. Color Planes with Gray Contours. 1918

Джерело: <http://www.px-pict.com/6/2/3/2.html>

Бельгійський художник, скульптор та архітектор Жорж Вантонгерло (Georges Vantongerloo), який також належав до цієї групи, продемонстрував у 1918 р. за допомогою своїх скульптур — призм, плиток, що сучасна скульптура, подібно до живопису, не може обмежуватися однією-єдиною точкою зору (Гидион, 1984, с. 258). На відміну від своїх колег, Ж. Вантонгерло не дотримувався жорстких правил щодо створення композиції та незабаром вийшов з цих рамок і використовував у своєму живопису різні геометричні форми — кола, овали, хвилясті лінії, а також змішані кольори в додатку до основних.

У 1919 р. до групи «Де Стил» примкнув дизайнер та архітектор Томас Герріт Рітвельд (Gerrit Thomas Rietveld), що тільки починав свій творчий шлях. Філософія групи «Де Стил» значно вплинула

на подальшу творчість Г. Рітвельда, і саме в його роботах образотворчий складник поступово вийшов спочатку на об'єкти дизайну (наприклад, у предметах меблів для інтер'єру), як всесвітньо відомий «Червоно-синій стілець» (Red and Blue Chair), потім на архітектурні спорудження, як будинок Трус Шредер (Truus Schroder-Schrader), спроектований у 1924 р. (Рис. 2).



Рисунок 2а. Рітвельд Г.
Червоно-синій стілець, 1919.
Автор фото: Вергунов С. В.
Figure 2a. Rietveld G.
Red and Blue Chair, 1919.
Photograph by S. Vergunov



Рисунок 2б. Будинок Трус Шредер. 1924.
Автор фото: Вергунов С. В.
(поруч з будинком Вергунова Н. С.)
Figure 2b. The Truus Schroder-Schrader House. 1924
Photograph by S. Vergunov
(Nataliia Vergunova is standing next to the House)

Слід зазначити, що в першій варіації «Червоно-синій стілець» був просто дерев'яним, що підтверджує фотографія, датована 1917 р., де Г. Рітвельд зображений сидячим на ньому перед дверима майстерні зі своїми учнями. На фотографії помітна чиста, дерев'яна структура цього об'єкта, тобто можна припустити, що стілець був зроблений раніше, а ідеї неопластицизму, що потім перейняв Рітвельд, знайшли відображення в кольорово-фактурному рішенні стільця. Кольори, характерні для неопластицизму: всі несучі й торцеві площини елементів конструкції в чорному кольорі, сидіння в синьому, спинка в червоному, а торці підлокітників у жовтому.

У 1920 р. Піт Мондріан виїхав у Париж, де виклав принципи нового стилю в своїй брошурі «Le Neo-Plasticisme», що була видана галереєю «Еффор модерн» (Ephog modern). Художник стверджував, що завдання нового мистецтва полягає в тому, щоб «звільнити всі життєві відносини від тягара, який лежить на них внаслідок їхньої заглибленості в природні форми, очистити їх від природи і дати їм «нове формування», мистецтво повинно допомогти привчити нас до чистих відносин вищої реальності, затемненої матеріальною оболонкою» (Борев, 2002, с. 328). Робота П. Мондріана «Композиція з великою синьою площиною, червоною, чорною, жовтою і сірою» (Composition with Large Blue Plane, Red, Black, Yellow, and Gray, 1921) — одна з деяких, де площина, зафарбована одним з основних кольорів спектра, у цьому разі синім, не просто обрамляється чорними лініями різної товщини, а й розділяється ними на кілька прямокутних форм.

Один із засновників групи «Де Стил» Тео ван Дусбург, крім творчої діяльності художника-неопластициста і редакторських обов'язків в однойменному журналі, займався активним поширенням положень і принципів неопластицизму в Європі. Саме цим пояснюється його поїздка до міста Веймар у 1922 р., де вже протягом трьох років успішно існувала перша вища школа промислового мистецтва Баухауз (нім. Bauhaus). Винятковість першої школи дизайну стала основою розвитку світового дизайну, а положення й принципи її освітньої системи лягли в основу багатьох художніх освітніх установ по всьому світі.

У Веймарі Тео ван Дусбург сподівався знайти однодумців і майбутніх послідовників неопластицизму, особливо в особі засновника Баухауза й першого директора цієї школи — архітектора Вальтера Гропіуса (Walter Gropius), у такий спосіб розширивши вплив неопластичного художнього напрямку. Згідно з архівами Баухауза, В. Гропіус хоч і приймав принципи сучасних на той час художніх напрямів, але не розглядав кандидатуру Тео ван Дусбурга на посаду майстра Баухауза — педагога школи. Але Тео ван Дусбург виявив певну наполегливість, тимчасово оселившись у Веймарі поруч з навчальними корпусами Баухауза, де продовжив зацікавлювати студентів новими ідеями в сучасному мистецтві (Droste & Bauhaus-Archiv, 1993, с. 58). Певною мірою йому це вдалося, про що свідчить поява нових представників неопластицизму, які були випускниками Баухауза. Зокрема, швейцарського дизайнера Макса Білла (Max Bill), відомого згодом як одного із творців і керівників Вищої школи «Художнього конструювання» в місті Ульм. Проте, насиченість і багатогранність творчої атмосфери Баухауза не могла не вплинути на самого Дусбурга, підштовхуючи його до нових експериментів в образотворчому мистецтві, пошуку нових форм і засобів їхнього відображення.

Поїздка в Париж Тео ван Дусбурга з дружиною Неллі ван Дусбург (Nelly van Doesburg) у 1923 р. поклала початок подіям, що спричинили переломний момент і в творчій діяльності групи «Де Стил», і в житті деяких її засновників. Хоча дружні відносини між Тео ван Дусбургом і Пітом Мондріаном підкріплювалися постійним листуванням, їхні творчі уявлення згодом розійшлися: Мондріан був прихильником первісної концепції неопластицизму, а тому відхиляв будь-які зміни і нововведення; натомість експерименти Дусбурга внесли нове образотворче трактування в цей стиль.

Останнім інцидентом у розбіжностях Дусбурга й Мондріана було категоричне неприйняття другим розташування ліній під кутом у 45 градусів у неопластичних композиціях. Аргументи на користь діагональних елементів, що приводилися Т. Дусбургом, про додавання в такий спосіб динамічності лініям і композиції в цілому не справили належного впливу на П. Мондріана. Динамічність деяких робіт Мондріана, зокрема в композиції «Ромб» (Lozenge), була виражена поверненням під 45 градусів полотнини зображення, при цьому зберігалася перпендикулярність ліній (Mawer, 2010).

У 1924 р. Піт Мондріан залишив групу «Де Стил» і продовжив роботу, керуючись принципами й положеннями свого власного стилю — неопластицизму. Тео ван Дусбург створив суміжний неопластицизму стиль «Елементаризм» (Elementarism), єдина відмінна риса якого полягала в тому самому діагональному розташуванні ліній, відкинутому Мондріаном.

Із 1925 р. до групи «Де Стил» приєднався німецький художник, скульптор і письменник Фрідріх Фордемберге-Гільдеварт (Friedrich Vordemberge-Gildewart), одна з картин якого, а саме «Композиція № 15» /Composition № 15/, виконана під впливом неопластицизму, але в більш вираженому власному тлумаченні — наявність окружності і трохи видозміненої кольорової гами в роботі.

Нідерландський архітектор Якоб Оуд (Jacobus Oud), як представник неопластицизму і член групи «Де Стил», утілював свої неопластичні переконання в кількох архітектурних спорудах, зокрема в «Café de Unie» у Роттердамі в 1925–1926 рр. Інший, не менш відомий архітектурний проект, у роботі над яким брав участь Якоб Оуд, є будівництво житлового суспільного комплексу «Weissenhof Estate» для виставки в Штутгарті (1927).

У будівництві житлового суспільного комплексу «Weissenhof Estate», поряд з Оудом, взяли участь 16 європейських архітекторів, серед них Петер Беренс (Peter Behrens), Людвіг Місс ван дер Роє (Ludwig Mies van der Rohe), ЛеКорбюз'є (Le Corbusier) та ін. Згодом цей житловий комплекс із двадцяти одного будинку послужив прикладом «Міжнародного стилю» в архітектурі з характерною для нього відсутністю національних особливостей (Speaks & Hadders, 1999, с. 126).

Наступний представник групи «Де Стил» — нідерландський архітектор Ян Вілс (Jan Wils), крім інших проектів, кольорова гама яких відповідає принципам і положенням неопластицизму, спроектував Олімпійський стадіон для Літніх Олімпійських Ігор (1928), що проходили в Амстердамі. Цей проект переміг в «Olympic art competition», заснованому П'єром де Фреді, бароном де Кубертеном (Pierre de Fredey, Baron de Coubertin). Такі «Змагання з мистецтва» проходили в 1912–1952 рр., а нагороди, представлені медалями різного ступеня, присуджувалися творам мистецтва, створенню яких сприяла спортивна тематика. Змагання включали п'ять номінальних категорій архітектура, література, музика, живопис і скульптура (Kramer, 2004, с. 32).

У 1929 р., через п'ять років після виникнення конфліктної ситуації між Пітом Мондріаном і Тео ван Дусбургом, відбулося їхнє примирення під час зустрічі в Парижі (Mawer, 2010). Проте творча діяльність кожного з них більше одна з одною не перетиналася. Із 1930 р. неопластицизм у творчості Мондріана трохи видозмінився, що знайшло відображення в його роботах у вигляді більш вузьких

і частих ліній і невеликих кольорових площин-акцентів, кількість яких часом зводилося до мінімуму. Прикладом можуть бути такі роботи художника: «Composition with Yellow», «Composition with Double Line and Yellow», «Composition blanc rouge et jaune», «Composition No. 12 with Blue» (Рис. 3).

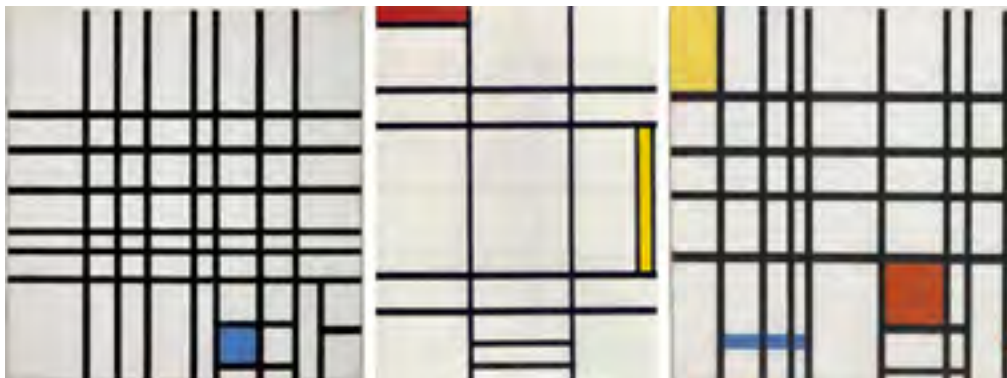


Рисунок 3. Неопластичні композиції П. Мондріана. 1930-ті роки

Figure 3. Neoplastic compositions of P. Mondrian. The 1930s

Джерело: <http://www.px-pict.com/6/2/3/3/3.html>

У той же час Тео ван Дусбург, паралельно з роботою в групі та журналі «Де Стил», брав активну участь у створенні кількох творчих напрямів, зокрема «Конкретного мистецтва» (Art Concret) або «Конкретизма» (Concretism), що сформувалося на основі напрямів неопластицизму й конструктивізму. Т. Дусбург разом з М. Біллом та іншими художниками-абстракціоністами організували групу з однією назвою. У своєму «Маніфесті Конкретного Мистецтва» (Manifesto of Concrete Art) Дусбург стверджував, що в його розумінні форма абстракціонізму повинна бути позбавлена, якої б то не було, символічної асоціації з реальністю, доводячи, що лінії і кольори конкретні самі по собі (Drukker et al., 2019, с. 70). Тео ван Дусбург також входив у вільну творчу асоціацію «Креативна абстракція» (Abstraction-Creation), сформовану в Парижі в 1931 р. разом з колишнім учасником групи «Де Стил» Жоржем Вантонгерло.

Останній випуск журналу «Де Стил» був виданий Неллі ван Дусбург у 1931 р. в пам'ять про свого чоловіка, який помер від серцевого нападу в Давосі. У цьому ж році припинилося й функціонування самої творчої групи, оскільки зі смертю Тео ван Дусбурга група втратила не тільки різнобічно талановитого художника та редактора, а й лідера, який забезпечував цілісність і спільність її учасників.

Художні цінності неопластицизму, як образотворчого руху, розвивалися переважно в діяльності самого Мондріана до його останніх робіт в 1943–1944 рр. після еміграції в США. Під впливом мегаполіса Нью-Йорка творчість П. Мондріана в останні роки зазнала найбільших змін, що відображено в його роботах початку 1940-х рр., а саме: «New York City I», «Broadway Boogie Woogie» та ін., де ахроматичні лінії та кольорові площини об'єдналися в єдине ціле в тій рівновазі, якої прагнув художник (Рис. 4). Проте до самого кінця він залишався вірним первісно означеним принципам неопластицизму.

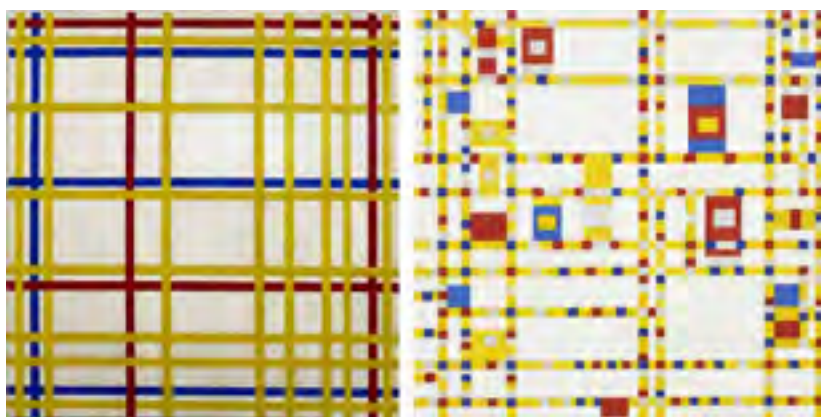


Рисунок 4. Неопластичні композиції П. Мондріана. Початок 1940-х років

Figure 4. Neoplastic compositions of P. Mondrian. The early 1940s

Джерело: <http://www.px-pict.com/6/2/3/3/15.html>

Так, полотнина його останньої та незавершеної роботи «Victory Boogie-Woogie» (Рис. 5) хоч і повернута на 45 градусів для динамічнішого сприйняття композиції, але перпендикулярність ліній та елементів залишається, як і в роботах 1917–1918 рр.



Рисунок 5. Мондріан П. Перемога Бугі-Вугі. 1943-1944

Figure 5. P. Mondrian Victory Boogie-Woogie. 1943-1944.

Джерело: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Piet_mondrian%2C_victory_boogie_woogie%2C_1942-44%2C_01.jpg

Висновки

У статті з'ясовано стан наукової розробленості проблеми формування та розвитку неопластицизму як художнього напрямку в цілому та групи «Де Стил» зокрема. Висвітлено основні віхи та переломні моменти неопластицизму, оглянуто здобутки проектної діяльності його представників. Художні та ідеологічні пошуки П. Мондріана, що сформували певну естетику неопластицизму, із самого початку знайшли відображення не тільки в образотворчому мистецтві, а й у графіці (Т. Дусбург), скульптурі (Ж. Вантонгерло), дизайні та архітектурі (Г. Рітвельд), так цей художній напрямок набув перших міждисциплінарних ознак. Перебування деяких митців в групі «Де Стил» було короткостроковим (Ж. Вантонгерло, Я. Оуд), що в цілому характеризує швидкі зміни в епоху модернізму. Для інших ідеали неопластицизму стали невід'ємною частиною творчої діяльності на все життя (П. Мондріан, Т. Дусбург, Г. Рітвельд).

Безперечно, ідейним натхненником та ґрунтовним теоретиком неопластицизму був Піт Мондріан, філософські переконання якого перетворилися в чітку, універсальну систему, котру особисто П. Мондріан ніколи не виводив за межі образотворчого мистецтва. Його найближчий соратник Тео ван Дусбург, більш різноплановий митець, відкритий до змін та розвитку, сприяв поширенню неопластицизму в Європі навіть після того, як Мондріан покинув групу у 1924 р., тобто за весь час офіційного існування групи «Де Стил» з 1917 по 1931 рік, творча єдність представників цього об'єднання в другій половині (1924–1931) забезпечувалася саме художником, літератором та архітектором Т. Дусбургом. Він володів «даром розширювати поняття «простір» і здатністю представити й пояснити нову інтерпретацію простору, як нібито мова йшла про звичайні лабораторні експерименти» (Гидион, 1984, с. 258). Про це також свідчить його спільний проєкт житлового будинку 1923 р., виконаний Корнелісом ван Естереном (Cornelis van Eesteren), який пізніше став автором проєкту планування Амстердама. Цей проєкт був новаторським для свого часу: розділення компактної маси будівлі на окремі елементи, наявність плоского даху, що використовувався як майданчик, горизонтальні «стрічкові» віконні прорізи, що пронизують об'єми будівлі, «фактично всі характерні риси, які пізніше стали притаманні безлічі будівель, уперше проявилися саме тут» (Гидион, 1984, с. 259).

Подальша трансформація неопластицизму в міждисциплінарний напрям із поширенням його впливу на предметну культуру кінця ХХ ст. була неможлива без проектної діяльності ще одного голландського митця — Герріта Рітвельда, який одним із перших трансформував образотворчі якості неопластицизму в тривимірні, що проявилось в безлічі його новаторських об'єктів дизайну та архітектурних споруджень. Подальше дослідження планується спрямувати на більш поглиблене дослідження проектної діяльності Герріта Рітвельда та висвітлення його першочергової ролі в подальшому розповсюдженні ідей і принципів неопластицизму в дизайні та архітектурі.

Список бібліографічних посилань

- Борев, Ю. (2002). *Эстетика*. Высшая школа.
- Гидион, З. (1984). *Пространство, время, архитектура* (М. В. Леонене & И. Л. Черня, пер.; 3-е изд.). Стройиздат.
- Лебедева, И. В. (2018). В поиске равновесия: Пит Мондриан, Бас Ян Адер и Эрика ван Зон. К столетию неопластицизма. *Художественная культура, 1*, 106-131.
- Недоступов, Р. А. (2008). Неопластицизм как направление абстракционизма и его влияние на современный дизайн и архитектуру. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 3*, 94-106.
- Droste, M., & Bauhaus-Archiv. (1993). *Bauhaus: 1919-1933*. Taschen.
- Drukker, J. W., Zhang, F., & Yi, X. (2019). 包豪斯与风格派：荷兰先锋运动对德国设计的影响. *Zhuangshi: Chinese journal of design, 312(4)*, 66-71.
- Holtzman, H., & James, M. S. (Eds.). (1993). *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*. Da Capo Press.
- Jaffe, H. (1983). *De Stijl, 1917-1931: Visions of Utopia*. Abbeville Press.
- Kramer, B. (2004). In search of the lost champions of the olympic art contests. *Journal of Olympic history, 12(2)*, 29-34.
- Lemoine, S. (1987). *Mondrian and De Stijl*. Art Data.
- Mawer, S. (2010, January 23). The ovan Doesburg: Forgotten artist of the avantgarde. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/23/theo-van-doesburg-avant-garde-tate>.
- Mondrian, P. (2008). *Plastic Art and Pure Plastic Art* (Rev. ed. of 1945). Witten born Art Books.
- Overy, P. (1991). *De Stijl*. Thames & Hudson.
- Seuphor, M. (1956). *Piet Mondrian: Life and Work*. H. N. Abrams.
- Speaks, M., & Hadders, G. (1999). *Mart Stam's Trousers: Stories from behind the Scenes of Dutch Moral Modernism*. 010 Publishers.
- White, M. (2003). *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester University Press.

References

- Borev, Yu. (2002). *Estetika [Aesthetics]*. Vysshaya shkola [in Russian].
- Droste, M., & Bauhaus-Archiv. (1993). *Bauhaus: 1919-1933*. Taschen.
- Drukker, J. W., Zhang, F., & Yi, X. (2019). Bauhaus & "De Stijl": The Influence of a Dutch Avant-Garde Movement on German Design. *Zhuangshi: Chinese Journal of Design, 312(4)*, 66-71 [in Chinese].
- Giedion, S. (1984). *Prostranstvo, Vremya, Arkhitektura [Space, Time, Architecture]* (M. V. Leonene & I. L. Chernya, Trans.; 3rded.). Stroizdat [in Russian].
- Holtzman, H., & James, M. S. (Eds.). (1993). *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*. Da Capo Press.
- Jaffe, H. (1983). *De Stijl, 1917-1931: Visions of Utopia*. Abbeville Press.
- Kramer, B. (2004). In Search of the Lost Champions of the Olympic Art Contests. *Journal of Olympic history, 12(2)*, 29-34.
- Lebedeva, I. V. (2018). V Poiske Ravnovesiya: Pit Mondrian, Bas Yan Aderi Erika van Zon. K Stoletiyu Neoplastitsizma [In the Search for Equilibrium: Piet Mondrian, Bas Jan Ader and Erica van Zon. To the Centennial Anniversary of Neoplasticism]. *Khudozhestvennaya Kul'tura [Art&Culture Studies], 1*, 106-131 [in Russian].
- Lemoine, S. (1987). *Mondrian and De Stijl*. Art Data.
- Mawer, S. (2010, January 23). Theo van Doesburg: Forgotten Artist of the Avant Garde. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/23/theo-van-doesburg-avant-garde-tate>.
- Mondrian, P. (2008). *Plastic Art and Pure Plastic Art* (Rev. ed. of 1945). Witten born Art Books.
- Nedostupov, R. A. (2008). Neoplastitsizm kak Napravlenie Abstraksionizma i Ego Vliyanie na Sovremennyi Dizain i Arkhitekturu [Neoplasticism as a Direction of Abstractionism and Its Influence on the Modern Design and Architecture]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzainu i Mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], 3*, 94-106 [in Russian].
- Overy, P. (1991). *De Stijl*. Thames & Hudson.
- Seuphor, M. (1956). *Piet Mondrian: Life and Work*. H. N. Abrams.
- Speaks, M., & Hadders, G. (1999). *Mart Stam's Trousers: Stories from behind the Scenes of Dutch Moral Modernism*. 010 Publishers.
- White, M. (2003). *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester University Press.

Стаття надійшла до редакції: 22.04.2021

**НЕОПЛАСТИЦИЗМ
И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ПРОЕКТНО-
ХУДОЖЕСТВЕННУЮ КУЛЬТУРУ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА:
ПИТ МОНДРИАН И ТЕО ВАН ДУСБУРГ**

Вергунова Наталья Сергеевна^{1а},

Вергунов Сергей Витальевич^{2а},

Левадный Александр Николаевич^{3а}

¹Кандидат искусствоведения, доцент,

²Кандидат искусствоведения, доцент, профессор,

³Народный художник Украины, доцент, профессор,

^аХарьковский национальный университет городского хозяйства имени А. Н. Бекетова,

Харьков, Украина

Цель исследования — выяснить состояния научной разработки процесса формирования и развития неопластицизма как художественного направления в целом и группы «Де Стил» в частности; осмыслить основные вехи и переломные моменты неопластицизма, рассмотреть проектную деятельность его представителей конца XX – начала XXI века. Методы исследования. Применен историко-сравнительный метод, который способствовал выявлению предпосылок формирования неопластицизма в Европе в начале XX в.; историко-сравнительный метод использовался в связи с хронологическим методом, что позволило подробно рассмотреть основные исторические вехи художественного направления неопластицизма во временной последовательности; благодаря методу художественно-композиционного анализа на основании произведений разных периодов жизни П. Мондриана прослежено развитие неопластицизма. Научная новизна работы заключается в комплексном исследовании источников, раскрывающих влияние неопластицизма на проектно-художественную культуру конца XX – начала XXI в.; освещены основные вехи и переломные моменты неопластицизма в разрезе проектной деятельности его представителей; представлено проявление его первых междисциплинарных признаков, поскольку именно этот аспект все еще недостаточно раскрыт в учебной и профессиональной литературе по дизайну. Выводы. Эстетика неопластицизма, сформировавшаяся на основе художественных и идеологических поисков П. Мондриана, с самого начала нашла отражение не только в изобразительном искусстве, но и в графике (Г. Дусбург), скульптуре (Ж. Вантонгерло), дизайне и архитектуре (Г. Ритвельд), что свидетельствует о приобретении этим художественным направлением первых междисциплинарных признаков. Теоретический вклад П. Мондриана в формирование и функционирование неопластицизма является бесспорным, однако именно активная деятельность Т. Дусбурга способствовала распространению неопластического искусства и обеспечивала целостность и общность представителей творческой группы «Де Стил». Г. Ритвельд одним из первых обстоятельно трансформировал идеологические и художественные константы П. Мондриана с двумерной плоскости изобразительного искусства в трехмерный мир объектов дизайнера и архитектурных сооружений.

Ключевые слова: неопластицизм; «Де Стил»; искусство; дизайн; архитектура

**NEOPLASTICISM
AND ITS IMPACT ON THE DESIGN
AND ARTISTIC CULTURE
OF THE LATE 20th
AND EARLY 21st CENTURIES:
PIET MONDRIAN
AND THEO VAN DOESBURG**

Nataliia Vergunova^{1а}, Serhii Vergunov^{2а},

Oleksandr Levadnyi^{3а}

¹PhD in Art Studies, Associate Professor,

²PhD in Art Studies, Associate Professor, Professor,

³People's Artist of Ukraine, Associate Professor, Professor,

^аO. M. Beketov National University

of Urban Economy in Kharkiv,

Kharkiv, Ukraine

The purpose of the article is to highlight the state of the scientific research on the formation and development of Neoplasticism as an artistic movement in general and the group “De Stijl” in particular; to comprehend the main milestones and turning points of Neoplasticism, to consider the project activities of its representatives of the late 20th – early 21st centuries. Research methodology. The historical and comparative method was applied to identify the prerequisites for the formation of Neoplasticism in Europe at the beginning of the 20th century; the historical and comparative method was used in the connection with the chronological method, which allowed us to consider in detail the main historical milestones of the artistic movement of Neoplasticism in a time sequence; the method of artistic and compositional analysis on the basis of works of different periods of P. Mondrian’s life helped to trace the Neoplasticism’s development. The scientific novelty of the work consists in a comprehensive study of the sources that reveal the influence of Neoplasticism on the design and artistic culture of the late 20th – early 21st centuries; the main milestones and turning points of Neoplasticism in the context of the project activity of its representatives are highlighted; the manifestation of its first interdisciplinary features is presented, since this aspect is not sufficiently disclosed in the educational and professional literature on design. Conclusions. The aesthetics of Neoplasticism,

formed on the basis of P. Mondrian's artistic and ideological search, was initially reflected not only in the visual arts, but also in graphics (T. Doesburg), sculpture (G. Vantongerloo), design, and architecture (G. Rietveld), which indicates that this artistic direction has acquired the first interdisciplinary features. The theoretical contribution of P. Mondrian to the formation and functioning of Neoplasticism is indisputable, but it was the activity of T. Doesburg that contributed to the spread of neoplastic art and ensured the integrity and community of representatives of the creative group "De Stijl". G. Rietveld was one of the first to transform in detail the ideological and artistic constants of P. Mondrian from the two-dimensional plane of the visual arts to the three-dimensional world of design objects and architectural structures.

Keywords: Neoplasticism; "De Stijl"; art; design; architecture

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235429

UDC 008:[7.03'06:687.01

**HOMEOSTATIC
POTENTIAL OF FASHION DESIGN
IN THE TRANSFORMATION PROCESSES
OF MODERN CULTURE**

Iryna Gardabkhadze

*Associate Professor,**ORCID: 0000-0002-8899-3267,**e-mail: irene.gard.fd@gmail.com,**Kyiv National University of Culture and Arts,**36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine*

The purpose of the article is to study fashion design as a carrier of the homeostatic potential of culture in the period of post-postmodernism transformations. Research methodology. The author of the article applies an interdisciplinary system approach with the combination of the results of subject, historiographical and morphological analyses to highlight the impact of the stabilizing role of fashion design on the development of culture in a state of transformation. The analysis of the homeostatic potential of fashion design as a result of decomposition is represented by a sequence of simpler issues, the solution of which specified the mechanisms for realization of this potential. The scientific novelty of the work is that the mechanism of stabilizing influence of fashion design on culture in the terms of “choice fluctuations” of metamodernism is described for the first time. Marketing requirements limit the freedom of choosing the idea and the theme of the collection in metamodernism style by taking into account the aesthetic pattern of costume perception by the target group of users. However, metamodern trends procure a dynamic balance of the contradictions between the traditions and innovations in design decisions by simultaneously highlighting in costume the elements of cultural heritage and the elements-carriers of fashion trends.

