

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

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

ВИПУСК

46

ISSUE

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Collection of Scientific Papers

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
Kyiv
KNUKіM Publishing
2022

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 № 12 від 10.03.2022 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** – д-р мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (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 Трас-ос-Монте та Альто-Доро (Португалія); **Ірина Ляшенко** – канд. філос. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна); **Тетяна Мартинюк** – д-р мистецтвознавства, проф., ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» (Україна); **Аліна Підлипська** – д-р 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 Фадєєва** – 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, 2022
© Автори статей, 2022

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. 12 dated 10.03.2022)*

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 Fadiieva** – 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** – DSc 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** – DSc in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (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, 2022
© Authors, 2022

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Наталія Веретко</i>	Реставрація монументального живопису початку ХХ століття в Україні	8
<i>Катерина Гамалія, Наталія Лісова</i>	Контекст середовища у творчості Анни Сидоренко	13
<i>Марина Гринишина, Валерій Панасюк</i>	Український театр корифеїв у «Кривому дзеркалі» російської пародії	18
<i>Саяли Кулієва</i>	Про загальні основи орнаментальності в декоративно-прикладному мистецтві тюркомовних народів	27
<i>Михайло Поплавський</i>	Професія «event-менеджер» як виразник інновацій у сучасній культурно-мистецькій освіті	32
<i>Олена Хлистул</i>	PR в шоу-бізнесі: актуальні напрями дослідження	41
<i>Ольга Школьна, Алла Буйгашева</i>	Творчий спадок художників форми і розпису Бориславського фарфорового заводу	46

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Роман Ширман</i>	Несподіваний експеримент. До 50-річчя виходу на екран фільму «Я та інші»	55
---------------------	--	----

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Габрієла Асталаш</i>	Інструментальна спадщина Ігнація Падеревського в аспекті національного колориту	63
<i>Ольга Бенч, Зузана Брчакова</i>	Музична терапія: роль міжгалузевої взаємодії у формуванні фахової спеціалізації та конкретизації сфери досліджень	69
<i>Андрій Бондаренко</i>	Мюзикл як інтонаційна практика	78
<i>Володимир Горобець, Валентин Слатьон</i>	Народна пісня та її трансформація в репертуарі українського народного хору імені Станіслава Павлюченка	87
<i>Віолетта Дутчак</i>	Академічна народно-інструментальна освіта в Україні та країнах Західної Європи	94
<i>Тетяна Медвідь</i>	Кирило Стеценко і музично-сценічне мистецтво (до 140-х роковин від дня народження)	102
<i>Тетяна Молчанова</i>	Незнайомка в музичному інтер'єрі романтизму: Фанні-Цецілія Мендельсон-Гензель	108
<i>Юрій Найда, Віра Найда</i>	Авторська пісня та співана поезія в музичному житті міста Хмельницького у ХХІ столітті	119

<i>Наталія Регеша</i>	Специфіка хорових творів Вікторії Польової	128
<i>Олена Скопцова, Світлана Палига</i>	Стратегії розвитку народного хорового (пісенного) мистецтва в сучасному просторі України	133
<i>Оксана Сухецька</i>	Віртуальний хор: сутність явища та поняття	138
<i>Анна Ткач</i>	Глобалізаційні процеси та їхній вплив на український музичний фольклор	145
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО		
<i>Альмувайїл Фадель</i>	Сучасний стан та перспективи розвитку театральної освіти в Королівстві Саудівська Аравія	150
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО		
<i>Ольга Бабич</i>	Філософія танцювальних рухів Гертруди Боденвізер у контексті розвитку експресивного танцю	155
<i>Дмитро Базела</i>	Розвиток координаційних здібностей танцюристів-спортсменів під час виконання програми «Формейшн» засобами комп'ютерної хореографії	161
<i>Мирослав Кеба</i>	Танцювальний спорт XXI століття: сучасні методики навчання	169
<i>Олексій Пастухов</i>	Популярний масовий танець Vogue: від зародження до сучасності	175
<i>Євгеній Рой, В'ячеслав Рой</i>	Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва	181
ДИЗАЙН		
<i>Олександр Безручко, Володимир Бардин</i>	Предметне середовище культових споруд Бойківщини у контексті висвітлення в екранних мистецтвах	191
<i>Тетяна Божко</i>	Інфографіка як інформаційна система: проблеми кодування інформації	198
<i>Андрій Будник, Андрій Фурдичко, Катерина Поліщук</i>	Візуалізація української музичної культури у студентських проєктах «Слухай українське!» та VINYL-ART	209
<i>Анастасія Варивончик</i>	Тенденції та перспективи ландшафтної дизайну	221
<i>Алла Гоцалюк</i>	Українська декоративна майстерність в естетичних практиках сучасного дизайну	228
<i>Ростислав Купчик, Зиновій Макар, Оксана Мазур</i>	Особливості проєктування інтер'єру житла за метапрограмами особистості	236
<i>Юрій Легенький, Анна Ареф'єва</i>	Методологічні проблеми формування середовища за доби глобалізації	244

CONTENTS

ARTS THEORY AND HISTORY

<i>Nataliia Veretko</i>	Restoration of Monumental Painting of the Early Twentieth Century in Ukraine	8
<i>Kateryna Gamaliia, Nataliia Lisova</i>	The Environment Context in Anna Sydorenko's Work	13
<i>Maryna Hrynyshyna, Valerii Panasiuk</i>	The Ukrainian Theatre of Coryphaei in the Russian Parody's "False Mirror"	18
<i>Sayaly Kulyyeva</i>	About the General Bases of Ornamentality in the Applied Art of the Turkish-Speaking Peoples	27
<i>Mykhailo Poplavskiy</i>	Event Manager Degree as an Innovation Exponent in Modern Education in Culture and Arts	32
<i>Olena Khlystun</i>	PR in Show Business: Current Research Areas	41
<i>Olha Shkolna, Alla Buihasheva</i>	Creative Heritage of Design and Painting Masters of the Boryslav Porcelain Factory	46

AUDIOVISUAL ARTS

<i>Roman Shyrman</i>	An Unexpected Experiment. To the 50 th Anniversary of <i>Me and Others</i> Film Release	55
----------------------	--	----

MUSIC

<i>Gabriella Astalosh</i>	Instrumental Heritage of Ignacy Paderewski in Terms of National Character	63
<i>Olga Bench, Zuzana Brciakova</i>	Music Therapy: the Role of Intersectoral Interaction to Shape the Specialist Programme Subject Area and Specify the Field Research	69
<i>Andrii Bondarenko</i>	Musical as Intonation Practice	78
<i>Volodymyr Horobets, Valentyn Slaston</i>	Folk Song and Its Transformation in the Repertoire of the Stanislav Pavliuchenko Ukrainian Folk Choir	87
<i>Violetta Dutchak</i>	Academic Folk Instruments Education: Ukrainian and Western European Practices	94
<i>Tetiana Medvid</i>	Kyrylo Stetsenko and Music and Stage Art (to Mark the 140 Anniversary of the Artist's Birth)	102
<i>Tetiana Molchanova</i>	A Stranger in the Musical Interior of Romanticism: Fanny Cecilia Mendelssohn-Hensel	108
<i>Yurii Naida, Vira Naida</i>	Author Song and Sung Poetry in the Musical Life of Khmelnytskyi in the 21 st Century	119

<i>Nataliia Rehesha</i>	The Features of Viktoriia Polova's Choral Composition	128
<i>Olena Skoptsova, Svitlana Palyha</i>	Folk Choral (Song) Art Development Strategy in All of Modern Ukraine	133
<i>Oksana Sukhetska</i>	Virtual Choir: the Essence of The Phenomenon and Concept	138
<i>Anna Tkach</i>	Globalisation Processes and Their Impact on Ukrainian Musical Folklore	145

PERFORMING ARTS

<i>Almuwail Fadhel</i>	Current State and Prospects of Theatre Education Development in the Kingdom of Saudi Arabia	150
------------------------	---	-----

CHOREOGRAPHY

<i>Olha Babych</i>	Gertrud Bodenwieser's Philosophy of Dance Movements in the Context of the Development of Expressive Dance	155
<i>Dmytro Bazela</i>	The Development of Coordination Abilities of Dancers-Athletes During the Performance of the "Formation" Programme by the Means of Computer Choreography	161
<i>Myroslav Keba</i>	Dance Sports of the Twenty-First Century: Modern Teaching Methods	169
<i>Oleksii Pastukhov</i>	Popular Mass Dance Vogue: the Origin and the Present	175
<i>Yevhenii Roy, Viacheslav Roy</i>	State Dance Ensemble of Ukraine as a Cultural Phenomenon and Its Role in the Development of National Folk Choreography	181

DESIGN

<i>Oleksandr Bezruchko, Volodymyr Bardyn</i>	Subject Environment of Cult Buildings of Boykos Region in Screen Arts	191
<i>Tetiana Bozhko</i>	Infographics as an Information System: Information Encoding Issues	198
<i>Andrii Budnyk, Andrii Furdychko, Kateryna Polishchuk</i>	Visualisation of Ukrainian Musical Culture in "Listen to Ukrainian!" and "Vinyl-Art" Student Projects	209
<i>Anastasiia Varyvonchuk</i>	Landscape Design Trends and Prospects	221
<i>Alla Hotsaliuk</i>	Ukrainian Decorative Skills in Aesthetic Practices of Modern Design	228
<i>Rostyslav Kupchuk, Zynovii Makar, Oksana Mazur</i>	Features of Housing Interior Design According to Personality Meta-Programmes	236
<i>Yurii Lehenkyi, Anna Arefieva</i>	Methodological Issues of Shaping the Environment During the Era of Globalisation	244

РЕСТАВРАЦІЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПІСУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ

Наталія Веретко

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — узагальнити дослідження реставраційних робіт, що проводились зі стінописом Софійського собору міста Києва впродовж першої половини ХХ ст. (період до Другої світової війни), визначити характерні риси, притаманні кожному з етапів. *Методи дослідження*. У процесі вивчення та аналізу матеріалів дослідження було застосовано історико-культурний, комплексний, структурний та індуктивний методи, які є взаємодоповнювальними та посприяли систематизації різноманітних поглядів на формування школи наукової реставрації. Було також застосовано методи мистецтвознавчого аналізу для дослідження техніко-технологічного аспекту реставрації стінописів Софії Київської початку ХХ ст. та метод типології для систематизації матеріалів наукової розвідки. *Результати*. Розглянуто питання реставрації стінопису в контексті дизайну інтер'єру; досліджено техніко-технологічний аспект; систематизовано реставраційні роботи, виконані в зазначений період; обґрунтовано необхідність вивчення вказаного періоду як доби зародження наукового підходу в реставраційній галузі. З'ясовано, що поновлювальні роботи, проведені в Софійському соборі міста Києва до Другої світової війни, є поетапним, плановим підходом до становлення науковості в реставраційній галузі в Україні. У вказаний період, що відзначився діяльністю багатьох провідних реставраторів, було створено підґрунтя для формування наукового підходу під час реставрації стінопису. Результати роботи плідно розвинули фахівці київського центру реставрації монументального живопису під керівництвом Калениченка Луки Петровича вже в повоєнні роки. *Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що зазначений період реставраційної діяльності розглядається як доба зародження наукового підходу в роботі з пам'ятками монументального мистецтва в Україні в ХХ столітті крізь техніко-технологічну призму.

Ключові слова: науковий метод; наукове дослідження; реставрація стінопису; стан пам'ятки; структура стінопису

Для цитування

Веретко, Н. (2022). Реставрація монументального живопису початку ХХ століття в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 8-12. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257944>

ВСТУП

Питання реставрації монументального живопису в Україні досі залишаються малодослідженими. Поняття «реставрація стінопису» як науковий термін почали використовувати із середини ХХ ст., але формування основ наукового підходу в реставраційній галузі монументального живопису відбулося ще на початку століття. У цій статті розглянуто період реставраційної діяльності, коли було створено плідне підґрунтя для формування саме науковості. Ось чому так важливо розкрити питання реставрації монументального живопису

в Україні початку ХХ ст. Доцільно буде це зробити на прикладі робіт, виконаних зі стінописами Софії Київської.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

У вітчизняному науковому просторі окремим аспектам реставрації монументального живопису присвячено низку досліджень. Це, зокрема, наукові роботи Т.Р. Тимченко «Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа. 1920–1940 рр.» (1998); Ю.О. Коренюка «Фрески Софіївського

собору в Києві (технологія, техніка, деякі питання стилю, проблема майстрів)» (1991). Іванисько С. «Реставрація фрескового малярства Софії Київської» (1920–1930) (2006). Інформативними виявились роботи науковців, що публікувались у «Софійських читаннях» 2009 року. Публікаціям з питань реставрації у названій збірці присвячено розділ «Охорона пам'яток». Отже, тема дослідження стінопису Софійського собору неодноразово порушувалась та частково висвітлювалась, але не розглядалась у контексті формування основи для становлення науковості в галузі реставрації монументального живопису в Україні.

Мета статті — узагальнити дослідження реставраційних робіт, що проводились зі стінописом Софійського собору міста Києва упродовж першої половини ХХ ст. (період до Другої світової війни), визначит характерні риси, притаманні кожному з етапів.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Науковість у реставраційній галузі почала формуватися тільки напередодні Другої світової війни. Всі роботи, що виконувалися в Україні з пам'ятками монументального живопису, мають риси поновлення. Таким чином, після всіх попередньо проведених поновлювальних робіт (солнцевський та прахівський періоди з середини до кінця ХІХ ст.), монументальний живопис одного з головних вітчизняних соборів на початку ХХ ст. було спотворено записами й доповненнями низького художнього рівня, виконаними олійними фарбами (Калениченко, 1958, с. 66). Для виправлення ситуації в 1906 році при Московському археологічному товаристві організували спеціальну комісію, завданням якої було розчистити фрески (проте цей проєкт не було здійснено) (Іванисько, 2006, с. 67).

Пізніше, під час Української республіки, розпочався новий етап поновлення стінопису. У 1916–1918-х роках проходило активне обговорення питання «підтримання» монументального живопису Софії Київської (Іванисько, 2006, с. 67). Про початок нового етапу свідчить діяльність Секції мистецтва Українського наукового товариства в Києві (Афанасьєв, 2006) і Архітектурної секції підвідділу з ліквідації майна релігійних установ щодо дослідження та реставрації Софії Київської у 1918–1919-х рр. (Нестуля, 1995, с. 74).

Характерним для цього періоду є переосмислення складної ситуації та вибір на користь колегіального підходу у вирішенні реставраційних питань. Таким чином, використання того чи іншого методу залежало не від авторитету однієї людини, як це мало місце в попередній практиці, а від висновків різних за фахом спеціалістів. До обстеження пам'ятки долучились провідні науковці, мистецтвознавці, митці. Навесні 1918 року Ф. Шміту на короткий проміжок часу дозволили поставити риштування й сфотографувати мозаїки вітаря. Ці роботи привернули увагу гетьманського уряду, який влітку асигнував кошти, а восени вже було створено Комітет. Також було розроблено план дослідження й реставрації самого Софійського собору (Коренюк, 1999, с. 22)¹.

У Софійському комітеті було створено кілька комісій: археологічну, дослідження стінописів, реставрації церковного начиння та архітектурну. Результати роботи спеціалізованих комісій мали стати підставою для опрацювання плану реставрації живопису Собору (Іванисько, 2006, с. 67). Вже у 20-ті роки було розпочато низку заходів із реставрації самого живопису (Калениченко, 1958, с. 66).

Питання дослідження та реставрації монументального живопису на той час порушували й інші наукові установи та громадські організації — Секція історії мистецтв Українського наукового товариства та Товариство студіювання мистецтв схвалили створення Софійського комітету. На їхніх засіданнях обговорювалося питання реставрації в Соборі, водночас наголошувалося на необхідності попереднього всебічного дослідження пам'ятки та обережного поводження з нею під час реставраційних заходів (Іванисько, 2006, с. 67). Створення Софійського комітету в 1918 р. стало важливим кроком у дослідженні та реставрації Софії Київської. Сформувався координально новий підхід до вирішення питань реставрації — колегіальний. Це мало значний вплив на розвиток реставраційної справи загалом.

У 1919 р. Собор обстежила комісія у складі М. Бойчука, Г. Лукомського та І. Моргілевського. Комісія дослідила стан живопису, склала кошторис реставраційних робіт. На практиці використовували метод закріплення фрески за допомогою мідних кутиків на гвинтах. Отвори для гвинтів робили у тих місцях, де давній тиньк не зберігся. П. Голландський запропонував ввести під тиньк цементуючий розчин (Тимченко, 2001, с. 69) та

¹ Софійський комітет, до складу якого увійшли науковці та діячі церков: митрополит Антоній, Д. Анайлов, М. Біляшівський, А. Бобринський, М. Бойчук, С. Борисов, С. Гіляров, М. Глоба, П. Голандський, Д. Гордєєв, А. Грабарь, В. Завітневич, Ф. Ернст, С. Івковський, Й. Кречетович, В. Леонтович, І. Моргілевський, Г. Нарбут, В. Осьмак, Г. Павлуцький, Г. Прозоров, С. Прокоф'єв, М. Путятін, М. Рот, А. Таран, Ф. Тітов, К. Широцький, Ф. Шміт, Д. Щербаківський та інші.

найкраще збережені місця притиснути склом у рамах (Білокінь, 1988, с. 11). На його пропозицію всі хрещальні фрески потрібно було засклити; для фрески «Водохрещення» Г. Лукомський запропонував скло замінити лосняком. На щастя, справу виготовлення спеціального скла для закриття фресок було відкладено. Починаючи з червня, М. Бойчук закріпив тиньк фрески «Сорок мучеників», а відшарування ґрунту та фарбового шару фрески «Хрещення» закріпив казеїновим клеєм, який наносив за допомогою пульверизатора. Зумисне він не підтримав спосіб закріплення цементом, бо бачив його негативний вплив на стан стінописів церкви Спаса на Нередиці в Новгороді (там стіни зовні покрили цементом — і тиньк втратив можливість «дихати», від чого живопис почав сипатися) (Тимченко, 2001, с. 69-70). М. Бойчук та М. Касперович протягом 1924–1926 рр. зробили подальше дослідження стінописів Софії Київської за допомогою зондажів. Цей спосіб дає змогу визначити наявність шарів більш раннього живопису, оскільки автентичний стінопис частково був закритий шарами записів та поновлень.

У 1927 році для ретельного огляду стану фресок запросили лєнінградського вченого, професора Дмитра Йосиповича Кіпліка (Іванисько, 2006, с. 71). Досліджуючи питання методу розчинок зазначеного періоду, було виявлено, що поряд із новими, органічними розчинниками з мінімальною деструктивною дією на фарбовий шар фрески, реставратори широко застосовували й старі, лужні розчинники, які негативно впливали на збереженість автентичних фресок (Калениченко & Плющ, 1961, с. 9).

Методика закріплення фресок викликала дискусію серед членів Софійської комісії. Д. Кіплік наполягав на потребі закріплювати розчищений живопис рідким склом або якимось смолянистим розчином, що, на його думку, сприяло б збереженню творів мистецтва й насиченості тонів. А М. Сичов, спеціаліст із давньоруського мистецтва, доводив, що це матиме негативні наслідки: появу плісняви та нашарування білого відтінку. Було вирішено не використовувати запропоновані матеріали, але частину очищених фресок Д. Кіплік все ж таки закріпив силікатним склом (вже в 1929 фахівці констатували їхній незадовільний стан) (Іванисько, 2006, с. 72). Також він використовував парафін зі скипидаром; для закріплення фрескового тиньку — вапно з рідким склом і алебастр; а для закріплення олійного живопису — столярний клей із медом та казеїном. Для видалення олійної

фарби — розчин каустичної соди, іноді порошок для прання білизни «Українка», суміш нашатирного спирту з денатуратом, розчин соляної кислоти та води. Всі ці засоби мали руйнівні наслідки як для стінопису, так і для здоров'я реставратора. Вже на кінцевих етапах реставрації (після закріплення відшарувань) під час роботи з фарбовим шаром майстер використовував лаки, а для тонування фарби розводив їх на парафіні зі смолою. За інформацією М. Сичова, живопис просмолювали за допомогою праски (Іванисько, 2006, с. 73).

Вищенаведені дані говорять про пошук та підбір розчинів, які використовувались під час роботи. Залучення нових, не завжди вдалих матеріалів, інколи навіть із руйнівними наслідками, говорить про початок пошуку найоптимальніших методів та рецептів сумішей для реставрації. Паралельно з цим відбувалося заглиблення в структуру стінопису з метою відновлення зв'язку між шарами, відродження кольору та тону, що стало плідним підґрунтям для подальшого розвитку та вдосконалення техніко-технологічних реставраційних методів.

У 1931–1932 рр. проводилось докладне наукове обстеження Софійського собору та було розпочато ґрунтовну реставрацію (Іванисько, 2006, с. 72). У 1934 році в Соборі припинили богослужіння, його перетворили на музей. Передувало цьому ліквідація ВУАКу та Софійської комісії. У зазначеному році в Москві було закрито Центральні державні реставраційні майстерні. Через це значна кількість реставраторів роз'їхалася по союзних республіках. До Києва приїхали К. Домбровська, П. Юкін, А. Баранов, І. Овчинніков та інші. Вони разом із киянами здійснили розчистки записів, що були виконані ще під керівництвом Ф. Солнцева в 1843–1853 роках (Нікітенко, 2000, с. 181) та закріпили фресковий тиньк Софії Київської (Коренюк, 1999, с. 22).

У 1934–1936 роках П. Юкін промив фрески за допомогою лугів (25% розчином каустичної соди) з подальшою їхньою нейтралізацією. Розкриті фрескові композиції «Сини Ярослава Мудрого» та «Доньки Ярослава Мудрого» осипались та відбулось знебарвлення пігментів протягом одного або двох років².

Протягом 1937–1938 рр. роботу продовжили спеціалісти К. Домбровська, А. Баранов та В. Овчинніков під керівництвом Ю. Олсуф'єва. Реставратор Домбровська вдалась до нового методу очищення фресок за допомогою дихлоретану й глини (Іванисько, 2006, с. 74). Пізніше було зазначено, що на цих фресках не спостерігались осипи й знебарвлення пігментів, що підтвердило правильність підібраних матеріалів.

² Процент каустичної соди було взято, посилаючись на запис на північній стіні вітаря Софіївського собору в Києві, який було знайдено під час реставрації, що проводилась в 1956 році.

Роботи з дослідження та реставрації стінопису Софії Київської тривали до 1940 років включно. Було розчищено близько 100 м² монументального живопису (Іванисько, 2006, с. 75), водночас «... все це були розрізнені спроби, які мали характер окремих розчисток» (Нікітенко, 2000, с. 205) та мало суто епізодичний характер (Калениченко, 1958, с. 66).

ВИСНОВКИ

Наслідки воєнних руйнувань, постійний брак коштів, переривчасте фінансування владою дослідницького процесу, залучення до процесу багатьох провідних реставраторів — як російських, так і українських, спроби техніко-технологічного модернізування реставраційного процесу, паралельно практикування старих способів та матеріалів, що мали руйнівні наслідки, колегіальність у вирішенні проблем реставрації — типові риси довоєнного періоду української реставрації монументального живопису. Цікавим залишається те, що на прикладі техніко-технологічних питань стало можливим прослідкувати розвиток цієї галузі зазначеного періоду на прикладі реставрації стінопису Софійського собору міста Києва. Безперечно, в довоєнний період розпочалося становлення науковості в реставраційній галузі, що стало плідним підґрунтям практичної та науково-теоретичної роботи для наступних поколінь реставраторів монументального живопису, діяльність яких планується висвітлити в подальших дослідженнях.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що зазначений період реставраційної діяльності розглядається як доба зародження наукового підходу в роботі з пам'ятками монументального мистецтва в Україні в ХХ столітті крізь техніко-технологічну призму.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Афанасьєв, В. (2006). Розвідки з історії українського мистецтвознавства. В В. Сидоренко (Ред.), *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* (Кн. 2, с. 45-56). Інтертехнологія.
- Білокінь, С. (1988). Михайло Бойчук і проблеми монументалізму. *Пам'ятки України*, 2, 10-13.
- Іванисько, С. (2006). Реставрація фрескового малярства Софії Київської (1920–30-ті рр.). *Пам'ятки України: історія та культура*, 1-2, 64-77.
- Калениченко, Л. (1958). Реставрация мозаик и фресок Софии Киевской. *Искусство*, 6, 65-71.
- Калениченко, Л. П., & Плющ, О. Ф. (Сост.). (1961). *Рекомендации способов раскрытия древней фресковой живописи.* Академия строительства и архитектуры УССР.

- Коренюк, Ю. (1999). З історії реставрації Софії Київської. *АНТ*, 1, 19-24.
- Нестуля, О. (1995). *Доля церковної старовини в Україні. 1917–1941 рр.* (Ч. 1). Інститут історії України НАН України.
- Нікітенко, Н. М. (2000). *Собор Святої Софії в Києві.* Техніка.
- Тимченко, Т. (2001). Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.). *Пам'ятки України: історія та культура*, 4, 48-71.

REFERENCES

- Afanasyev, V. (2006). Rozvidky z istorii ukrainskoho mystetstvoznavstva [Explorations on the history of Ukrainian art]. In V. Sydorenko (Ed.), *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of fine arts of Ukraine in the twentieth century] (Vol. 2, pp. 45-56). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Bilokin, S. (1988). Mykhailo Boichuk i problemy monumentalizmu [Mykhailo Boichuk and the problems of monumentalism]. *Pamiatky Ukrainy* [Sights of Ukraine], 2, 10-13 [in Ukrainian].
- Ivanysko, S. (2006). Restavratsiia freskovoho maliarstva Sofii Kyivskoi (1920–30-ti rr.) [Restoration of frescoes by Sophia of Kyiv (1920s–30s)]. *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura* [Sights of Ukraine: history and culture], 1-2, 64-77 [in Ukrainian].
- Kalenichenko, L. (1958). Restavratsiia mozaik i fresok Sofii Kievskoi [Restoration of mosaics and frescoes of Sophia of Kyiv]. *Iskusstvo* [Art], 6, 65-71 [in Russian].
- Kalenichenko, L., & Plyushch, O. (Comps.). (1961). *Rekomendatsii sposobov raskrytiia drevnei freskovoi zhivopisi* [Recommendations for methods of revealing ancient fresco painting]. Academy of Construction and Architecture of the Ukrainian SSR [in Russian].
- Koreniuk, Yu. (1999). Z istorii restavratsii Sofii Kyivskoi [From the history of the restoration of Sophia of Kyiv]. *ANT*, 1, 19-24 [in Ukrainian].
- Nestulia, O. (1995). *Dolia tserkovnoi starovyny v Ukraini. 1917–1941 rr.* [The fate of church antiquity in Ukraine. 1917–1941] (Vol. 1). Institute of History of Ukraine of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Nikitenko, N. M. (2000). *Sobor Sviatoi Sofii v Kyievi* [St. Sophia Cathedral in Kyiv]. *Tekhnika* [in Ukrainian].
- Tymchenko, T. (2001). Kyivska shkola restavratsii stankovoho maliarstva (1920–1930 rr.) [Kyiv school of easel painting restoration (1920–1930)]. *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura* [Sights of Ukraine: history and culture], 4, 48-71 [in Ukrainian].

RESTORATION OF MONUMENTAL PAINTING OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY IN UKRAINE

Nataliia Veretko

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to build a general picture of the study of works on mural painting of St. Sophia Cathedral in Kyiv, which took place during the first half of the 20th century (the period before World War II), to determine the characteristics inherent in each of the stages. *Research Methods.* To study and analyse the research materials, we have used historical-cultural, complex, structural and inductive methods, which are complementary and contributed to the systematisation of different views on the formation of the school of scientific restoration. Methods of art history analysis were also applied to study the techniques and process-oriented aspect of the restoration of the frescoes of Kyiv St. Sophia Cathedral in the early twentieth century. The method of typology is to systematise the scientific intelligence files. *Results.* The paper studies the issue of mural restoration in the context of interior design; the techniques and process-oriented aspect; classifies restoration work performed within the specified time; grounds the necessity of studying the specified period as the scientific approach time of origin in restoration. It was found that the restoration work carried out in St. Sophia Cathedral in Kyiv before the World War II is a step-by-step, planned approach to the development of science in the field of restoration in Ukraine. During this period, which was marked by the activities of many leading restorers, the basis for the formation of a scientific approach during the restoration of the mural was created. The results of the work were fruitfully developed by the experts of the Kyiv Centre for the Restoration of Monumental Painting under the direction of Luka Kalenichenko already in the post-war years. *The scientific novelty* of the study is that this period of restoration activity is considered as the beginning of the scientific approach to work with monuments of monumental art in Ukraine in the twentieth century via techniques and process-oriented method. *Keywords:* scientific method; scientific research; restoration of the mural; condition of the monument; structure of the mural

Інформація про автора

Наталія Веретко, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-7870-0598, e-mail: veretkonatalia@gmail.com

Information about the author

Nataliia Veretko, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7870-0598, e-mail: veretkonatalia@gmail.com



THE ENVIRONMENT CONTEXT IN ANNA SYDORENKO'S WORK

Kateryna Gamaliia^{1*}, Nataliia Lisova¹

¹National Academy of Fine Arts and Architecture

Abstract

The purpose of the article is to study the activities of contemporary Lviv artist Anna Sydorenko. *The study's research methodology* is the general scientific principles of historicism and the systematic approach. The source study method is used to identify the conditions that influenced the formation of ideological and philosophical foundations when creating land art objects by the artist; the complex method and the method of analysis are used to determine the place and importance of the works in the system of contemporary Ukrainian art. *Results.* It's noted that the artist's training in the Department of Easel Graphics at the Kharkiv Art and Industrial Institute affected the artist's projects with graphic linearity and clarity of spatial works (Sedniv, 1992). The formation of the artist's method is considered through the analysis of artistic quest and realisation of ideas in land art projects, in particular, *Still Things* (Berlin, 1993), *Laboratorium* (Poprad, 1994), *ArtsLink* (California, 1998), *Land art in Gars am Kamp* (Horn, 2004). Anna Sydorenko's observations, participation in land art events and interviews enabled us to reveal an intuitive and philosophical basis in the artist's use of the history of the event location and the symbolism of natural materials in her compositions. It is noted that the study of A. Sydorenko's works contributes to the identification of national environmental art on the background of international experience. The research materials can be used to teach the history of contemporary Ukrainian art, the history of Ukrainian design, the history of landscape art, the design of recreational areas, and park environment design. *The scientific novelty* of the work is that, for the first time, the analysis of Anna Sydorenko's creative contribution to environmental art has been introduced into art studies. Scientific research materials deserve special attention since the phenomenon of Ukrainian land art has been studied superficially, and art historians are only looking for approaches and criteria for determining its specifics.