Conclusions. From the standpoint of metamodernism, the homeostatic impact of design creativity on the development of culture is interpreted in the form of a dynamic balance of contradictory elements of cultural heritage and elements-carriers of fashion trends without the influence of metanarratives of modernism, but with the possibility of manifesting narratives with universal humanistic aspirations. The relevance of the study is enhanced by the choice of fashion design to confirm its homeostatic properties in the context of cultural transformations since, in addition to contributing to the management theory of sustainable development of fashion design, the results of the study can be used in design practice to increase the effectiveness of the formation of an artistic image of the individual by means of costume.

Keywords: fashion design; homeostatic potential; primary source; transfer of elements; balance of contradictions

Introduction

The new lifestyle in the digital environment clearly outlined the requirements for social and professional adaptation. Paraphrasing the well-known statement that to achieve a certain cultural level, a person must use the modern opportunities that society provides to the individual, it can be noted that in the conditions of cataclysms, culture plays the role of a stimulator of social and professional adaptation of citizens and is a carrier of homeostatic potential to ensure stable progress. This fact gives relevance to the issue of the stabilizing influence of culture on the management of sustainable development in all spheres of life. Of particular interest are studies of the impact on the sustainable development of the culture of architectural art trends aimed at harmonizing people with the environment. These activities include architecture, arts and crafts, and many directions of design.

Digitalization provides designers with enhanced opportunities to visualize creative ideas, so the designers' susceptibility to a new generation of digital technologies is an important factor in their competitiveness. In the increasingly competitive environment, accelerating pace of life and shortening of the cycles of fashion trends changes, design has turned into a pursuit of innovation. But an excess of innovation leads to a loss of perception of the meaning of things and chaos, for the stable development of design, as well as for the continuity of progress, society needs a rational balance of traditions and innovations, which is regulated by culture.

Recent research and publications analysis. The importance of determining the stabilizing role of the directions of art in the adaptation processes of the information society has become the source of numerous publications by a wide range of researchers. Most often, such studies are devoted to highly specialized topics, namely:

- analysis of transformational trends in the culture of the information society (Guseinov, 2017);
- analysis of the role of design in human social adaptation to the digital environment (Vlasov, 2012, 2014);
- analysis of the role of design in preventing the risks of the information boom in modern society (Haievska, 2017);
- trends in design development in the digital and post-digital era (Gardabkhadze, 2019);
- defining the latest design features in a digital environment (Date et al., 2017).

Although fashion design as an agent of the multibillion-dollar fashion industry, a carrier of its trends, and as a performer of fundamental needs of the individual, has a noticeable influence on the vector of cultural transformations, its role in shaping new trends and “modern versions” of the culture of the 21st century is given much less attention.

The publications do not contain the results of an analysis of its stabilizing role as a carrier of humanized principles in the transformational processes of the culture of the information society. There is a lack of reports about the influence of fashion design on the formation of aesthetic guidelines, and the possibilities of fashion design for promoting the adaptation of a modern person to the conditions of a new lifestyle through the formation of his positive image by means of a costume are not considered.

It is known that design-creativity has the properties of self-balancing to maintain sustainable development. This study is an attempt to specify the potential of design in managing the development stability through self-regulation in the conditions of changing cultural paradigms, as well as to assess the abilities of transferring the stabilizing influence of design on the processes of cultural formation in a new round of informatization development.

Purpose of the article

The purpose of the article is to determine the self-regulating features of fashion design in changing cultural paradigms, as well as its ability to be a carrier of the homeostatic potential of culture during periods of transformation, in particular, in the period of post-postmodernism.

An interdisciplinary systematic approach, in which the complex problem of analysing the homeostatic potential of fashion design is represented by a set of simpler specialized issues, is applied when determining the mechanism of formation of the stabilizing influence of fashion design on the development of culture in the context of transformation. Coherent systematic solution of these issues with a combination of subject, historiographical and morphological analysis allowed us to draw the conclusions of the study in the form of recommendations for the implementation in the design practice.

Main research material

Over millennia of cycles of human civilization, periods of sustainable development were replaced by cataclysms that marked a new round of progress at a new level of civilization and the emergence of a new cycle. Culture, although prone to transformation, during the periods of turbulence preserved for the “new time” the most valuable cultural achievements of mankind in historical memory. This made it possible to transpose them into the present, thanks to which a balance of traditions and innovations was established during the cycle of sustainable development. The stabilizing role of culture has been revealed.

Based on the analysis of thematic publications, it can be assumed that one of the most effective approaches to stabilizing the dynamics of cultural development is to optimize the balance of traditions and innovations, which creates favourable conditions for people to adapt to new living conditions.

The research is based on the assumption that fashion design could play the role of a carrier of the stabilizing potential of culture. “Historicism is the main characteristic of artistic thinking. Including himself in the flow of historical time, understanding the past and anticipating the future, the artist is able to establish special semantic connections in “conceptual models of reality” (Vlasov, 2014, p. 17). The modern approach to design is formed in the ecosystem of “citizens-society”, taking into account the cultural and historical context, ethnosphere, ecology and individual human needs (Gardabkhadze, 2019), and design is a mediator-carrier of elements of cultural and ethnic heritage between epochal loops of different cultures. Reflecting humanistic ideals in design solutions and forming aesthetic guidelines for the perception of the visual image of the individual in the eyes of society, the design does not allow even the latest radical trends to deviate far from the humanistic ideals and stereotypes of beauty. Thus, historicism as the main property of artistic thinking stimulates the emer-

gence of an inertial-damper mechanism of design creativity, which plays the role of a stabilizer of its trajectory of design development and the trajectory of development of other art directions and culture in general.

Each era discovers new styles and trends. In the middle of the 20th century, many phenomena of social life in society were described in the terms of postmodernism. However, the 21st century reduced the number of appeals to postmodernism, but the issue of predicting possible trajectories of cultural development became relevant. There were many attempts to formulate the trajectories of art development in the form of characteristics of the new trends. At the turn of the 20th and the 21st centuries, the art studies methodology was expanded. In the new, post-structuralist picture of the world, the development of the arts is compared to the crown of a tree, where the development is carried out along the “trunk” simultaneously in different directions, giving rise to blossoming and dry, “dead-end” branches. Art directions and new trends include performatism, hypermodernism, renewalism, automodernism, metamodernism, and digimodernism (Rudrum & Stavris, 2015). The emergence of new art trends has also affected the perception of the place and functions of design in the modern digital environment. Trends in modern design are most harmoniously depicted in the principles of metamodernism, which does not provide a ready-made idea or concept, but suggests finding it independently in fluctuations between opposites, using “oscillating motion” and the structure of feelings (Metamodern – a new way, 2017).

One of the most relevant areas of contemporary art studies is the analysis of the special features of the spatio-temporal continuum of a work and the peculiarities of its perception by the audience (Vlasov, 2012). Unlike art studies, due to the practical orientation of the design the aim of the design creativity is not only the analysis of the object and subject of the research, but a combination of analysis and synthesis of characteristic features of prototype objects taking into account the environmental conditions, and the result of this became not theoretical conclusions, suggestions and characteristics of the object, but the design-artefact itself. The design aims at creating a design product that takes into account the needs and expectations of the target group of users.

Art studies analysis provides the designer with initial information, which, along with marketing data and fashion trends, participates in the formation of the project task. In addition to initial information about the primary sources of generating the author’s idea and the characteristics of prototypes, the art studies approach offers methods for selecting, typing and stylizing elements of the primary source, which are represented by intermediate and morphological methods (Vlasov, 2012). These methods and approaches together are aimed at transferring elements of the primary source (prototypes) to design solutions, where with the help of a design approach, stylized elements of the image of the primary source will be used as the components of creative synthesis with elements that carry aesthetic, functional and utilitarian requirements for product design.

The peculiarity of fashion design is that its target object is the person himself. Fashion design is the basis of the artistic image of the individual. It is closer to the needs and expectations of a person than other design directions. Therefore, the analysis of the role of fashion design in the transformational processes of the culture of the information society is an urgent issue both from the point of view of managing the sustainable development of architectural art trends, and from the point of view of social and professional adaptation of a person to the conditions of the digital environment.

Another characteristic feature of fashion design is that it is the most fashion-dependent of all design trends. Focus on the formation of an attractive habitual image of an individual by means of a costume entails the dependence of fashion design on natural features and internal characteristics of the individual, and on social stereotypes, the most significant of which are generated by fashion trends.

That is why fashion design relies on at least two prototypes: a modern image-carrier of characteristic fashion elements and a generalized image-prototype of a source of inspiration. That is, the process of creating an image of a person by a fashion designer is based in a certain way on associations with two or more images. After all, if you create an image without involving associations with the external images in relation to the carrier, but use only the natural data of this person, the image will not be able to demonstrate the novelty of perception, modern features and place accents that are designed to increase the artistic expressiveness of the result (Gardabkhadze, 2020).

The idea and implementation of each innovative fashion project are based on at least two primary sources of generating creative design solutions that have opposite requirements: one of the primary sources is a carrier of information from the field of cultural heritage, and therefore is not related to current trends, the other is a prototype of the current fashion environment, the source-carrier of fashion trends. It is possible to achieve innovative solutions due to the appeal to elements of the non-fashionable environment and at the same time stay within the requirements of fashion trends through the harmonious integration of these sources in the process of creating compositional solutions of models.

In the terms of metamodernism, the factor of stability of design creativity can be represented in the form of a dynamic oscillatory equilibrium of two competitive primary sources — a representative of traditional culture and a carrier of modern fashion trends.

But there is still one more factor influencing the design results. It is necessary to adapt design solutions to the personal characteristics of the individual, or at least take into account the characteristics of each of the narrow target groups of consumers. Viewing the harmonization of design artefacts with the characteristics of appearance and psychological attitudes of the individual from the standpoint of metamodernism, traditional primary sources should be chosen from the group of artefacts of the sphere of cultural heritage, filtered from the consequences of the influence of metanarratives of modernism, but with the possibility of transferring the expression of narratives with universal humanistic aspirations. The study suggests that dealing with the issue of matching the primary source with the internal psychological attitudes and preferences of the individual should occur by selecting, filtering and stylizing the elements of the primary source from the archetypes of the “collective unconscious”, which are characteristic of this group of consumers.

It is known that the characteristic carriers of current socio-cultural features of our time are the generalized images of various media or social characters influenced by the plot of the story have become the spokesmen of certain ideas and value orientations. The observer compares the artistic image of a person with the internal system of values, basic attitudes, criteria, elements of stereotypes, primary images of archetypes, which are compactly archived in the memory of the observer at the unconscious level and which are extracted from the “library” of archetypes and typed images (cult personalities) after subconscious scanning.

Since archetypes induce strong internal inclinations that form a personality, psychologists recommend that a person should choose the life role that corresponds to the characteristics of his most active archetype in order to achieve self-realization and to live fully. Stereotypes of life attitudes in the form of archetypes as role models control the emotions and behaviour of an individual. And although each person has a lot of unique features both by nature and formed under the influence of society, it can be stated that he/she follows one or another archetype. Since among other design directions, the human image design is the closest to the individual's personality, for a person's self-realization it is important in costume design to follow internal attitudes and aesthetic guidelines that are embedded in his/her subconscious and are associated with certain archetypes.

The idea of the role of fashion design as a carrier of the stabilizing potential of culture is realized by its specification in the form of recommendations for a dynamic balance between traditional and innovative elements of design solutions and experimental verification of its reliability through the use of these recommendations in the design of modern women's clothing collections.

Taking into account the trends of metamodernism, recommendations for a dynamic balance between traditional and innovative elements of design solutions could be formulated as follows:

- since the artistic expressiveness of design solutions of collection models depends on the choice and harmonious adaptation of primary sources-carriers of cultural heritage elements with personal attitudes of the individual and with fashion trends, the prospects for transferring elements of specific primary sources into the design of modern clothing are analysed at the first stage;
- then there is an analysis of fashion trends with the search for displaying the theme of primary sources in the collections of famous fashion designers with the selection, filtering and stylization of elements-carriers of fashion trends that are harmonious with the theme;
- the development of design solutions on the basis of the combination, convergence and parallel display of elements of traditional and modern prototypes with variable accentuation of these samples in compositional solutions of models of modern clothing is implemented;
- a collection of modern clothing is developed using selected solutions, and the artistic and aesthetic qualities of models are evaluated.

The evaluation of the artistic and aesthetic properties of the collection models using these recommendations in the design process indicates an increase in their expressiveness and novelty of perception of design decisions, which is achieved by transferring the expression of the original source to the modern fashion environment. The positive results of the experiment indicate the effectiveness of the proposed method and confirm the validity of the hypothesis.

Conclusions

The article is devoted to the analysis and confirmation of the hypothesis about the homeostatic influence of design creativity on the development of culture. This hypothesis plays the role of a connecting link between

the duality of oscillatory-damper mechanisms of art transformations and the issues of sustainable development of specific design directions, the study of which is especially relevant in times of social cataclysms. Fashion design, which is most closely related to the individual's personal requests, has been chosen as a specific design direction for which the hypothesis is confirmed.

The confirmation of the hypothesis about the homeostatic influence of design on the development of culture is realized by correlating the creative role of modern design with the tendency of the human psyche to the imaginative perception of reality, which is based on archetypes of the collective unconscious and individual stereotypes of consciousness of the creator and viewer.

The author of the article applies an interdisciplinary system approach with the combination of the results of subject, historiographical and morphological analyses to highlight the stabilizing role of primary sources of cultural heritage in the process of creating design solutions. In addition to combining various methods of analysis, techniques for synthesizing prototype-carriers of cultural heritage elements with element-carriers of fashion trends were applied to use the results of synthesis in the design of modern clothing.

The homeostatic potential of fashion design is created by reflecting humanistic ideals in the design solutions of a modern costume and forming aesthetic guidelines for users to perceive the visual image of a person. The mechanism of stabilizing influence of fashion design on culture in the terms of "choice fluctuations" of metamodernism has been described for the first time, in which the freedom of choosing the idea and the theme of the collection is limited to taking into account the aesthetic guidelines of perception of the costume by the target group of users.

The confirmation of the stabilizing effect of fashion design was made by experimental verification of the proposed recommendations in the design of modern clothing collections. The evaluation of the artistic and aesthetic properties of the collection models proves the increase of their expressiveness and the novelty of perception through the transfer of expression of primary source-carriers of cultural heritage elements to the modern fashion environment. The positive results of the experiment indicate the ability of fashion design to play the role of a carrier of the stabilizing potential of culture, reflecting humanistic ideals in the design solutions of modern costume and forming aesthetic guidelines for the perception of the visual image of the individual in the eyes of society.

Further research on the topic could be aimed at a detailed definition of the mechanisms of stabilizing influence of fashion design on the sustainable development of culture and arts.

References

- Date, P., Ganesan, A., & Oates, T. (2017). Fashioning with Networks: Neural Style Transfer to Design Clothes. *KDD ML4Fashion workshop*. https://www.researchgate.net/publication/318814315_Fashioning_with_Networks_Neural_Style_Transfer_to_Design_Clothes.
- Gardabkhadze, I. A. (2019). Dyzain Posttsyfrovoho Periodu: Tendentsii i Perspektyvy [Design of Post-Digital Period: Trends and Prospects]. *Tradysii ta Novatsii u Vyschii Arkhitekturno-Khudozhnii Osviti [Traditions and Novations of the Higher Architectonic and Art Education]*, 4, 7-14. <http://dx.doi.org/10.33625/2409-2347-2019-4-7-14> [in Ukrainian].
- Gardabkhadze, I. A. (2020). Imidzh Osobystosti v Dyskursi Sotsialnoi Adaptatsii v Tsyfrovii ta Posttsyfrovii Fazakh Rozvytku Informatsiinoho Suspilstva [Personality Image in the Discourse of Social Adaptation in the Post-Digital Phase of Information Society]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Kultury [Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture]*, 57, 79-90. <https://doi.org/10.31516/2410-5333.057.06> [in Ukrainian].
- Guseinov, A. A. (2017, May 18-20). Budushchee bez Budushchego [The Future without Future]. In *Global'nyi mir: Sistemnye Sdvigi, Vyzovy i Kontury Budushchego, XVII Mezhdunarodnye Likhachevskie Nauchnye Chteniya [Global World: System Shifts, Challenges and Contours of the Future, XVII International Likhachev Scientific Readings]* (pp. 63-66). Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences [in Russian].
- Haievska, T. (2017). Informatsiine Suspilstvo – Blaho chy Prokliattia Suchasnoi Liudyny: Sviata-Symuliakry [Information Society – the Blessing or Anathema of Modern Man: Holidays-Simulacrum]. In V. M. Sudakova (Ed.), *Novi Media v Suchasnomu Suspilstvi: Kulturolohichnyi Vymir [New Media in Modern Society: a Cultural Dimension]* (pp. 293-323). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Metamodern – Novyi Sposob Smotret' na Mir [Metamodern – a New Way of Looking at the World]*. (2017, March 29). Newtonew. <https://newtonew.com/culture/wow-metamodern> [in Russian].

- Rudrum, D., & Stavris, N. (Eds.). (2015). *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. Bloomsbury Academic. <https://www.bloomsbury.com/uk/supplanting-the-postmodern-9781501306884/>.
- Vlasov, V. G. (2012). Paraiskusstvoznanie i Istoricheskii Protsess [Paraarthistory and the Historical Process]. *Arkhitekton: Izvestiya Vuzov [Architecton: Proceedings of Higher Education]*, 1(37), 28-36. http://archvuz.ru/2012_1/4/ [in Russian].
- Vlasov, V. G. (2014). Istorizm Arkhitektury i Triada Vitruviya kak Metafora Dizain-Proektirovaniya [Historicism of Architecture and the Vitruvius Triad as a Metaphor for Design]. *Arkhitekton: Izvestiya Vuzov [Architecton: Proceedings of Higher Education]*, 2(46), 5-19. http://archvuz.ru/2014_2/1/ [in Russian].

The article was received by the editorial office: 19.03.2021

**ГОМЕОСТАТИЧНИЙ
ПОТЕНЦІАЛ ФЕШН-ДИЗАЙНУ
У ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ
СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ**

Гардабхадзе Ірина Анатоліївна
Доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Мета статті полягає у дослідженні фешн-дизайну як носія гомеостатичного потенціалу культури у період трансформацій після постмодернізму. Методи дослідження. Для висвітлення впливу стабілізуючої ролі фешн-дизайну на розвиток культури у стані трансформацій застосований міждисциплінарний системний підхід з комбінуванням результатів предметного, історіографічного й морфологічного аналізів. Аналіз гомеостатичного потенціалу фешн-дизайну в результаті декомпозиції представлений послідовністю більш простих питань, розв'язання яких конкретизувало механізми реалізації цього потенціалу. Новизна результатів. Уперше механізм стабілізуючого впливу фешн-дизайну на культуру охарактеризований у термінах «коливань вибору» метамодернізму. Тенденції метамодерну обмежують свободу вибору ідеї й теми колекції врахуванням естетичних орієнтирів сприйняття костюма цільовою групою користувачів, але підтримують динамічний баланс суперечностей традицій і новачій паралельним висвітленням у моделях костюма елементів культурної спадщини і елементів-носіїв тенденцій моди. Висновки. З позицій метамодернізму гомеостатичний вплив дизайн-творчості на розвиток культури інтерпретується у формі динамічної рівноваги суперечливих елементів культурної спадщини й елементів-носіїв тенденцій моди без впливу метанаративів модернізму, але з можливістю прояву наративів із загальнолюдськими гуманістичними устремліннями. Вибір фешн-дизайну для підтвердження його гомеостатичних властивостей в умовах культурних трансформацій надає дослідженню додаткової актуальності, адже, крім вкладу в теорію управління сталого розвитку фешн-дизайну, результати дослідження можуть бути використані в практиці проектування для підвищення ефективності формування художнього образу особистості засобами костюма.

Ключові слова: фешн-дизайн; гомеостатичний потенціал; першоджерело; трансфер елементів; баланс суперечностей

**ГОМЕОСТАТИЧЕСКИЙ
ПОТЕНЦИАЛ ФЭШН-ДИЗАЙНА
В ТРАНСФОРМАЦИОННЫХ
ПРОЦЕССАХ СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ**

Гардабхадзе Ирина Анатольевна
Доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи состоит в исследовании фэшн-дизайна как носителя гомеостатического потенциала культуры в период трансформаций после постмодернизма. Методы исследования. Для освещения влияния стабилизирующей роли фэшн-дизайна на развитие культуры в состоянии трансформации применен междисциплинарный системный подход с комбинированием результатов предметного, историографического и морфологического анализов. Анализ гомеостатического потенциала фэшн-дизайна в результате декомпозиции представлен последовательностью более простых вопросов, решение которых конкретизировало механизмы реализации этого потенциала. Новизна результатов. Впервые механизм стабилизирующего воздействия фэшн-дизайна на культуру охарактеризован в терминах «колебаний

выбора» метамодернизма. Тенденции метамодерна ограничивают свободу выбора идеи и темы коллекции учетом эстетических ориентиров восприятия костюма целевой группой пользователей, но поддерживают динамический баланс противоречий традиций и новаций параллельным освещением в моделях костюма элементов культурного наследия и элементов-носителей тенденций моды. Результаты. С позиций метамодернизма гомеостатическое воздействие дизайн-творчества на развитие культуры интерпретируется в форме динамического равновесия противоречивых элементов культурного наследия и элементов-носителей тенденций моды без влияния метанарративов модернизма, но с возможностью проявления нарративов с общечеловеческими гуманистическими устремлениями. Выбор фэшн-дизайна для подтверждения его гомеостатических свойств в условиях культурных трансформаций придает исследованию дополнительную актуальность, поскольку, кроме вклада в теорию управления устойчивым развитием фэшн-дизайна, результаты исследования целесообразно использовать в практике проектирования для повышения эффективности формирования художественного образа личности средствами костюма.

Ключевые слова: фэшн-дизайн; гомеостатический потенциал; первоисточник; трансфер элементов; баланс противоречий

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235432

УДК 791.634.2:791.12(477)"192/193"

**ВСТУПНІ ТИТРИ
ДО ФІЛЬМІВ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО
ФОТОКІНОУПРАВЛІННЯ:
СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОЇ МОВИ
ТА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ
КОНТЕКСТ**

Книжникова Софія Володимирівна
Аспірантка,
ORCID: 0000-0003-0293-5507,
e-mail: sofia.knyzhnykova@gmail.com,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті — проаналізувати специфіку художньої мови вступних титрів до фільмів Всеукраїнського фотокіноуправління. Для досягнення поставленої мети було застосовано відповідні методи дослідження, зокрема історичний (дослідження архівів Всеукраїнського фотокіноуправління), культурний (вплив організації на розвиток такої галузі культури, як кінематограф) та мистецтвознавчий (аналіз художньої мови вступних титрів до фільмів фотокіноуправління). Наукова новизна. Уперше проаналізовано особливості художньої мови вступних титрів до фільмів 1920–1930-х рр. українського кіновиробництва. Висновки. Всеукраїнське фотокіноуправління здійснило значний внесок у розвиток кінематографа, внаслідок чого зросла популярність означеної галузі. Встановлено, що 80% стрічок компанії втрачено, але завдяки збереженням фільмам ми маємо уявлення про титри, які створювалися на території України в той час. З'ясовано, що вступні титри несли лише інформацію щодо назви стрічки, рідше йшлося детальніше про фільм, на відміну від сучасних титрів, котрі повідомляють не тільки назву та спеціалістів, які працювали над кінофільмом, але й мають особливий дизайн. Виявлено, що художня мова вступних написів до кінострічок Всеукраїнського фотокіноуправління відрізняється лише шрифтовою частиною. Зокрема, деякі титри мають спільні шрифти з агітаційними плакатами того часу, на інших — відчутний вплив західної культури. Усі титри виконані на чорному тлі білим шрифтом. До 1927 р. більшість написів займала всю площу екрана, наступні — мали менший за розміром шрифт. Привертає увагу мова, якою написані титри (наприклад, написи ялтинської кінофабрики виконувалися українською, тоді як інші кінофабрики послуговувалися російською мовою). Проаналізовано вплив історико-культурного контексту на створення титрів до фільмів фотокіноуправління та особливості їхньої художньої мови.

Ключові слова: вступні титри; ВУФКУ; Всеукраїнське фотокіноуправління; назва фільму; заставка кіно; шрифт; український кінематограф; дизайн титрів

Вступ

Кінематограф — галузь культури, яка розпочала свою історію у XIX та набула популярності в XX ст. Виробництво сучасних фільмів здійснюється під контролем професійної команди, у якій кожен спеціаліст відповідальний за свою частину роботи. Титри, що раніше були засобом інформування глядачів, нині є окремим видом мистецької діяльності. Вони не тільки передають інформацію про стрічку, але й настрій сюжетної лінії, стають чимось, з чим асоціюється фільм. Сьогодні не існує досліджень, присвячених розвитку титрів з мистецького погляду, тому спостерігається потреба простежити зміни та еволюцію художньої мови в початкових написах до фільмів.

У центрі уваги пропонованого дослідження — вступні титри до фільмів Всеукраїнського фотокіноуправління, яке здійснило культурну революцію на початку XX ст. та зробило значний внесок у розвиток світового кінематографа.

Вступними титрами називають частину фільму, що сигналізує глядачеві про початок кінострічки, на якій представлений знак-логотип кінокомпанії, назва кінофільму та імена акторів і основних спеціалістів, задіяних у виробництві. З розвитком кінематографа змінюються й методи відтворення титрів. Усі технічні й технологічні новинки одразу знаходили графічне відтворення у вступних титрах.

Аналіз останніх джерел і публікацій. У наявних працях, присвячених діяльності Всеукраїнського фотокіноуправління і становленню українського кінематографа в історичному аспекті, певною мірою проаналізовано політичний контекст, у якому існувала організація, та її внесок у національну куль-

туру (Глебова, 2019; Годун, 2011; Грушева та Сахно, 2015; Захарченко, 2012; Крамар, 2009; Миславський, 2015; Москаленко, 2014; Наумова, 2014; Пасічник, 2016; Пашкова, 2012; Росляк, 2014а, 2014б; Самойленко, 2010; Ткаченко, 2019; Холод, 2019). З останніх робіт необхідно відзначити дослідження Р. Росляка «Вся господарча й художня система ВУФКУ стоїть тепер догори ногами» (2012), де на основі архівних документів аналізуються причини занепаду українського кінематографа наприкінці 1930-х рр.

Деякі дослідження присвячені окремим стрічкам і постатям, які вплинули на становлення українського кіномистецтва (Брюховецька, 2018; Герц, 2014; Лабур, 2017; Пашкова 2013; Шульгіна, 2014 та ін.). Серед них виділяється робота О. Пашкової (2013) «Пластичне вирішення фільму «Тарас Шевченко» (1926)», де проаналізовано інструменти, завдяки яким досягався художній задум стрічки, а також праця О. Сергєєвої (2014) «Міфологічні мотиви і архетипи світової культури у фільмах Георгія Стабового, Георгія Тасіна та Олександра Довженка».

Найближчою до тематики цього дослідження є робота А. Будника «Колаж і фотомонтаж в кінорекламі ВУФКУ» (2015), у якій проаналізовано вплив кінематографа на рекламні плакати, виготовлені кінофабриками на території України в 1920–1930-х рр. Автор акцентує увагу на тому, що невисока технічна оснащеність привела до самобутнього тлумачення передових технік колажу та фотомонтажу серед художників, які працюють для ВУФКУ та Українфільму.

Серед праць сучасних науковців, які активно досліджують вступні частини фільмів, варто виділити роботу О. Чуєвої та М. Чолія (2019) «Типографічний аспект анімованих титрів у кінематографі початку цифрової доби». Отже, незважаючи на те, що діяльність Всеукраїнського фотокіноуправління викликає зацікавленість і вітчизняних, і закордонних науковців, досі немає дослідження, присвяченого вступним титрам до кінострічок 20–30-х рр. ХХ ст.

Наукова новизна. Уперше здійснено аналіз особливостей художньої мови вступних титрів до фільмів 1920–1930-х рр. українського кіновиробництва, з'ясовано вплив на них історико-культурного контексту.

Мета статті

Мета статті — виявити специфіку художньої мови вступних титрів до фільмів Всеукраїнського фотокіноуправління 1920–1930-х рр., які збереглися до сьогодні.

Виклад матеріалу дослідження

У 1922 р. розпочало діяльність Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), яке, незважаючи на короткий період свого існування — 8 років, здійснило вплив на розвиток не лише українського кінематографа, а й світового. Митці того часу мали унікальну можливість поєднувати мистецтво й технології. На фоні опанування нової техніки й монтажу відзнятого матеріалу вироблення титрів вважалося механічною, суто технічною роботою, тому авторство вступної частини стрічок того часу є невідомим, що не зменшує їхньої наукової та культурної цінності.

У період свого існування ВУФКУ випускало ігрові, неігрові фільми та мультиплікації, але 80% продукції є втраченою. За часів існування ВУФКУ український кінематограф був під контролем радянської влади. Цей новий вид мистецтва вважався бюджетним засобом впливу на населення, тому на початку частково, а згодом тотально він зазнає впливу командно-адміністративної системи та підпорядковується принципам партійної ідеології. Кожен сценарій мав ухвалити уряд; бувало, що фільм заборонявся вже після його виходу (Миславський, 2018). Зрештою, українські кінематографісти навчилися завуальовано демонструвати свій націоналізм, що простежується у фільмах 1926–1928 рр. Зазвичай, це були стрічки з іноземним сюжетом або зарубіжного автора. У цей же період з'являються перші згадки про українські фільми у закордонній пресі.

Фільм О. Анощенка «Тіні Бельведера» знімався Другою кінофабрикою ВУФКУ (Ялта), сценарист — А. Золін, оператор — В. Лемке, художник — В. Мюллер. Вступні титри написані українською мовою. Назва фільму виконана тонким витягнутим шрифтом без серіфів та взята в лапки. Ширина основного та додаткового штриху шрифту однакова. Навколо використовується декоративна прямокутна рамка, елементи якої нагадують китиці, що додає титрам аристократичної вишуканості й частково передає настрій фільму (Рис. 1). Сюжет розгортається в польській військовій резиденції, колишньому палаці королів, де проживають жорстокі правлінці, які карають всіх, хто відступається від законів, що видаються їм правильними. У стрічці переплітаються боротьба з капіталізмом та історія кохання.



Рисунок 1. Вступні титри до фільму «Тіні Бельведера», 1926
Picture 1. The opening credits of the film “The Shadows of the Belvedere”, 1926

Кінокомедія «Ягідка кохання», знята Другою кінофабрикою ВУФКУ (Ялта) у 1926 р., вважається найдавнішою роботою Олександра Довженка, яку вдалося зберегти до наших днів. Оператор — Д. Демцький, Й. Рона, художник — І. Суворов. Назва фільму написана російською мовою та займає весь простір екрана. Використовується конструктивний шрифт без серіфів, який використовували художники в агітаційних плакатах. Товщина основного, з’єднувальних та додаткових штрихів співпадає (Рис. 2).

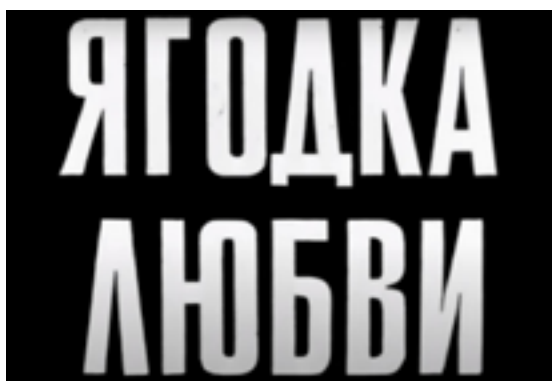


Рисунок 2. Вступні титри до фільму «Ягідка кохання», 1926
Picture 2. The opening credits of the film “Love’s Berries”, 1926

У 1927 р. відбулася прем’єра стрічки «Два дні» – першого українського фільму, випущеного в комерційний прокат США (режисер — Г. Стабовий, сценарист — С. Лазурін, оператор — Д. Демцький, художник — Г. Байзенгерц). Назва російською мовою виконана рубленим тонким шрифтом, у накресленні яких відчутний вплив конструктивізму. Літери широкі, вони майже вписуються в квадрат; основні та додаткові штрихи однієї товщини. У тексті можна помітити, що літери повторюються і стоять нерівно в рядках, що свідчить про метод прикладного (ручного) фотонабору тексту (Рис. 3).

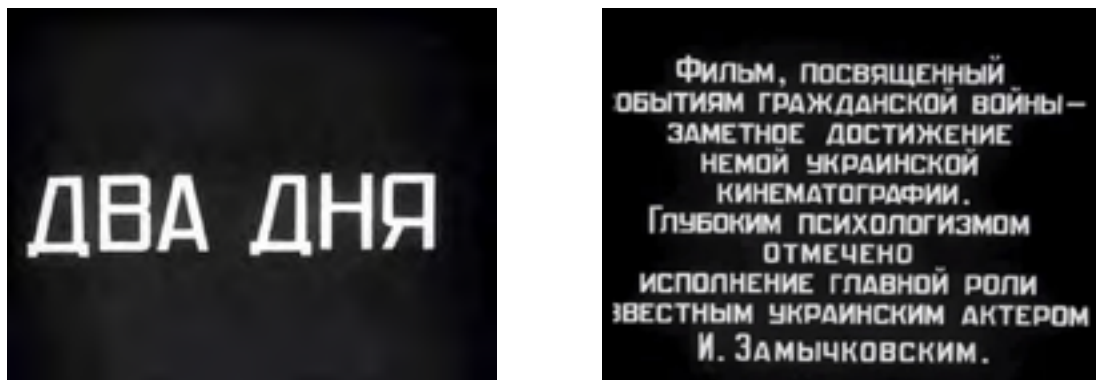


Рисунок 3. Вступні титри до фільму «Два дні», 1927
Picture 3. The opening credits of the film “Two Days”, 1927

Одеською кінофабрикою ВУФКУ в 1927 р. було знято перший український фільм, у якому розкривається трагедія окремої особистості, замість типових, для того часу, революційних проблем. «Нічний візник» Георгія Тасіна справив враження не тільки на українців, але й на європейців (сценарист фільму — М. Зац, оператор — А. Кюн, художники — Г. Байзенгерц, Й. Шпінель). Головну роль у фільмі зіграв один з найкращих українських акторів ХХ ст. — Амвросій Бучма. Назва стрічки у вступних титрах розміщена посередині й написана російською мовою. Застосовується декоративний шрифт з подвійними серіфами рубленої форми. Додатковий штрих значно тонший за основний. Верхнє слово вирівняно в ширину нижнього слова для візуального заповнення всієї екранної площини, тому між літерами першого слова спостерігаємо великі проміжки (Рис. 4).



Рисунок 4. Вступні титри до фільму «Нічний візник», 1927
Picture 4. The opening credits of the film “The Night Coachman”, 1927

Перша та друга частини фільму «Сумка дипкур'єра», знятого кіностудією ВУФКУ в Одесі в 1927 р., вважаються втраченими, 3–7 частини — збережені. Режисер О. Довженко створював стрічку під впливом німецької кінематографічної школи та вважав свою роботу «жалюгідною пробою пера». Незважаючи на це, фільм був зроблений якісно, він схвально сприймався глядачами України та Європи. Вступні титри виконані тонким, «стиснутим» шрифтом без серіфів, написані російською мовою. Для урізноманітнення напису верхнє слово подано товстішими літерами, ніж нижнє, при цьому використано один шрифт (Рис. 5).

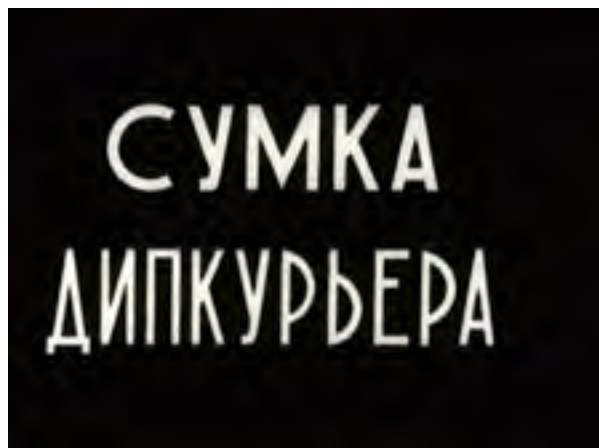


Рисунок 5. Вступні титри до фільму «Сумка дипкур'єра», 1927
Picture 5. The opening credits of the film “The Diplomatic Pouch”, 1927

Сценарій до фільму «Декабрюхов і Октябрюхов» написаний В. Маяковським до 10-річчя жовтневої революції. Стрічку знято одеською кінофабрикою ВУФКУ в 1927 р. (режисер — О. Смірнов, О. Іскандер, оператор — Й. Гудима). У фільмі продемонстровано дореволюційні хроніки останнього царя Російської імперії — Миколи II. У вступних титрах використовується рукописний шрифт. Текст написаний російською мовою. Серіфи має лише одна літера Х; у літерах О та Ю коло не замикається. Літери В наприкінці кожного з двох слів написані по-різному. Літери К і Т мають єдине у словосполученні

спільне поєднання — не відриваючи руки, мабуть тому, основний штрих літери Т товщий, ніж в інших літерах (Рис. 6).



Рисунок 6. Вступні титри до фільму «Декабрюхов і Октябрюхов», 1927
Picture 6. The opening credits of the film “Dekabriukhov and Oktiabriukhov”, 1927

На прикладі фільмів «Шкурник» (1929) (Рис.7, а), «Документи епохи» (1928) (Рис. 7,б) та «Пригоди полтинника» (1929) (Рис. 7, в) можемо відстежити, що оригінальність титрів не мала такого значення, як вимагається в сучасних фільмах. Подвійна тонка рамка по периметру екрана та з віньетками по кутах має стриманий вигляд. Шрифт у назвах до цих кінострічок має візуально однакові пропорції та креслення, він видовжений. З’єднувальні штрихи літер знаходяться вище середини, що характерно для конструктивізму. Має невеликі, заокруглені серіфи.



Рисунок 7, а – Вступні титри до фільму «Шкурник», 1929
Picture 7, a – The opening credits of the film “Self-seeker”, 1929



Рисунок 7, б – Вступні титри до фільму «Документи епохи», 1928
Picture 7, b – The opening credits of the film “Documents of the Era”, 1928

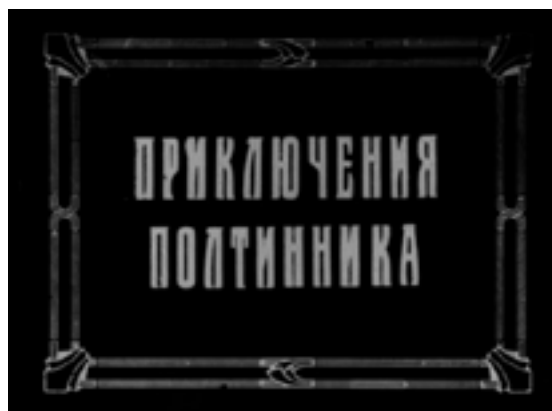


Рисунок 7, в – Вступні титри до фільму «Пригоди полтинника», 1929
Picture 7, c – The opening credits of the film “Adventures of Half a Rubel”, 1929

На митців кінця 20-х років ХХ ст. впливав не тільки конструктивізм, але і європейське ар-деко. Приклад такого впливу помітний у вступній частині фільму «Одинадцятий», який було знято в 1928 р. київською кінофабрикою ВУФКУ. Назва кінострічки водночас декоративна й монументальна. Невелика відстань між літерами й занижені додаткові штрихи у літерах А та Н, що тяжіють донизу, надають напису відчуття важкості, монолітності (Рис. 8). Фільм «Одинадцятий» — перша з трьох авангардистських робіт Д. Вертова, яка знімалася на базі щойно відкритої третьої кіностудії ВУФКУ в Києві (оператор — М. Кауфман).



Рисунок 8. Вступні титри до фільму «Одинадцятий», 1928
Picture 8. The opening credits of the film “The Eleventh Year”, 1928

Сюжет фільму «Троє», який було знято Другою кінофабрикою ВУФКУ (Ялта), був запозичений з новели американського письменника О. Генрі «Викуп червоного вождя» (режисер — О. Соловйов, сценарист — В. Маяковський, оператор — А. Кюн, художники — В. Баллюзек, К. Євсєєв). Вступні титри написані українською мовою, шрифтом з характерними квадратними, брусковими серіфами, окрім літери Є, у якої серіфи відсутні. Текст узято в лапки, які розміщені нерівно відносно слова. Напис об’єднує тонка декоративна рамка в стилістиці, притаманній арт-нуво (Рис. 9).



Рисунок 9. Вступні титри до фільму «Троє», 1928
Picture 9. The opening credits of the film “Three”, 1928

Стрічка «Січневе повстання в Києві» («Арсенал»), знята в 1929 р. Першою кінофабрикою ВУФКУ (Одеса), прославила О. Довженка в Східній Європі та Північній Америці. Захоплений ідеями національного визволення, режисер створив фільм, який передавав відчуття хаосу війни, опустивши реальні політичні мотиви, що дало змогу сприймати фільм українській інтелігенції, яка знаходилася по різні боки барикад. Назва фільму виконана гротескним шрифтом, де тільки літера С доповнена серіфом, додаткові та з’єднувальні штрихи значно тонші від основних. Розміщення з’єднувальних штрихів у літерах Е, Н та А — розташовані на різних рівнях відносно серединної лінії напису. Підпис під назвою здійснено шрифтом антиквенного креслення, що підсилює загальне лаконічне сприйняття шрифтової композиції (Рис. 10).

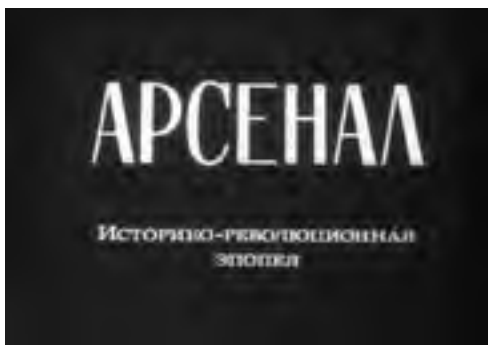


Рисунок 10. Вступні титри до фільму «Арсенал», 1929
Picture 10. The opening credits of the film “Arsenal”, 1929

У 1929 р. М. Кауфман створив шедевр українського кінематографа — стрічку «Навесні», неігровий фільм, у якому представлений Київ 1929 р. Разом із містом, яке «оживає» після зими, відроджується й природа. Проте вступні титри не відображають і навіть не натякають на зміст картини, вони виконані звичайним конструктивним шрифтом (Рис. 11).



Рисунок 11. Вступні титри до фільму «Навесні», 1929
Picture 11. The opening credits of the film “In spring”, 1929

Багаторічні експерименти у сфері монтажу дали змогу Д. Вертову, разом із братом М. Кауфманом, створити шедевр світового кіноавангарду, який став методичним посібником для наступних поколінь режисерів і вивів кінематограф на новий рівень, підкреслюючи, що мова кіно відрізняється від театру й літератури. У стрічці фігурують кадри міст Києва, Харкова та Одеси. Назва стрічки «Людина з кіноапаратом» виконана так само — конструктивним шрифтом, що і в стрічці «Навесні». Додатковий напис під назвою фільму виконаний шрифтом антиквенного креслення з контрастними основними та додатковими штрихами (Рис. 12).



Рисунок 12. Вступні титри до фільму «Людина з кіноапаратом», 1929
Picture 12. The opening credits of the film “Man With a Movie Camera, 1929

Кінострічка «Генеральна репетиція» (1930), знята київською кінофабрикою ВУФКУ (режисери — М. Білінський та П. Коломойцев), відтворює події 1905 року — повстання проти царизму, російсько-японську війну, чорносотенні маніфестації, єврейські погроми, розправи з інтелігенцією. У кресленні назви використовується вузький плакатний шрифт із серіфами. Між літерами зовсім не виражений міжлітерний простір: деякі літери занадто щільні між собою, а деякі мають необґрунтовані відстані. Цей напис можна назвати нетиповим серед інших робіт ВУФКУ того періоду (Рис. 13).



Рисунок 13. Вступні титри до фільму «Генеральна репетиція», 1930
Picture 13. The opening credits of the film “Final Rehearsal”, 1930

У 1930 р. ВУФКУ припиняє свою діяльність через тиск влади. В історії українського кінематографу наступає переломний момент, який призвів до значного скорочення кіновиробництва, втрати можливості співпраці із зарубіжними організаціями та монополії кінопрокату (Росляк, 2014а, 2014б).

Висновки

Більше половини кінострічок, виготовлених кінофабриками Всеукраїнського фотокіноуправління, було втрачено, тому відтворити загальну картину еволюції художньої мови вступних титрів до фільмів того часу, неможливо. І все ж стрічки, які збереглися до наших днів, дали змогу провести мистецький аналіз та зробити певні висновки.

У статті вперше проаналізовано особливості художньої мови вступної частини до стрічок Всеукраїнського фотокіноуправління, розглянуто особливості її зміни й еволюції.

Вступні титри до українських фільмів 1920–30-х рр. мали стриманий дизайн і здебільшого несли лише інформацію щодо назви стрічки. У всіх випадках тло було чорного кольору, а художня мова відрізнялася завдяки шрифтовій частині.

Проаналізовано вступні написи до віднайдених кінострічок фабрик Всеукраїнського фотокіноуправління. Виявлено зміни в загальній композиції та шрифтовій частині. Встановлено, що деякі титри мають спільні шрифти з агітаційними плакатами того часу, інші — демонструють вплив західної культури.

Отримані результати дають поштовх для подальшого переосмислення художньої мови титрів до фільмів та з'ясування їхньої стилістичної еволюції, що й визначає перспективи наступних досліджень.

Список використаних джерел

- Брюховецька, Л. (2018). *Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції*. Києво-Могилянська академія.
- Будник, А. (2015). Коллаж и фотомонтаж в кинорекламе ВУФКУ. *Международный научно-исследовательский журнал*, 7(38), ч. 4, 19-21.
- Герц, М. (2014). Творчість О. Довженка періоду ВУФКУ: початок українського поетичного кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 15, 191-194.
- Глебова, Н. (2019). Феномен українського авангардного кінематографу. *Студентський науковий вісник*, 44, 82-83.

- Годун, Н. (2011). Політико-ідеологічний нагляд за кіно-театральними закладами наприкінці 1920-х – 1930-х рр. *Український історичний збірник*, 14, 122-130.
- Грушева, Т., & Сахно, О. (2015). Основні напрямки діяльності Всеукраїнського фотокіноуправління (1922-1930 рр.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, 42, 98-101.
- Захарченко М. (2012). Особливості кінофікації українського села в другій половині 20-х рр. ХХ ст. *Український селянин*, 13, 56-59.
- Крамар, О. (2009). Проблеми створення та діяльності Всеукраїнського товариства культурного зв'язку із закордоном: друга половина 20-х – початок 30-х років ХХ століття. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 95-100.
- Лабур, О. (2017). Київська кінофабрика ВУФКУ та фільм О. Каплера «Право на жінку»: історія однієї заборони. *Київські історичні студії*, 2, 78-87.
- Миславський, В. (2015). Фільми о современности в украинском кинематографе 1920-х. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 43, 88-97.
- Миславський, В. (2018). *Історія українського кіно. 1896–1930. Факти і документи* (Т. 1). Дім Реклами.
- Москаленко, М. (2014). Історія становлення та розвитку кінопромисловості в Україні. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Юридичні науки*, 1, 97-100.
- Наумова, Л. (2014). Умови виникнення українського національного кінематографа і діяльність ВУФКУ. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 15, 152-160.
- Пасічник, А. (2016). Особливості становлення одеської кінофабрики ВУФКУ. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 19, 84.
- Пашкова, О. (2012). Українське просвітницьке кіно: формування методики (на межі 1920-1930-х років). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 12, 154-159.
- Пашкова, О. (2013). Пластичне вирішення фільму "Тарас Шевченко" (1926). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 13, 117-122.
- Росляк, Р. (2012). «Вся господарча й художня система ВУФКУ стоїть тепер догори ногами». *Український історичний збірник*, 15, 339-349.
- Росляк, Р. (2014а). «Віддати наказ про припинення самостійного існування ВУФКУ...» (матеріали й документи з історії підпорядкування української кінематографії союзному центру). *Студії мистецтвознавчі*, 3, 112-126.
- Росляк, Р. (2014б, 5-6 грудня). Протоколи правління ВУФКУ як інструмент управління української кінопромисловістю. В *Документ. Архів. Історія. Сучасність*, Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції, Екатеринбург (с. 251-255). Издательство Уральського університета.
- Самойленко, Т. (2010). Українське кіно в умовах тоталітарного режиму. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Серія: Історія*, 116(129), 32-36.
- Сергеева, О. (2014). Міфологічні мотиви і архетипи світової культури у фільмах Георгія Стабового, Георгія Тасіна та Олександра Довженка. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 15, 195-199.
- Ткаченко, М. (2019). *Становлення українського кінематографу наприкінці ХІХ – в першій третині ХХ ст.* [Магістерська дипломна робота]. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса.
- Холод, Г. (2019). Композиція й тематичний діапазон рубрики «Наше кіно-виробництво» у газеті «Кіно-тиждень» (1927). *Соціальні комунікації: теорія і практика*, 9, 26-33.
- Чуєва, О. & Чолій, М. (2019). Типографічний аспект анімованих титрів у кінематографії початку цифрової доби. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2(1), 67-80.
- Шульгіна А. (2014). Шевченківська тематика у творчості перших українських операторів О. Калюжного та М. Топчія у 1920–1930-х рр. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 14, 147-155.

References

- Briukhovetska, L. (2018). *Perervanyi Polit. Ukrainiske Kino Chasiv VUFKU: Sproba Rekonstruktsii [Interrupted Flight. Ukrainian Cinema of VUFKU Times: an Attempt At Reconstruction]*. Kyiv-Mohyla Academy [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (2015). Kollazh i Fotomontazh v Kinoreklame VUFKU [Collage and Photo Montage in VUFKU's Movie Advertising]. *Mezhdunarodnyi Nauchno-Issledovatel'skii Zhurnal [International Research Journal]*, 7(38), pt. 4, 19-21 [in Russian].

- Chuiyeva, O. & Cholii, M. (2019). Typografichnyi Aspekt Animovanykh Tytriv u Kinematohrafi Pochatku Tsyfrovoi Doby [Typographical Aspect of Animated Titles in Cinematography of the Early Digital Era]. *Demiurh: Idei, Tekhnologii, Perspektyvy Dizainu [Demurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design]*, 2(1), 67-80 [in Ukrainian].
- Herts, M. (2014). Tvorchist O. Dovzhenka Periodu VUFKU: Pochatok Ukrainskoho Poetychnoho Kino [Creativity of O. Dovzhenko of the VUFKU Period: the Beginning of Ukrainian Poetic Cinema]. *Naukovyi Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Teatru, Kino i Telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho [Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television]*, 15, 191-194 [in Ukrainian].
- Hliebova, N. (2019). Fenomen Ukrainskoho Avanhardnoho Kinematohrafu [The Phenomenon of Ukrainian Avant-Garde Cinema]. *Studentskyi Naukovyi Visnyk [Student Scientific Bulletin]*, 44, 82-83 [in Ukrainian].
- Hodun, N. (2011). Polityko-Ideolohichni Nahliad za Kino-Teatralnymy Zakladamy Naprykintsi 1920-kh – 1930-kh rr. [Political and Ideological Supervision of Film and Theater Institutions in the Late 1920's – 1930's]. *Ukrainskyi Istorychnyi Zbirnyk [Ukrainian Historical Collection]*, 14, 122-130 [in Ukrainian].
- Hrusheva, T., & Sakhno, O. (2015). Osnovni Napriamky Diialnosti Vseukrainskoho Fotokinoupravlinnia (1922-1930 rr.) [The Main Activities of Ukrainian Photo and Cinema Administration (1922-1930)]. *Naukovi Pratsi Istorychnoho Fakultetu Zaporizkoho Natsionalnoho Universytetu [Scholarly Works of the Faculty of History, Zaporizhzhia National University]*, 42, 98-101 [in Ukrainian].
- Kholod, H. (2019). Kompozytsiia y Tematychnyi Diapazon Rubryky "Nashe Kino-Vyrobnytstvo" u Hazeti "Kino-Tyzhden" (1927) [Composition and Thematic Subscribers "Our Cinema-Production" in the Newspaper "Cinema-Week" (1927)]. *Sotsialni Komunikatsii: Teoriia i Praktyka [Social Communications: Theory and Practice]*, 9, 26-33 [in Ukrainian].
- Kramar, O. (2009). Problemy Stvorennia ta Diialnosti Vseukrainskoho Tovarystva Kulturnoho Zviazku iz Zakordonom: Druha Polovyna 20-kh – Pochatok 30-kh Rokiv XX Stolittia [Problems of Creation and Activity of the All-Ukrainian Society of Cultural Communication Abroad: the Second Half of the 20s – the Beginning of the 30s of the XX Century]. *Visnyk Derzhavnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 2, 95-100 [in Ukrainian].
- Labur, O. (2017). Kyivska Kinofabryka VUFKU ta Film O. Kaplera "Pravo na Zhinku": Istoriiia Odniei Zaborony [VUFKU Kyiv Film Studios and Oleksii Kapler's Film "Right For Woman": Story of One Ban]. *Kyivski Istorychni Studii [Kyiv Historical Studies]*, 2, 78-87 [in Ukrainian].
- Moskalenko, M. (2014). Istoriiia Stanovlennia ta Rozvytku Kinopromyslovosti v Ukraini [The History of Formation and Development of Film Industry in Ukraine]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Yurydychni Nauky [Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Legal Studies]*, 1, 97-100 [in Ukrainian].
- Mislavskii, V. (2015). Fil'my o Sovremennosti v Ukrainskom Kinematografe 1920-kh [Films about Modernity in Ukrainian Cinema of the 1920s]. *Problemy Vzaiemodii Mystetstva, Pedahohiky ta Teorii i Praktyky Osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]*, 43, 88-97 [in Russian].
- Myslavskyyi, V. (2018). *Istoriiia Ukrainskoho Kino. 1896–1930. Fakty i Dokumenty [History of Ukrainian Cinema. 1896–1930. Facts and Documents]* (Vol. 1). Dim Reklamy [in Ukrainian].
- Naumova, L. (2014). Umovy Vynyknennia Ukrainskoho Natsionalnoho Kinematohrafu i Diialnist VUFKU [Conditions of Origin of the Ukrainian National Cinema and Activity of VUFKU]. *Naukovyi Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Teatru, Kino i Telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho [Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television]*, 15, 152-160 [in Ukrainian].
- Pashkova, O. (2012). Ukrainske Prosvitnytske Kino: Formuvannia Metodyky (na Mezhi 1920-1930-kh Rokiv) [Ukrainian Educational Cinema: Formation of Methodology (at the Turn of the 1920s and 1930s)]. *Ukrainske Mystetstvoznnavstvo: Materialy, Doslidzhennia, Retsenzii [Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews]*, 12, 154-159 [in Ukrainian].
- Pashkova, O. (2013). Plastychne Vyrishennia Filmu "Taras Shevchenko" (1926) [Plastic Solution of the Film "Taras Shevchenko" (1926)]. *Ukrainske Mystetstvoznnavstvo: Materialy, Doslidzhennia, Retsenzii [Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews]*, 13, 117-122 [in Ukrainian].
- Pasichnyk, A. (2016). Osoblyvosti Stanovlennia Odeskoi Kinofabryky VUFKU [Features of the Formation of the Odessa Film Factory VUFKU]. *Naukovyi Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Teatru, Kino i Telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho [Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television]*, 19, 84 [in Ukrainian].
- Rosliak, R. (2014a). "Viddaty Nakaz pro Prypynennia Samostiinoho Isnuvannia VUFKU..." (Materialy i Dokumenty z Istorii Pidporiadkuvannia Ukrainskoi Kinematohrafii Soiuznomu Tsentru) ["To Give an Order on the Termination of the Independent Existence of VUFKU..." (Materials and Documents on the History of Subordination of Ukrainian Cinema to the Union Center)]. *Studii Mystetstvoznnavchi [Researches of the Fine Art]*, 3, 112-126 [in Ukrainian].