Keywords: Anna Sydorenko; land art; Ukrainian contemporary art; environmental art; context of environment

For citations

Gamaliia, K., & Lisova, N. (2022). The environment context in Anna Sydorenko's work. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 46, 13-17. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257947>

INTRODUCTION

Art Studies in Ukraine still lacks fundamental research on the characteristics of national environmental art. Single articles in periodicals do not reveal the principles of its formation and describe the unique features that separate Ukrainian land art from its older foreign counterpart. The works of Anna Sydorenko, who has been a representative of Ukrainian environmental art for many years, are also not considered by specialists and theorists.

ANALYSIS OF THE LATEST RESEARCH AND PUBLICATIONS

Although the beginning of land art in Ukraine dates back to the late 1990s, the existing sources give only a general description of the creative formation of the movement in Ukraine, outlining the features of national stylistics on the example of separate projects. An album edited by P. Bevza and H. Hidora (2010), *The Environmental Art: Ukraine 1989–2010*, has become significant for understanding the environment of Ukrainian land art. In addition to photo fixation of objects invaluable for land art, the publication in-

cludes texts with the author's vision of artists P. Bevza, V. Kaufman, O. Nykytiuk, N. Kokhan, H. Hidora A. Sydorenko, A. Bludov, V. Bakhtov and others. A significant event in the exploration of environmental art in Ukraine is also the added introduction by P. Bevza and the material with a historical analysis of the artistic phenomenon in Ukraine by Gh. Vyshe-slavskyi. Among the most important creative works from 1989 to 2010, A. Sydorenko's projects include a statement about the contextual component of the works and the specifics of their artistic embodiment from the artist.

In the article, *Ukrainian Land Art is 36 Years Old!*, art historian H. Vysheslavskyi (2008) considers the evolution of national environmental art from the first practices to the institutionalisation of land art as a synthesis of environment, performance and happening. The researcher analyses the works of Ukrainian artists, in particular projects from the early 1990s.

Art historian N. Kokhan (2019) in her dissertation *Land Art in the Context of Modern Landscape Design*, attempts to outline the works of environmental artists as a branch of landscape art and gives examples of foreign and Ukrainian artists, including the projects by A. Sydorenko, which were realised at the *Area of a Frontier* in Mogrytsya international land art symposium (Sumy oblast).

The study's relevance highlights unknown aspects of Anna Sydorenko's creative work through the analysis of separate artistic projects, which will contribute to a further understanding of the uniqueness of national land art and its distinctive features on the background of the global phenomenon.

The purpose of this study is to outline the creative legacy of Anna Sydorenko in the field of environmental art, highlighting the originality of Ukrainian land art on the example of her works. One of the most important tasks is to cover the current state of the land art research in Ukraine.

The research methodology of the study is the general scientific principles of historicism and the systematic approach. The source study method is used to identify the conditions that influenced the formation of ideological and philosophical backgrounds when creating land art objects by the artist; the complex method and the method of analysis are used to determine the place and importance of the works in the system of contemporary Ukrainian art.

The main information source for studying A. Sydorenko's works is archival materials, including photo documentation from the artist's personal archive N. Lisova's private archive of recordings of A. Sydorenko's interviews in 2021. An analysis of the sources as mentioned above provided an opportunity to analyse the artist's works, trace the stages of the

artist's creative style formation and identify the factors that influenced it.

RESULTS

Anna Sydorenko's oeuvre is marked by the breadth of search implemented in various mediums: environment, site-specific art, land art, installation, object, video and photography. The artist's artistic language is shaped by a particular research approach where, working with the environment, the images are the result of analysing both the properties of natural materials and the history of the project realisation place. It is this author's method that distinguishes the artist's practice within the Ukrainian movement of environmental art.

A. Sydorenko was born in 1958 in Yenakiieve, Donetsk oblast, has lived in Lviv since 1995, has been a member of the Union of Artists of Ukraine since 1993. At this time, she became one of the first Ukrainian artists to start working in land art. Over the years of active artistic activity, the artist took part in numerous residences, both in Ukraine and abroad, created dozens of projects, managed Gary Bowman Art Gallery for 10 years, enriching the cultural life of Lviv with exhibitions of contemporary national and foreign authors, supported young artists in the realisation of their experimental ideas.

The search for the artist's artistic language occurred in the context of the transition of Ukraine to the formation of its independence and democracy. The new cultural policy resulted in the establishment of the Centre for Contemporary Art in Kyiv with the support of the Soros Foundation, owing to which Ukrainian artists gained access to grants, contests, visited international exhibitions of contemporary art, and acquainted with foreign colleagues.

Training in the Department of Easel Graphics at the Kharkiv Art and Industrial Institute (1982–1987) left its mark on the creative interaction of the artist with the environment, which reflected in the graphic linearity and clarity of spatial works for innovative symposia in Sedniv (Chernihiv oblast). Using dark ice and snow cover contrast, A. Sydorenko and C. Yakunin created geometric shapes, circles, rectangles, and spirals on the Snov River's icy surface. The authors called this project *Water Signs* (1992) (Fig. 1).

The artist's first international creative experience in site-specific art was her participation in the *Still Things* exhibition (Berlin, Germany, 1993), collaborating with the German artist Akelei Sell. It was there that, for the first time A. Sydorenko decided to discover the peculiarities of space, searching for everything necessary for her project on the city's

streets: paving stones, chalk, paper. Forming a dialogue with the gallery space, the artist presented three black manuscript canvases covered with paper and burnt by fire, hanging above the circles of hundred pebbles (Fig. 2).



Figure 1. Anna Sydorenko, Serhii Yakunin. Water sings. 1992. Action in the Environment. Snow, ice. Photo from the archive of A. Sydorenko.

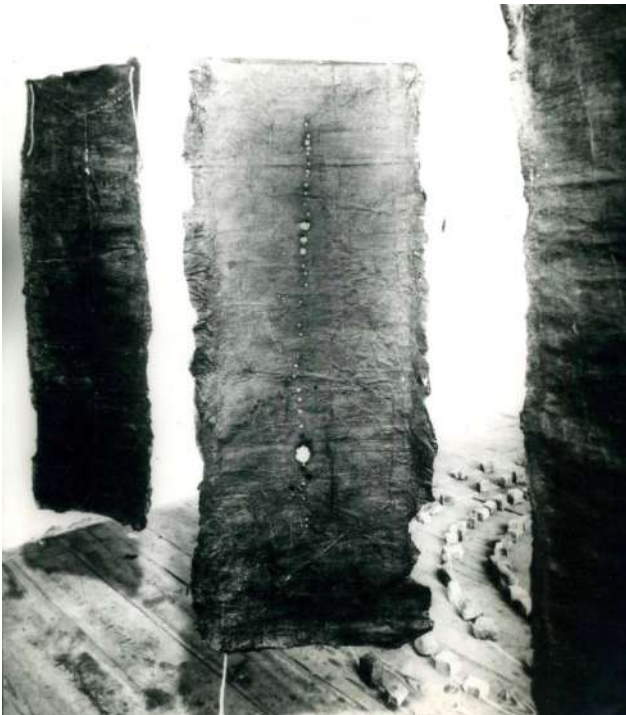


Figure 2. Anna Sydorenko. No title. 1993. Installation. Fabric, paper, stones. Photo from A. Sydorenko's archive.

Working on the project, the artist opened the work format by complementing and borrowing between open and closed, artificial and natural spaces. In her further work, the artist prefers to get acquainted with the environment, which “prompts ideas and dictates conditions” for the vector of artistic search. For example, at the Laboratory in Poprad international symposium, Slovenia (1994), the artist explored the parking space until she found the necessary stones in a mountain stream, which she decided to tie together with a red rope (Fig. 3).



Figure 3. Anna Sydorenko. No title. 1994. Action in the Environment. Stones, rope. Photo from A. Sydorenko's archive.

She didn't realise why she'd done it. Just as the birds fly south, she felt she wanted to connect these pebbles (2021). Identifying and emphasising the features of a certain environment is an important component of the artist's work and becomes clear and tangible only in the context of the location of the project creation, which brings the artist's activity closer to the contemporary art form environment.

In 1998, Anna Sydorenko and her colleague Serhii Yakunin became the first Ukrainian participants of the ArtsLink International Fellowships in California, USA. Artists were placed in forts and barracks along the Pacific coast abandoned after the 1989 earthquake. Among other things, there was a gym, bowling alleys, but everything around, according to the artist, was half-survived, imbued with an atmosphere of desolation and anxiety. There, among the mountains, at an altitude of 740 metres, A. Sydorenko came across a concrete platform. Reflecting on the information field of her place of residence, she decided to combine an artificially formed plane with a view of the endless ocean in a spatial installation. With S. Yakunin, the artist brought ten bowling balls, which she had painted bronze in advance, and placed them on the platform. The creative process of “secret contact with the place” lasted only one day. The authors recorded the work *Homo Ludens* (from Latin “Playing Man”) on film, and in the evening, returned the balls to the primary base, leaving the space clean, but their ideas were realised (Fig. 4).

During the Land Art in Gars am Kamp symposium (2004) in Austria, A. Sydorenko noticed a large cluster of trampled trails in the forest. In response to the chaotic routes, the artist attempted to capture a straightforward trajectory of her movement, marking each step with stones and naming the work *99 Steps* (Fig. 5).



Figure 4. Anna Sydorenko, Serhii Yakunin. Homo Ludens. 1998. Object in the environment. Bowling balls, concrete platform. Photo from A. Sydorenko's archive.



Figure 5. Anna Sydorenko. 99 Steps. 2004. Action in the environment. Stones. Photo from A. Sydorenko's archive.

Later, the artist depicted the idea, which she had found earlier, in *The 24th Year* project (2006) on a residence at Ujazdowski Castle in Poland. Two paths led through the parking area to the castle, and she placed stones along with one of them. Anna Sydorenko was unaware that a French artist planted lavender in front of her installations a few years ago. With her ability to structural analysis and creative sense of the environment, the artist responded to her French colleague with one natural material for another as if by a refrain.

Having practised environmental art for a long time, Anna Sydorenko considers herself an artist of

space. The artist believes that land art exists to work with natural structures and materials provided by the environment itself. An artist only has to highlight the idea programmed by nature. Striving for contact with the land, the artist prefers the significance of a certain place, its history, the naturalness of the landscape in her works. The ocean, as A. Sydorenko (2021) states, is always the ocean. The sea, the shore, the lake, every detail has a story in them, or at least an element of its history, which is always the most interesting for her.

CONCLUSIONS

The phenomenon of Ukrainian land art has been studied quite superficially today, and art historians are only looking for approaches and criteria for determining its specifics. The work of Anna Sydorenko, whose artistic activity dates back to the formation of Ukrainian statehood, is represented by research in various contemporary art fields, among which land art stands out. It has been ascertained that A. Sydorenko started working in environmental art on the eve of the emergence of land art events in Ukraine and was one of the first national artists. The artist's training in the Department of Easel Graphics affected the artist's projects with graphic linearity and clarity of spatial works (Sedniv, 1992).

The indisputable authorial innovation in A. Sydorenko's creativity is her method of preliminary research of the history of the project realisation place and the properties of available natural materials. An analysis of the context of the environment outlined in the artist's works and a certain sense of natural materials should guide further identification of the activities of representatives of national land art and serve in determining its originality and place in the contemporary art system of Ukraine.

REFERENCES

- Bevza, P., & Hidora, H. (Comps.). (2010). *Mystetstvo dovkillia: Ukraina 1989–2010* [Art of the environment: Ukraine 1989–2010 [Album]. Sofia-A [in Ukrainian].
- Kokhan, N. (2019). *Lend-art u konteksti suchasnoho landshaftnoho dyzainu* [Land art in the context of modern landscape design] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Design and Arts] [in Ukrainian].
- Sydorenko, A. (2021, May 25). *Interview with Anna Sydorenko*. Private archive of N. Lisova, Kharkiv [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H. (2008). *Ukrainskomu lend-artu 36 rokiv!* [Ukrainian land art is 36 years old!]. *Halereia* [Gallery], 3-4, 9-15 [in Ukrainian].