- Rosliak, R. (2014b, December 5-6). Protokoly Pravleniya VUFKU kak Instrument Upravleniya Ukrainskoi Kinopromyshlennost'yu [VUFKU Board Protocols as a Tool for Managing the Ukrainian Film Industry]. In *Dokument. Arkhiv. Istoriiya. Sovremennost'* [Document. Archive. History. Modernity], Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference, Yekaterinburg (pp. 251-255). Ural University Publishing [in Russian].
- Samoilenko, T. (2010). Ukrainske Kino v Umovakh Totalitarnoho Rezhymu [Ukrainian Cinema in the Conditions of a Totalitarian Regime]. *Naukovi Pratsi [Chornomorskoho Derzhavnoho Universytetu imeni Petra Mohyly]. Serii: Istoriiia, 116(129), 32-36* [in Ukrainian].
- Serheieva, O. (2014). Mifolohichni Motyvy i Arkhetypy Svitovoi Kultury u Filmakh Heorhii Stabovoho, Heorhii Tasina ta Oleksandra Dovzhenka [Mythological Motifs and Archetypes of World Culture in the Films of Heorhii Stabovyi, Heorhii Tasin and Oleksandr Dovzhenko]. *Naukovyi Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Teatru, Kino i Telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho [Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television], 15, 195-199* [in Ukrainian].
- Shulhina A. (2014). Shevchenkivska Tematyka u Tvorchosti Pershykh Ukrainskykh Operatoriv O. Kaliuzhnoho ta M. Topchiiu u 1920–1930-kh rr. [Shevchenko's Themes in the Works of the First Ukrainian Operators O. Kaliuzhnyi and M. Topchii in the 1920s and 1930s]. *Naukovyi Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Teatru, Kino i Telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho [Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television], 14, 147-155* [in Ukrainian].
- Tkachenko, M. (2019). *Stanovlennia Ukrainskoho Kinematohrafu Naprykintsi XIX – v Pershii Tretyni XX st. [The Formation of Ukrainian Cinema in the Late 19th Century – in the First Third of the 20th Century]* [Master's thesis]. Odessa I. I. Mechnikov National University, Odessa [in Ukrainian].
- Zakharchenko M. (2012). Osoblyvosti Kinofikatsii Ukrainskoho Sela v Druhii Polovyni 20-kh rr. XX st. [Features of the Film of the Ukrainian Village in the Second Half of the 20s of the XX Century]. *Ukrainskyi Selianyn [Ukrainian Peasant], 13, 56-59* [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 22.03.2021

**ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ТИТРЫ
К ФИЛЬМАМ ВСЕУКРАИНСКОГО
ФОТОКИНОУПРАВЛЕНИЯ:
СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ЯЗЫКА И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ
КОНТЕКСТ**

Книжникова Софья Владимировна
Аспирантка,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина

Цель статьи — проанализировать специфику художественного языка вступительных титров к фильмам Всеукраинского фотокиноуправления. Для решения поставленной цели были применены соответствующие методы исследования, в частности исторический (исследование архивов Всеукраинского фотокиноуправления), культурный (влияние организации на развитие такой отрасли культуры, как кинематограф) и искусствоведческий (анализ художественного языка вступительных титров к фильмам фотокиноуправления). Научная новизна. Впервые проанализированы особенности художественного языка вступительных титров к фильмам 1920–1930-х гг. украинского кинопроизводства. Выводы. Всеукраинское фотокиноуправление осуществило значительный вклад в развитие кинематографа, в результате чего возросла популярность данной отрасли. Установлено, что 80% кинолент компании потеряно, но благодаря сохранившимся фильмам мы имеем представление о титрах, которые создавались на территории Украины в то время. Выяснено, что вступительные титры несли только информацию о названии ленты, реже была подробная информация о фильме, в отличие от современных титров, которые сообщают не только название и специалистов, работавших над кинофильмом, но и имеют особый дизайн. Выявлено, что художественный язык вступительных надписей к кинолентам Всеукраинского фотокиноуправления отличается только шрифтовой частью. В частности, некоторые титры имеют общие шрифты с агитационными плакатами того времени, на других — чувствуется влияние западной культуры. Все титры выполнены на черном фоне белым шрифтом. К 1927 г. большинство надписей занимала всю площадь экрана, последующие — имели меньший по размеру шрифт. Привлекает внимание язык, которым написаны титры (например, надписи ялтинской кинофабрики выполнялись украинском языком, тогда как другие кинофабрики использовали русский язык). Проанализировано влияние историко-культурный контекста на создание титров к фильмам фотокиноуправления и особенности их художественного языка.

Ключевые слова: вступительные титры; ВУФКУ; Всеукраинское фотокиноуправление; название фильма; заставка кино; шрифт; украинский кинематограф; дизайн титров

**OPENING CREDITS TO THE FILMS
OF THE ALL-UKRAINIAN PHOTO
AND CINEMA ADMINISTRATION:
ARTISTIC LANGUAGE, HISTORICAL
AND CULTURAL CONTEXT**

Sofia Knyzhnykova

PhD student,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the special features of the artistic language of the opening credits in the films of the All-Ukrainian Photo and Cinema Administration. To achieve this goal, the relevant research methods were applied, in particular, historical (study of the archives of the All-Ukrainian Photo and Cinema Administration), cultural (the Administration's influence on the development of such a field of culture as cinema) and art studies (analysis of the artistic language of the opening credits to the films of the All-Ukrainian Photo and Cinema Administration). Scientific novelty. The features of the artistic language of the opening credits to the films of the Ukrainian film production in the 1920s and 1930s have been analysed for the first time. Conclusions. The All-Ukrainian Photo and Cinema Administration made a significant contribution to the development of cinema, which resulted in the increased popularity of the industry. The study shows that 80% of the company's films have been lost, but thanks to the preserved films, we are familiar with the opening titles that were created on the territory of Ukraine at that time. The article reveals that the opening credits contained information only about the film's title and less often they went into more details about the film, in contrast to the modern opening credits, which not only present the title and list people who worked on the film, but also have a special design. The article demonstrates that the artistic language of the opening credits to the films of the All-Ukrainian Photo and Cinema Administration differs only in the font part. In particular, some opening credits have the same fonts as propaganda posters of that time, while others have a significant influence of Western culture. All opening credits are made on a black background in white font. Until 1927, most of the opening credits occupied the entire screen area, while later they had a smaller font size. Attention is drawn to the language of the opening credits (for example, the Yalta Film Factory used the Ukrainian language, while other film factories — the Russian one). The influence of the historical and cultural context on the creation of the opening credits in the films of the Photo and Cinema Administration and features of their artistic language have been analysed.

Keywords: opening credits; All-Ukrainian Photo and Cinema Administration; film title; movie screensaver; font; Ukrainian cinema; title design

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235433

УДК 7.012:747

**ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ
КОВОРКІНГ-ЦЕНТРУ**

Приходько Ксенія Олександрівна
Аспірантка,
ORCID: 0000-0002-7347-3226,
e-mail: prykhodko11@ukr.net,
Київський національний університет
культури і мистецтва,
вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті — виявити фактори впливу на розроблення дизайну інтер'єру коворкінг-центру в контексті конструктивних характеристик робочого простору. Методологія дослідження. Застосовано аналітичний метод та метод логіко-теоретичного аналізу з метою опрацювання й узагальнення наукової літератури; метод структурно-функціонального та системного аналізу (для виявлення особливостей робочого простору, факторів впливу та специфіки дизайну інтер'єру коворкінг-центру), метод теоретичного узагальнення. Наукова новизна. Досліджено характеристики робочого простору в контексті специфіки розроблення дизайну інтер'єру коворкінг-центру; проаналізовано зв'язок дизайну робочого простору коворкінг-центру з новаторським підходом до роботи та спілкування; виявлено, що рівень розвитку технологій і зміна формату праці здійснює безпосередній вплив на характер фізичного простору робочого місця, його функції, породжуючи новаторські типологічні форми; визначено особливості поєднання неформальних та креативних просторів з функціональними просторами в межах типового коворкінг-центру. Висновки. Унікальність фізичного простору коворкінг-центру вимагає від дизайнерів фокусування уваги на особливостях планування інтер'єру з метою створення продуманого, приємного та ефективного простору нового формату офісного середовища відкритого планування із вхідною платою, де робітники працюють відповідно до фундаментальних цінностей та етики спілкування, що посприяє стійкому творчому процесу й максимізації потенціалу. Виявлено, що важливими елементами в процесі розроблення дизайну інтер'єру коворкінг-центру є такі фактори робочого простору, як відкритість, територіальність, доступ до особистих кімнат, гнучкість, інклюзивність, доступність, відчуття психологічної підтримки користувачів з боку простору й ін. Констатовано, що продуманий дизайн інтер'єрів коворкінг-центрів створює середовище, яке надихає на ідеї та підвищує продуктивність.

Ключові слова: коворкінг-центр; коворкінг-простір; дизайн; фізичний простір; інтер'єр

Вступ

Постіндустріальні цінності зумовили трансформаційні процеси в українській офісній структурі, що протягом останніх років призвели до появи двох тенденцій: надання провідними компаніями переваги офісним приміщенням із гнучким плануванням та умовами для соціальних комунікацій та активного розвитку формату коворкінг, специфіка якого полягає в наданні фрілансерам, творчим та інтелектуальним організаціям малого бізнесу робочого простору в спільному офісному приміщенні.

В урбаністичному просторі початку третього десятиліття ХХІ ст. представлено багато коворкінг-центрів, успішність яких безпосередньо пов'язана з дизайном інтер'єру, що надає унікальної особливості, визначає індивідуальний стиль, відображає бренд та специфіку компанії.

Незважаючи на те, що доступність й атмосфера / інтер'єр фізичного простору позиціонуються як найважливіші характеристики під час вибору конкретного коворкінг-центру, теоретична база дизайну інтер'єру коворкінг-простору знаходиться на етапі формування, що й зумовлює актуальність дослідження.

Вплив фізичного середовища на робітників є беззаперечним, що підтверджується багатьма науковими дослідженнями. Покращення фізичного середовища розглядалося як один зі способів вплинути на задоволення потреб співробітників, бажання працювати й навіть стан здоров'я. Означені аспекти, що передусім стосуються традиційних робочих умов, детально описані в науковій літературі, проте в контексті специфіки фізичного середовища коворкінг-центру на сучасному етапі залишаються малодослідженими.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Деякі особливості дизайну коворкінг-простору висвітлено в наукових публікаціях зарубіжних дослідників — Е. Лозо «Дизайн для коворкінг в Гонолулу» (2018), М. Вейс-Перре, ван де Куверінга, Дж. Аппель-Меуленбрук та Т. Арентза «Аналіз користувацьких переваг з характеристик коворкінгу» (2019), Ч. Янга, Ф. Ібрагім та З. Зубіра «Аналіз простору для соціальної взаємодії в просторі коворкінгу» (2020), Є. Кузнецової «Коворкінг як явище сучасного дизайну» (2016) та ін. Проблематика дизайну інтер'єру коворкінг-простору наразі лише починає досліджуватися вітчизняними науковцями. Серед інших назвемо наукові статті Ю. Радченко та О. Шмельової «Особливості формування дизайну інтер'єру коворкінг-центрів на базі ВНЗ» (2018); О. Шмельової, О. Сафронової, Т. Булгакової та М. Синицької «Особливості дизайну просторів сучасних коворкінгів залежно від їх функціонального призначення» (2019), О. Олешко та Ю. Петровської «Використання елементів фітодизайну при формуванні інтер'єрів центрів коворкінгу» (2018).

Наукова новизна статті полягає в дослідженні характеристики робочого простору в контексті специфіки розробки дизайну інтер'єру коворкінг-центру; аналізі зв'язку дизайну робочого простору коворкінг-центру з новаторським підходом до роботи та спілкування; виявленні впливу рівня розвитку технологій та зміни формату праці на характер фізичного простору робочого місця та його функції, що породжує новаторські типологічні форми; визначенні особливостей поєднання неформальних та креативних просторів із функціональними просторами в межах типового коворкінг-центру.

Мета статті

Мета статті полягає у виявленні факторів впливу на розроблення дизайну інтер'єру коворкінг-центру в контексті конструктивних характеристик робочого простору.

Методологія дослідження зумовлена метою статті і передбачає застосування аналітичного методу та методу логіко-теоретичного аналізу (для опрацювання й узагальнення наукової літератури); методи структурно-функціонального та системного аналізу (для виявлення особливостей робочого простору, факторів впливу та особливостей дизайну інтер'єру коворкінг-центру), а також методу теоретичного узагальнення.

Виклад матеріалу дослідження

Коворкінг-простір — це термін, що використовується для опису фізичних умов, у яких відбувається коворкінг, він описує і фізичну конфігурацію робочого простору, і філософію спільного використання. Уперше поняття «коворкінг» було використано Берні ДеКовеном у 1999 р. для опису стилю спільної та рівноправної, але автономної роботи, що стала можливою завдяки досягненням мобільних технологій (Sanborn, 2015, с. 1). У робочому просторі окремі особи та групи осіб, які керують окремими підприємствами, збираються разом, щоб спільно використовувати фізичний простір, а також корисні офісні ресурси. Це економічно ефективно для фрілансерів та малих підприємств, оскільки їм не потрібно сплачувати повну вартість оренди, меблювання, освітлення та обігріву робочого місця, при отриманні переваг професійного офісу. З філософського погляду коворкінг є невід'ємною частиною зростаючого руху, відомого як економіка спільного користування.

Коворкінг позиціюється як «тріумф спільного надбання» (DeGuzman & Tang, 2011, с. 7), де акцент робиться на побудові спільноти та співробітництві, а також на інших цінностях (відкритість, стійкість, доступність), що відрізняють його від стандартних офісів (DeGuzman & Tang, 2011, с. 37). Коворкінг-простори об'єднують найкращі частини офісного середовища — спільноту, співробітництво та доступ до необхідних інструментів — з перевагами роботи вдома або на себе — зручність, гнучкість, автономність.

На думку дослідників, популярність коворкінг зростає через низку запропонованих ним нематеріальних (наприклад, спільна діяльність, спілкування, обмін знаннями) та економічних переваг. К. Кенлайн наголошує, що простір і культура коворкінгу взаємопов'язані. Дослідниця розглядає простори як «екосистеми», що обмежені зовні простором та внутрішньо — людьми, які працюють в цьому просторі (Kenline, 2012, с. 4).

Окрім надання людям нового та цікавого способу роботи в сучасній все більш мобільній культурі, робочі простори також пропонують можливі переваги для спільнот, у яких вони існують. Збираючись разом у робочих просторах, люди збагачують власні соціальні мережі і в такий спосіб зміцнюють загальну мережу соціального капіталу в своєму співтоваристві.

Сучасні зарубіжні дослідники виділяють шість типів коворкінг-просторів відповідно до бізнес-моделі та рівня доступу користувачів, а саме:

- державні заклади (безкоштовні коворкінг-простори, наприклад, бібліотеки);
- треті місця (громадські місця, що вимагають покупки послуги, наприклад, кафе);
- центри співробітництва (тобто державні офіси, що сфокусовані на співробітництві між робітниками);
- готелі для спільної роботи (тобто спільні офісні приміщення з короткостроковим договором оренди та компактним пакетом послуг);
- інкубатори (спільні офісні приміщення, що фокусуються на підприємстві);
- спільні студії (спільні офіси, де організація або підприємець орендує офісний простір на основі гнучких договорів оренди) (Kojo & Nenonen, 2014, с. 344).

Незважаючи на наявність кількох типів коворкінг-просторів, їхні цінності однакові: співпраця, спільнота, доступність, стійкість та відкритість. Співпраця означає співпрацю з іншими колегами, окрім того у коворкінг-просторі через його робоче середовище між користувачами зазвичай виникають спонтанні взаємодії. Іноді хостинг-коворкінг призначені для створення гарної атмосфери і стимулювання взаємодії та співпраці між колегами. На основі аналізу фізичних характеристик багатокористувачьких офісів дослідниками виявлено, що найважливішими факторами, що впливають на задоволення користувачів, є такі: розміщення, зовнішній вигляд та розділення офісу, оформлення офісу, приміщення й послуги, ізольовані кімнати, офісний відпочинок, інформаційно-комунікаційні технології та обладнання, конфіденційність та офісний клімат (Fuзи, 2015, с. 465).

Типовий коворкінг-простір поєднує неформальні й творчі простори з елементами робочого простору (функціональні простори) (Orel, 2015, с. 135). Класичний фізичний дизайн коворкінг-простору — це відкритий поверх із спільними робочими просторами, де колеги можуть легко взаємодіяти між собою. Ця концепція офісу для багатьох користувачів пропонує, порівняно з традиційними офісами, більш неформальні простори / обладнання, такі як кавові куточки, кухня, кімнати для перемовин, цілодобовий доступ в Інтернет, принтер та копіювальне обладнання, лаунж-зона й інші неформальні простори.

З моменту своєї появи на початку 2000-х рр. коворкінг у всьому світі демонструє експоненціальний зріст; усе більше людей погоджуються, що їм підходить такий стиль роботи. Це зумовлює важливість розуміння та осмислення особливостей проектування і створення ефективного робочого простору.

Сприйняття простору пов'язано з тим, наскільки добре цей простір задовольняє потреби користувачів. Ключові конструктивні характеристики фізичних умов та фактори робочого середовища, що можуть підтримувати або заважати діям користувачів зазвичай включають:

- відкритість: відсоток від загальної площі підлоги, що візуально відкритий, без формальних стін та з невеликою кількістю бар'єрів;
- різноманітність набудов: окремі фізичні простори, які можуть обирати користувачі;
- гнучкість: ступінь легкості, з якою користувачі можуть змінювати свій робочий простір, переміщуючи та / або регулюючи меблі, додаючи або прибираючи бар'єри (наприклад, при низькому ступені гнучкості більшу частину меблів переміщувати не можна, окрім стільців та дрібних предметів; при середньому можна легко переміщувати в просторі половину меблів; при високому — більша частина меблів має колеса та/або легка і мобільна);
- територіальність: якщо користувач може увійти в простір і сісти за будь-який стіл, не відчувачи, що він займає «чийсь» стілець, або якщо користувач не відчуває розчарування, якщо звичне для нього місце роботи зайнято іншим користувачем, простір вважається нетериторіальним, і навпаки. Користувачі можуть відчувати територіальні відчуття до локацій, навіть якщо сам простір не є територіальним;
- доступ до особистих кімнат: якщо користувачі мають можливість використовувати окрему кімнату з дверима, час від часу, або зарезервувавши її на себе, вважається, що цей простір має доступ до приватних кімнат.

З метою кращого проектування простору, необхідно розуміти використання різних типів спілкування в коворкінгах — відкритість кожної зони повинна ґрунтуватися на типах та рівнях взаємодії з користувачем. Попередні дослідження показали, що зазвичай користувачі надають перевагу робочому простору з поєднанням відкритих і закритих просторів для різних видів діяльності, оскільки деякі робочі середовища із занадто відкритим плануванням можуть створювати проблеми із шумом, конфіденційністю та концентрацією уваги (Weijs-Perrée et al., 2019, с. 536).

Важливим елементом у процесі планування дизайну інтер'єру коворкінг-центру є доступність. Співвідношення людей на квадратний метр має відношення до стратегій пожежогасіння та маршрутів евакуації, розрахованих на цю кількість. Це передбачає розрахунок відповідної ширини коридорів, включно з додатковими сходами або зміни способу евакуації з будинку, з метою більш ефективного розподілу простору та збільшення кількості користувачів. У контексті інклюзивності, що передбачає надання можливостей вільного доступу та пересування в коворкінг-просторі кожної людини, незалежно від наявних фізичних, соціальних, мовних, емоційних та інших особливостей, усі приміщення мають бути розроблені з урахуванням додаткових режимів доступу для інвалідів.

Успішність коворкінг-просторів безпосередньо пов'язана з їхнім дизайном, який надає унікальної особливості, визначає індивідуальний стиль, відображає бренд та специфіку компанії. Наприклад, завдяки використанню дизайнером палітри матеріалів або унікального архітектурного елементу, які стали частиною його фірмового стилю.

Важливим аспектом дизайну коворкінг-простору є забезпечення відчуття підтримки користувачів з боку простору. У процесі проектування й розроблення дизайну інтер'єру з урахуванням розмаїття завдань робочий простір може пропонувати користувачам різноманітні типи налаштувань, що знадобляться протягом робочого дня або тижня. Забезпечуючи відповідну комбінацію просторів, включно з основною відкритою робочою зоною, кількома формальними та неформальними окремими кімнатами, зоною для споживання їжі, відпочинку та ін., робочі простори можуть підтримувати більшу частину завдань користувачів, що призводить до їх задоволення.

Особливу увагу в дизайні інтер'єру коворкінг-центрів відіграють твори мистецтва, зокрема картини. На думку А. Харт'ес-Госселінк, спостереження за глухими стінами може викликати дискомфорт і стрес у робітників, особливо в нетериторіальних умовах (Brunia & Hartjes-Gosselink, 2009, с. 176). Відповідно використання творів мистецтва в оздобленні інтер'єру коворкінг-центру сприяє частковому зняттю напруги, що пов'язана з відсутністю візуальної стимуляції. Окрім того, мистецтво може забезпечити «душевне полегшення та відновлення» (Kaplan et al., 1993, с. 727).

Однією з важливих фізичних особливостей коворкінг-просторів є поєднання великих фасадних вікон та значної кількості кімнатних рослин. На думку дослідників, рослини, як і мистецтво, здійснюють відновлюючий психічний вплив на людину (Berman et al., 2008, с. 1210).

Дослідники наголошують, що коворкінг-простори орієнтовані на досить обмежену категорію робітників, оскільки сам формат коворкінгу підходить для фрілансарів та бізнес-команд, які складаються не більше ніж із чотирьох осіб (більша кількість осіб у команді збільшує орендну плату, що економічно не вигідно), до того ж нейтральний простір не дає можливості відобразити індивідуальний стиль компанії (Колгашкина, 2015, с. 12). Водночас із кожним роком у світовій та вітчизняній практиці цей формат стає все більш затребуваним (наразі в світі нараховується понад 20 000 коворкінг-просторів; за прогнозами, до 2024 р. їхня кількість сягатиме 40 000) (Di Rasio, 2020), а потенційними користувачами коворкінг-центрів є віддалені співробітники компаній, оператори малого бізнесу, представники творчого малого бізнесу, кількість яких до 2022 р., за прогнозами спеціалістів, збільшиться до 5,5 мільйонів.

Експоненціальне зростання користувачів коворкінг-центрів впливає на зміну зовнішнього вигляду їхнього середовищного простору. Нові приміщення, як правило, набагато більші за старі, оператори знаходять нові способи обслуговувати більшу кількість користувачів, відповідних змін зазнає інтер'єр, дизайн якого натхненний внутрішнім оформленням приміщень, що надзвичайно відмінні від традиційних офісів — розкішних готелів, модних барів та ексклюзивних клубів.

Висновки

Унікальність фізичного простору коворкінг-центру вимагає від дизайнерів фокусування уваги на особливостях планування інтер'єру з метою створення продуманого, приємного та ефективного простору нового формату офісного середовища відкритого планування із вхідною платою, де робітники працюють і спілкуються відповідно до фундаментальних цінностей, що посприяє стійкому творчому процесу та максимізації потенціалу.

Виявлено, що важливими елементами в процесі розроблення дизайну інтер'єру коворкінг-центру є такі фактори робочого простору, як відкритість, територіальність, доступ до особистих кімнат, гнучкість, інклюзивність, доступність, відчуття психологічної підтримки користувачів із боку простору й ін. Констатовано, що продуманий дизайн інтер'єрів коворкінг-центрів створює середовище, що надихає на ідеї та підвищує продуктивність.

Список використаних джерел

- Колгашкина, В. А. (2015). *Общественно-жилые комплексы с интегрированной деловой составляющей* [Автореферат диссертации кандидата архитектуры]. Московский архитектурный институт (Государственная академия), Москва.
- Berman, M. G., Jonides, J., & Kaplan, S. (2008). The Cognitive Benefits of Interacting with Nature. *Psychological Science, 19*(12), 1207-1212. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02225.x>.
- Brunia, S., & Hartjes-Gosselink, A. (2009). Personalization in Non-territorial Offices: a Study of Human Need. *Journal of Corporate Real Estate, 11*(3), 169-182. <https://doi.org/10.1108/14630010910985922>.
- DeGuzman, G. V., & Tang, A. I. (2011). *Working in the UnOffice: A Guide to Coworking for Indie Workers, Small Businesses, and Nonprofits*. Night Owls Press LLC.
- Di Risio, A. (2020, March 7). *Global Coworking Growth Study 2020*. Coworking Resources. <https://www.coworkingresources.org/blog/key-figures-coworking-growth>.
- Fuzi, A. (2015). Co-working Spaces for Promoting Entrepreneurship in Sparse Regions: the Case of South Wales. *Regional Studies, Regional Science, 2*(1), 462-469. <https://doi.org/10.1080/21681376.2015.1072053>.
- Kaplan, S., Bardwell, L. V., & Slakter, D. B. (1993). The Museum as a Restorative Environment. *Environment and Behavior, 25*(6), 725-742. <https://doi.org/10.1177/0013916593256004>.
- Kenline, C. (2012.). *Defining a Culture: The Paradigm Shift Toward a Collaborative Economy*. Indiana University Purdue University.
- Kojo, I., & Nenonen, S. (2014). User Experience in an Academic Coworking Space: The Case of Aalto University's Design Factory. In P. A. Jensen (Ed.), *Using Facilities in an Open World Creating Value for all Stakeholders*, Proceedings of CIB Facilities Management Conference, Copenhagen (pp. 341-353). Technical University of Denmark.
- Orel, M. (2015). Working in Co-working Spaces: The Social and Economic Engagement of European Youth. In *Perspectives on Youth, Vol. 2: Connections and Disconnection* (pp. 133-139). Council of Europe.
- Sanborn, B. E. (2015). *Building Community through Coworking: a Case Study of Spatial Factors Affecting Member Satisfaction with Coworkspaces and Collaborative Activity* [Master's Thesis]. Cornell University, Ithaca, NY.
- Sundsted, T., Jones, D., & Bacigalupo, T. (2009). *I'm Outta Here: How Coworking is Making the Office Obsolete*. NotanMBA Press.
- Weijs-Perrée, M. W., Koevering, J. van de, Appel-Meulenbroek, R. A., & Arentze, T. (2019). Analysing User Preferences for Co-working Space Characteristics. *Building Research & Information, 47*(5), 534-548. <https://doi.org/10.1080/09613218.2018.1463750>.

References

- Berman, M. G., Jonides, J., & Kaplan, S. (2008). The Cognitive Benefits of Interacting with Nature. *Psychological Science, 19*(12), 1207-1212. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02225.x>.
- Brunia, S., & Hartjes-Gosselink, A. (2009). Personalization in Non-territorial Offices: a Study of Human Need. *Journal of Corporate Real Estate, 11*(3), 169-182. <https://doi.org/10.1108/14630010910985922>.
- DeGuzman, G. V., & Tang, A. I. (2011). *Working in the UnOffice: A Guide to Coworking for Indie Workers, Small Businesses, and Nonprofits*. Night Owls Press LLC.
- Di Risio, A. (2020, March 7). *Global Coworking Growth Study 2020*. Coworking Resources. <https://www.coworkingresources.org/blog/key-figures-coworking-growth>.
- Fuzi, A. (2015). Co-working Spaces for Promoting Entrepreneurship in Sparse Regions: the Case of South Wales. *Regional Studies, Regional Science, 2*(1), 462-469. <https://doi.org/10.1080/21681376.2015.1072053>.
- Kaplan, S., Bardwell, L. V., & Slakter, D. B. (1993). The Museum as a Restorative Environment. *Environment and Behavior, 25*(6), 725-742. <https://doi.org/10.1177/0013916593256004>.
- Kenline, C. (2012.). *Defining a Culture: The Paradigm Shift Toward a Collaborative Economy*. Indiana University Purdue University.
- Kojo, I., & Nenonen, S. (2014). User Experience in an Academic Coworking Space: The Case of Aalto University's Design Factory. In P. A. Jensen (Ed.), *Using Facilities in an Open World Creating Value for all Stakeholders*, Proceedings of CIB Facilities Management Conference, Copenhagen (pp. 341-353). Technical University of Denmark.
- Kolgashkina, V. A. (2015). *Obshchestvenno-Zhilye Kompleksy S Integrirovannoi Delovoi Sostavlyayushchei [Public and Residential Complexes with an Integrated Business Component]* [Abstract of PhD Dissertation]. Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow [in Russian].
- Orel, M. (2015). Working in Co-working Spaces: The Social and Economic Engagement of European Youth. In *Perspectives on Youth, Vol. 2: Connections and Disconnection* (pp. 133-139). Council of Europe.

- Sanborn, B. E. (2015). *Building Community through Coworking: a Case Study of Spatial Factors Affecting Member Satisfaction with Coworkspaces and Collaborative Activity* [Master's Thesis]. Cornell University, Ithaca, NY.
- Sundsted, T., Jones, D., & Bacigalupo, T. (2009). *I'm Outta Here: How Coworking is Making the Office Obsolete*. NotanMBA Press.
- Weijs-Perrée, M. W., Koevering, J. van de, Appel-Meulenbroek, R. A., & Arentze, T. (2019). Analysing User Preferences for Co-working Space Characteristics. *Building Research & Information*, 47(5), 534-548. <https://doi.org/10.1080/09613218.2018.1463750>.

Стаття надійшла до редакції: 15.05.2021

ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРА КОВОРКІНГ-ЦЕНТРА

Приходько Ксенія Александровна
Аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна

Цель статьи — выявить факторы, влияющие на разработку дизайна интерьера коворкинг-центра в контексте конструктивных характеристик рабочего пространства. Методология исследования. Применен аналитический метод и метод логико-теоретического анализа с целью обработки и обобщения научной литературы; метод структурно-функционального и системного анализа (для выявления особенностей рабочего пространства, факторов влияния и особенностей дизайна интерьера коворкинг-центра), метод теоретического обобщения. Научная новизна. Исследованы характеристики рабочего пространства в контексте специфики разработки дизайна интерьера коворкинг-центра; проанализирована связь дизайна рабочего пространства коворкинг-центра с новаторским подходом к работе и общению; обнаружено, что уровень развития технологий и изменение формата труда осуществляет непосредственное влияние на характер физического пространства рабочего места, его функции, порождая новаторские типологические формы; определены особенности сочетание неформальных и креативных пространств с функциональными пространствами в пределах типичного коворкинг-центра. Выводы. Уникальность физического пространства коворкинг-центра требует от дизайнеров фокусирование внимания на особенностях планирования интерьера с целью создания продуманного, приятного и эффективного пространства нового формата офисной среды открытой планировки с входной платой, где рабочие работают в соответствии с фундаментальными ценностями и этикой общения, что поспособствует устойчивому творческому процессу и максимизации потенциала. Выявлено, что важными элементами в процессе разработки дизайна интерьера коворкинг-центра являются такие факторы рабочего пространства, как открытость, территориальность, доступ к личным комнатам, гибкость, инклюзивность, доступность, ощущение психологической поддержки со стороны пространства и др. Констатировано, что продуманный дизайн интерьеров коворкинг-центров создает среду, которая вдохновляет на идеи и повышает производительность.

Ключевые слова: коворкинг-центр; коворкинг-пространство; дизайн; физическое пространство; интерьер

COWORKING CENTRE INTERIOR DESIGN

Kseniia Prykhodko
PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to identify factors influencing the development of the interior design of a coworking centre in the context of the design characteristics of the workspace. Research methodology. The author of the article applies the analytical method, the method of logical and theoretical analysis to process and generalize scientific literature; the method of structural, functional, and system analysis to identify the features of the working space, factors of influence, and special features of the interior design of a coworking centre, and also the method of theoretical generalization. Scientific novelty. The working space characteristics in the context of the development of the interior design of a coworking centre are studied; the connection of the working space design of a coworking centre with an innovative approach to work and communication is analysed; it is revealed that the level of technology development and changes in the format of work have a direct impact on the nature of the physical space of the workplace, its functions, generating innovative typological forms; the features of combining informal and creative

spaces with functional spaces within a typical coworking centre are determined. Conclusions. The uniqueness of the physical space of the coworking centre requires the designers to focus on the features of interior planning in order to create a thoughtful, pleasant, and efficient space of a new format of an open-plan office environment with an entrance fee, where workers work in accordance with the fundamental values and communication ethics, which will contribute to a sustainable creative process and maximize potential. The article reveals that such working space characteristics as openness, territoriality, access to personal rooms, flexibility, inclusivity, accessibility, a sense of psychological support provided by the space, etc., are the important elements in the process of developing the interior design of a coworking centres. The article states that the carefully thought out interior design of coworking centres creates an environment that inspires ideas and increases productivity.

Keywords: coworking centre; coworking space; design; physical space; interior

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235436

УДК 73.03'06(477)

**СУЧАСНА СКУЛЬПТУРА
ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ОРГАНІЗАЦІЮ
СУСПІЛЬНОГО ПРОСТОРУ**Цугорка Олександр Петрович^{1а},
Варивончик Анастасія Віталіївна^{2б}
Мазур Богдан Миколайович^{3а}¹Кандидат мистецтвознавства, професор,
Заслужений діяч мистецтв України,
ORCID: 0000-0002-7742-2143,
e-mail: tsugorkaalex@gmail.com,²Доктор мистецтвознавства, доцент,
ORCID: 0000-0002-4455-1109,
e-mail: varivonchik@ukr.net,³Народний художник України, доцент,
ORCID: 0000-0002-6231-8941,^аНаціональна академія образотворчого
мистецтва і архітектури,

Вознесеньський узвіз, 20, Київ, Україна, 04053

^бКиївський національний університет
культури і мистецтв,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті — з'ясувати суть культурно-мистецького феномену сучасної скульптури та її вплив на суспільний простір України. Методологія дослідження визначається мистецтвознавчими методами (формальним, стилістичним, семіотичним), а також іконографічним та загальнонауковими теоретичними методами аналізу, синтезу й абстрагування, що дало змогу виявити візуально-естетичні якості сучасної скульптури та впливи соціального й політичного розвитку України на організацію сучасного мистецтва в суспільному просторі. Наукова новизна статті полягає у виявленні особливостей трансформації сучасної української скульптури, з'ясуванні її впливу на сучасне довкілля та суспільний розвиток України. Висновки. Встановлено, що українська скульптура є молодим мистецтвом, що зазнало зміну поколінь та естетичних поглядів, оскільки після розпаду СРСР та здобуття Україною державної незалежності монументальна пропаганда значною мірою була зосереджена на потребі утвердження національної ідентичності. Сучасна скульптура як складний мистецький феномен має значний дослідницький потенціал, що привертає увагу дослідників різних галузей знань (культурологія, історія, релігія й ін.) і потребує фахового наукового опрацювання. Стрімкі урбанізаційні процеси і загальна демократизація українського суспільства вплинула на розвиток образотворчого мистецтва в цілому і на скульптуру зокрема. Для активного діалогу із соціумом сучасні скульптурні твори встановлюються у відкритому архітектурному просторі, що дає змогу суспільству переосмислювати традиційні форми та формувати нові концепції сприйняття. Сучасна скульптура, створюючи нові й модифікуючи наявні культурно-символічні образи населених пунктів, відіграє надзвичайно важливу роль у створенні ефекту автентичності урбаністичного простору, підсилює його культурний, мистецький та історичний сенс, є своєрідним ефективним засобом актуалізації культурної пам'яті.

Ключові слова: мистецтво; сучасне образотворче мистецтво; скульптура; суспільний простір

Вступ

Незважаючи на те, що скульптура в Україні є відносно молодим мистецтвом, вона неодноразово зазнавала зміни естетичних поглядів, пов'язаних із швидкою трансформацією соціального, культурного й політичного розвитку країни. Сучасна українська скульптура оновлюється не лише за законами внутрішньої логіки класичного образотворчого мистецтва, а й інспірується зовнішніми тектонічними факторами — розпадом тоталітарної системи СРСР, здобуттям Україною незалежності в 1991 р., трьома революціями, анексією АР Криму та вже багаторічною війною на Сході. Усе це дає змогу художникові відобразити на одній поверхні різні часи й покоління «картини світу» в їхньому щільно спресованому

бліц-історичному взаємозв'язку. Отже, у своєму широкому розмаїтті сучасна скульптура містить перехідне, змішане мистецьке явище, яке впливає на організацію суспільного простору України.

Нині актуалізуються також впливи західних мистецьких течій, що підтверджується появою раніше незвичних форм і методів художнього відображення вітчизняного художнього середовища. Вони особливо помітні в Києві, як центральному художньому центрі, де відроджується інтерес художників та новостворених культурних установ до сучасного мистецтва в суспільному просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що сучасна скульптура та її роль в організації суспільного простору стали предметом вивчення мистецьких, культурологічних, філософських, історичних, соціологічних, політологічних наук і сьогодні досліджуються в різних аспектах багатьма українськими та зарубіжними вченими. Серед масиву різних праць варто виокремити розвідки М. Грищенко, А. Єфімової, О. Жулькевської, Л. Лисенко, С. Лукіна, Б. Мазура, М. Протас, В. Сидора, Л. Турчак, О. Філіппова, О. Чепелик, Т. Шмельової та ін. Однак, незважаючи на наявність різносторонніх наукових досліджень, і досі недостатньо вивченими залишаються питання трансформації української скульптури, з'ясування її впливу на довкілля та суспільний розвиток сучасної України.

Наукова новизна статті визначається виявленням особливостей трансформації сучасної української скульптури та її впливу на сучасне довкілля й суспільний розвиток України, з'ясуванням теоретичних і практичних аспектів взаємозв'язку образотворчого мистецтва і суміжних галузей наукових досліджень, доведенням, що особливості функціонування образотворчого мистецтва, зокрема скульптури, в урбаністичному середовищі визначають основні соціокультурні цінності в організації суспільного простору.

Мета статті

Мета статті — осмислити сучасну скульптуру як культурно-мистецький феномен та з'ясувати її вплив на суспільний простір України.

Методологія дослідження визначається мистецтвознавчими методами (формальним, стилістичним, семіотичним), а також іконографічним та загальнонауковими теоретичними методами аналізу, синтезу й абстрагування, що дало змогу виявити не лише візуально-естетичні якості сучасної скульптури, а й впливи соціального та політичного розвитку України на організацію сучасного мистецтва в суспільному просторі.

Виклад матеріалу дослідження

Український суспільний простір — це середовище, у якому діє система ідей, цінностей, ідеалів, міфів, стереотипів, образів, котрі впливають на свідомість людей і тим самим визначають напрям розвитку нації та держави. Цей складний духовно-ціннісний комплекс формується взаємодією систем освіти, виховання, культурою, наукою та засобами масової інформації. У сучасному українському просторі функціонує історична пам'ять, розгортаються конкуруючі ідеології, які змагаються за вплив на суспільну свідомість населення країни. Тому потрібно не лише послідовно й цілеспрямовано розбудовувати власний суспільний простір, а і його захищати для забезпечення національної безпеки, суверенітету й територіальної цілісності країни.

Життя і окремої людини, і певної людської спільноти неможливо уявити поза просторово-часовим виміром, який є онтологічною засадою існування будь-якого фізичного об'єкта. Просторове розташування й переміщення характеризують статичний і динамічний аспекти буття будь-яких об'єктів, у тому числі й соціальних (Жулькевська & Грищенко, 2012). Так, С. Лукін (2020) наголошує, що поняття простору є одним з найбільш фундаментальних в онтології людського мислення; його усвідомлення органічно притаманне нам, по-перше, у єдності з категорією часу, як хронотоп, просторово-часовий континуум, а по-друге, як такий, що охоплює і включає у реальність людей.

Найточніше визначення дефініції «суспільний простір» знаходимо у О. Філіппова, який вважає, що порядок соціальних позицій (наприклад, статусів) співіснує таким чином, що одна позиція виключає іншу, подібно до того, як у фізичному просторі речі однієї й тієї ж природи не можуть займати один час і місце. Характер будь-якого простору (зона, територія, місце, регіон), його складники (кордони, об'єкти) мають суспільне походження, при цьому на фізичний простір проектується принцип розподілу й співвіднесення соціальних позицій (Філіппов, 2008, с. 160).

В організації суспільного простору творами сучасної скульптури є статуї, бюсти, рельєфи, які мають станкове (самостійне), монументальне (частина архітектурного простору або будівлі), декоративне

(прикраса міського чи садово-паркового ансамблю, будівлі, інтер'єру) й меморіальне (надгробна скульптура) значення (Шмельова, 2018, с. 10).

Окремо відзначимо вплив сучасного сакрального мистецтва на формування людини і суспільну свідомість, адже тісний зв'язок розвитку релігій та мистецтва існує протягом багатьох століть у різних культурах. Наголосимо, що сакральне мистецтво — мистецтво культового призначення (у православ'ї, католицизмі, ламаїзмі та деяких інших релігіях). Тому сучасна релігійна скульптура в суспільному просторі може розглядатися науковцями як український іконостас, тобто це сучасний сакральний простір православної, католицької, протестантської церкви та нехристиянських храмів (синагоги й мечеті); позахрамова релігійна скульптура. Щодо розвитку останньої поділяємо думку В. Сидора: ландшафтна культова скульптура стала настільки популярною серед українського народу, що не буде помилкою вести мову про її домінування над не менш шанованими й облюбованими ним придорожніми каплицями й хрестами. Такі скульптурні твори можна називати «іконами просторів», «ландшафтними іконами», оскільки за своєю сутністю вони ідентичні писаним іконам, посередністю яких людина подумки й зримо відчуває присутність Бога, Його святий покров, опіку обраних ним «патронів-покровителів» (Сидор, 2017, с. 123).

Яскравим прикладом сучасної позахрамової релігійної скульптури є пам'ятник «Ангел Скорботи» в м. Хмельницький (автори Б. Мазур, М. Мазур). Скульптура присвячена пам'яті жертв тоталітаризму і нагадує про трагічну долю мільйонів людей. Відомо, що на Хмельниччині майже 13 тисяч жителів були незаконно страчені, близько 60 тисяч насильно вивезені впродовж 1930–1950-х рр. Це були робітники, селяни, військові, керівники підприємств та установ — численні жертви «колективізації», «розкуркулення», «шпигуни» і «диверсанти», яких називали «ворогами народу» (Рис. 1).



Рисунок 1. Пам'ятник «Ангел Скорботи», м. Хмельницький. Автори Б. Мазур, М. Мазур

Figure 1. Monument “The Angel of Sorrow”, the city of Khmelnytskyi, authors of the monument — B. Mazur, M. Mazur

Отже, спостерігаємо становлення нових концептуальних принципів формування образотворчого мистецтва. Зокрема, Л. Турчак (2007) зазначає, що після здобуття незалежності в Україні формуються нові принципи культуротворення, для яких характерна творча різноспрямованість, нові мистецькі концепції та засоби художнього вираження. Водночас існує зворотна тенденція: завдяки інноваціям сучасне мистецтво стало ще більш відкритим, а відтак воно змушене розвиватися в контексті всіх мистецьких пошуків — і традиційних, і новітніх — та активно взаємодіяти і впливати на них (Цугорка, 2015).

Сучасна скульптура останніми роками досить динамічно розвивається та здійснює своєрідний вплив на організацію суспільного простору. Однак вона потребує належної підтримки на державному рівні, бо, незважаючи на розширення діапазону художніх практик (Єфімова, 2016), реалізація мистецьких проєктів і контроль за їхньою якістю здійснюється на рівні державних мистецьких інституцій (Чепелик, 2009). Разом з тим відсутність цілісності й повноти соціального простору в сучасних умовах спричинило ціннісно-світоглядне розшарування українського суспільства, поширення сепаратистських настроїв і практик, що негативно позначається на забезпеченні національної єдності й соборності Української держави. У цьому аспекті важливо враховувати аксіому: полінаціональний простір формує світогляд, стає інструментом впливу на свідомість людини та суспільства, є засобом вдосконалення особистості, її моральних, духовних, культурних, інтелектуальних та соціальних аспектів, що сприяє її гармонізації (Мазур, 2020).

Висновки

Отже, сучасна скульптура, як один із видів мистецтва, нерозривно пов'язана не лише з архітектурою, живописом, музикою та ін., а й впливає на організацію суспільного простору України. Розуміння скульптури є емоційно-образним відтворенням дійсності у художніх образах, видом естетичної діяльності й джерелом багатства. Сучасна скульптура, незважаючи на зрозумілість та переконливість, водночас утілює ідеальні уявлення й моральні якості населення України та є одним із найбільш ефективних засобів усебічного розвитку сучасного суспільства.

Список використаних джерел

- Єфімова, А. (2016). Сучасне мистецтво в міському просторі: перспективи та шляхи розвитку в Україні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 28, 143-152. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51660>.
- Жулькевська, О. В., & Грищенко, М. В. (2012). Суспільний простір міста як об'єкт соціологічного вивчення та емпіричний референт соціальних змін. *Соціологічні студії*, 1, 61-66.
- Лукін, С. Ю. (2020). Суспільно-громадський аспект формування публічних просторів. *Теорія та практика державного управління*, 2(69), 58-64.
- Мазур, Б. (2020). Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства. *Мистецтвознавчі записки*, 37, 34-37. <http://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221433>
- Сидор, В. (2017). Від спільних витоків до різних видообразів: місце статуарної скульптури в системі ландшафтних культових об'єктів християнської України. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 17, 117-124.
- Турчак, Л. (2007). Актуальні питання сучасного образотворчого мистецтва України: Історіографічні аспекти. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 4, 169-173.
- Филиппов, А. Ф. (2008). *Социология пространства*. Владимир Даль.
- Цугорка, О. (2015). Використання інновацій у мистецьких практиках сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 92-97.
- Чепелик, О. (2009). Суспільне замовлення для урбаністичних просторів. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*, 6, 430-445.
- Шмельова, Т. В. (2018). *Мистецтво скульптури*. Видавництво ЖДУ ім. Івана Франка.

References

- Chepeylyk, O. (2009.). Suspilne Zamovlennia dlia Urbanistychnykh Prostoriv [Public Order for Urban Spaces]. *Suchasni Problemy Doslidzhennia, Restavratsii ta Zberezhennia Kulturnoi Spadshchyny [Modern Problems of Research, Restoration and Preservation of Cultural Heritage]*, 6, 430-445 [in Ukrainian].
- Filippov, A. F. (2008). *Sotsiologiya Prostranstva [Sociology of Space]*. Vladimir Dal [in Russian].
- Lukin, S. Yu. (2020). Suspilno-Hromadskyi Aspekt Formuvannia Publichnykh Prostoriv [Socio-Public Aspect of the Formation of Public Spaces]. *Teoriia ta Praktyka Derzhavnoho Upravlinnia [Theory and Practice of Public Administration]*, 2(69), 58-64 [in Ukrainian].
- Mazur, B. (2020). Suchasne Mystetstvo yak Instrument Formuvannia Svidomosti Suspilstva [Contemporary Art as a Tool for Shaping the Consciousness of Society]. *Mystetstvoznachy Zapysky [Notes on Art Criticism]*, 37, 34-37. <http://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221433> [in Ukrainian].

- Shmelova, T. V. (2018). *Mystetstvo Skulptury [The Art of Sculpture]*. Zhytomyr Ivan Franko State University Publishing [in Ukrainian].
- Sydor, V. (2017). Vid Spilnykh Vytokiv do Riznykh Vydoobraziv: Mistse Statuarnoi Skulptury v Systemi Landshaftnykh Kultovykh Obiektiv Khrystyianskoi Ukrainy [From Common Sources to Various Kinds of Images: the Place of Statue Sculpture in the System of Landscape Religious Objects of Christian Ukraine]. *Aktualni Pytannia Humanitarnykh Nauk [Topical Issues of the Humanities]*, 17, 117-124 [in Ukrainian].
- Tsuhorka, O. (2015). Vykorystannia Innovatsii u Mystetskykh Praktykakh Suchasnosti [The Use of Innovation in Contemporary Art Practices]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 4, 92-97 [in Ukrainian].
- Turchak, L. (2007). Aktualni Pytannia Suchasnoho Obrazotvorchoho Mystetstva Ukrainy: Istoriohrafichni Aspekty [Current Issues of Contemporary Art of Ukraine: Historiographical Aspects]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy [Artistic culture. Topical issues]*, 4, 169-173 [in Ukrainian].
- Yefimova, A. (2016). Suchasne Mystetstvo v Miskomu Prostori: Perspektyvy ta Shliakhy Rozvytku v Ukraini [Public Art: Prospects and Ways of Development in Ukraine]. *Visnyk Lvivskoi Natsionalnoi Akademii Mystetstv [Bulletin of Lviv National Academy of Arts]*, 28, 143-152. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51660> [in Ukrainian].
- Zhulkevskya, O. V., & Hryshchenko, M. V. (2012). Suspilnyi Prostir Mista yak Obiekt Sotsiologichnoho Vyvchennia ta Empirychnyi Referent Sotsialnykh Zmin [Public Space of City as an Object of Sociological Investigation and Empirical Referent of Social Changes]. *Sotsiologichni Studii [Sociological Studios]*, 1, 61-66 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 02.02.2021

СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ОРГАНИЗАЦИЮ ОБЩЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

Цугорка Александр Петрович^{1a},
Варивончик Анастасия Витальевна^{2b}
Мазур Богдан Николаевич^{3a},

¹Кандидат искусствоведения, профессор,
Заслуженный деятель искусств Украины,

²Доктор искусствоведения, доцент,

³Народный художник Украины, доцент,

^aНациональная академия изобразительного
искусства и архитектуры, Киев, Украина

^bКиевский национальный университет
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи — выяснить сущность культурно-художественного феномена современной скульптуры и ее влияние на общественное пространство Украины. Методология исследования определяется искусствоведческими методами (формальный, стилистический, семиотический), а также иконографическим и общенаучными теоретическими методами анализа, синтеза и абстрагирования, что позволило выявить не только визуально-эстетические качества современной скульптуры, а и влияние социального и политического развития Украины на организацию современного искусства в общественном пространстве. Научная новизна статьи заключается в выявлении особенностей трансформации современной украинской скульптуры, выяснении ее влияния на окружающую среду и современное развитие Украины. Выводы. Установлено, что украинская скульптура является молодым искусством, пережившим смену поколений и эстетических взглядов, поскольку после распада СССР и обретения Украиной государственной Независимости монументальная пропаганда была в значительной степени сосредоточена на необходимости утверждения национальной идентичности. Современная скульптура как сложный художественный феномен представляет значительный исследовательский потенциал, что привлекают внимание ученых из разных областей знаний (культурология, история, религия и др.) и требуют профессионального научного осмысления. Стремительные урбанизационные процессы и общая демократизация украинского общества оказывают влияние на развитие изобразительного искусства вообще и скульптуру в частности. Для активного диалога с социумом современные скульптурные произведения устанавливаются в открытом архитектурном пространстве, что позволяет обществу переосмысливать традиционные формы и формировать новые концепции восприятия. Современная скульптура, создавая новые и модифицируя имеющиеся культурно-символические образы населенных пунктов, играет чрезвычайно важную роль в создании

эффекта подлинности урбанистического пространства, усиливает его культурный, художественный и исторический смысл, является своеобразным эффективным средством актуализации культурной памяти.

Ключевые слова: искусство; современное изобразительное искусство; скульптура; общественное пространство

**CONTEMPORARY SCULPTURE
AND ITS INFLUENCE
ON THE PUBLIC SPACE
ORGANIZATION**

Oleksandr Tshorka^{1a}, Anastasiia Varyvonchyk^{2b},
Bohdan Mazur^{3a}

¹*PhD in Art Studies, Professor, Honoured artist of Ukraine,*

²*Doctor of Art Studies, Associate Professor,*

³*People's Artist of Ukraine, Associate Professor,*

^a*National Academy of Visual Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine*

^b*Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to reveal the essence of the cultural and artistic phenomenon of contemporary sculpture and its influence on the public space of Ukraine. The research methodology includes art studies methods (formal, stylistic, semiotic), theoretical methods of analysis such as iconographic and general scientific, synthesis and abstraction, which allows us to identify the visual and aesthetic qualities of contemporary sculpture and the influence of social and political development of Ukraine on the contemporary art organization in the public space. The scientific novelty of the article is to identify the special features of the contemporary Ukrainian sculpture transformation and describe its impact on the modern environment and social development of Ukraine. Conclusions. The article demonstrated that the Ukrainian sculpture is a young art that has seen a change of generations and aesthetic views since after the collapse of the USSR and Ukraine's independence the monumental propaganda was largely focused on the need to establish a national identity. Contemporary sculpture as a complex artistic phenomenon has a significant research potential, which attracts the attention of researchers of the various fields of knowledge (cultural studies, history, religion, etc.) and requires professional scientific study. Rapid urbanization and the general democratization of Ukrainian society have influenced the development of the visual arts and sculpture in particular. In order to have a close dialogue with society, contemporary sculptural works are installed in an open architectural space to enable society to reinterpret traditional forms and create new perception concepts. Contemporary sculpture, creating new and modifying existing cultural and symbolic images of cities and towns, plays an extremely important role in creating the effect of the authenticity of urban space, enhances its cultural, artistic, and historical meaning, and is a kind of effective means of updating cultural memory.

Keywords: art; contemporary visual arts; sculpture; public space

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235439

UDC 7.01:687.016(477)"2009/2019"

**ARTISTIC MEANS OF EXPRESSION
IN THE CLOTHING COLLECTIONS
OF UKRAINIAN DESIGNERS
IN 2009–2019**Olha Shandrenko^{1a}, Kateryna Kyselova^{2a},
Olena Radchuk^{3a}¹*PhD in Art Studies, Associate Professor,
ORCID: 0000-0001-5284-7252,
e-mail: shan.olga77@gmail.com,*²*PhD in Engineering, Associate Professor,
ORCID: 0000-0002-1580-287X,
e-mail: kyselova_k@ukr.net*³*Master,
ORCID: 0000-0001-8292-5442,
e-mail: helenamay55@gmail.com,*^a*Kyiv National University of Culture and Arts,
36, Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine*

The purpose of the article is to identify and analyse the most characteristic artistic means of expression in the creative works of Ukrainian fashion designers in 2009–2019. Research methodology. The authors of the article apply general scientific research methods of analysis, synthesis, and generalization of artistic means of expression in clothing design. Scientific novelty. The article demonstrates the main silhouettes, the main colour scheme, types of fabrics, types of decoration and trimming, types of accessories inherent in the creative works of Ukrainian fashion designers during 2009–2019. Conclusions. The article provides an analysis of the creative work of the leading Ukrainian fashion designers. Their creative work over the last decade, which embodies the personal style of their work, has been reviewed. The analysis of clothing models has been performed according to the following parameters: silhouette shape, colour scheme, types of fabrics, types of decoration and trimming, accessories. The artistic means of expression used by Ukrainian designers over the past ten years have been systematized. The article reveals common and distinctive features that are inherent in the work of domestic fashion designers.

Visual analysis of collections by silhouette shape, colour scheme, fabric, decoration, trimming, and accessories revealed that the shape of a silhouette in the form of a rectangle became the most used silhouette by Ukrainian fashion designers during 2009–2019; three colours, namely beige, white and black were the most preferable in a colour scheme. Knitted fabrics, leather, and silk light fabrics were the most popular in the manufacture of clothing. The author's prints and embroidery were the most used decoration, while pleats and tucks prevailed in the design principles of decoration.

Keywords: design; fashion design; Ukrainian designers; designer; creativity; artistic means; fashion

Introduction

The work of Ukrainian fashion designers has become one of the most promising areas of presentation of Ukraine in the cultural world space. Ukrainian designers manage to attract fashion lovers with new images, arouse admiration and considerable interest in their activity, and in design in Ukraine, in particular. The main ideas and concepts that exist in clothing design, as a rule, are in line with design issues and are related to general trends in sociocultural life. These general design trends are reflected in the designer's collections of clothes. The work of Ukrainian fashion designers gains popularity in Ukraine and the world market of the fashion industry. A significant number of scientific studies on design confirm the relevance and importance of the research topic.

Recent research and publications analysis. Ukrainian fashion in its various aspects was considered by such researchers as Z. Tkanko, O. Tkanko, O. Lahoda, A. Varyvonchyk, M. Kostelna, O. Kostianetska, M. Martyshchuk, and others. Olha Tkanko (2009) in her dissertation "The Art of costume in Ukraine of the late 20th – early 21st century: trends, schools, national specificity" considers the connection between national costume and the work of Ukrainian fashion designers. The paper highlights the influence of political events, youth subcultures, and stagnation of light industry, the emergence of show business, and its impact on the development of fashion at the beginning of the 21st century. A. Varyvonchyk (2012) emphasizes that modern Ukrainian designers

more and more use national traditions of clothing design. The active use of national motifs in the collections of Ukrainian designers was studied by M. Martyshchuk (2014), who noted that the use of embroidery elements in the works of modern Ukrainian designers occurs from the standpoint of active reinterpretation of the authentic original samples. The formation of the national fashion industry in a post-industrial society, the emergence of the first brands, and features of the national design were studied by Zenoviia Tkanko (2013). The author notes that during the formation of fashion in Ukraine, designers were focused on the VIP market, mainly targeting the wealthy population, and also tried to enter the international market by demonstrating their collections at fashion shows in other countries. The analysis of literary sources indicates the relevance of the study of fashion in Ukraine, however, a detailed analysis of the work of Ukrainian clothing designers and the identification of image-creating tools have not been carried out.

Purpose of the article

A preliminary analysis shows that in the Ukrainian scientific literature there is no comprehensive study of the work of Ukrainian clothing designers in 2009–2019. Therefore, the purpose of the article is to consider and classify the most characteristic artistic means of expression inherent in the creative works of Ukrainian clothing designers.

Main research material

The article examines the works of twelve of the most popular Ukrainian designers from 2009 to 2019 while studying the creative component in clothing design. The authors of the article give the analysis of the works by: Andre Tan, Olena Dats, Viktoriia Hres, Viktor Anisimov, the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt, Liliia Litkovska, Liliia Pustovit, Oksana Karavanska, Oleksandr Kanevskyi, Oleksii Zalevskyi, Roksolana Bohutska, NotaBene&Karavay. 850 photos of clothing models have been analysed to identify the most characteristic features of the designers' creative work. The vast majority of images of the clothes collection were taken from the official website of Ukrainian Fashion Week (<http://fashionweek.ua/>), and the official websites of designers.