КОНТЕКСТ СЕРЕДОВИЩА У ТВОРЧОСТІ АННИ СИДОРЕНКО

Катерина Гамалія^{1*}, Наталія Лісова¹

¹Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

Анотація

Мета статті — дослідження діяльності сучасної львівської художниці Анни Сидоренко. *Методологічною базою* роботи є загальнонаукові принципи історизму та системного підходу. Джерелознавчий метод застосовано для виявлення умов, що вплинули на формування ідейних та філософських засад у процесі створення художницею ленд арт об'єктів; комплексний метод та метод аналізу — для визначення місця й значення творів у системі сучасного українського мистецтва. *Результати.* Зазначено, що навчання мисткині на відділенні станкової графіки Харківського художньо-промислового інституту позначилося на проєктах художниці графічною лінійністю та чіткістю просторового рішення (Седнів, 1992). Становлення власного методу мисткині розглянуто через аналіз творчого пошуку та реалізації задумів у проєктах напрямку ленд арт, зокрема, «Still Things» (Берлін, 1993), «Laboratorium» (Попрад, 1994) «Artslink» (Каліфорнія, 1998), «Land art in Gars am Kamp» (Хорн, 2004). Власні спостереження, участь у ленд арт заходах та інтерв'ю Анни Сидоренко дозволили виявити інтуїтивно-філософське підґрунтя у використанні художницею в композиціях історії місця події та символіки натуральних природних матеріалів. Відзначено, що дослідження творів А. Сидоренко сприяє виокремленню вітчизняного мистецтва доквілля на тлі міжнародного досвіду. Матеріали дослідження можуть бути задіяні в процесі викладання історії сучасного українського мистецтва, історії українського дизайну, історії садово-паркового мистецтва, під час проєктування зон відпочинку та оформлення паркового середовища. *Наукова новизна* роботи полягає в тому, що вперше в мистецтвознавчий обіг введено аналіз творчого внеску Анни Сидоренко в мистецтво доквілля. Матеріали наукової розвідки заслуговують на особливу увагу, оскільки явище українського ленд арту на сьогодні є малодослідженим, а фахівці мистецтвознавства тільки шукають підходи та критерії до визначення його специфіки. *Ключові слова:* Анна Сидоренко; ленд арт; українське сучасне мистецтво; мистецтво доквілля; контекст середовища

Information about the authors

Kateryna Gamaliia, DSc in Art Studies, Associate Professor, National Academy of Fine Arts and Architecture, 20 Voznesenskyi Uzviz St., Kyiv, 04053, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8982-2005, e-mail: gamaleya@ukr.net

Nataliia Lisova, PhD Student, National Academy of Fine Arts and Architecture, 20 Voznesenskyi Uzviz St., Kyiv, 04053, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2490-113X, e-mail: lisova_nataliia@ukr.net

Інформація про авторів

Катерина Гамалія*, доктор мистецтвознавства, доцент, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, вул. Вознесенський узвіз, 20, Київ, Україна, 04053, ORCID iD: 0000-0002-8982-2005, e-mail: gamaleya@ukr.net

Наталія Лісова, аспірантка, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, вул. Вознесенський узвіз, 20, Київ, Україна, 04053, ORCID iD: 0000-0003-2490-113X, e-mail: lisova_nataliia@ukr.net

* Автор для кореспонденції



УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР КОРИФЕЇВ У «КРИВОМУ ДЗЕРКАЛІ» РОСІЙСЬКОЇ ПАРОДІЇ

Марина Гринишина^{1*}, Валерій Панасюк¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — виокремити конкретні пародійовані елементи моделі українського театру, з'ясувати його значення в соціокультурному просторі зламу XIX–XX століть. *Методологія дослідження*. Застосовується міждисциплінарна система наукових методів, зокрема театрознавства, літературознавства та семіотики. *Результати*. Пародіювання моделі українського театру корифеїв свідчить про його велику популярність і активності функціонування в культурному просторі зламу XIX–XX століть; унікальність моделі українського театру (синтетичного за своїм характером) підтверджується пародійними трансформаціями її окремих складових (музично-хорової, хореографічної), відтворенням системи дійових осіб, їхніх поведінкових моделей і сюжетних колізій через використання прийому «нагромадження», завдяки чому інформаційне перевантаження призводить до «спустошення сенсу» та виникнення ефекту комунікативної нісенітності за умови збереження формальних мовленнєвих норм. *Наукова новизна* статті обумовлюється актуалізацією низки невідомих текстів, виокремленням пародійованих елементів моделі українського театру через установа компоненти в алгоритмі «текст — пародія — театральний побут».

Ключові слова: модель; пародія; танець; театр; хор

Для цитування

Гринишина, М., & Панасюк, В. (2022). Український театр корифеїв у «кривому дзеркалі» російської пародії. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 18-26. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257953>

ВСТУП

Український театр корифеїв, безумовно, є унікальним явищем вітчизняної культури. Вже друге століття він перебуває у фокусі наукового осмислення, де в різні історичні періоди актуалізуються ті чи інші його дослідницькі аспекти. Сьогодні — в двадцять років XXI століття — за умов загальної світової глобалізації й соціальної уніфікації спостерігається інтенсивний діалог культур різних етносів. Одночасно активізуються процеси національної ідентифікації, звернення до надбань минулого свого народу та його продуктивного використання в сучасних мистецьких практиках. Тож варто відзначити, що український театр корифеїв як цілісне художнє утворення активно функціонував у соціокультурному просторі тогочасної Російської імперії, вступаючи у складний, але надзвичайно продуктивний і взає-

мозбагачувальний діалог із іншими національними культурами, зокрема й російською. Саме в точці перетину цих актуальних для сьогодення проблем — діалогу різних національних культур і актуалізації вітчизняної мистецької спадщини — перебуває проблема відображення українського театру корифеїв у «кривому дзеркалі» російської пародії.

Метою статті є актуалізація певного корпусу літературних текстів зламу XIX–XX століть, на основі аналізу яких передбачається визначення універсальних механізмів пародіювання, виокремлення конкретних пародійованих елементів моделі українського театру (за своїм характером музично-драматичного), встановлення необхідних зв'язків в алгоритмі «текст — пародія — театральний побут», з'ясування значення українського театру в соціокультурному просторі Російської імперії зламу XIX–XX століть.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сама специфіка досліджуваного матеріалу передбачає застосування міждисциплінарної за своєю суттю системи наукових координат, що визначається різними галузями вітчизняної гуманітаристики: театрознавства, літературознавства та семіотики. Отже, передусім необхідно розкрити зміст ключового для дослідження поняття «пародія», прослідкувати динаміку його тлумачення в історичній ретроспекції, проаналізувати головні положення відповідних науково-теоретичних концепцій.

Зміст поняття «пародія», її жанрова сутність та різновиди розкриваються М. Остолоповим в укладеному ним «Словнику давньої та нової поезії», виданому 1821 року. У відповідній статті на прикладі поетичних і драматургічних текстів автор визначає пародію як «створення таких віршів, котрі уподібнені до інших віршів за розміром, але відрізняються від них у смислі та в предметі, до якого належать» (Остолопов, 1821, с. 333). М. Остолопов виокремлює п'ять різновидів пародіювання, де найголовнішим і найуживанішим є написання твору з урахуванням іншого «відомого творіння», але зі зверненням до іншого предмету і через надання іншого сенсу деяким виразам (Остолопов, 1821, с. 337).

У цьому разі, застосовуючи положення семіотичної теорії, можна твердити: отримувачем інформації (іншими словами «читачем») текст усвідомлюється як пародійний лише за умови наявності досвіду освоєння тексту висхідного. За цією логікою, автор (відправник інформації), так само як і читач, працює, застосовуючи принцип інтертекстуальності, коли інтерпретація або створення нового тексту передбачає врахування (або використання) вже тексту наявного. За таким алгоритмом зміна коду — мовленнєвого чи культурного — не передбачається.

Таке розуміння пародії, сформоване М. Остолоповим у 1810–1820-і роки, в наступні десятиліття зазнало певних трансформаційних змін. Саме про них згадує Ю. Тинянов, твердячи, що в XIX столітті набуло поширення та «остаточно утвердження» тлумачення пародії як виключно комічного жанру літератури й театру. Таке уявлення призвело до звуження дослідницького діапазону «і є просто невластивим для більшої кількості пародій» (Тинянов, 1977, с. 286). У статті «Про пародію» (1929 року) Ю. Тинянов з'ясовує принципове питання про «спрямованість пародії» на конкретний текст. На його думку, вона зорієнтована не тільки на певний твір, але й на цілу низку творів, «притому їхньою об'єднувальною

ознакою може бути — жанр, автор, навіть той чи інший літературний напрямок» (Тинянов, 1977, с. 289). Водночас уточнюється, що «пародійні твори зазвичай бувають спрямовані на явища сучасної літератури або на сучасне ставлення до старих явищ; пародійність стосовно явищ напівзабутих мало можлива» (Тинянов, 1977, с. 294).

Положення Ю. Тинянова узгоджуються з ідеями, сформульованими раніше М. Євреїновим в одному з розділів його славнозвісної книги «Театр як такий» (перше видання 1912 року). Поява цього тексту — «Несмішне “Вампуки”» — була спровокована успіхом у глядачів, напевно, найпопулярнішої з початку XX століття й до тепер пародії у галузі музичного театру — «Вампуки» (або ж «Принцеси Африканської»), «взірцевої у всіх відношеннях опери», що вперше зазнала свого сценічного втілення в театрі «Кривое зеркало» (С.-Петербург, 1909 рік) у режисерській інтерпретації Р. Унгерна.

Пробуючи пояснити успіх «кривозеркального» спектаклю, М. Євреїнов ставить питання: а над чим, власне, сміялися глядачі? Виявляється, над «умовністю тієї італіанщини», котра їх «так довго відривала від буденного дріб'язку, обдаровуючи світлом і теплом їхні сірі, холодючі душі!» (Євреїнов, 2002, с. 79). Це твердження абсолютно тотожне думці Ю. Тинянова про те, що пародія може бути «спрямованою» не на конкретний твір, а на жанр, автора і навіть цілий мистецький напрямок. У «Вампуці» глядач впізнавав певну модель музичного театру, а саме — панівну на сцені XIX — початку XX століть стали жанрову модель італійської опери.

Друге принципово суголосне положення стосується популярності. Тільки «популярне», широко відоме й «легко впізнаване» читачем або глядачем може стати об'єктом пародіювання.

Проблема специфіки театральної пародії й особливостей її сприйняття ставиться М. Ефросом і вирішується на прикладі вистав кабаре «Летучая мышь». За свідченням М. Ефроса, перші два сезони свого існування (1908-1909, 1909–1910 роки) репертуар пародій визначався виключно «складом підвалу», тобто вузьким колом відвідувачів, переважно акторів та інших співробітників Московського Художнього театру. В імпровізаційному режимі продукувався пародійний текст для «своїх», де предметом пародіювання було «своє»:

Склад підвалу й визначав переважно зміст пародійованого: театр, нові театральні постановки, акторів. Для пародії були використані переважно маріонетки, благо тоді взагалі вони були в моді, в наслідування Метерлінку, туга за маріонетко-

вим театром, котрий начебто міг звільнити сцену від рабства актора. (Ефрос, 1918, с. 24)

Наприклад, предметом маріонеткової пародії стала славнозвісна вистава Московського художнього академічного театру «Синій птах» за п'єсою М. Метерлінка. В ній головними героями були К. Станіславський і Вол. Немирович-Данченко у вигляді Тіль-Тіля та Мітіль, які йшли на пошуки «синього птаха» свого театрального щастя: «У картинах, які дещо нагадували картини Метерлінкової казки в інсценізації Художнього театру, помічалися різні злободенні явища того театрального року, карикатури на окремих московських акторів, письменників, театральних критиків» (Ефрос, 1918, с. 25). Саме вони свідчать про те, що предметом пародіювання може стати лише добре знайоме, популярне й таке, що можна легко «впізнати», те, що передбачає наявність у комунікації ситуативної адекватності глядача.

Сутність театральної пародії, її жанрові-видові особливості розкриті М. Поляковим (1976) у статті «Російський театр у кривому дзеркалі пародії». На його думку, пародія насамперед є жанром літературним, специфіка якого за своїм характером надзвичайно театральна. Вона супроводжує всю історію сценічного мистецтва, і саме в ній концентрується «справжня театральність». Завдяки перехрещенню «власне літературної функції з функціями специфічно театральними», спостерігається «певна градація об'єктів пародіювання: з пародіюванням самої дійсності, художнього відображення цієї дійсності та, врешті-решт, художньої системи відображення дійсності» (с. 6-7). Думка про «градацію об'єктів» суголосна думці Ю. Тинянова про широту діапазону пародіюваного, тобто від окремого твору до цілого мистецького напрямку. В системі координат задекларованих науково-теоретичних настанов М. Поляков (1976) здійснив аналіз цілого корпусу драматургічних текстів XIX — початку XX століть, які були віднайдені, зібрані, прокоментовані та видані окремою збіркою.

Внаслідок видання збірок кабаре-театрних п'єс і театральних мініатюр Срібного віку до науково-го та мистецького обігу останнім часом потрапили тексти російських театрів малих форм (Букс, 2018, 2020). Завдяки цьому можна легко встановити об'єкти пародіювання зламу XIX–XX століть, виокремлюючи спектаклі «малоросійських труп».

В українській гуманітаристиці, зокрема в літературознавстві, спостерігається потужна традиція дослідження явища пародії як одного з жанрових різновидів. Варто зауважити, що ця робота здійснюється одночасно з «відкриттям», вивчен-

ням і оприлюдненням відповідних творів, у чому велика заслуга належить Г. Нудзі (1963). Фундаментальністю наукового підходу та широтою аналізованого матеріалу відзначається монографія Н. Віннікової (2014) «Дискурс української літературної пародії». Обираючи предметом дослідження саме пародію, спрямовану на літературні тексти, поза увагою вітчизняних дослідників опиняється український театр корифеїв як об'єкт активного пародіювання.

У зв'язку з цим виникає нагальна необхідність осмислення цього явища сценічного мистецтва, що передбачає постановку та вирішення цілої низки завдань. Перше стосується «відкриття» й «повернення із забуття» конкретних літературних текстів, які цитуються зі збереженням авторської орфографії, і саме вони є **матеріалом** здійснюваного дослідження. Друге передбачає з'ясування того, на що саме «спрямована» пародія. Третє потребує визначення конкретних компонентів, які підлягають процедурі пародіювання. Четверте пов'язане з узгодженістю елементів у системі «текст — пародія — театральний побут», коли кожен із них умотивовує відповідну жанрово-видову трансформацію.

Як і будь-яке інше унікальне явище, феномен театру корифеїв, набувши популярності в Російській імперії, на зламі XIX–XX століть став, безумовно, об'єктом пародіювання. Насамперед пародіювалася сама модель (музично-драматична), де завдяки своїй етнографічній однорідності поєднувалися слово, музика та хореографія. Саме про це свідчить найвідоміша десятихвилинна вистава петербурзького театру малих форм «Кривое зеркало» «Грае-грае-воропае» 1909 року.

Автор і режисер-постановник Р. Унгерн «кумедии в 1 дии со спивами, танцами и горилкою», композитор-аранжувальник Л. Гебен відобразили так звану «універсальну», популярну у глядача, а тому й добре ним упізнавану виставу «малоросійської трупи». Модель українського театру — музично-драматичного за своєю генезою — своєрідно карикатурно трансформується, щовідображається в тексті програмки: «Уси танцують, співають и выпивають» (Тихвинская, 1995, с. 250).

Предметом пародіювання передусім стає відповідний драматургічний матеріал, де за законами мелодрами поведінка персонажів умотивовується «різкими емоційними перепадами» (Букс, 2020, с. 256). Тож і в п'єсі Р. Унгерна головна героїня Мотря, підступно зраджена коханим, хоче втопитися, але несподівано божеволіє. Однак, почувши звуки гопака, так само несподівано одужує та приєднується до загальних веселощів. У фіналі

герої співають пісень (у обробці Л. Гебена) за своїм змістом досить безглузких. Наприклад:

Сиротина, сиротина

Кажная штанына. (Букс, 2020, с. 257)

На думку Н. Букс (2020), у тексті п'єси Р. Унгерна звертають на себе увагу гоголівські ремінісценції, котрі впізнаються вже в назві. Мовляв, Воропаї — це село на річці Хорол, на якій стоїть і Миргород. Одночасно автор вигадує собі маску не «сочинителя», а збирача історій — «підібрав Рудій Нечіпайло» і в такий спосіб підказує глядачеві «ігрове посилання до образу Панька-пасічника на ім'я Рудий Панько з “Вечорів на хуторі біля Диканьки”» (с. 256).

М. Поляков (1976), враховуючи всю специфіку театральної пародії (оперативність відгуку на те чи інше сценічне явище, а тому як наслідок — швидке переміщення з узкої зони «актуального» до безмежного простору «повного забуття»), переконливо твердить, що пародія — це «завжди другий ряд театального життя і театального побуту» (с. 37). Тож недарма в історичній перспективі, на певному часовому відтинку, незалежно від долі тексту, що пародіюється, сам пародійний текст, утрачаючи всю свою актуальність, або губиться (як, наприклад, це сталося з текстом найвідомішої «кривозеркальної» вистави «Грае-грае-воропае»), або, зберігаючись в історії, «губить» автора з його біографією. Так, до наших днів дійшов текст «Коза-Дереза», надрукований у п'ятому «гумористичному» томі «Чтеца-декламатора» 1916 року видання. Автором цієї «малорусської драми» є І. Руденков, відомості про життя й діяльність якого не вдалося віднайти.

Передусім варто зазначити, що назва твору відсилає до однойменної дитячої опери М. Лисенка (1888 року), завдяки чому виникає додатковий абсурдистський ефект. Адже, як то свідчить зміст «драми», назва вступає в суперечність з любовною сюжетною колізією, часто експлуатованою в українській класичній драматургії.

Музично-хоровий компонент, такий обов'язковий і очікуваний у виставах «малоросійських труп», уводиться І. Руденковим на самому початку п'єси: «При поднятті занавеса на сцене співають пісьни» (Руденков, 1916, с. 273).

Традиційно вистави (або чергова «відміна»), і як то свідчить висхідний драматургічний матеріал, відкривається своєрідним епіграфом — музично-вокальною інтродукцією (хоровою або ж сольною). Саме так починається «Невольник» М. Кропивницького (1872 року), де в яві першій дії першої бандурист Недобитий «грає на бандурі і доспіває думу» (Кропивницький, 1950, с. 317).

У драмі «Талан» («із побиту малоруських акторів»), уперше опублікованій 1894 року, М. Старицький зображає вихід хору на сцену на самому початку спектаклю провінційної трупи. Автор, обираючи «залаштунковий» ракурс погляду, досить відверто відтворює повсякденне життя хористів (а особливо хористок), що не надто переймаються «мистецькими завданнями». Отож, керовані помічником режисера Гиравим, перед виходом на сцену «одні вступили, другі спізнались, треті почали іншу пісню. Вийшла каценмузик. ... Хор так і пішов, а на кону вже поправився» (Старицький, 1987, с. 276).

Участь «малоросійського хора» передбачається і в «мело-трагедії» В. Буреніна «Венок и швабра, или Сюрприз драматургу», надрукованій 1892 року. Як твердить М. Поляков (1976), ця «пародія має синтетичний характер, охоплюючи всі типи сценічного репертуару тих років» (с. 802). Зокрема, й репертуару «малоросійських труп». Враховуючи обов'язковість у їхніх виставах своєрідного музичного епіграфа, В. Буренін четверту картину розпочинає співами й танцями:

Декорация изображает увеселительный трактир “Разлюли-малина”.

Направо соединенный малоросийский хор;

Налево соединенный цыганский хор;

Посредине соединенный хор русских песенников, балалаечников и национальных артистов насопелках.

У самой суфлерской будки двенадцать актеров, наряженных кучерами, отжаривают с дикой энергией трепака.

Соединенный цыганский хор

Конфета моя

Леденистая!

Дайте ножик, дайте вилку,

Я мою зарежу милку!

Соединенный малоросийский хор

Гоп, гоп, гопака,

На четыре пятака!

Таки усь! Яки усь!

Полюбил меня Петрусь!

Як уси! Так уся!

Полюбила Петрюся! (Поляков, 1976, с. 519-520)

Безумовно, у цьому дансантино-гопаковому хоровому фрагменті легко вгадується його музичний прообраз, а саме пісня Миколи, (вокальний номер 14-й) із «опери малоросійської» І. Котляревського «Наталка Полтавка», що стабільно входила до репертуару українського театру корифеїв (Котляревський, 1969, с. 273).

Наступним і теж обов'язковим, навіть очікуваним глядачем, є хореографічний компонент,

котрий так само, як і музично-вокальний, стає предметом пародіювання. Тому кожна дія «Кози-Дерези» (а їх аж чотири!) завершується танцювальним дивертисментом. Наприклад, «дія перва»:

– Парасько.
– Шо?
– Чи кохаєш ты мини, чи ни кохаєш?
– Звистно, шо кохаю.
– Брешеш, потылица ты моя черноокая!
– А як не брешу?
– Як не брешеш, то ударымо гопока.
Танцуют до потери сознания гопока.
З а н а в е с. (Руденков, 1916, с. 274)

Цей нав'язливий «елемент» сягає патологічної за своїм характером кульмінації в кінці четвертої дії «с убийствами». Після того, як «головний герой», парубок Остап, неумотивовано отруїв кохану Параску та безпричинно зарізав «кінджалом із-за халяви чобота» іншого парубка — Грицька, автором передбачається фінальний хореографічний номер:

– А тепер як мини нудно одному в свити жыты, то ударымо гопока! (*покойники охотно соглашаются*).
Танцы.
Занавес.
Апофеоз с бенгальским огнем. (Руденков, 1916, с. 275)

Дійсно, хореографічний компонент був обов'язковим у виставах українського театру корифеїв. Він передбачався визначально самим драматургічним матеріалом, як от, наприклад, у фіналі «трагікомічного етюдю» М. Кропивницького «Лихо не кожному лиху — іншому й талан» (1883 року):

Паламар. Дівчата й парубки, — метелицю! На цю ніч моє питво, моя й страва!.. Тітко Хотино, ріжете курей, коліть поросят!.. Печіть, варіть, їжте — я за все платю! (*Танцюють метелицю*).
Ой, на дворі метелиця,
Чому старий не женеться?
Ой, як йому женитися,
Буде стара сваритися.
Ой, гоп та помалу,
Як пошила штани з валу.
Як пошила та й наділа,
Кажуть люди, що до діла!
З а в і с а. (Кропивницький, 1950, с. 380)

Звісно, що сценічне втілення хореографічного компоненту передбачало наявність у трупі відповідних виконавців, котрі спеціалізувалися на виконанні того ж самого гопака.

У цьому разі варто згадати один із фрагментів мемуарів М. Ростовцева «Страницы жизни», де він

досить детально відтворює свій прийом до «малоросійської трупи», очолюваної М. Кропивницьким:

– Вот, Марк Лукич, этот юноша хочет поступить к нам в театр.
При этом Смелянский легонько подтолкнул меня вперед. Я оробел и неловко поклонился.
Марк Лукич прищурил глаза.
– А що ты вмиєшь робить?
– Танцюю гопака...
– А ну-ну, станцуй... Калина (обратился он к пианисту), зыграй ему...
“Калина” заиграл. Как только я услышал знакомые звуки, я пустился в пляс. Да еще в какой пляс-то!.. Я разделал гопака “под орех”, тем более, что ощущал, что и Калина играет с истинным воодушевлением.
...Марк Лукич с видимым удовольствием хлопнул рукою себя по колену:
– Ай да молодец!.. Беру!..
Никакие аплодисменты театрального зала не были мне так приятны, как эти слова: я был наверху блаженства.
– Як твоя хвамилия?
– Эршлер.
– Ну так... Хай твоя хвамилия по сцене буде “Проценко”. (Ростовцев, 1939, с. 70)

Так за всі три роки свого перебування в трупі М. Кропивницького (1890-1893) Ершлер — Проценко, а потім уже й Ростовцев виконував гопака «в кожному спектаклі, де тільки танець уводився по ходу дії, а також виступав у дивертисментах» (Ростовцев, 1939, с. 74).

Слід згадати, що за свідченням І. Мар'яненка, М. К. Садовський:

Був надзвичайно оригінальним виконавцем українського танцю. (...) Козачок він танцював так, як ніхто за моєї пам'яті. Він не носився по сцені, як звичайні танцюристи, — весь його танок відбувався майже на одному місці і, здавалось, був побудований так, що в ньому брала участь, крім ніг, уся постать. Але скільки грації було в постаці Садовського, в ракурсах голови, які легкі були па! (Веселовська, 2018, с. 69)

Коли ж розгорнутий хореографічний дивертисмент, такий очікуваний глядачами, з якихось причин був відсутній або недостатньо «відпрацьований», то це викликало критичну реакцію не тільки публіки, а й рецензентів. Так, автор газети «Юго-Западный край» у відгуку на гастрольну виставу «Запорожець за Дунаєм» у виконанні трупи під орудою М. Садовського (весна 1914 року)

скаржитися на відсутність звичного каскаду танців у фіналі, до речі, передбаченого в опері самим С. Гулаком-Артемівським. Мовляв, «так-сяк під завісу покрутилось дві пари — двоє танцюю і п. Садовський з п. Малиш» (Веселовська, 2018, с. 169). Отож, не дарма автором «Кози-Дерези» у фіналі запальний гопак підсилюється «бенгальським огнем».

До «апофеозу остаточного абсурду» доведені особливості, притаманні творам української драматургії. Наприклад, психологічна неумотивованість учинків персонажів і стереотипність мелодраматичних ситуацій.

У драмі «Коза-Дереза» головний герой Остап закоханий у Парасю, якій він освічується в «первій» дії. У дії другій пропонує їй одружитися, у третій неумотивовано (ні сюжетно, ні психологічно) вирішує отруїти її. В четвертій («с убийствами») реалізує свій підступний задум:

– Парасько.

– Шо?

– Я зараз тебе отравлю, а сам наймусь у дворники.

– Ой, лишенько! (*спокойно умирает*). (Руденков, 1916, с. 275)

Сталість сюжету української класичної драматургії, що можна визначити як «випробування кохання», передбачає й константність системи дійових осіб із їхніми незмінними поведінковими функціями. Тож не дарма в подіях драми «Коза-Дереза» передбачається участь єврея, «который по пьесе называется “жид Янкель”» (Руденков, 1916, с. 274). Саме він забезпечує Остапа отрутою:

Взбегает Янкель в длинном лопе сердаке и с пейсами.

– А, здравствуйте, пановэ!

– Янкель, слухай усюды, дай мини отраву.

– А что же.

– Дасышь?

– Конечно!

– Так ударымо гопока!

Танцы.

З а н а в е с. (Руденков, 1916, с. 274)

У цьому разі слід згадати Невідомого із комедії І. Карпенка-Карого «Сто тисяч», який лише один серед інших «дієвих людей» маркується автором за національною ознакою — «єврей». Уже в діалозі яви третьої дії першої з'ясовується, що цей персонаж (до речі, як і всі інші представники цієї нації), не викликаючи довіри, підлягає глузуванню, а тому з розвитком подій комедії остаточно доводить свою «підступну натуру»:

К о п а ч. Ура! Тепер суд гласний, накриває єврейчиків часний! Хе, хе, хе!

Н е в і д о м и й. А ви разві часний? Не похоже.

К о п а ч. Не та рожа? Ха, ха, ха!

Н е в і д о м и й. Прощайте! Я навідаюся опісля, бо у мене є діло до Смоквинова (*Пишов*). (Карпенко-Карий, 1937, с. 191)

Типовість сюжетів українських драматургів, системи дійових осіб і розгортання конфлікту «криводзеркально» відображені в балетному лібрето «Золотая рыбка — Zolotaia rybka» — «великорусская сказка из малороссийского быта, перевод с французского на всемирный мимико-хореографический язык» невідомого автора другої половини XIX століття.

Традиційна для української класичної драматургії сюжетна модель «випробування кохання» героїв обставинами життя досягає свого напруження в кращих традиціях театру абсурду завдяки застосуванню прийому подвійного кодування: сталим наративом казки (в цьому разі славнозвісної казки О. Пушкіна «Про рибака та рибку») й балетного лібрето, переважаного «неймовірними подіями», які сюжетно уможливають появу хореографічного дивертисменту.

Стосунки молодят — Галі й Тараса — випробовуються втіленнями золотою рибкою загаганок головної героїні:

Желания Гали, сначала очень скромные, — по мере улучшения ее быта и ознакомления с передовыми статьями публицистов, развивающими в ней широкие понятия о поземельной собственности, постепенно возрастают в соразмерности с развитием архитектурной фантазии декоратора: от хаты до хутора; от хутора до хором; от хором до дворца и достигают наконец колоссальных размеров фантастического кристального чертога, омываемого волнами фантастического острова роз. (Поляков, 1976, с. 393)

Народний побут у всіх його подробицях, звичай відтворюваний у виставах українського театру корифеїв, виконує не лише власне сценічну, а й принципово важливу функцію національного маркування. Тож не дарма у «Золотій рибці» події розгортаються біля типової сільської хати, з якої героїня викидає мітлу та подушку — предмети повсякденного вжитку. Це не тільки є ознаками етнографічного маркування, а ще, на думку автора, «аллегорически означает, что Галя нрава строптивого и капризного» (Поляков, 1976, с. 392). Норовливістю, власне, й пояснюються її подальші вчинки, зокрема й амурні. Наприклад, захоплення «юношей персидского типа»: «Он хочет окончательно прельстить Галю, предлагая ей ковры, халаты, башлыки и др. изделия из магазина Халатова. В нем вспыхивает истинно азиатская

страсть и выражается соответствующими случая прыжками. Испуганная Галя, позабыв об идеалах и кабриолях, бросается от неистового красавца под защиту Тараса. И вместе с ним на ковресамолете из магазина Халатова, с помощью невидимых рук, через театральный потолок улетает на остров роз» (Поляков, 1976, с. 394).