As noted by O. Shandrenko (2014), to understand the creative manner of a designer, it is necessary to consider “a style in clothing that determines the communicative, articulatory and interpretive activity of a designer aimed at developing his personality. This, in turn, suggests that style-creation in fashion is not only something that formalizes the status of a designer but also is a creative design process” (p. 81). This vision allows us to consider the creative activity of a designer as an external manifestation, which is carried out with the help of artistic means in clothing design. The designer's collection is viewed as an external manifestation of creativity, which is carried out through the parameters of artistic form and means of expression: silhouette, shape, plastic, colour scheme, fabrics, decoration, and trimming, accessories.

Thus, Viktor Anisimov creates mainly clothing collections for men, although they also contain female and sometimes even children's items of clothes. Anisimov creates collections mainly in a sporty style with the predominant use of black and knitted fabrics, the accent of the composition is often on the ironic prints and accessories (<http://viktoranisimov.com/>).

Roksolana Bohutska is a well-known representative of the Ukrainian fashion school. She skilfully combines ethnic motifs and modernity in her works. The designer prefers embroidery with silk threads and beads, inlaid with stones and painted fabrics. At the same time, she uses the latest fabrics and technologies. Leather “lace” made by laser cutting, accessories carved from thick leather are permanent elements of Bohutska's style. Hutsul motifs can be traced in all her images. Embroidery plays an important role in Bohutska's collections (<https://roksolanabogutska.com/uk/>).

The works of Viktoriia Hres have an expressive individual style. The designer uses various floral motifs, small and large patterns, and complements her collections with original and unusual accessories (<https://victoriagres.com/>).

The V & Z brand (the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt) is characterized by the use of classic and romantic styles in clothing, which is complemented by soft fabrics and perfect cut. The works of this creative duo are characterised by the laconic design, each image has its particular feature. They all are very different, but despite that, are united by a common idea. The clothes are elegant yet practical. Design solutions of the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt are often based on contrast, a play of colour or shape (<https://vorozhbytzemskova.com/ru/>).

The most expressive features of the clothing collections of Iryna Karavai (Notabene&Karavay) are the delicate stylistic solutions, high-quality performance, the use of advanced technologies, and the uniqueness of hand-crafted decor. Particular attention is paid to the purity of form, colours, and details. I. Karavai often refers to the elements of Ukrainian folk clothing in her models. First of all, it is the texture of fabrics, a variety of details. But she does it very delicately, so that ethnic motifs are only a subtle hint. They have an avant-garde look rather than a traditional one (<https://karavay.ua>).

Oksana Karavanska is called a truly Ukrainian designer. Each of her models is imbued with national motifs. Oksana Karavanska is very sensitive to the energy of Ukrainian culture, but her collections are not a reconstruction of a historical costume, they are modern interpretations of ethnic heritage. The uniqueness of O. Karavanska's models is formed through the use of knitting, embroidery, bead weaving, and hand-quilted fabric. They harmoniously fit into modern ensembles, giving them value in the era of mass production (<http://oksanakaravanska.ua/>).

Liliia Litkovska's brand is characterized by bright colours, complex cut, multi-layered clothing, and non-standard designs. The designer says that for her work, she needs the constant "feeling of freedom and nature". L. Litkovska reveals her ideas through cutting and using unusual fabrics and textures — sculptural leather petals, embroidery with silk brushes and laser-perforated leather, fabric as if covered with scales. The Litkovska brand creates its own personal current trend, which has a characteristic complex cut, a combination of unexpected textures, and a subtle quality performance (<https://litkovskaya.com/>).

In the design works of Oleksandr Kanevskyi, there is a bright, interesting everyday life with a slight degree of brutality and a huge degree of convenience. He skilfully combines a complex cut and the lightness of the silhouette, adding the most incredible ideas. The designer does not forget that clothes should be comfortable (<https://www.instagram.com/sashakanevski/>).

Oleksii Zalevskyi is known for his love of experiments, which can be traced in every collection. The designer is rightly called the "king of the avant-garde" of Ukrainian fashion. O. Zalevskyi adheres to modern trends, uses practical new fabrics and technologies (<http://www.zalevskiy.com/>).

Olena Dats, who was inspired by the Lviv Gothic architecture, have Gothic motifs and forms in her collections. Olena experiments with fabrics, using high-quality silk, cotton, and wool in her collections. The colour scheme of most images is based on black and beige colours. The designer's style is described as "complex simplicity". Olena uses different sewing techniques, unusual shapes. There is a great number of transformer dresses in her collections. Considerable attention is paid to the embroidered and knitted items, the use of hand-made fabrics with weaving and exclusive prints (<http://olena-dats.com/>).

Liliia Pustovit is one of the designers who create the image of Ukrainian fashion at the level of world catwalks. The designer pays considerable attention to the use of national themes in her works. Lilia Pustovit's source of inspiration is often folk and ethnic culture. L. Pustovit's style can be easily identified. She always works in the context of her favourite minimalism, adheres to the clarity of lines and harmony of proportions. Excellent quality and tasteful accessories emphasize the designer's leadership in Ukrainian fashion (<https://pustovit.com/>).

Designer Andre Tan is quite consistent in his stylistic preferences. But he updates his basic solutions every season by making a certain bright, trending accent. He focuses on details and accessories, such as sunglasses, straps, watches, or ties. The main line of his work is the transformation of generally recognized designs, the cut that emphasizes the shape of the female body (<https://andretan.ua/>).

The table given below is used to systematize the artistic means of expression in the creative work of twelve Ukrainian fashion designers (Table 1). This helped to identify the creative features that are inherent in the work of domestic fashion designers. The following artistic means of expression have been chosen for the analysis: silhouette shape, colour scheme, types of fabrics, types of decoration and trimming, accessories, and additions.

Having studied the design solutions of clothing models, the article reveals that, in particular, the work of Ukrainian designers is dominated by rectangular suit silhouettes or a synthesis of rectangular and trapezoidal silhouettes. However, the analysis has shown that Oksana Karavanska paid special attention to the oval silhouette at the beginning of her career. The rectangular silhouette was the most popular with designers Viktor Anisimov, the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt, Liliia Litkovska, Oleksandr Kanevskyi, Liliia Pustovit, and Andre Tan, thus, we could say that this silhouette dominates in their works because it is represented in all collections. The combination of two silhouettes, namely a trapezium and a rectangle, could be seen in the collections of Olena Dats, Oleksii Zalevskyi, NotaBene&Karavay, Victoriia Hres, and Roksolana Bohutska. It could also be noted that besides of using the synthesis of trapezium and rectangle, Victoriia Hres and NotaBene&Karavay often apply only a rectangle silhouette in their collections.

Table 1.

**Systematization of the dominant artistic means of expression
in the creative work of Ukrainian fashion designers**

Designer / brand name	Silhouette shape of the ensemble	Colour scheme	Fabric	Decoration and trimming	Accessories and additions
1	2	3	4	5	6
Viktor Anisimov	Rectangle	Emphasis on black, grey, white, yellow	Leather, knitted fabric	Contrasting prints, pleats, tucks, appliqué	Headgears, unusual decoration: teddy bears, bouquets of flowers, watering cans
Roksolana Bohutska	Trapezium + rectangle	Black, purple, various shades of red	Leather, fur, silk fabrics	Bright prints, embroidery	Bags of various styles, decorated headgears, leather gloves
Victoriia Hres	Trapezium + rectangle, rectangle	Beige, white, black	Silk fabrics	Lace and velvet insets	Bags, massive belts, headgears of unusual shape
Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt	Rectangle	Different shades of beige, grey, black, contrasting colours are used in accents	Leather, silk fabrics	Striped print, decorative glitter fasteners	Bags made of unusual materials, contrasting gloves
NotaBene& Karavay	Trapezium + rectangle, rectangle	Black, white, beige	Silk fabrics, mixed suit and coat fabrics, linen fabrics	Embroidery, pleats, tucks	Contrasting bags, neck- laces, scarves
Oksana Karavanska	Oval, trapezium	White, grey, beige, yellow-green	Linen, silk and mixed fabrics	Embroidery, pleats, appliqué	Bags of unusual style, necklaces
Liliia Litkovska	Rectangle	Black, white, red, beige	Mixed suit fabrics, knitted fabric	Contrasting insets, appliqué, pleats	Bags and headgears of unusual style
Oleksandr Kanevskyi	Rectangle	Black, white, grey, blue, beige	Knitting fabric, denim and raincoat fabrics	Insets as elements of exoskeletons, bright prints pleats	Unusual style head- gears, backpacks
Oleksii Zalevskyi	Trapezium + rectangle	Red, blue, grey	Leather, silk fabrics, knitted fabric	Striped print, appliqué, pleats	Extraordinary accessories
Olena Dats	Trapezium + rectangle	Beige, white	Silk fabrics	Gathers, embroidery	Delicate headgears
Liliia Pustovit	Rectangle	Beige, grey, dark blue	Mixed suit fabrics, silk fabrics	Embroidery, appliqué, prints	Necklaces, inexpressive headgears, belts of contrasting colours
Andre Tan	Rectangle	Black, beige, orange, grey	Leather, mixed suit fabrics	Gathers, pleats, tucks	Bags of different styles, headgears

Based on the mentioned above, it appears that Ukrainian designers in their collections prefer the rectangular silhouette shape of the ensemble. The analysis of the colour scheme has demonstrated that black is the main colour in the collections of Viktor Anisimov, Roksolana Bohutska, the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt, and Andre Tan. In the collections, black is successfully combined with bright colours, which are used as an accent. The use of black, beige and white as dominant colours has been found in the works of Victoriia Hres, NotaBene&Karavay, Liliia Litkovska, Oleksandr Kanevskyi, Oksana Karavanska and Liliia Pustovit. However, Liliia Pustovit, Oleksii Zalevskyi, and Oleksandr Kanevskyi add bright blue as an accent to black. The colour scheme analysis of Olena Dats' collections shows that only beige and white are used as the dominant colours.

As for different shades of black, white, and beige, they can be found in the collections of all designers. These colours are regarded as the basic ones, which can be combined with each other, as well as with the other colours, both pastel and saturated. So, it could be concluded that when creating their collections, designers

place great emphasis on the versatility of the colour scheme, so that the items they make are more desirable for a wide range of people, and also that people can use them for different occasions.

The analysis of the use of textile fabrics revealed the designers' favourite fabrics in clothing collections of the given period. In particular, Viktor Anisimov, Roksolana Bohutska, the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt, Oleksii Zalevskyi, and Andre Tan made a significant number of models from leather, as well as combined with companion fabrics, suit, and silk fabrics. Leather was mainly used to make raincoats, trousers, and less often dresses. Roksolana Bohutska combined leather with natural fur in her collections. Olena Dats used silk fabrics of different densities as the main material. Silk fabrics are also found in the collections of Liliia Pustovit, Andre Tan, Oleksii Zalevskyi, Oksana Karavanska, NotaBene&Karavay, the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt, Victoriia Hres and Roksolana Bohutska. The assortment of items made of silk consists mainly of dresses, sometimes blouses, and less often skirts. Oleksandr Kanevskyi, Liliia Litkovska, and Viktor Anisimov did not use shiny silk fabrics at all, they preferred knitted fabric as the main material. Liliia Litkovska combined knitwear with suit fabric, Oleksandr Kanevskyi with denim, and Viktor Anisimov with leather. Designers make a wide range of clothing from knitted fabric. Namely, jumpers, trousers, sweat-shirts, cardigans, dresses, etc. So, it could be concluded that designers are divided into two groups as to their choice of fabric: silk fabrics are the dominant materials in the collections of some designers, while others use knitted fabric.

The analysis of clothing models has identified certain types of decoration and trimming, which are most often found in the collections of designers. Roksolana Bohutska, the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt, Oleksandr Kanevskyi, Oleksii Zalevskyi, and Liliia Pustovit used a lot of bright prints in their collections. In most cases, the print is dominant and is located on the entire surface of the item. Viktor Anisimov also uses prints, but in his case it is a minimalistic print that is created in the contrast to the colour of the item. Anisimov also uses pleats, tucks, and appliqué as a decoration, with which the designer creates unusual textures of items. This decoration technique is applied a lot by Notabene&Karavay, Oksana Karavanska, Liliia Litkovska, Oleksandr Kanevskyi, Oleksii Zalevskyi, and Andre Tan. Andre Tan and Olena Dats employ "gathers" to add volume to certain areas of the item. Olena Dats, Liliia Pustovit, Oksana Karavanska, NotaBene&Karavay, and Roksolana Bohutska use embroidery, mainly with Ukrainian motifs, or plant compositions, as a decoration. Victoriia Hres, Liliia Litkovska, Oleksandr Kanevskyi apply decorative insets as a trimming. Victoriia Hres uses lace and velvet insets, Liliia Litkovska prefers insets made of the main fabric but in a contrasting colour, and Oleksandr Kanevskyi uses insets in a futuristic style, namely in the form of elements of exoskeletons, motorcycle uniforms, etc. In addition to Viktor Anisimov, appliqué is actively used by Oksana Karavanska, Liliia Litkovska, Oleksii Zalevskyi and Liliia Pustovit. So, with a restrained colour scheme of the collection, designers add decoration and trimming. This decor can be barely noticeable and minimalistic, or the entire item can be pompous and bright. Also, domestic designers pay great attention to embroidery, the main motifs of which are Ukrainian embroidery and floral motifs.

When complementing their collections, designers mainly use classic accessories, such as bags, hats, and jewellery. Viktor Anisimov uses decorated hats, unusual necklets, such as teddy bear beads or giant balloons, and there are also bouquets of flowers, watering cans, suitcases, or bouquets of sticks in his collections. Headgears are present in almost all collections. Roksolana Bohutska, Victoriia Hres, and Liliia Pustovit use hats of various shapes and styles, these can be fur hats, turbans, decorated fedora or beanie hats. Oleksandr Kanevskyi, Liliia Litkovska, and Oleksii Zalevskyi prefer futuristic headgears. In addition to hats, there are bags of different styles and fabrics in the collections, so Roksolana Bohutska, Victoriia Hres, NotaBene&Karavay, Oleksandr Kanevskyi, and Andre Tan prefer bags and backpacks made of classic fabrics and familiar shapes, and Liliia Litkovska, Oksana Karavanska, and the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt like to experiment with the shape, fabric and size of these accessories. In some cases, Roksolana Bohutska adds leather gloves, which match the ensemble, and the duo of Tetiana Zemskova and Alona Vorozhbyt prefers contrasting gloves. NotaBene & Karavay uses a lot of scarves as the dominant accessory, and Oksana Karavanska — massive necklaces. The main emphasis of the accessories in the collections of Oleksii Zalevskyi is on épatage and unusual form, dumbbells, books, DVDs, ropes, etc. are used as accessories. All accessories are hyperbolized and in some ensembles become the center of the composition.

Conclusions

A study of the work of Ukrainian fashion designers shows that in the majority of collections there is a general trend of using the artistic means. The analysis of collections by silhouette shape, colour scheme, fabrics,

decoration, trimming, and accessories revealed that a rectangle is the favourite silhouette form of Ukrainian fashion designers, and when choosing colours, designers prefer three of them, namely beige, white and black. Knitted fabrics, leather, and silk light fabrics were the most popular in the manufacture of clothing. The author's prints and embroidery were the most used decoration, while pleats and tucks prevailed in the design principles of decoration. Designers use a lot of accessories to emphasize the main idea and image of the collection, the authors of the article also note the frequent use of various hats and bags of different styles. All these indicators largely depend not only on global fashion trends, but to a greater extent on the characteristics of the market, where design activities are carried out, the main consumer, and the political and cultural situation in the country.

Further research in this direction will allow us to better understand the artistic preferences of the target audience and more accurately plan the production of light industry products.

References

- Martyshchuk, M. V. (2014). Vyshyvka yak Skladova Dekoru Ukrainskoho Zhinochoho Avanhardnogo Odiahu [Embroidery as a Component of the Decor of Ukrainian Women's Avant-Garde Clothing]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzaynu i Mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, 1, 72-75 [in Ukrainian].
- Shandrenko, O. M. (2014). Styl yak Prezentatyvno-Normatyvnyi Vymir Komunikatsii Mody [Style as a Presentative-Normative Dimension of Fashion Communication]. *Tradytzii ta Novatsii u Vyschii Arkhitekturno-Khudozhnii Osviti [Traditions and Novations of the Higher Architectonic and Art Edukation]*, 4, 78-82 [in Ukrainian].
- Tkanko, O. D. (2009). *Mystetstvo Kostiumu v Ukraini Kintsia XX – Pochatku XXI Stolittia: Tendentsii, Shkoly, Natsionalna Spetsyfika [Costume Art in Ukraine at the End of the 20th – Beginning of the 21st Century: Tendencies, Schools, National Specificity]* [PhD Dissertation]. Lviv National Academy of Arts [in Ukrainian].
- Tkanko, Z. O. (2013). Nova Realnist Ukrainskoi Mody 1990-kh rr. [The New Reality of Ukrainian Fashion of the 1990s]. *Visnyk Lvivskoi Natsionalnoi Akademii Mystetstv [Bulletin of Lviv National Academy of Arts]*, 24, 111-117.
- Varyvonchuk, A. V. (2012). Ukrainskyi Tradyttsiinyi Narodnyi Odiah yak Predmet Naukovoho Doslidzhennia [Ukrainian Traditional Folk Clothing as a Subject of Scientific Research]. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznavstvo [Bulletin of KNUKіM. Series in Arts]*, 26, 41-51 [in Ukrainian].

The article was received by the editorial office: 18.02.2021

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ В КОЛЕКЦІЯХ ОДЯГУ УКРАЇНСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ 2009–2019 РОКІВ

Шандренко Ольга Миколаївна^{1а},
Кисельова Катерина Олександрівна^{2а},
Радчук Олена Володимирівна^{3а}

¹Кандидат мистецтвознавства, доцент,

²Кандидат технічних наук, доцент,

³Магістр,

^аКиївський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

Мета дослідження — виявити та проаналізувати найбільш характерні художні засоби виразності у творчих роботах українських дизайнерів одягу впродовж 2009–2019 років. Методи. У роботі використані загальнонаукові методи дослідження: аналіз, синтез та узагальнення художніх засобів виразності в дизайні одягу. Наукова новизна. Виявлені основні силуетні форми, основна колірна гама, види матеріалів, види декорування та оздоблення, види аксесуарів, що були притаманні творчим роботам українських дизайнерів одягу впродовж 2009–2019 років. Висновки. Здійснено аналіз творчості провідних українських дизайнерів одягу. Проаналізовано їх творчий доробок за останнє десятиліття, який уособив персональну манеру їх творчості. Аналіз моделей одягу здійснено за такими параметрами: силуетна форма, колірна гамма, види матеріалів, види декорування та оздоблення, аксесуари. Систематизовано художні засоби виразності, які використовувались українськими дизайнерами упродовж останніх десяти років. Виявлено спільні та відмінні риси, які притаманні творчості вітчизняних дизайнерів одягу. Візуальний аналіз колекцій за

силуетною формою, колірною гаммою, матеріалами, декоруванням, оздобленням та аксесуарами виявив, що найбільш вживаним силуетом упродовж 2009–2019 років для українських дизайнерів одягу стала прямокутна форма; при виборі кольорової гами дизайнери віддавали перевагу трьом кольорам, а саме, бежевому, білому і чорному. До найбільш популярних матеріалів при виготовленні одягу можна віднести: трикотажні полотна, шкіру, шовкові легкі тканини. Серед найбільш поширених принципів декорування переважали авторські принти, вишивка, а серед конструктивних принципів декорування — складки та заціпи.

Ключові слова: дизайн; дизайн одягу; українські дизайнери; дизайнер; творчість; художні засоби; мода

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В КОЛЛЕКЦИЯХ
ОДЕЖДЫ УКРАИНСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ
2009–2019 ГОДОВ**

Шандренко Ольга Николаевна^{1а},
Киселева Екатерина Александровна^{2а},
Радчук Елена Владимировна^{3а}

¹Кандидат искусствоведения, доцент,

²Кандидат технических наук, доцент,

³Магистр,

^аКиевский национальный университет

культуры и искусств,

Киев, Украина

Цель статьи — выявить и проанализировать наиболее характерные художественные средства выразительности в творческих работах украинских дизайнеров одежды в течении 2009–2019 годов. Методы. В работе использованы общенаучные методы исследования: анализ, синтез и обобщение художественных средств выразительности в дизайне одежды. Научная новизна. Выявлены основные силуэтные формы, основная цветовая гамма, виды материалов, виды декорирования и отделки, виды аксессуаров, присущи творческим работам украинских дизайнеров одежды на протяжении 2009–2019 годов. Выводы. Осуществлен анализ творчества ведущих украинских дизайнеров одежды. Проанализировано их творческое наследие за последнее десятилетие, которое определяется персональными манерами их творчества. Анализ моделей одежды осуществлен по таким параметрам: силуэтная форма, цветовая гамма, виды материалов, виды декорирования и отделки, аксессуары. Систематизированы художественные средства выразительности, которые использовались украинскими дизайнерами одежды в течение последних десяти лет. Определены общие и отличительные черты, которые присущи творчеству отечественных дизайнеров одежды. Визуальный анализ коллекций по силуэтной форме, цветовой гамме, материалах, декорированию и отделке и аксессуарами позволил обнаружить, что на протяжении 2009–2019 годов, наиболее часто использованным силуэтом для украинских дизайнеров одежды была прямоугольная форма; при выборе цветовой гаммы дизайнеры отдавали предпочтение трем цветам, а именно: бежевому, белому и черному. Наиболее популярными материалами при изготовлении одежды стали: трикотажные полотна, кожа, шелковые легкие ткани. Среди наиболее распространенных принципов декорирования преобладали авторские принты, вышивка, а среди конструктивных принципов декорирования — складки и заціпы.

Ключевые слова: дизайн; дизайн одежды; украинские дизайнеры; творчество; художественные средства; мода

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235444

УДК 766.042:659.126

**ТРАНСФОРМАЦІЯ
АНІМАЛІСТИЧНОГО
ОБРАЗОТВОРЧОГО ТОВАРНОГО
ЗНАКУ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ
ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ**

Шрамко Тетяна Вікторівна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0002-1898-1826,**e-mail: tatanasramko39@gmail.com,**Київський національний університет
культури і мистецтв,**вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті — виявити особливості технічних і стилістичних змін анімалістичного образотворчого товарного знаку в процесі розвитку графічного дизайну ХХ – початку ХХІ ст. Методологія дослідження. Застосовано аксіологічний метод (з метою визначення значущості об'єкта дослідження для носіїв культури); методи семантичного й структурно-семантичного аналізу (для виявлення культурних сенсів анімалістичних образів товарних знаків); структурно-функціональний метод і метод сучасної герменевтики (для інтерпретації сенсів); еволюційний метод (для виявлення технічних і стилістичних змін анімалістичного образотворчого товарного знаку в історичній ретроспективі) та ін. Наукова новизна. Досліджено особливості технічних і стилістичних змін анімалістичних образотворчих товарних знаків у процесі розвитку графічного дизайну ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі провідних світових автомобільних компаній; уточнено поняття «товарний знак»; проаналізовано культурні сенси анімалістичних образів товарних знаків «Ferrari», «Peugeot», «Jaguar» та «Lamborghini». Висновки. Виявлено, що трансформація анімалістичних образотворчих товарних знаків провідних автомобільних фірм насамперед залежить від змін корпоративного стилю, вимог ринкової кон'юнктури та маркетингових цілей. Вектор пошуку новаторських форм візуальної виразності товарного знаку відповідає актуальному стану графічного дизайну — його активний розвиток впливає на образотворчі якості товарних знаків, ускладнення інформаційної насиченості. Особливості подавання знакової інформації, характерні для певних історико-культурних періодів, у контексті еволюції анімалістичних товарних знаків проявилися в змінах їхньої стилістичної змістовності, практично не торкаючись символічного навантаження. Сьогодні в графічному дизайні товарних знаків активно використовуються візуальні репрезентації тварин, проте анімалістичні образи переважно позбавлені семантичної глибинності — вони тлумачаться зазвичай як щось тривіальне, котре здатне привернути увагу споживача, а внаслідок втрати прихованого сенсу образ тварини перетворюється на симулякр, який трансформується засобами графічного дизайну відповідно до вподобань масового споживача.

Ключові слова: товарний знак; графічний дизайн; анімалізм; символ; стилістика

Вступ

Графічний дизайн — унікальна проєктна діяльність, спрямована на створення візуальних об'єктів та систем для вирішення комунікативних завдань матеріальної, просторової та цифрової галузі. Проєктування фірмового стилю — набору постійних образів, кольорних, графічних, вербальних, звукових та інших констант, котрі забезпечують візуальну й сенсову єдність всієї інформації, що репрезентується фірмою, наразі є однією з найпоширеніших завдань графічного дизайну. Спрямованість на візуалізацію зумовила розвиток культури та дизайну й посприяла значному поширенню об'єктів графічного дизайну із властивою їм візуальною виразністю. Завдяки універсальній мові графічного дизайну, що задіює чуттєве сприйняття, візуальні повідомлення наділяються певним контентом, забезпечуючи наочний погляд на світ. Активне використання образів тварин у практиках графічного дизайну загалом і створенні товарного знаку зокрема (що пояснюється генеруванням могутнього сугестивного ефекту, формуванням емоційного контакту зі споживачем та збільшенням ступеня довіри до товару / послуги), актуалізує осмислення різноманітних аспектів означеного питання, зокрема проблематику трансформаційних процесів, характерних для анімалістичного образотворчого товарного знаку ХХ – початку ХХІ ст.

Аналіз останніх джерел і публікацій. Упродовж останніх років увага науковців до дослідження анімалістичної тематики в культурі графічного дизайну зростає, що пов'язано із загальною тенденцією до розширення проблемного поля культурології, осмислення архаїчних основ культури та вивчення

форм і способів культурної репрезентації. Окремі аспекти використання анімалістичних образів у графічному дизайні розглянуті в наукових публікаціях М. Яковлева (2008) (анімалістична тема сюжетних зображень у період їхнього зародження); Т. Іваненко (2007) (прояви зооморфних мотивів в українському акцидентному шрифті); Т. Шрамко (2019) (специфіка графічного образу в містично-символічному зображенні тварин Ф. Марком) та ін. Проте контекст використання анімалістичних образів у дизайні товарного знаку залишається практично недослідженим.

Мета статті

Мета статті полягає у виявленні особливостей технічних і стилістичних змін анімалістичного образотворчого товарного знаку в процесі розвитку графічного дизайну ХХ – початку ХХІ ст.

Пріоритетними методами дослідження трансформації анімалістичного образотворчого товарного знаку в контексті еволюції графічного дизайну стали такі: аксіологічний (стосовно визначення значущості об'єкта дослідження для носіїв культури); семантичний і структурно-семантичний аналіз (для виявлення культурних сенсів анімалістичних образів товарних знаків); структурно-функціональний та метод сучасної герменевтики (для інтерпретації сенсів); еволюційний (для виявлення технічних і стилістичних змін анімалістичного образотворчого товарного знаку в історичній ретроспективі) й ін.

Виклад матеріалу дослідження

Дослідники стверджують, що зародження товарних знаків відбувалося паралельно з розвитком поняття про власність. Прообразами сучасних засобів маркування — знаків власності — вважаються наскальні малюнки, примітивні знаки та зарубки, що з часом еволюціонували в тавра, штампи, сигнали, бренди й товарні знаки. Уперше знак (символ заміщеного ним предмету) та символ (знак, що викликає однакову соціальну реакцію) в процесі комунікації людиною було використано за доби пізнього палеоліту, що посприяло виникненню демонстративної символізації — «протореклами» (Учёнова & Старых, 2002, с. 34), яку науковці класифікують за такими видами: репрезентуюча символіка церемоніалів та декорування головних дійових осіб; атрибутика гербів і прапорів, родинна й політична; знаки власності, що демонструють багатства і виражають приналежність певного об'єкта певній родині або людині (межі, тамги, печатки); знаки авторства, котрі позначають власне ремесло і товар: ремісничі тавра, книжкові знаки.

Історія й генеза товарного знаку, попередниками якого були знаки власності та знаки авторства, нерозривно пов'язані з виникненням і розвитком торговельних відносин. Потреба в товарному знаку як засобу, що дає змогу відрізнити товари одного продавця від товарів іншого, з'явилася у зв'язку з виникненням ринку. Науковці акцентують на тому, що маркування товарів певними означеннями активно відбувалося в античні часи, коли ремісники давнього Риму, виробляючи гончарні вироби, ставили на них власні тавра, що орієнтувало покупців на певних майстрів. В умовах капіталістичного розвитку суспільства використання знаків ідентифікації різко зростає, що зумовлено розвитком виробництва, збільшенням товарообороту та загостренням конкуренції між виробниками й продавцями однорідних товарів. Англійське слово «brand» (тавро, марка, сорт) (*Oxford Russian Mini Dictionary*, 2006, с. 377), що зазвичай використовується як синонім «товарного знаку» і сьогодні (в сучасних англійських дослідженнях перевага надається означенню «trademark» — фабрична марка) (*Oxford Russian Mini Dictionary*, 2006, с. 687) відображає цей звичай: «brand» було маркуванням скота, тавром.