Варто зазначити, що в усіх проаналізованих текстах за умови вибору пародіювання різних складових компонентів українського театру корифеїв (музично-вокальної та хореографічної складової, системи дійових осіб і т. ін.) автори використовують один і той самий прийом. Його можна назвати «нагромадженням», коли в межах конкретного повідомлення інформаційне переважання призводить до «спустошення сенсу» та створення тексту на кшталт «cock and bull story». Необхідно додати, що ефект комунікативної нісенітності виникає за умови збереження формальних мовленнєвих норм (лексичних і синтаксичних). Цей прийом не є притаманним лише жанру авторської пародії. Він, наприклад, традиційно застосовується у фольклорі. У цьому разі варто згадати добре відому ідіоматичну конструкцію «Дайте воды напиться, а то так есть хочется, что аж негде переночевать».

«Нагромадженню» в образотворчому мистецтві Італії доби маньєризму тотожний прийом «форцато» (італійське *forzato* — насильницький), коли в живописних і скульптурних роботах фігурам надавалася неприродна та не вмотивована сюжетом динаміка (Власов & Лукина, 2005, с. 269). Тому можна вважати цей прийом універсальним, а його мистецько-авангардовий потенціал максимально реалізованим драматургами «театру абсурду» (або «театру парадоксу») вже в другій половині ХХ століття. Переконалим свідченням цього є самі тексти відповідних п'єс, зокрема й ремарок. Хоча б зі сцени першої «*La Cantatrice chauve*» Е. Йонеско (1950 року), де типовий *англійський* інтер'єр населений *англійськими* кріслами, в одному з яких одного *англійського* вечора сидить *англієць* в *англійських* пантофлях перед *англійським* каміном, смалячи *англійську* трубку і читаючи *англійську* газету (Йонеско, 1988). У такий спосіб, використовуючи одно з положень концепції Ю. Тинянова, реалізується функція «пародичності», що є нічим іншим, як «застосуванням пародійних форм у непародійній функції» (Тинянов, 1977, с. 290).

Тож у пародіях на український театр корифеїв автори застосовують прийом нагромадження, обирають один зі сталих і добре відомих глядачам компонентів, і його або дублюють (як обов'язковий гопак у фіналі кожної дії «Кози-Дерези») або

доповнюють спорідненим (коли «соединенный малороссийский хор» довантажуються ще двома, але представників уже інших етнічних груп), або застосовують подвійну кодову оптику, трансформуючи в такий спосіб систему дійових осіб і традиційну сюжетну модель (балетне лібрето «Золотая рыбка»). Варто додати, що ефект абсурду досягається й через невідповідність назви п'єси та сюжету, який у ній розгортається. Так з'являються й «Коза-Дереза», й «Грае-грае-воропае». До речі, на думку М. Грушевського (2008), «“траю і воропаю” есть таки дурна нісенітниця» (с. 16-18).

ВИСНОВКИ

Отже, наявність певного корпусу текстів свідчить, що український театр корифеїв відображався у «кривому дзеркалі» російської пародії зламу ХІХ–ХХ століть. Це переконує в його великій популярності й активності функціонування в соціокультурному просторі Російської імперії. Унікальність моделі українського театру (синтетичного за своїм характером) підтверджується фактами її пародіювання, пародійними трансформаціями її окремих складових, а саме музично-хорового та хореографічного компонентів, «криводзеркальним» відтворенням системи дійових осіб, сюжетних колізій і поведінкових моделей. Водночас авторами пародій використовується прийом «нагромадження», коли в межах конкретного повідомлення інформаційне переважання призводить до «спустошення сенсу» та виникнення ефекту комунікативної нісенітності за умови збереження формальних мовленнєвих норм (лексичних і синтаксичних). Мистецько-авангардовий потенціал саме цього прийому максимально використовуватиметься авторами «театру абсурду» вже в другій половині ХХ століття.

Наукова новизна статті обумовлюється актуалізацією низки невідомих текстів, виокремленням пародійованих елементів моделі українського театру через установаження компонентів в алгоритмі «текст — пародія — театральний побут».

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Букс, Н. (Сост.). (2018). *Кабаретные пьесы Серебряного века*. ОГИ.
- Букс, Н. (Сост.). (2020). *Театральные миниатюры Серебряного века*. ОГИ.
- Веселовська, Г. (2018). *Театр Миколи Садовського (1907–1920)*. Темпора.
- Віннікова, Н. (2014). *Дискурс української літературної пародії*. Наукова думка.

- Власов, В. Г., Лукина, Н. Ю. (2005). *Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь*. Азбука-классика.
- Грушевський, М. С. (2008). *Твори у 50 томах* (Т. 11). Світ.
- Евреинов, Н. (2002). Театр как таковой. В *Демон театральности* (с. 29-96). Летний сад.
- Йонеско, Е. (1988). Голомоза співачка (В. Діброва, пер.). *Всесвіт*, 10, 126-144.
- Карпенко-Карий, І. (1937). *Вибрані твори*. Державне літературне видавництво.
- Котляревський, І. (1969). *Повне зібрання творів*. Наукова думка.
- Кропивницький, М. (1950). *П'єси*. Державне видавництво художньої літератури.
- Нудьга, Г. А. (Упоряд.). (1963). *Українські пародії*. Видавництво АН УРСР.
- Остолопов, Н. (1821). *Словарь древней и новой поэзии* (Ч. 2). В типографии Императорской Российской Академии.
- Поляков, М. Я. (Сост.). (1976). *Русская театральная пародия XIX – начала XX века*. Искусство.
- Ростовцев, М. А. (1939). *Страницы жизни*. Государственный ордена Ленина академический Малый оперный театр.
- Руденков, И. С. (1916). *Коза-Дерева: Малорусская драма*. В В. Белолитов (Сост.), *Чтец-декламатор* (Т. 5, с. 273-275). Издание И. И. Самоненко.
- Старицький, М. П. (1987). *Поетичні твори. Драматичні твори*. Наукова думка.
- Тихвинская, Л. И. (1995). *Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917*. РИК «Культура».
- Тынянов, Ю. Н. (1977). *Поэтика. История литературы. Кино*. Наука.
- Эфрос, Н. Е. (1918). *Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. 1908–1918*. Печатано в художественных мастерских журнала «Солнце России».
- Hrushevskiy, M. (2008). *Tvory u 50 tomakh* [Works in 50 volumes] (Vol. 11). Svit [in Ukrainian].
- Ionesco, E. (1988). *Holomoza spivachka* [Bald singer] (V. Dibrova, Trans.). *Vsesvit*, 10, 126-144 [in Ukrainian].
- Karpenko-Karyi, I. (1937). *Vybrani tvory* [Selected Works]. Derzhavne literaturne vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Kotliarevskiy, I. (1969). *Povne zibrannia tvoriv* [Complete collection of works]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kropyvnytskyi, M. (1950). *Piesy* [Plays]. Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury [in Ukrainian].
- Nudha, H. (Comp.). (1963). *Ukrainski parodii* [Ukrainian parodies]. Vydavnytstvo AN URSSR [in Ukrainian].
- Ostolopov, N. (1821). *Slovar' drevnei i novoi poezii* [Dictionary of ancient and modern poetry] (Pt. 2). Tipografiya Imperatorskoi Rossiiskoi Akademii [in Russian].
- Polyakov, M. (Comp.). (1976). *Russkaya teatral'naya parodiya XIX – nachala XX veka* [Russian theatrical parody of the 19th – early 20th century]. Iskusstvo [in Russian].
- Rostovtsev, M. (1939). *Stranitsy zhizni* [Pages of life]. Gosudarstvennyi ordena Lenina akademicheskii Maliy opernyi teatr [in Russian].
- Rudnikov, I. (1916). *Koza-Dereza: Malorusskaya drama* [Koza-Dereza: A Malorussian drama]. In V. Belolistov (Comp.), *Chitets-deklamator* [Reader-reciter] (Vol. 5, pp. 273-275). I. I. Samonenko [in Russian].
- Starytskyi, M. (1987). *Poetychni tvory. Dramatychni tvory* [Poetic works. Dramatic works]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Tikhvinskaya, L. (1995). *Kabare i teatry miniatyur v Rossii. 1908–1917* [Cabaret and miniature theatres in Russia. 1908–1917]. RIK "Kultura" [in Russian].
- Tynyanov, Yu. (1977). *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary history. Cinema]. Nauka [in Russian].
- Veselovska, H. (2018). *Teatr Mykoly Sadovskogo (1907–1920)* [Mykola Sadovskiy Theatre (1907–1920)]. Tempora [in Ukrainian].
- Vinnikova, N. (2014). *Dyskurs ukrainskoi literaturnoi parodii* [Discourse of Ukrainian literary parody]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Vlasov, V., & Lukina, N. (2005). *Avangardizm. Modernizm. Postmodernizm: Terminologicheskii slovar'* [Avant-gardism. Modernism. Postmodernism: Terminological dictionary]. Azbuka-klassika [in Russian].

REFERENCES

- Buks, N. (Comp.). (2018). *Kabaretnye p'esy Serebryanogo veka* [Cabaret plays of the Silver Age]. OGI [in Russian].
- Buks, N. (Comp.). (2020). *Teatral'nye miniatyury Serebryanogo veka* [Theatrical miniatures of the Silver Age]. OGI [in Russian].
- Efros, N. (1918). *Teatr "Letuchaya mysh" N. F. Balieva. 1908–1918* [N. F. Baliev's Theatre "Letuchaya mysh"]. *Khudozhestvennye masterskie zhurnala "Solntse Rossii"* [in Russian].
- Evreinov, N. (2002). *Teatr kak takovoi* [Theatre as such]. In *Demon teatral'nosti* [The Theatrical Demon] (pp. 29-96). Letnii sad [in Russian].

THE UKRAINIAN THEATRE OF CORYPHAEI IN THE RUSSIAN PARODY'S "FALSE MIRROR"

Maryna Hrynyshyna¹*, Valerii Panasiuk¹¹Kyiv National University of Culture and Arts**Abstract**

The purpose of the article is to highlight specific parodied elements of the Ukrainian theatre model, defining its significance in the socio-cultural space of the turn of the 19th–20th centuries. *Methods*. An interdisciplinary system of scientific methods is applied, particularly theatre studies, literature studies, and semiotics. *Results*. Parodying the Ukrainian Coryphaei Theatre model testifies to its great popularity and activity in the cultural space of the turn of the 19th–20th centuries. The uniqueness of the model of the Ukrainian theatre (synthetic one) is confirmed by the parody transformation of its components (music, chorus and choreography), the recreation of the system of characters, their behavioural models, and plot collisions through the use of the “pile-up” technique, due to which information overload leads to “devastation of sense” and the emergence of the effect of communicative nonsense, provided that formal speech norms are preserved. *The novelty of the article* is for the actualization of the number of unknown texts, the allocation of parodied elements of the Ukrainian theatre model through the establishment of components in the algorithm “text — parody — theatrical life”.

Keywords: model; parody; dance; theatre; chorus

Інформація про авторів

Марина Гринишина, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6010-2282, e-mail: marina.grinishina@gmail.com

Валерій Панасюк, доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-2307-6185, e-mail: panval59@gmail.com

Information about the authors

Maryna Hrynyshyna*, DSc in Art Studies, Senior Research Fellow, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6010-2282, e-mail: marina.grinishina@gmail.com

Valerii Panasiuk, DSc in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2307-6185, e-mail: panval59@gmail.com

*Corresponding author



ABOUT THE GENERAL BASES OF ORNAMENTALITY IN THE APPLIED ART OF THE TURKISH-SPEAKING PEOPLES

Sayaly Kuliyeva

Azerbaijan State University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the study is to consider the main identification parameters of ornamentality in the decorative and applied art of the Turkic world. *The research methodology* is based on the comparative typological method, because the comparative analysis reveals, on the one hand, the general universals of ornamentation in the decorative and applied art of the Turkic-speaking peoples, on the other hand, their specificity. The methodology of the study is also based on the principle of historicism because the principle of historicism orients the study on the interrelationships of cultures in the space of stages in the history of peoples. It is the historical and cultural vector that allows us to fully present the picture of the common dominants of ornamentality in the decorative and applied art of the Turkic peoples. *The conclusions* of the article indicate that the decorative and applied art of the Turkic-speaking peoples has certain typologically significant grounds for kinship. The article formulates provisions that have a certain perspective on the classification of the material. The effectiveness of the study also concerns its practical significance, because it allows us to interpret ornamentality as a single functional principle of the morphological system of arts. *The scientific novelty* of the presented article lies in the fact that for the first time the general bases of ornamentality in the decorative and applied art of the Turkic-speaking peoples are generalized and differentiated. Ethnocultural models of the worldview of the Turkic peoples and their connection with ornamental formulas are involved in the analysis.

Keywords: ornament; culture; Turks; art; morphology; analysis; type; comparison

For citations

Kuliyeva, S. (2022). About the general bases of ornamentality in the applied art of the turkish-speaking peoples. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts, 46, 27-31.* <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257959>

INTRODUCTION

The study of Azerbaijani artistic culture in the context of the history and culture of the Turkic-speaking peoples allows, on the one hand, to study the general foundations of this culture, and on the other hand, the specific features of each regional culture. The significance of such positions is actualised in modern art history.

Ornamentation as the quality of style is characteristic of many examples of decorative and applied art of the Turkic world.

Ornamentality is the quality of decorative and applied arts, which allows you to fully consider the historical and cultural aspects of the morphological system of arts.

The general foundations of ornamentation in the arts and crafts of the Turkic-speaking peoples are based on meaningful, structural, semantic vectors.

The study of identical determinants of ornamentality in the decorative and applied art of the Turkic-speaking peoples allows us to consistently study the history of art as a series of categories of artistic “language” that are stable in time and vivid in their expression.

Studying the general foundations of the artistic system of the art of the Turkic-speaking peoples is possible if the following methodological parameters are present. Let's list them:

1. Reliance on the principle of historicism in ethnogenesis and the development of ornamentality;
2. Ornamentality as a significant unit in the style formation and artistic language of arts and crafts;
3. Search and implementation of typologically significant categories that reflect the general foundations of the Turkic artistic system;

4. Statement and analysis of identification in the ornamental art of the Turkic-speaking peoples.

RECENT RESEARCH AND PUBLICATIONS ANALYSIS

Of course, the main thing is the reliance on a specific material, making it possible to differentiate regional specifications.

It is agreed that it is quite difficult to study the origin of ornamentation, the evolution of ornamental forms. In view of what has been said in this article, we omit these problems. However, we note that in modern Azerbaijani art history, there are still few studies in which a comparative analysis of the ornamental system of Azerbaijani art with its ancient manifestations was carried out. So, S.V. Ivanov (1963) wrote:

In some cases, the ornament freezes for a long time in established and established forms, in others it changes quite quickly, while the direction and nature of the process of its development not only among different peoples, but even among one people, but in different historical conditions may turn out to be completely different.

The purpose of the article is to consider the main identification parameters of ornamentality in the decorative and applied art of the Turkic world.

RESULTS

The primary and important task of identifying the common grounds for ornamentation in the arts and crafts of the Turkic-speaking peoples is to determine the methodological vectors. In our opinion, among them should be the following:

1. Historical specification of artefacts in the context of culture;
2. Interspecies comparative studies in the morphological system of the arts;
3. Formulation of methodological determinants of universal and specific indicators of ornamentality;
4. Methodology of typological analysis for identification versions in the study of the general foundations of ornamentality in the arts and crafts of the Turkic-speaking peoples.

These postulates allow us to state that historicism as a methodological category, comparative analysis, typology is decisive in solving the topic of this article.

Ornamentation as a reflection of the Turkic artistic worldview is an expedient category that testifies to the general foundations of the decorative and applied art of the Turkic world.

The general foundations of ornamentality are not only a certain kind of species universals but also carry a significant, meaning-forming dominant.

It is also clear that the study of the topic of this article requires access to other disciplinary aspects. For example, history, ethnology, archaeology.

The substantiation of the general basis of ornamental art in the artistic culture of the Turkic-speaking peoples is associated with many research vectors. Let's list some of them.

1. The role and place of artefacts in the morphological system of art;
2. The path of diachronic analysis from ethnocultural categories to the guild, handicraft, urban priorities;
3. Types of ornament, its patterns, as well as stylistic classification determinants.

We also add that the practical purpose of the product, of course, gives rise to identical determinants of ornamentality.

Ornamentation in the context of the Turkic world had not only a certain degree of stability in its semantics, expressiveness, content, and it served as a valuable source of historical information about the ethnic culture of the people.

The ethnocultural foundations of ornamentality in the art of the Turkic-speaking peoples clearly reveal themselves in artifacts.

The ethno-artistic reflection of ornamentality allows not only to discover the general categories of ornamentality in the art of the Turkic-speaking peoples but also to argue the specific properties of artistic culture.

Identification parameters of ornamentality in the Turkic cultural space are based on ethnogenetic layers.

Worldview convergence in the culture of the Turkic-speaking peoples played a huge role in the relationship of the ornamental text in the arts and crafts of these peoples.

The ornamental expression of many artistic symbols has become widespread in the space of the Turkic world. The regularity of the coincidence of symbols is directly related to the ethnogenesis of the Turkic-speaking peoples.

It is important to emphasise that the ornamentation reasonably testifies to the kinship of the artistic thinking of the Turkic-speaking peoples.

The contextual problems of the general foundations of ornamentality in the Turkic world are based primarily on ethnocultural concepts about the world's origin, its development, ritual hierarchies, etc. are based in the ornamental text on a certain symbolism. Moreover, the formative priorities of ornamentality coincide in the culture of the Turkic-speaking peo-

ples. The latter is natural because the collective norms of both society and art are reflected in ethnoculture. This kind of stability gives rise to identifications in the space of the Turkic world.

Stereotypes of ethnoculture, in particular, magic formulas in the ornaments of decorative and applied art of the Turkic peoples testify to functional parallels reflected in the ornamental text.

Novosibirsk scientists believe that the study of the universals of the cultures of the Turkic world "... confirmed the existence of no common fund of ideas and ideas, with varying degrees of completeness implemented in specific cultures" (Ivanov, 1963).

The defining symbols of ornamentation, which formed the basis of the ornamentality of the morphological system of the arts of Azerbaijan, have retained their stable semantics from the most ancient period in the history of Azerbaijan. I will list some of them:

- Water
- Fire
- Land
- Tree
- The sun
- Moon.

The foregoing confirms the thesis that the relics of the worldview were preserved in ornamentality and served as an expression of the mentality of the people.

Semantically significant determinants of ornamentation in the decorative and applied art of the Turkic-speaking peoples are relics of historical memory that have been functioning in fine arts for many centuries.

The symbolism of many ornamental signs is well known. For example, a circle symbolises the Sun; a zigzag is a sign of rain, a wave is a sign of water, etc.

At the same time, there are other parameters of the ornamental text, which have related relationships in the context of the ornamental system.

I will give some examples of carpet ornament in the art of Azerbaijan and Turkey. The carpet art traditions of the two countries testify to typologically significant categories. Thus, carpets have a similar structuring of the centre and periphery, which can create a coherent carpet text.

Further, in the carpets of the Azerbaijani and Turkish carpet traditions, there is a certain reference point, expressed in the specifics of the ornamental model, giving rise to a general ornamental development on the carpet plane. Identical features also include the important fact that each ornament element acquires its specific function - a medallion, border, rapport, etc.

The important quality of variant formation distinguishes carpet ornament in Azerbaijani and Turkish carpets. In other words, the ornamental development

is based on the variant form of the main models that have the meaning of an impulse, an initial beginning.

In this aspect, we will give some constants of worldview and their interpretation as an example.

So, for example, the centring link in the carpet text unites its different levels. In other words, if the carpet space is the world, then this link is a factor that unites different worlds.

Thus, according to the ideas of the Turkic-speaking peoples, the universe is functionally united with each other levels. The well-known definitions of top and bottom, right and left, are reflected in the category of Tree. The tree is a symbolic model of the worldview of the Turkic-speaking peoples.

The most important place in the model of the world is played by its centre. The centre of the world is not so much a topographical point as a semantic position. Situationally, both a mountain and a tree can be the centre... The centre is the place where space and time are connected. (Mamedova, 2011)

Stable properties in ornamental symbolism allow us to explore not only the general foundations of the decorative and applied art of the Turkic-speaking peoples but also to consider important historical centuries of this type of art. There was, I would say, a megasystem of the worldview of the Turkic peoples, which was reflected in the ornamental art and determined the integrity and unity of the Turkic world.

The stability of the coincidence of certain features of ornamental art in the culture of the Turkic-speaking peoples, of course, indicates an ethnogenetic relationship.

As is well known, the ornamentation on artefacts of material culture emphasises their structural significance, highlighting the leading components of shaping.

A huge role in studying the ornamentality of decorative and applied art is played by the material from which this or that sample is made, its applied functions, and its place in the people's material culture.

In a comparative analysis, such a factor as the type of arts and crafts is important because the material from which the artefact is made and its applied functions dictate certain identifications. So, in ceramic products, which are jug shapes. The structuring of the ornament corresponds to the specific forms of the artefact.

In our opinion, one of the important properties of ornamental art in the Azerbaijani artistic culture is the dynamics, the activity of the forms of its manifestation. This feature developed over the centuries and relied on the formulaic clarity of ornamental motifs. The fixation of ornamentation on decoration, decoration acquires special expressiveness in Azerbaijani art. The

latter, in our opinion, is due to the fact that in the Azerbaijani fine arts, the connection between ornamentality and the development of natural properties is especially strong. Namely, with the forms of movement of natural growth. I will give the following quote:

Having singled out something from the world using a scheme, a person did not stop at this primary element of a static nature. He makes this primary element a unit of movement. It tends to create a model of the world in its perpetual motion. An ornament is born. It acquires the internal quality, as if from itself, born dynamism. (Ivanov, 1963)

It is important to emphasise the coincidence of the functional, structural order. Such characteristics of ornamentality in the art of the Turkic-speaking peoples have a fundamental, typological significance.

Ornamental formulas in the art of the Turkic-speaking peoples are semantically related to each other. Moreover, they are typologically significant. It is interesting to emphasise that the hierarchy of the elements of the carpet space in the art of the Turkic-speaking peoples is identical. However, the content of the subordination of these elements is different. Thus, the principles of configuration are dictated by different target vectors. If, in Azerbaijani carpets, this is dynamics and centrifugality, then, for example, strict adherence to a given rhythm in Teke carpets.

Collective norms adopted in a particular society also reflect the typology of formulas and models of ornamentation.

CONCLUSIONS

The stability and stability of the characteristics that determine the general typological “status” of ornamentation in the Turkic artistic culture allow us to explore the relatedness of the decorative and applied art of the Turkic-speaking peoples.

Exploring the general foundations of ornamentation in the art of the Turkic-speaking peoples, it is advisable to rely on the semantics and structure of the ornament, because the latter is the most expressive correlate of ornamental forms.

Argumentation of typologically significant rows of ornamental text in the culture of the Turkic-speaking peoples leads to important generalizations of the worldview level.

REFERENCES

Adamchik, V. (Comp). (2008). *Polnaya entsiklopediya simvolov i znakov* [Complete encyclopedia of symbols and signs]. Harvest [in Russian].

Akhmedov, R. (1992). *Keramika Baku IX-XVII vv.* [Ceramics of Baku of the 9th – 17th centuries]. Elm [in Russian].

Aliyeva, K. (1999). *Tebrizskaya shkola kovrodeliya XVI-XVII vv. i ego svyaz' s kovrovym iskusstvom Blizhnego i Srednego Vostoka* [Tabriz carpet school of the 16th – 17th centuries and its connection with the carpet art of the Near and Middle East] [in Russian].

Azizova, A. (2005). *Azerbaidzhanskii kostyum XIX v. v kontekste razvitiya dekorativno-prikladnogo iskusstva* [Azerbaijani costume of the 19th century in the context of the development of decorative and applied arts] [Abstract of PhD Dissertation, Azerbaijan Academy of Fine Arts] [in Russian].

Efendiyev, R. (1984). *Narodnoye iskusstvo Azerbaydzhana* [Folk art of Azerbaijan]. Ishyg [in Russian].

Gemuyev, I. (Ed.). (1988). *Traditsionnoye mirovozzreniye tyurkov Yuzhnoy Sibiri: Prostranstvo i vremya. Veshchnyi mir* [The traditional worldview of the Turks of Southern Siberia. Space and time. The world of things]. Nauka [in Russian].

Ivanov, S. (1963). *Ornament narodov Sibiri kak istoricheskii istochnik (po materialam XIX – nachala XX v.)* [Ornament of the peoples of Siberia as a historical source (based on the materials of the 19th – early 20th centuries)]. Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].

Izmailova, A. (2001). *Zhenskie yuvelirnye ukrasheniya Azerbaidzhana* [Azerbaijani women's jewelry]. In *Azərbaycan Tarixi Muzeyi* [Azerbaijan History Museum] (Iss. 80, pp. 146-161). Elm [in Russian].

Kerimov, L. (1983). *Azerbaidzhanskii kover* [Azerbaijani carpet] (Vol. 2). Ganjlik [in Russian].

Mamedova, R. (2011). *O edinom funktsional'nom soderzhanii tyurkskogo iskusstva* [On the unified functional content of Turkic art]. In *Simvoly tyurkskoi kultury* [Symbols of Turkic culture] (pp. 6-10). Mezhdunarodnyi Problemyi Sovet po tyurkologicheskomu iskusstvoznaniyu; Assotsiatsiya antikvarov Uzbekistana "Menos" [in Russian].

Razina, T. (1985). *O professionalizme narodnogo iskusstva* [On the professionalism of folk art]. Sovetskii khudozhnik [in Russian].

Rudenko, N. (2011). *Bulgarskoe zoloto: Filigrannye visochnye podveski. Drevnosti Bilyara* [Bulgar gold: Filigree temporal pendants. Antiquities of Bilyar] (Vol. 1). Zaman [in Russian].

Semenova, T. (1977). *Narodnoye iskusstvo i ego problemy* [Folk art and its problems]. Sovetskii khudozhnik [in Russian].

Valeyev, F. (2002). *Tatarskii narodnyi ornament* [Tatar folk ornament]. Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo [in Russian].

Zarif, M. (2006). *Kovry* [Carpets] (I. Zamoiskaya, Trans.). AST [in Russian].

ПРО ЗАГАЛЬНІ ОСНОВИ ОРНАМЕНТАЛЬНОСТІ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ ТЮРКОМОВНИХ НАРОДІВ

Саяли Кулієва

Азербайджанський державний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета дослідження полягає в розгляді основних ідентифікаційних параметрів орнаментальності в декоративно-прикладному мистецтві тюркського світу. *Методологія дослідження* спирається на порівняльно-типологічний метод, адже порівняльний аналіз розкриває, з одного боку, загальні універсалії орнаментальності в декоративно-прикладному мистецтві тюркомовних народів, а з іншого — їхню специфіку. *Методологія дослідження* також спирається на принцип історизму, що орієнтує на взаємозв'язки культур у просторі етапів історії народів. Саме історико-культурний вектор сприяє узагальненій демонстрації основних доміант орнаментальності в декоративно-прикладному мистецтві тюркських народів. *Результати* статті свідчать про те, що декоративно-прикладне мистецтво тюркомовних народів має безсумнівні типологічні підстави спорідненості. У статті сформульовані положення, що мають певну перспективу для класифікації матеріалу. Результативність виконаного дослідження дозволяє трактувати орнаментальність як єдину функціональну основу морфологічної системи мистецтв. *Наукова новизна представленої статті* полягає в тому, що вперше узагальнені та диференційовані загальні підстави орнаментальності в декоративно-прикладному мистецтві тюркомовних народів. До аналізу залучаються етнокультурні моделі світогляду тюркських народів та їхні зв'язки з орнаментальними формулами.

Ключові слова: орнамент; культура; тюрки; мистецтво; морфологія; аналіз; тип; порівняння

Information about the author

Sayaly Kuliyeva, Dean of the Faculty of Painting, Azerbaijan State University of Culture and Art, 39 İnşaatçılar prospekti Baku, 1065, Azerbaijan, ORCID iD: 0000-0001-6507-3700; e-mail: sayka2009@hotmail.com

Інформація про автора

Саяли Кулієва, декан факультету живопису, Азербайджанський державний університет культури і мистецтв, проспект Іншаатчилар, 39, Баку, Азербайджан, 1065, ORCID iD: 0000-0001-6507-3700; e-mail: sayka2009@hotmail.com



ПРОФЕСІЯ «EVENT-МЕНЕДЖЕР» ЯК ВИРАЗНИК ІННОВАЦІЙ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Михайло Поплавський

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті полягає в розкритті особливостей модернізації освіти Київського національного університету культури і мистецтв на прикладі запровадження новаторських ідей та підходів до освітньої програми «Івент-менеджмент», що реалізуються в навчальному закладі. *Методологія дослідження* ґрунтується на принципах об'єктивності та системності, що дало можливість охарактеризувати такий інноваційний тренд в освіті, як поєднання подієвості навчання, вимог ринку праці і внутрішньо сформованої корпоративної івент-культури. Структурний, аналітичний і компаративний методи спрямовані на визначення прогностичних і стратегічних механізмів реалізації напрямів навчального та виховного компонентів освітньої програми «Івент-менеджмент» у КНУКіМ. *Результати*. Визначено, що івент-метод створення події та івентологія як методологія осмислення подієвості формують універсальні, затребувані сучасним ринком праці компетентності. Подієвість навчання — один із інноваційних трендів освіти, від запровадження якого залежить зміст навчання та організація навчального процесу. Критерієм інноваційної діяльності Київського національного університету культури і мистецтв у впровадженні освітньої програми «Івент-менеджмент» стала ефективність поєднання-перетину (crossover point) зовнішніх вимог ринку праці і внутрішньо сформованої корпоративної івент-культури, спрямованої на оформлення подієвості як «зустрічі» в науці, освіті та мистецтві. Досвід створення та розбудови цієї освітньої програми доводить, що поєднання в навчальному процесі традиційних і новітніх моделей — це не данина науковій обізнаності та університетській моделі викладання, а набута у процесі навчання здатність майбутнього спеціаліста вільно орієнтуватися у невизначених завданнях, моделюючи нетривіальні рішення, нові ситуації та нестандартні виходи із них. *Наукова новизна* визначається розкриттям сутності основних напрямів обраної Університетом креативної освітньої моделі для стратегічного планування освітньо-наукової діяльності. Продемонстровано інноваційний потенціал івенту в сучасному освітньому просторі. Схарактеризовано особливості розробки нових освітніх програм (на прикладі освітньої програми «Івент-менеджмент»), подано авторське бачення соціальної значущості івенту.