Перший товарний знак фігуративно розпочав функціонувати в торговельно-комерційному дискурсі в 1838 р. (Стадульская, 2013, с. 93). Інтенсивному використанню товарних знаків посприяло й те, що упаковка товарів стала служити засобом ідентифікації їхнього виробника, і на ній також необхідно було проставляти товарний знак, що давав змогу відрізнити товари одного виробника від товарів іншого та виконувати рекламну функцію. Із середини ХХ ст. власники товарних знаків юридично отримали можливість фіксувати право власності на них, а в законі про товарні знаки Сполучених Штатів Америки з'явилася поняття «trademark».

Сучасний товарний знак виконує низку функцій, серед яких дослідники виокремлюють такі: функцію індивідуалізації, гарантійну функцію, рекламну, захисну та відмінну (Шульга, 2010, с. 24-25).

У загальному вжитку існує тенденція заміни терміна «товарний знак» іншими, схожими з погляду нефахівців поняттями, таким як: «торгівельна марка», «торгівельний знак», «логотип», «фірмова емблема», «бренд», «фірмовий знак» та ін. Проте в науковій літературі існує чітка диференціація,

відповідно до якої торгова марка — це означення, що сприяє відрізненню товарів однієї юридичної особи від однорідних товарів інших юридичних та фізичних осіб (поняття тотожне товарному знаку); логотип — спеціально розроблена, стилізована скорочена форма назви фірми, зазвичай в оригінальному написанні, чіткий графічний елемент, що дає змогу розрізнити компанії (Adîr et al., 2012, с. 651); бренд — відносно добре відома споживачам торгова марка, що захопила певну долю ринку (Романов, 2016, с. 67); це розширення товарних знаків, тобто формування в користувача стереотипного образу товарного знаку, який широко використовується. У цьому випадку товарний знак можна розглядати як розширений до бренда. Бренд можна розглядати як ім'я, логотип або зовнішній символ, що виражає внутрішній дух підприємства. Бренд-дизайн здійснює значний вплив на загальний розвиток підприємства, а товарні знаки є основою, на якій підприємство будує свій бренд. І бренд, і товарний знак повинні бути ретельно заплановані та розроблені, щоб їх можна було легко диференціювати на конкурентному ринку (A. Ries & L. Ries, 1998, с. 56).

На думку дослідників, існування бренду завжди пов'язується з наявністю не лише елементів його ідентичності (цінності, асоціації, індивідуальності, переваги й ін.), але і його атрибутів — фізичних та функціональних характеристик бренду, що включають, у тому числі, і його символ — товарний знак або логотип. Саме наявність символу бренду, тобто спеціального оформленого знаку, створює передумови для формування символічного бренд-капіталу (Chen & Wang, 2015, с. 38).

У сучасному суспільстві споживання символу відіграють важливу роль, стаючи товарами, виробляючись, споживаючись і навіть підмінюючи товари, оскільки для споживачів вони бувають важливішими й ціннішими за сам товар. Бренд є символом (товарним знаком), що описує конкретний продукт, послугу, явище або діяльність. Позиціонування бренду відбувається на початковому етапі розроблення торговельної марки. При цьому основна цінність підприємства поступово перетворюється на візуальні елементи. Потім підприємство декомпозирує, поєднує та спрощує ці нові візуальні елементи, і після ряду складних кроків з розроблення товарного знаку створюється візуальний торговий знак, що представляє образ підприємства (Chen & Wang, 2015, с. 41). На думку сучасних дослідників, товарний знак доцільно розглядати як безпосередню характеристику об'єкта торговельної реалізації, що власною популярністю й новизною привертає увагу потенційних користувачів; як елемент національної культури, що активно бере участь у формуванні основних її механізмів у галузі виробництва й споживання (Мазурина, 2008, с. 3).

Товарні знаки поділяються на: вербальні, образотворчі, об'ємні, звукові та комбіновані (Казарезов & Галь, 2011, с. 53). Образотворчі товарні знаки становлять собою зображення різноманітних геометричних фігур, ліній, предметів, тварин, людей, графічних, природних об'єктів та ін. і зазвичай не вмщують текст. Як правило, такий вид знаків називають емблемами; вони можуть бути логотипом компанії, наклейкою, плакатом, постером, персонажем, фірмовим кольором, дизайном етикетки або упаковки товару, емблемою. Окремі товарні знаки використовують зображення, що можуть передавати емоції і сприяють побудові стосунків ще до того, як споживач купує продукт. Т. Мазуріна стверджує, що ключовими фундаментальними складниками художнього образу та інструментами формування дизайну товарного знаку є символіка й стилістика, що сприяють підвищенню ступеня його візуальної виразності та, відповідно, функціональності й рекламності. Дослідниця наголошує на наявності органічного художньо-образного та композиційного взаємозв'язку між означеними складниками: символіка формує сенсовий зміст художнього образу товарного знаку, сприяє вираженню художнього образу й досягненню функціональності знаку, а стилістика — його зовнішню форму, оскільки головну роль відіграє композиція, за допомогою якої створюється гармонічна форма знаку, що наділена художньою образністю та функціональністю. Саме завдяки композиційній та художньо-образній взаємодії стилістики й символіки формується візуальна виразність, гармонійність товарного знаку та його якісні характеристики (Мазурина, 2008, с. 16-17).

На ранніх стадіях розвитку людства, а також в житті стародавніх язичницьких народів символи, що використовувалися як товарні протознаки, характеризувалися міфологічним характером, вони були невіддільними від реального навколишнього світу; зазвичай символами ставали природні явища, рослини й тварини. У межах культури тварини завжди наділялися певними характеристиками й сенсами, перетворювалися на образи, що відображали змінні уявлення суспільства про довкілля та місце людини в системі світобудови. Анімалістичні образи були присутні в культурі завжди і залишалися значущими протягом кількох тисячоліть, кодуючи в собі культурні сенси різних епох, що не лише відображали дійсність, а й багато в чому формували систему уявлень суспільства (Храмова, 2015, с. 3).

У художній культурі ХХ–ХХІ ст. тварина тлумачиться як певний архаїчний образ, таємничий і наділений особливою енергетичною силою, що пов'язується з оголенням «звіриної» сутності людини, несвідомим проявом людського життя, інстинктів, агресії, сексуальності, жорстокості й ін. У дизайні товарних знаків використання анімалістичних образів, як правило, включає образи тварин-еталонів певних якостей: вони ототожнюють природні сили, еталони грації, краси, надзвичайної сили, витримки, швидкості на ін., тобто робиться акцент на їхніх унікальних якостях, що використовуються для посилення характеристик продукції та покращення її сприйняття. Для багатьох провідних компаній протягом усієї історії існування популярність бренду визначається символікою тварин в їхніх товарних знаках. Відповідно до обраного виду тварин бренд буває сильним, швидким, розкішним, загадковим та ін.

З огляду на специфіку цього дослідження проаналізуємо особливості використання анімалістичних образів у дизайні товарних знаків провідних автомобільних фірм в історичній ретроспективі.

Товарний знак одного з найвідоміших виробників спортивних автомобілів «Ferrari» — зображення чорного жеребця, що гарцює на жовтому тлі — є символом швидкості, життєвої сили та краси, уособлюючи силу вітру, шторму, вогню та хвиль; його дизайнерське розроблення датується 1930-ми рр. Наприкінці 20-х рр. ХХ ст. Е. Феррарі, на той час відомий гонщик, який сформував команду «Scuderia Ferrari» і виступав у різних категоріях на автомобілях «Alfa Romeo», відвідуючи з візитом батьків італійського пілота-аса часів Першої світової війни Ф. Баракка, отримав від них символічний подарунок — дозвіл намалювати на своєму гоночному авто чорного гарцюючого жеребця з пишним хвостом — талісман, який був зображений на біплані їх сина. Саме цей анімалістичний образ став товарним знаком кампанії «Ferrari» — дизайнери доповнили зображення жовтим тлом, що уособлює колірну символіку м. Маранелло (провінція Модена). Розроблений понад 90 років тому, знак практично не змінився. У 1932 р. жовтий щит із зображенням чорного коня в галопі вперше з'явився на авто Е. Феррарі під час Гран-прі Спа, а в 1947 р. — як товарний знак фірми «Ferrari» на першому авто 12-циліндровому Tipo 125S.

Образ хижих тварин, зокрема представників родини кошачих, позиціонується як символ хоробрості, краси, хитрості, грації, захисту, відродження; цей образ використовується в різноманітних товарних знаках, починаючи від галузі автомобільної промисловості («Peugeot», «Jaguar») до спортивного одягу («Puma» та ін.).

Ягуар — одна з найважливіших тварин в міфології та символіці давньої Мезоамерики, найлютіший хижак, який міг подолати будь-яку істоту, символізував силу, лютість та спілкування з богами. У 1937 р. з метою створення символу, що відповідає цінностям розкішного бренду, орієнтованого на виробництво, він репрезентує витонченість, елегантність, могутність та прагнення до стрибка вперед, для британського виробника розкішних автомобілів «Jaguar». Відомим автоілюстратором журналу «Autocar» Фредеріком Кросбі було створено емблему із зображенням могутнього й агресивно стрибаючого ягуара: гладкий сріблястий кіт-ягуар, який ричить під час стрибка. Стилізована фігурка на кришці радіатора, перетвореної в художню форму, що була способом індивідуалізації автомобіля в 1920–1950-ті рр., відома як Jaguar Leaper (Ягуар Стрибун), уперше з'явилася на капоті «SS Jaguar 100» (1937 р.). Невдовзі вона стала невід'ємною частиною представницьких авто Jaguar MkI, MkII, MkVII і MkIX, а також X-Type та S-Type, а згодом трансформувалася на двовимірний знак сріблястого, металево-сірого та чорного кольорів. Цей товарний знак уособлює основні цінності компанії — амбіції, витонченість, могутність. Проте існує й друга емблема фірми, відома як Jaguar Growler (Ягуар Буркотун) — медальйон із головою ягуара, який ричить (срібна голова ягуара на червоному рифленому тлі, отороченому срібною смугою в чорному обрамленні або на смарагдовому тлі, отороченому чорною смугою в срібному обрамленні). Сучасні товарні знаки компанії уособлюють її гасло, сформоване засновником У. Лайонсом: «Грація, Простір та Швидкість».

Варто зауважити, що зміни іконічного символу «Jaguar» були зумовлені:

— змінами в конструкції транспортних засобів, що почалися в 1968 р.: яскраві стилі й прикраси на капоті відійшли на другий план, натомість увагу було зосереджено на аеродинаміці й безпеці пасажирів і пішоходів;

— зростанням крадіжок прикрас для капотів, що пояснювалася модною тенденцією 1980-х рр. носити їх як намисто;

— ініціюванням у 2005 р. Європейським Союзом правил безпеки, відповідно до яких емблеми на капоті у випадку фронтального зіткнення мали руйнуватися, згинатися або складатися — як і багато інших автомобільних брендів, «Jaguar» відмовився від фігурки на капоті. Нині в новітніх моделях авто присутні обидва знаки: силуетний варіант Leaping Jaguar знаходиться з боку водія і задній частині автомобіля, а центр решітки радіатора прикрашає кругла емблема «Roaring Jaguar».

Натомість вибір товарного знаку іншого італійського виробника спортивних автомобілів, прямого конкурента «Ferrari» «Lamborghini» пояснювався особистими перевагами, захопленням астрологією та специфікою попередньої діяльності засновника компанії Ф. Ламборгіні. Тілець за астрологічним календарем, він настільки захопився іспанською коридою після відвідування севільського ранчо Дона Е. Міури, що не лише замовив дизайнерам створити знак із зображенням золотого розлюченого бика на чорному тлі в стилізованому щиті, отороченому тонкою золотою смужкою та назвою фірми, написаною зверху золотими літерами, а й протягом багатьох років називав моделі автомобілів на честь бойових биків («Diablo 1990–2001», «Murcielago 2001–2010», «Aventador 2011–Present» та ін.). Окрім того, розлючений бик символізує «агропромислове» минуле компанії (бик є одним із символів агропромисловості) — Ф. Ламборгіні, до заснування в 1963 р. компанії з виробництва спортивних автомобілів, займався виробництвом тракторів. Бик ототожнює мужність і силу, демонструє силу спортивного автомобіля, золотий колір свідчить про досконалість і багаті традиції автовиробника, а чорний — його силу, престиж, цілісність і стиль.

Варто звернути увагу і на версія, відповідно до якої дизайн товарного знаку «Lamborghini», як і безпосередньо виробництво першої моделі автомобіля, є своєрідною реакцією на конфлікт між Е. Феррарі та Ф. Ламборгіні, спровокований небажанням першого реагувати на конструктивні пропозиції другого. Вибір форми емблеми (щит) — своєрідне посилення на товарний знак «Ferrari», зумовлений бажанням Ф. Ламборгіні довести, що його автомобілі кращі за автомобілі Е. Феррарі. Власник компанії запозичив щит з емблеми «Ferrari», змінивши колористику, а розлученість бика — настрої засновника компанії. Напис розміщено у верхній частині щита; він виконаний у класичному стилі, оскільки головний акцент зроблено на анімалістичному образі.

Товарний знак було розроблено в 1963 р. дизайнером Паоло Ромаді, а в 1998 р., після того, як «Lamborghini» купила компанія «Audi» з'явився новий дизайн товарного знаку: рестайлінг було здійснено німецьким агентством «KMS», дизайнери якого змінили пропорції щита та надали бикові буферний вигляд. На сучасному етапі товарний знак «Lamborghini» — знак успіху в житті.

Одним із кращих прикладів еволюції товарного знаку відповідно до зміни подавання знакової інформації в соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ ст. є товарний знак фірми «Peugeot». Розроблений у 1850 р. дизайн анімалістичного образотворчого товарного знаку із зображенням лева було змінено одинадцять разів. Оригінальне зображення (лев, який гуляє стрілою праворуч) належить французькому ювеліру і граверу Ж. Белезеру, який розробив його на замовлення засновників «Peugeot Frères» Е. Пежо та Ж. Пежо. У 1858 р. це зображення було офіційно зареєстровано як торгова марка, уособлюючи характерні властивості ріжучих інструментів, виробництвом яких на той час займалася фірма: міцність, що порівнювалася з кликами лева; еластичність пластин із металу, гнучкими, як левова спина; можливість нарізати так само легко, як лев розриває свою жертву. Наприкінці 1890-х рр. фірма розширює виробництво — емблема починає прикрашати кавові млини, велосипеди та мотоцикли, а з 1906 р. — всю автомобільну техніку. На початку 20-х рр. ХХ ст. відмінною ознакою концерну «Peugeot» стали два зображення лева: лев, який готується до стрибка (скульптора Бодісона) та лев, який ричить (скульптора Маркса), а згодом з'явилося зображення лева, який стоїть дибки, повернутий праворуч.

У 1932 р. зображення лева було видозмінено відповідно до рекламних та виставкових взірців того часу. Відповідно до задуму дизайнерів новий знак (голова лева) кріпився на решітці радіатора автомобіля і трохи підвищувалася над капотом, що якнайкраще підкреслювало динамічність популярної тоді «аеродинамічної лінійки» автомобілів. У 1948 р. зображення голови лева зробили більш рельєфним, а за десять років, через визнання розміщення емблеми над капотом травмонебезпечним у випадку аварії, створено нову конфігурацію товарного знаку, що вирізнявся плоскінною формою та стилізацією під геральдичний герб: золотого лева зображено на задніх лапах, одна з яких піднята вище, що демонструє динамізм образу (розміщується в центрі решітки радіатора). З 1966 р. значно збільшене зображення прикрашало всі моделі автомобілів «Peugeot», при цьому воно виконувалося в модифікованих варіантах — у позолоченому, хромованому та без підкладки у вигляді герба (на моделі Пежо 504). У 1975 р. відбулася чергова трансформація товарного знаку, що виразилася в контурному зображенні нарисом лева (з 1982 р. — на чорному тлі). Разом із моделлю Пежо 406 в 1995 р. презентовано й новий дизайн емблеми — великий сріблястий лев; у 1998 р. дизайнери трохи змінили пластичний елемент образу, вирівнявши задні лапи, а в 2002 р. розмістили анімалістичне зображення на синьому тлі квадратної форми, додавши назву фірми під ногами лева.

Із 2010 р. дизайнери компанії змінили стилістику образу з натуралістичної на більш механізовану, трансформували знак у цілому: об'ємного й рельєфного срібного лева було зображено в повний зріст і без синього тла.

Наразі товарний знак фірми, розроблений у міжнародній студії «Peugeot Design Lab», — стилізований герб із розміщеною в профіль головою лева та написом «Peugeot», виконаний срібним кольором на чорному тлі, є своєрідним повторенням товарного знаку 1960 р. із більш чіткою й виразною графікою малюнка та інвертованими кольорами. Зміна дизайну символізує перехід бренду на новий рівень, акцентує на універсальному стилі, що відображає культурне розмаїття й непідвладність часу. Геральдичний щит є одним із головних знаків відмінності великих європейської династій і засвідчує багату історію родини, міцні традиції та статус володаря.

Товарний знак із зображенням тварини викликає відгук у глядача, передусім підвищену зацікавленість і відчуття розчулення, співпереживання й ніжності, причому ця реакція поширюється і на образи домашніх, і на образи хижих тварин. Стилізація й «уособлення» дозволяють посилити емоційний елемент образу.

Важливим критерієм оцінки якості об'єкта графічного дизайну є його функціональна зумовленість, що в контексті товарного знаку забезпечується завдяки образно-символічному змісту. Основою художньо-образної виразності товарного знаку є художній образ, що втілює напрям діяльності компанії, а його основним складником є символіка й стилістика. Історико-культурні періоди характеризуються власними особливостями подавання знакової інформації, що в контексті еволюції анімалістичних товарних знаків проявляється в трансформації їхньої стилістичної й символічної змістовності.

Незважаючи на єдині підходи до формування візуальних повідомлень, графічний дизайн товарного знаку засвідчує наявність різних поглядів на розуміння виражальних візуальних сенсів та інтерпретацію композиційно знакових структур.

Висновки

У ході дослідження виявлено, що трансформація анімалістичних образотворчих товарних знаків провідних автомобільних фірм залежить передусім від змін корпоративного стилю, вимог ринкової кон'юнктури та маркетингових цілей. Вектор пошуку новаторських форм візуальної виразності товарного знаку відповідає актуальному стану графічного дизайну, активний розвиток якого впливає на образотворчі якості товарних знаків, ускладнення інформаційної насиченості. Особливості подавання знакової інформації, характерні для певних історико-культурних періодів, у контексті еволюції анімалістичних товарних знаків проявилися в змінах їхньої стилістичної змістовності, практично не торкаючись символічного навантаження. Нині в графічному дизайні товарних знаків активно використовуються візуальні репрезентації тварин, проте анімалістичні образи переважно позбавлені семантичної глибинності: вони трактуються зазвичай як щось тривіальне, що здатне привернути увагу споживача, а внаслідок втрати прихованого сенсу образ тварини перетворюється на симулякр, який трансформується засобами графічного дизайну відповідно до вподобань масового споживача.

Список використаних джерел

- Іваненко, Т. О. (2007). Прояви зооморфних мотивів у сучасному акцидентному шрифті. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 6, 59-65.
- Казарезов, А. Я., & Галь, А. Ф. (2011). *Промислова власність*. Видавництво ЧДУ імені Петра Могили.
- Мазуріна, Т. А. (2008). *Дизайн отечественного товарного знака: символика и стилистика* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения]. Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ), Москва.
- Романов, С. С. (2016). Товарный знак: понятие и виды. *Таврический научный обозреватель*, 12(17), ч. 2, 64-71. <http://tavr.science/stat/2016/12/TNO-17-2.pdf>.
- Стадильская, Н. А. (2013). История возникновения понятия *trademark* и эволюция понятия о собственности в англоязычной культуре. *Вестник Челябинского государственного университета*, 20(311). *Филология. Искусствоведение*, 79, 92-97.
- Учёнова, В. В., & Старых, Н. В. (2002). *История рекламы*. Питер.
- Храмова, М. Н. (2015). *Семантика зооморфных образов в современной европейской культуре* [Автореферат диссертации кандидата культурологии]. Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Санкт-Петербург.

- Шрамко, Т. В. (2019). Образні і зображальні засоби сучасного графічного дизайну, інспіровані художниками епохи модернізму (на прикладі анімалістичних робіт Франца Марка). В Н. Удріс-Бородавко, А. Болтенков, & О. Чистіков (Ред.), *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ (с. 260-265). Видавничий центр КНУКіМ.
- Шульга, А. К. (2010). *Товарные знаки как средство индивидуализации товаров, работ, услуг*. Юрист.
- Яковлев, М. (2008). Знакові образи графічного дизайну в системі візуальної культури. *Мистецтвознавство України*, 9, 198-209.
- Adîr, G., Adîr, V., & Pascu, N. E. (2012). Logo design and the corporate identity. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 51, 650-654.
- Chen, R., & Wang, M.-H. (2015). Brand Positioning Map: A Strategy Tool for Trademark Design. *Journal of Management and Strategy*, 6(1), 36-44. <https://doi.org/10.5430/jms.v6n1p36>.
- Oxford Russian Mini Dictionary*. (2006). Oxford University Press.
- Ries, A., & Ries, L. (1998). *The 22 Immutable Laws of Branding: How to Build a Product or Service into a World-Class Brand*. HarperCollins.

References

- Adîr, G., Adîr, V., & Pascu, N. E. (2012). Logo Design and the Corporate Identity. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 51, 650-654.
- Chen, R., & Wang, M.-H. (2015). Brand Positioning Map: A Strategy Tool for Trademark Design. *Journal of Management and Strategy*, 6(1), 36-44. <https://doi.org/10.5430/jms.v6n1p36>.
- Ivanenko, T. (2007). Proiavy Zoomorfnykh Motyviv u Suchasnomu Aktsyidentnomu Shryfti [Manifestations of Zoomorphic Motifs in the Modern Accidental Font]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzainu i Mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, 6, 59-65 [in Ukrainian].
- Kazariezov, A., & Hal, A. (2011). *Promyslova Vlasnist [Industrial Property]*. Vydavnytstvo ChDU imeni Petra Mohyly [in Ukrainian].
- Khramova, M. (2015). *Semantika Zoomorfnykh Obrazov v Sovremennoi Evropeiskoi Kul'ture [Semantics of Zoomorphic Images in Modern European Culture]* [Abstract of PhD Dissertation]. St. Petersburg State University of Culture and Arts, St. Petersburg [in Russian].
- Mazurina, T. (2008). *Dizain Otechestvennogo Tovarnogo Znaka: Simvolika i Stilistika [Design of a Domestic Trademark: Symbolism and Stylistics]* [Abstract of PhD Dissertation]. All-Russian Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE), Moscow [in Russian].
- Oxford Russian Mini Dictionary*. (2006). Oxford University Press.
- Ries, A., & Ries, L. (1998). *The 22 Immutable Laws of Branding: How to Build a Product or Service into a World-Class Brand*. HarperCollins.
- Romanov, S. (2016). Tovarnyi Znak: Ponyatie i Vidy [Trademark: Concept and Types]. *Tavrisheskii Nauchnyi Obozrevatel' [Tavrichesky Scientific Observer]*, 12(17), pt. 2, 64-71. <http://tavr.science/stat/2016/12/TNO-17-2.pdf> [in Russian].
- Shramko, T. (2019). Obrazni i Zobrazhalni Zasoby Suchasnoho Hrafichnoho Dyzainu, Inspirovani Khudozhnykamy Epokhy Modernizmu (na Prykladi Animalistychnykh Robit Frantsa Marka) [Figurative and Pictorial Means of Modern Graphic Design, Inspired by Artists of the Modern Era (on the Example of the Animalistic Works of Franz Marc)]. In N. Udris-Borodavko, A. Boltenkov, & O. Chystikov (Eds.), *Dyzain-Osvita yak Haluz Kreatyvnykh Industrii [Design Education as a Branch of Creative Industries]*, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Kyiv (pp. 260-265). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Shul'ga, A. (2010). *Tovarnye Znaki kak Sredstvo Individualizatsii Tovarov, Rabot, Uslug [Trademarks as a Means of Individualization of Goods, Works, Services]*. Yurist [in Russian].
- Stadul'skaya, N. (2013). Istoriya Vozniknoveniya Ponyatiya Trademark i Evolyutsiya Ponyatiya o Sobstvennosti v Angloyazychnoi Kul'ture [The History of the Emergence of the Concept of Trademark and the Evolution of the Concept of Property in the English-Speaking Culture]. *Vestnik Chelyabinskogo Gosudarstvennogo Universiteta [Chelyabinsk State University Bulletin]*, 20(311). *Filologiya. Iskusstvovedenie*, 79, 92-97 [in Russian].
- Uchenova, V., & Sarykh, N. (2002). *Istoriya Reklamy [Advertising History]*. Piter [in Russian].
- Yakovliev, M. (2008). Znakovi Obrazy Hrafichnoho Dyzainu v Systemi Vizualnoi Kultury [Iconic Images of Graphic Design in the System of Visual Culture]. *Mystetstvovnavstvo Ukrainy [Arts of Ukraine]*, 9, 198-209 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 20.05.2021

**ТРАНСФОРМАЦИЯ
АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТОВАРНОГО
ЗНАКА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ
ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА**

Шрамко Татьяна Викторовна
*Аспирантка,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина*

Цель статьи — выявить особенности технических и стилистических изменений анималистического изобразительного товарного знака в процессе развития графического дизайна XX – начала XXI в. Методология исследования. Применен аксиологический метод (с целью определения значимости объекта исследования для носителей культуры); методы семантического и структурно-семантического анализа (для выявления культурных смыслов анималистических образов товарных знаков); структурно-функциональный метод и метод современной герменевтики (для интерпретации смыслов); эволюционный метод (для выявления технических и стилистических изменений анималистического изобразительного товарного знака в исторической ретроспективе) и др. Научная новизна. Исследованы особенности технических и стилистических изменений анималистических изобразительных товарных знаков в процессе развития графического дизайна XX – начала XXI в. на примере ведущих мировых автомобильных компаний; уточнено понятие «товарный знак»; проанализированы культурные смыслы анималистических образов товарных знаков «Ferrari», «Peugeot», «Jaguar» и «Lamborghini». Выводы. Выявлено, что трансформация анималистических изобразительных товарных знаков ведущих автомобильных фирм зависит прежде всего от изменений корпоративного стиля, требований рыночной конъюнктуры и маркетинговых целей. Вектор поиска новаторских форм визуальной выразительности товарного знака соответствует актуальному состоянию графического дизайна — его активное развитие влияет на изобразительные качества товарных знаков, осложнения информационной насыщенности. Особенности подачи знаковой информации, характерные для определенных историко-культурных периодов, в контексте эволюции анималистических товарных знаков проявились в изменениях их стилистической содержательности, практически не касаясь символической нагрузки. Сегодня в графическом дизайне товарных знаков активно используются визуальные репрезентации животных, однако анималистические образы в большинстве случаев лишены семантической глубинности — они трактуются обычно как нечто тривиальное, что способно привлечь внимание потребителя, а вследствие потери скрытого смысла образ животного превращается в симулякр, который трансформируется средствами графического дизайна в соответствии с предпочтениями массового потребителя.

Ключевые слова: товарный знак; графический дизайн; анимализм; символ; стилистика

**TRANSFORMATION OF ANIMALISTIC
VISUAL TRADEMARK IN THE
EVOLUTION OF GRAPHIC DESIGN**

Tetiana Shramko
*PhD student,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the features of technical and stylistic changes in the animalistic visual trademark in the process of graphic design development of the 20th – early 21st centuries. Research methodology. The author of the article applies axiological method (to determine the significance of the research object for the carriers of culture); methods of semantic and structural-semantic analysis (to identify cultural meanings of the animalistic images of the trademarks); structural and functional method, method of modern hermeneutics (to interpret meanings); evolutionary method (to identify technical and stylistic changes of the animalistic visual trademark in historical terms), etc. Scientific novelty. The features of technical and stylistic changes of the animalistic visual trademarks in the development of the graphic design of the 20th – early 21st centuries have been studied on the example of the world's leading automobile companies; the concept of “trademark” has been clarified; the cultural meanings of the animalistic images of the trademarks “Ferrari”, “Peugeot”, “Jaguar” and “Lamborghini” have been analysed. Conclusions. The article reveals that the transformation of the animalistic visual trademarks of the leading automobile companies primarily depends on changes in corporate style, market conditions, and marketing purposes. The search vector for innovative forms of visual expressiveness of a trademark corresponds to the current state of graphic design — its active development affects the visual qualities of trademarks, the complexity of information content. The peculiarities of the sign information presentation, which are characteristic of certain historical and cultural periods, were manifested in changes of their stylistic content, practically without affecting the symbolic load in the context of the evolution of animalistic trademarks. Today, visual representations of animals are actively used in the graphic design of trademarks, but animalistic images are mostly devoid of semantic depth — they are usually interpreted as something trivial that can attract the consumer's attention, and due to the loss of hidden meaning, the image of an animal turns into a simulacrum, which is transformed by means of graphic design in accordance with the preferences of the mass consumer market.

Keywords: trademark; graphic design; animalism; symbol; stylistics

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235447

УДК 793.3(049.32)

**ХОРЕОЛОГІЯ У ПРОСТОРИ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА***Рецензія на монографію:**Чепалов О. І. Хореологія : статті та лекції.
Київ : Видавництво Ліра-К, 2020. 228 с.*

Гуменюк Тетяна Костянтинівна

*Доктор філософських наук, професор,**ORCID: 0000-0001-9210-6424,**e-mail: t_gumenyuk@ukr.net,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Монографія «Хореологія» Олександра Івановича Чепалова, доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України, завідувача кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв — вагоме дослідження, певний підсумок багаторічної роботи відомого науковця, педагога, загальноновизнаного дослідника та знавця українського і світового хореографічного мистецтва. Автор унікального інноваційного навчального курсу «Основи хореології», введеного в навчальний процес багатьох культурно-мистецьких закладів вищої освіти України, зібрав власні базові роботи з хореології, лекції, статті з теоретичного осмислення мистецтва танцю, його еволюції в широкому гуманітарному, культурно-історичному контексті. Така подача інформації, на думку автора, пов'язана з домінуванням у свідомості сучасної людини специфічного кліпового, фрагментарного засобу мислення.

Книга Олександра Чепалова належить до тих непересічних, унікальних у вітчизняній гуманітаристиці наукових праць, що не вкладаються в будь-які жанри наукових монографій. У праці унікально поєднані декілька стрижневих ліній оповіді. Перша сюжетна лінія — вербальні портрети низки геніальних реформаторів та теоретиків балетного мистецтва, всебічний аналіз їхньої творчої діяльності із поетичним натхненням викладу. Автор слушно доповнює мистецтвознавчий аналіз культурологічним коментарем, адже «людський чинник» надзвичайно актуальний для сучасної, антропологічного орієнтованої гуманітаристики. Завдяки такому вектору дослідження творчі біографії митців постають як культурно-історична проблема. Наступна лінія — осмислення хореології як науки у системі мистецтвознавчого знання в історичному діапазоні світоглядного й естетичного розмаїття індивідуальних творчих пошуків: від модерну до постмодернізму, від новостворених форм «театру танцю» нового тисячоліття до неокласици — діалогу з класичними системами.

Однак є ще одна, наскрізна, сюжетна лінія. Пронизуючи попередні, вона безпосередньо пов'язана з постагтю оповідача, який тривалий час є викладачем провідних вітчизняних культурно-мистецьких закладів вищої освіти. Тож рецензована монографія є водночас і науковим дослідженням, і навчальним посібником. Зауважимо, що завершене дослідження в царині хореології — унікальне явище. На сьогодні серед українських наукових та навчальних видань є досить незначна кількість наукових праць, які дотичні, почасти, суто «контрарним» аспектам дослідження. Зокрема, не втратили актуальності фактично перші фундаментальні дослідження культурно-антропологічних аспектів мови тацю у новітні часи А.Л. Волинського «Книга радін» (1925 р.) та Л.Д. Блок «Класичний танець. Історія та сучасність» (створене упродовж 1930-х рр.). Ці роботи, а також теоретична спадщина видатних реформаторів сучасного балетного мистецтва і — головне — рецензована праця Олександра Чепалова, свідчать, що проблема невербального втілення змісту в хореографічному тексті перебувають на вістрі наукового пошуку дослідників еволюції хореографічного мистецтва, зокрема, й творчості хореографів у поточний період історії. Актуальність монографічного дослідження Олександра Чепалова визначається як особистим вибором автора, так і об'єктивними чинниками — сучасними викликами в галузі культурології й мистецтвознавства, адже виокремлення хореології у самостійну наукову галузь є нагальною потребою часу. «Досвід вивчення хореології, розпочатий нами у 2004 році, перейнято тільки у небагатьох українських навчальних закладах, де здійснюють підготовку фахівців за спеціальністю «Хореографія», — наголошує завідувач кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв. Проте й досі немає усталеної методики та науково узгодженого змісту викладання цієї дисципліни. Тож перспектива наукового розвитку хореографічної галузі досить проблематична, бо фактично

не виокремлена з-поміж інших видів та жанрів» (с. 203). І далі, автор наголошує, що в Україні сьогодні у галузі мистецтвознавства є чітко визначені конкретні спеціальності, за якими здійснюються захист дисертацій, однак «хореографічне мистецтво» у спеціальний науковий напрям не виділене. Хоча ще у спогадах «Мемуари Ікара» нашого видатного земляка, великого танцюриста, балетмейстера і теоретика танцю Сержа Лифаря йшлося про виділення «хорології» в певну науково-практичну галузь як нагальну потребу сучасного мистецтвознавства.

Отже, представлена монографія є унікальним в українському культурознавстві комплексним дослідженням історії та теорії хореографічного мистецтва, спрямованим на розв'язання теоретико-методологічних проблем галузі.

У Розділі 1 «Когнітивні аспекти хореографічної лексики» автор вказує, що хореографічне мистецтво та наука, яка його осмислює, на відміну від інших галузей мистецтвознавства, ще й до сьогодні немає чітких теоретичних засад. Проблемою є також те, що багато новоутворених і, відповідно, не усталених термінологічних визначень і понять носять достатньо дискусійний характер. Олександр Чепалов, услід за великим «хореавтором» ХХ століття Сержем Лифарем, справедливо наголошує на важливості розв'язання цих питань як першочергових для розуміння когнітивної структури хореографічного тексту: «Зважаючи на нагальну потребу осмислення та створення цілісної картини розвитку хореографічного мистецтва, є актуальним виокремлення хорології як культурологічної та мистецтвознавчої дисципліни в певну наукову галузь» (с. 33). Зазначимо, що для фахівців із культурології та хореографічного мистецтва, лише цього формулювання достатньо для визначення актуальності роботи. Тож дослідження привертає увагу та заслуговує на прискіпливий розгляд. Адже монографія розміщена у полі новітньої дослідницької проблематики, братися за яку, особливо в царині досягнення законів виразності танцю ХХ і початку ХХІ століть, значна відповідальність і, одночасно, сміливий крок автора. Йдеться про прояснення способу дії основних універсалій людського існування, адже мистецтво хореографії на початку минулого століття «перетворюється на експресивне видовище, що певною мірою відбиває картину нашколившого світу та емоційний світ сучасної людини» (с. 33).

Спробуємо проаналізувати деякі аспекти роботи з огляду на фундаментальне світоглядне значення обраної тематики для актуального розвитку теорії та історії мистецтв у культурологічному контексті.

Сформульоване у вступі авторської монографії питання звучить так: «Танець чи танок? Мова чи метафора мови?». Далі йде твердження, яке переносить нас зі сфери становлення «танцювальної мови» в різних культурах світу, з тієї синкретичної цілісності, тотальності існування первинних засобів комунікації, де танок важко відокремити від слова, пісні, музичного акомпанементу в іншу, уможлядну площину, в якій відбувається свідомо дифузія лексичних новоутворень сучасної хореографічної мови. Тобто виявляється, що актуальним постає питання термінологічної упорядкованості хореографічної лексики, за допомогою якої ми можемо розв'язати комплекс теоретичних і методологічних проблем. Спираючись на дослідження відомих українських вчених, зокрема А. І. Гуменюка, К. Ю. Василенка, О. Ю. Чебанюк та багатьох інших, автор, не претендуючи надати вичерпну відповідь на питання «мова чи метафора мови танцю-танку», задає дуже важливий вектор подальших наукових пошуків: виявлення історичних закономірностей еволюційного розвитку хореографічної лексикології; з'ясування взаємозв'язків та взаємозалежностей між хореографічною лексикою, його першоелементами і композиційною структурою, засобами вражальності мистецького твору; і, зрештою, створення міжнародної системи запису танцю на основі вивчення «словників хореографічної лексики» народів світу, тобто традиційних танцювально-мовних засобів, за допомогою яких народ створює свою унікальну хореографічну лексику.

Саме такий підхід до вивчення танцю-танку як найстародавнього мистецтва, безпосередньо пов'язаного з найглибшими пластами людської природи, визначив струнку і логічну композицію представленої монографії.

У Розділі 1 «Когнітивні аспекти хореографічної лексики» автор наголошує, що сучасне мистецтвознавство потребує розширення свого дослідницького апарату через вихід за межі традиційних підходів і залучення культурологічного вектора у становленні хореознавства. «Зазвичай, — стверджує О. Чепалов, — мистецтвознавчим працям бракує підсумкових висновків щодо зв'язку предмета їхнього дослідження з іншими культурними феноменами, стилями тощо. Вочевидь це стосується історії та теорії хореографічного мистецтва, чи не найуніверсальнішого у відтворенні широкого спектра почуттів як окремої людини, так і великої громадської спільноти. Лакуни, що створились у цій галузі, потребують якомога скорішого заповнення, бо більшість проблем має дискусійний характер та суто термінологічну невизначеність. Тільки після розв'язання першочергових питань можливе наукове розроблення проблем змістовності хореографічного твору» (с. 31). Відтак, загострене відчуття «голоду» на культурологіч-

ний контекст дослідження призводить автора до включення спеціального аналізу, досі ще неусталеної в науці, дефініції «хорології» як осягнення законів виразності сучасного танцю. І навіть більше — до утворення особливого науково-художнього світу, в якому не тільки глибоко розуміється, але й відтворюється динамічна цілісність культури, де «...емоційний зміст у прагненні балетмейстерів та виконавців висловити ідею, думку, концепцію стає когнітивним, тобто пізнавальним» (с. 33). Для розв'язання цього завдання автор звертається до теорії евритмії, що виникла у далекі часи становлення європейської культури, в естетичній думці Стародавньої Греції. Йдеться про відтворення поетичного слова чи то музичної інтонації засобами пластики. Крім того, авторське дослідження цієї проблеми є адекватним глибині пошуку й осягнення такого художнього явища як зоровий еквівалент звучання поетичної та музичної мови. А вірогідність наукових висновків безпосередньо пов'язана з певними історико-культурними обґрунтуваннями і має образне значення. Згадаймо відому думку М. Бахтіна щодо методології гуманітарного пізнання: «Критерій тут не точність пізнання, а глибина проникнення» (Бахтин, 1979).

Сфокусованість на когнітивних аспектах хореографічної лексики спонукає автора до пошуку взаємозв'язку між знаковими системами у творчості видатних хореографів та філософсько-естетичними і лінгво-культурологічними концепціями й універсаліями часу минулого і теперішнього. Такі паралелі практично важко простежити в сучасному хореознавстві. Це призводить вченого до думки про зміну танцювальної лексики і, відповідно, зміну виражальних засобів танцю як пошук нової змістовності, що його здійснюють балетмейстери різних поколінь та різних країн світу. У результаті такого резонансу аналізується не лише низка конкретних явищ і персоналій хореографічного мистецтва, але й певний шар світової культури, де кожне явище у духовному діалозі з іншими набуває нового, особливого сенсу. На цій спрямованості власного дослідження й наголошує автор: «Таким чином, наша тема “Когнітивні аспекти хореографічної лексики” є принципово важливою в історії хореографічного мистецтва з точки зору хорелогії, що разом зі спорідненими мистецтвознавчими дисциплінами, має стати невіддільною частиною культурологічних досліджень нової доби. За зразок приймається герменевтична теорія операцій розуміння у співвідношенні з інтерпретацією текстів» (с. 41).

Лекції про сучасні аспекти теоретичної спадщини Жана Жоржа Новерра, Сержа (Сергія Михайловича) Лифаря, Курта Йосса, яким присвячений Розділ 2 «Видатні реформатори і теоретики сучасного балетного мистецтва», підштовхують автора до глибоких висновків: творчість цих митців, всотуючи усе багатоманіття сучасної їм культури, сама постає об'єктом різноманітного інтерпретування і живить не лише мистецтво хореографії, а й усю духовну культуру наступних поколінь людства. На цьому міждисциплінарному, міжвидовому, культурно-мистецькому «перехресті» народжуються чудові авторські спостереження щодо оновлення пластики хореографічних образів становлення нової хореографічної мови і власне народження хорології як самостійної науки. Сучасно і актуально звучить сьогодні заклик автора «абстрагуватися від переважаючих в сучасній літературі біографічно-енциклопедичних досліджень творчої постаті» (с. 62) і розглядати суттєві риси творчості митця у річищі історичної еволюції всієї європейської художньої культури, щоб якнайглибше охопити закономірності розвитку світового хореографічного мистецтва.

З погляду окресленої мети — осягнути закони виражального танцю ХХ століття, особливо важливим є підрозділ, присвячений творчості балетмейстерів Німеччини. Без заповнення цих лакун неможливо адекватно дослідити, зрозуміти і узагальнити феномен сучасного хореографічного мистецтва. Вибудовуючи історичний асоціативний ряд, спричинений зловісними взаємоперевтіленнями життя і смерті, демонічно-маскувального і оголено-людського, перед читачами ніби спалахує «вольтова дуга» різноманітних культурних ремінісценцій, де німецький вільний або виражальний танець-балет (Ausdrucktanz) постає чудовою подією у світовій культурі: її експресіоністичних тенденціях, а також у його іманентному діалозі з європейським модерном, а з часом — і «...постмодерністськими ознаками “нової чуттєвості”» (с. 79).

Хорелогія як наука ставить перед автором багато завдань, які неможливо розв'язати, користуючись лише мистецтвознавчим дослідницьким апаратом. Відтак, у центрі уваги Розділу 3 «Філософія танцю» постає включення спеціального аналізу мистецтва хореографії у широкий фундаментально-світоглядний контекст. О. Чепалов наголошує, що «актуальність звернення до філософської проблематики танцю є безумовною і потребує пильної уваги до розроблення її фундаментальних принципів та практичних аспектів застосування» (с. 81).

Зазначимо, що представники різних наукових шкіл і течій, філософи та дансологи розглядали питання естетики та психології, антропології та онтології, когнітивної складової та мови танцю як рухової, пластичної культури. На сторінках монографії також ретельно проаналізовані фундаментальні роботи українських та зарубіжних науковців, присвячені філософському осмисленню танцю. Зокрема «Вступ до

філософії танцю» І. Печеранського та Д. Базели, «Філософське розуміння танцю» І. Герасимової, «Від землі. Перші кроки до філософського розгляду танцю» американського вченого Френсіса Спершотта та ін., постають важливим підґрунтям для подальшого осмислення теми, яка виводить розмову про хореографічне мистецтво на вищий теоретичний рівень. Як справедливо зазначає автор, кожна з цих наукових розвідок є цінною й почасти унікальною. Однак, часто буває так, що високо цінується сказане вчасно слово: таке слово миттєво підхоплюється й розповсюджується у науковому просторі. І цьому успіху варто завдячувати первинній ідеї — свого роду знахідці, яка постає як вузол, точка перетину різноманітних ліній розвитку — культурних сфер і прошарків, певних історичних епох, відображених у свідомості й осягненні мистецтва танцю у певний проміжок часу. Саме така доля — розкриття ідеальних вищих змістів — випадає на практиків хореографічного мистецтва. Філософ та хореограф потрібні один одному і доповнюють один одного. «Серед таких унікальних постатей ХХ ст. можна назвати М. Фокіна, Р. Лабана, М. Грем, М. Вігман, С. Лифаря, М. Бежара, П. Бауш та інших видатних митців, що залишили нам у спадщину, крім видатних творів, свої роздуми про ціннісний зміст танцю — явища мистецтва та водночас результату філософської рефлексії щодо змісту буття та питань самопізнання людини» (с. 87-88).

У межах культурно-історичного підходу, занурюючись у теорії походження танцю, за умов розгляду визначеної проблеми у статичних та динамічних суспільствах автор звертається до аналізу різниці між двома культурними парадигмами — Сходу і Заходу. У цій дихотомії спостерігається і постає предметом авторського розгляду безпосередній зв'язок танцю з філософсько-релігійними мотивами і духовними вченнями в культурі Сходу. Надзвичайна для мистецтвознавця насиченість концептами та універсаліями, що живлять танцювальну культуру Японії, Індії, Китаю, країн ісламістського Сходу — це та характерна риса, яка віддзеркалює глибинне витончене «почуття культури», що притаманне автору. «Таким чином, танець...насправді постає сакральним актом, ритуалом, що живиться релігійними та духовними джерелами» (с. 101).

Від сакральних, філософсько-релігійних засад походження танцювальної культури О. Чепалов у своїх роздумах органічно переходить до розуміння танцю як мови — мови особливої, створеної системою специфічних значень, чітких, зрозумілих, загальнодоступних для усіх, хто комунікує з твором мистецтва. У Розділі 4 «Проблема аналізу хореографічних текстів», у підрозділі «Семіотика танцю», автор формулює думку щодо актуального концептуального поля роботи: «Тяжіння сучасного мистецтвознавства до вивчення структурних та комунікативних функцій різних галузей художньої творчості було помітним ще у ХХ столітті. Але якщо згадати, що семіотична методологія у аналізі творів мистецтва до середини 1980-х рр. мала обмеження, а часом і заборону з ідеологічних міркувань, інтенсивність освоєння цього дослідницького апарата нині абсолютно зрозуміла. Ба більше, вихід за межі традиційного мистецтвознавства відкриває ширші обрії наукових досліджень, якими багатіють на початку ХХ ст. інші гуманітарні галузі. ...Вочевидь це стосується історії та теорії хореографічного мистецтва — чи не найуніверсальнішого у відтворенні широкого спектра почуттів як окремої людини, так і великої громадської спільноти» (с. 104).

Зазначимо, що осмислення принципів комунікації мистецтва за методикою «лінгвоцентризму», тобто на кшталт людської мови, що мало свою еволюцію та особливості у західноєвропейському контексті, завжди викликало інтерес дослідників. У цій темі залишається багато «білих плям», лакун, таких як оцінювання сучасного мистецтва, його відбір, аналіз, поширення, опис історії та творів, розроблення нової термінології, розуміння шляхів розвитку. Жива мова тіла здатна виробляти сталі та універсальні лексичні одиниці, що відповідають своєму часові, які водночас володіють достатнім ступенем індивідуальної специфічності і новизни. Показовими з цього приводу, на думку автора, є роботи Р. Бьордвістла — розробника окремого напрямку дослідження невербальної комунікації — «кінесіки», а також праці видатного лінгвіста Р. Якобсона, моделі комунікації якого адаптують до теорії танцю, що, і собі, постає теоретико-методологічним базисом для хореології як науки. Адже, сприймаючи будь-який витвір мистецтва, ми прагнемо його зрозуміти, побачити про що він, що хотів сказати митець. Смысл, символи, знаки, образи мають силу, якщо в них вірять і їх хочуть проінтерпретувати, тобто твір мистецтва «втілює значення» тоді, коли його бачать як те, що можна пояснити. Твори мистецтва є «органічними єдностями», а частини, з якого вони складаються, розташовані на тих місцях, де вони будуть відігравати задану митцем роль. Одиначні ж елементи втрачають смисли поза цією єдністю. Будь-який твір мистецтва демонструє нам бачення митця, яке задає тон сприйняття твору і зацікавлює до того, щоб дізнатися, чому саме так втілена ідея. У такому випадку можна говорити про «направлення думки». У танцювальному мистецтві також можна мандрувати хореографічним текстом, починаючи з дослідження найменших одиниць руху — «кінем» — до розпізнавання змісту сукупності рухів та супутніх дій, відтво-

рених виконавцями танцювального твору. Саме це дає можливість когнітивного прочитання хореографічного твору.

Отже, на перехрещенні методик семіотичного та лінгвокогнітивного аналізу немовних, невербальних засобів комунікації треба вбачати розвиток теоретичних засад хореології як науки. У цьому напрямі ґрунтовна робота проводиться центром Рудольфа фон Лабана (Велика Британія, Лондон). Зокрема, з ім'ям Лабана, хореографа, артиста та дослідника, пов'язано створення сучасної науки танцювальних форм хореології, для методології якої характерним є поєднання культурологічних досліджень із практичними методами вивчення танцю. «Термін *хорологія*, використаний Р. Лабаном аби поєднати знання про структуру просторової форми танцю (*choreutics*), його ритмічного і динамічного змісту (*eukinetics*) разом з танцювальною системою та культурним змістом танців (*choreosophy*)...» (с. 119). Водночас наголошується, що для розуміння концепції хорологічних досліджень має сенс розглядати в єдності такі поняття як: *performing* — танець у виконавському розмінні, тобто як видовище; *performative* — реакція глядачів на дію акторів; *choreological perspective* — танець як результат суб'єктивності; *embodiment* — суміщення конкретних ідей з конкретним рухом; *transaction* — процес порівняння з індивідуальним культурним і життєвим досвідом глядача. Цей хорологічний тезаурус і далі розробляють послідовники вченого, засновуючись на науковому методі Лабана. Важливо, що саме «лабонотація», як наголошує О. Чепалов, є надзвичайно плідним пошуковим напрямом у дослідженні раціонального аспекту мистецтва руху, надання мистецтву танцю наукової основи. У тріаді, що складається з процесу постановки, виконання та сприйняття (прочитання) хореологія націлена на втілення підтексту. Ключовим є чітке усвідомлення того, що в сучасному танці, з його багаторівневою структурою, розподіл ролей — хореограф, виконавець, аудиторія — постійно змінюється й не є однозначним.

Сформулюємо принципове міркування щодо основного концептуального посилу роботи. Якщо не обмежувати себе доволі штучними межами лише хореознавчої галузі, то всі, або практично всі ці запитання знаходять ту чи іншу відповідь у задекларованому міждисциплінарному підході, що охоплює широкий спектр напрямів сучасного гуманітарного знання. «Тому можна погодитись, що складні сучасні танцювальні опуси значно краще піддаються розшифровці, коли стають предметом феноменологічного та семіотичного аналізу. Саме на перехрещенні цих двох перспектив треба чекати результатів упровадження хорології в практику сучасного мистецтвознавства» (с. 129).

Принциповим для розгортання всієї подальшої логіки роботи, видається, звернення до аналізу постмодерних хореографічних текстів. Звідти, з другої половини минулого століття, а точніше — з 1960-х років, реакцією на вичерпаність модерної хореографії доносилося: іронічне перегравання меж традиційного жанру танцю; «кінець історії» класичного танцю як мистецького твору і його перетворення на танцювальну подію, на особливу «картину світу», що захоплює, «затягує до себе» всіх учасників перформативного дійства; пастиш — як форма тотального цитування танцювальної спадщини та сучасних/новітніх хореографічних «текстів», композиційна фрагментарність хореографічного видовища, напластування культурних стилів, що знімаються шар за шаром як археологічні пласти; і зрештою, переосмислення взаємодії між процесом і продуктом у постмодерністському танці, в основу якого був покладений прийом «розріз та склей». Прикметно, що у векторі постмодерністської естетики, Орфей, той, хто прагнув вивести із небуття кохану дружину і розтерзаний вакханками на частини, став у мистецтві хореографії прообразом орфічного автора, який збирає світ із фрагментів хореографічного письма і мультиплікованих розщеплень власного «Я». Отже, маємо ситуацію, коли і сам постмодернізм стає цитатою, реплікою у новому дійстві, запропонованому авторами. «Хореографи-новатори порушують наслідування певним кодам. Це можуть як певні новітні деталі, так і більш принципове руйнування традицій. Кінець кінцем руйнація теж стає нормою. Нові коди додаються до наявних. Послідовність та стабільність кодів ... призвела до їхньої стабілізації, котру порушили постмодерністи» (с. 148). Спираючись на наявні та власні роздуми і визначення, автор обґрунтовано формулює перспективу хорології, яка полягає в дослідженні досвіду та відтворення танцю як результату «інтерсуб'єктивності».

Також зазначимо, що структура книги є новою, досить незвичною за своїм форматом, що віддзеркалює оригінальність, складність та новітність жанру дослідження. Фрагментарність оповіді, відчутна мозаїчність у конфігурації викладу, калейдоскопічність імен зумовлена домінуванням «кліпового» виміру і дають змогу, уникаючи монотонної одноманітності, побачити багатоликість, яскравість і водночас велику вагомість хореографічного мистецтва як «...одного з найпоказовіших і найперспективніших наукових напрямів у галузях мистецтвознавства та культурології» (с. 202).

Наголосимо, що загальноновизнана хореознавча обізнаність Олександра Чепалова доповнюється, органічно пов'язаною з нею, тенденцією розширення об'єкта через широкі наукові і загальнокультурні об-

рії дослідження, включення цього об'єкта в контекст історичного зв'язку часів через еволюцію художніх стилів як проблему теорії танцю. Саме такий шлях насправді обертається сутнісним наближенням до досліджуваного феномена, «глибиною проникнення» (Бахтін, 1979) у його живий, тобто збагачуваний, історично мінливий смисл. Стиль — це та головна, категорія, що дає змогу осягнути еволюцію танцювальної культури людства в історичному, національному, авторському, жанровому, виконавському вимірі. Сама дефініція «стиль» характеризує, схоплює «співтворчість тих, що розуміють» («сотворчество понимающих» — М. Бахтін), визначає своєрідність мистецтва, зокрема, й мистецтва балету як єдність образної системи, прийомів і засобів художньої виражальності. «Звичайно, — як справедливо зазначає автор, — що стиль не є формальним, а змістовним поняттям. Стійка сукупність формальних ознак не має в художній творчості переважного значення. Вона слугує вираженню духовного світу творців мистецтва, їхнього світобачення і ставлення до життя, їхньої образної системи» (с. 164).

Тож ми виходимо на новий рівень наших роздумів щодо тексту автора, якому властивий особливий стиль письма. Здійснюючи «прорив» через, здавалося б, фрагментарну розгалуженість тексту, певну мозаїчність конвенційних уточнень, всі його частини-розділи, подібно до картини живописця, відображають автора. І суттєвим виявляється його причетність як безпосереднього учасника, так і спостерігача, якому пощастило перебувати у магнетичному полі яскравих мистецьких подій та талановитих особистостей. Ця безпосередня присутність автора в усьому, про що йде мова в книзі, додає самобутності, щирості, психологічної переконливості стилю письма, значної персоналістичної об'ємності у науковому осмисленні всієї картини мистецького процесу.

Вочевидь, що не має можливості у форматі рецензії проаналізувати весь обсяг виконаної роботи. Проблемний спектр запропонованої монографії полягає у пошуку стрижневих шляхів розвитку хореології як науки в системі мистецтвознавства: дослідження та створення понятійно-категоріального апарату, апробація його у вивченні конкретних явищ мистецтва танцю та мистецького середовища (від творчої біографії митця до інтерпретації хореографічних текстів), виявлення логіко-філософської та історико-культурної парадигми стильової та жанрової еволюції хореографічного мистецтва.

Монографія є суттєвим внеском у розв'язанні складних методологічних проблем, пов'язаних із розвитком хореології як досить нової науки у просторі сучасного мистецтвознавства. Інновативність підходів до аналізу історії та теорії хореографічного мистецтва, теоретико-методологічна і практична спрямованість книги Олександра Чепалова зумовлюють її актуальність, новизну і безперечну значущість для науки і освіти України. Монографію знаного дослідника, завідувача кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв і видано за сприяння Президента Київського національного університету культури і мистецтв Михайла Поплавського та Першого проректора Ігоря Бондаря. Рецензентами цього унікального видання стали: доктор мистецтвознавства, професор НМАУ імені П. І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України, академік Академії мистецтв України Черкашина-Губаренко М. Р., доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-меджементу та індустрії дозвілля КНУКіМ Петрова І. В., доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, проректор з науково-методичної роботи КНУКіМ Гуменюк Т. К.

І наостанок. Переконана, що у всіх, хто цікавиться мистецтвом танцю, а також історією та теорією мистецтва й художньої культури загалом, рецензована праця Олександра Чепалова неодмінно викличе захоплення, завдячуючи її жанровій оригінальності, унікальному синтезу мистецького світовідчуття, академічній вишуканості у поєднанні з надзвичайно артистичним пером автора. Ця книга ніби запрошує читача до своєрідного товариства однодумців і поціновувачів мистецтва. Вкотре справджується вислів філософа: «У тих, хто пише ясно, є читачі, а в тих, хто пише темно — коментатори» (Альбер Камю).

Список використаних джерел

Бахтин, М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Искусство.

References

Bakhtin, M. (1979). *Estetika Slovesnogo Tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]*. Iskusstvo [in Russian].

Рецензія надійшла до редакції: 16.02.2021

Наукове видання
Scientific publication

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск
Issue

44

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue
Юрій Горбань / Yurii Horban

Літературний редактор / Literary editor
Антоніна Гурбанська / Antonina Hurbanska,
Тетяна Кунц / Tetiana Kunts

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: 25.06.2021. 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 № 4676

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014