Ключові слова: Київський національний університет культури і мистецтв; івент-менеджмент; івент; інноваційна діяльність; подієва культура

Для цитування

Поплавський, М. (2022). Професія «event-менеджер» як виразник інновацій у сучасній культурно-мистецькій освіті. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 32-40. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257962>

ВСТУП

Вітчизняний освітній простір невпинно рухається до точки біфуркації, після якої має стати певний період стабільності та визначено-

сті. Слід зазначити, що на освітнє середовище негативно впливають різновекторні, часто суперечливі зміни правил гри в галузі вищої освіти, а зусилля викладацької та наукової спільноти витрачаються, скоріше, на пристосування до таких

змін (із неминучим ресентиментним настроєм та фрустрацією дій), ніж на ствердження власної, ізсередини вибудованої стратегії розвитку сучасної освіти. Потік навчальних «новел», що бездумно переноситься із закордонного освітнього простору без адаптації до національних умов та урахування потреб українського суспільства, часто перевищує міру доцільності, а перманентність змін їхнього впровадження як обов'язкових не дає змоги сформувати та ствердити власну стабільну тактику перетворень. У таких умовах втрачається головне — розуміння суспільної значущості освіти як такої, що ще з часів середньовічних університетів ґрунтувалася на ідеях довіри та автономії. Це жодним чином не означає, що Університет постає в ролі ретрограда, навпаки, КНУКіМ багаторічними зусиллями керівництва, викладачів-науковців, методистів реалізує новаторські ідеї та підходи в освіті та науці, утримуючи позиції лідера в культурно-мистецькій освіті. Така успішність стала можливою завдяки тому, що Університет висловлювався не за об'єктне ставлення до себе з боку державних органів та освітянських керівних структур, відстоював власну стратегію розвитку, доводив просту, але таку важливу для сучасної громадськості думку про те, що освіта та наука лише тоді мають сенс (відповідно, соціальну та практичну значущість), коли вони впливають на суспільство, формують його порядок денний (прагматика) та ідеали (цінності). І в цьому контексті можна переконливо заявити, що перемоги Університету стали прикладом осмисленої та новаторської діяльності, коли система підготовки високопрофесійних спеціалістів змінюється не тому, що цього вимагають «згори», або через те, що так роблять усі, а тому, що керівництво та науково-викладацький склад усвідомлюють нагальність запиту суспільства модернізуватись, інтегруватись у загальносвітовий освітній процес.

На підставі аналізу результатів моніторингу якості навчання відповідно до вимог ринку праці у КНУКіМ цілеспрямовано впроваджуються новаторські ідеї. Цей адекватний (і не примусовий) діалог із дійсністю вимагає перманентних зрушень в організації навчання: професії майбутнього змінюються швидше, ніж усталені університетські освітні програми. Креативна освітня модель як флагманська для стратегічного планування освітньо-наукової діяльності Університету сприяє процесу самовдосконалення та розвитку конкуренції на ринку освітніх послуг. Розробляються нові освітні програми, які, як і має бути в університеті, тісно пов'язані із

академічними, апробованими часом дисциплінами, консолідуючи в такий спосіб традиційні наукові, методичні та методологічні нароби з іще неінституціалізованими галузями знання.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Дослідження event-менеджменту як надзвичайно затребуваної суспільством галузі знань знайшли відображення не лише в роботах провідних іноземних та вітчизняних науковців, а й відомих діячів культури. Недарма успішна акторка Ребекка Кросс (Becki Cross) наголосила, що гібридні події у найближчі кілька років стануть одним із головних трендів, оскільки вони поєднують традиційну «живу» та приватну подію з «віртуальним» онлайн-компонентом. Із розвитком технологій такі заходи ставатимуть все більш популярними та доступними (Cross, 2015). Тематиці event-менеджменту присвячуються форуми Асоціації освіти з управління подіями (наприклад, форум, що відбувся в Університеті Кардіффа Метрополітен 5–7 липня 2017 року), її висвітлює Міжнародний журнал управління подіями та фестивалями. Фахівці наголошують, що управління гібридними подіями продовжує розвиватися завдяки поєднанню академічної та прикладної діяльності, передового мислення (Jaimangal-Jones et al., 2018). Європейський Союз постійно аналізує системи цифрових компетенцій для громадян, зокрема для освітян. Акцентується, що діяльність ЄС у сфері розвитку цифрових навичок ґрунтується на принципах успішного використання цифрових технологій для навчання, покращення якості освіти завдяки аналізу даних.

Важливим для України стало створення *Української національної цифрової коаліції «Коаліція цифрової трансформації»*, діяльність якої спрямована на консолідацію та координацію ініціатив і зусиль всіх партнерів у галузі цифрового розвитку та інтеграції України до Європейського цифрового простору (Єдиного цифрового ринку ЄС) (DCOMFRA, 2020). Важливою у сфері Event є платформа «EventMB», заснована у 2007 р. одним із найвпливовіших представників в індустрії зустрічей Джуліусом Соларисом (Julius Solaris), що стала головною для професіоналів у цій сфері. Недарма її читають понад 300 тис. осіб щомісяця (Solaris, 2021).

Аналогічна робота проводиться і науковцями та викладачами КНУКіМ, які, зокрема, вивчають напрацювання івент-менеджменту в британській науковій традиції, використовують

чи праці Г. Боудіна, Дж. Аллена та ін. (Пархоменко, 2018); аналізують можливості впровадження дуальної освіти в професійній підготовці івент-менеджерів. Науковці КНУКіМ наголошують, що наслідком упровадження моделі з акцентом на практичну підготовку стане висока конкурентоспроможність випускника — івент-менеджера на ринку праці (Петрова, 2019).

Мета статті полягає в розкритті особливостей модернізації освіти Київського національного університету культури і мистецтв на прикладі запровадження новаторських ідей та підходів до освітньої програми «Івент-менеджмент», що реалізуються в навчальному закладі.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Показовим прикладом синтезу теорії і практики, науки та життя, освіти і бізнесу є досвід розробки в Київському національному університеті культури і мистецтв освітньої програми «Івент-менеджмент». Івент-менеджмент як найефективніший метод у сучасному світі просування компаній, що розробляють інновації, — актуальна та затребувана суспільством діяльність. Освітня програма з підготовки фахівців цього напрямку розроблялася в Університеті поступово й була опосередкована (підготовлена) іншими освітніми програмами, розробленими раніше. Змістовою базою для отримання можливості підготовки івент-менеджерів стали наукові, методичні та організаційні напрацювання викладачів-науковців і майстрів-практиків із таких спеціальностей, як «Культурологія», «Міжнародний туризм», «Готельно-ресторанна справа», «Менеджмент готельно-ресторанного і туристичного бізнесу», «Менеджмент соціокультурної діяльності» із відповідними спрямуваннями у фешн-бізнес та шоу-бізнес. Різноманітні культурні індустрії як невід’ємна частина навчальних планів Університету є субвенційною основою підготовки івент-менеджерів, що сприяє осмисленню та практичному втіленню у формі результатів навчання таких ідеалів, як гостинність, діалогічність, креативність, лідерство, подієвість у галузі культури та мистецтва. «Генетична» вкоріненість івенту в освітнє середовище Київського національного університету культури і мистецтв — це результат правильного, логічно-послідовного руху навчального та наукового закладу в напрямі створення вкрай важливого для соціуму осередку навчання і виховання креативних, талановитих, вільних особистостей. Актуальні освітні програми є змістовою формою такого загального руху

до формування універсальних компетентностей. Отже, в Університеті не «вигадують» нові освітні програми: їхня актуалізація та апробація є природним рухом стратегічного проектування — вибору місії, цілей та завдань КНУКіМ як осередку підготовки висококваліфікованих фахівців, затребуваних на сучасному вітчизняному та міжнародному ринку праці. Таке планування діяльності, а також робота на випередження є ознакою івент-подієвості, її сутнісною характеристикою. У сучасному івенті вже не актуальна традиційна опозиція думки та діяльності, теорії та практики, оскільки в ньому синтезуються режими «спільної діяльності та події, яка випереджає думку про неї» (Jaimangal-Jones et al., 2018, p. 123). Це створює унікальний зміст розуміння діяльності людини в органіці творчого, креативного, безпосереднього як органічного, природного. Такі характеристики, якщо перевести їх у ранг професійних знань та навичок, формують цінність універсальних компетентностей на всі часи (soft skills). Тому органічно та послідовно впроваджений досвід роботи з молоддю з одночасним формуванням пріоритетних сьогодні універсальних знань та навичок — це найцінніший багаж у науковій, викладацькій, виховній та організаційній діяльності Київського національного університету культури і мистецтв. Отже, саме розробка нових освітніх програм, які вимагають спрямовувати підготовку студентів у бік універсалізації знань та навичок, і визначає зміст та завдання освітньої діяльності Університету на найближчі роки.

Успішність упровадження освітньої програми «Івент-менеджмент» збіглася зі ствердженням в Університеті моделі освіти з акцентом на практичну підготовку. Для багатьох ЗВО України така інноваційна вимога стала справжнім викликом. Але тільки не для КНУКіМ. Коли постійно працюєш на випередження та прямуєш за нерозривністю освітніх традицій, усвідомлюючи сучасні соціально-економічні, культурно-мистецькі процеси, принцип орієнтації на практику стає природним тлом для освітніх інновацій. Тому цей принцип втілюється не в механічному (беззмістовному) поєднанні теорії та практики, лекцій і практичних занять, а в об’єднанні окремих навчальних дисциплін у тематичні модулі. Скорочення аудиторного навантаження студентів дало змогу виграти головне — час. Натомість традиційне «просиджування» в аудиторіях було компенсовано за рахунок виробничої та ін. видів практики, самопідготовки, творчою взаємодією на практичних заняттях, у майстернях, на тренінгах, фестивалях,

конкурсах і презентаціях. Водночас студенти долучались до творення подієвості навчання, реалізуючи в різний спосіб власні проекти, формуючи індивідуальну траєкторію творчопошукової та навчальної активності. Так, дисципліна «Організація та постановка івентів» — базовий курс у підготовці творців та організаторів івент-заходів — поєднує такі модулі, як «Сценічна мова», «Сценічний рух», «Майстерність ведучого», «Сценарна майстерність». «Організація та постановка івентів» вивчається в комплексі з іншими дисциплінами, такими, як «Режисура івентів», «Івент-технології», і забезпечує підготовку студентів до творчої, концертної та педагогічної діяльності в різних галузях культури та мистецтва. І це вдалий досвід реалізації актуальної освітньої програми в межах мистецької освіти, яка залишається провідним напрямом освітньої діяльності в КНУКіМ. Варто зауважити, що івент у традиційному класичному університеті буде відрізнятися від івенту в технічному ЗВО. Тому, грамотно використовуючи науково-педагогічний, організаційно-технічний та методичний потенціали, в Університеті створено «свій», ні на що не схожий освітній продукт. Саме тому курс з організації івентів містить такі теоретичні та практичні модулі, які дають змогу студентові оволодіти мистецтвом сценічного мовлення, мистецтвом сценічного руху, майстерністю ведучого та сценарною майстерністю; на власному досвіді «пережити» всі етапи підготовки івенту, раціоналізувати та засвоїти всі складники івент-проєкту зсередини. Так, застосовуючи параметри літературного підходу до розробки сценарію та театральних принципів його втілення, івент реалізується як мистецький проєкт художнього гатунку. Студентові пропонується набути теоретичних та практичних компетентностей: вміння писати сценарний план — письмове викладення основних етапів постановки театралізованого дійства; навички створення сценарного плану — літературного проєкту майбутнього заходу, в якому пунктирно накреслено передбачуваний хід розвитку дії, тези основних висловлювань і дикторських коментарів. Також студент отримує знання щодо впорядкування монтажного листа — графічний виклад режисерського плану, перелік усіх компонентів кожного номера та засобів його забезпечення. Кінцевим результатом курсу є показ студентами івент-заходу, який вони створили за власним сценарієм спільною командою.

Практично орієнтоване навчання формує й новий запит на теорію: реалізуючи власні проєкти, студент має відповідати й на ті запитання,

які є базовими для навчання, для перетину між незнанням та знанням — «як?», «в який спосіб?», «яким чином?» тощо. Отже, й теоретичні узагальнення предмета навчального курсу актуалізуються, набувають цінності комплексного надбачення процесів і феноменів, які студент не відчужує, а органічно включає у власну освітосферу разом із іншими дисциплінами циклів професійної та практичної підготовки. До того ж фундаментальні дисципліни сучасного університету (в КНУКіМ — філософія, психологія, культурні студії, історія культури, менеджмент соціокультурної діяльності) — це основа для формування не лише професійного фахівця-практика, а й фундамент для зростання майбутнього вченого. У такій навчальній моделі студент уже не виглядає «жертвою» перед «потягом» знань, що із невпинністю та неблаганністю рухається на нього, адже «ешелонований» тип навчання, як демонструє вітчизняна та світова практика останніх десятиріч, повністю себе вичерпав, а доба інформаційних технологій та тотальної цифровізації лише прискорила фінал попереднього типу викладання. На зміну «ешелонованому» навчання поступово впроваджується студентоцентристська діалогічна модель із чіткою інтенсифікацією природних здібностей студента, персоніфікацією інформації, коли реципієнт є одночасно продуцентом думки. Цінність такого підходу полягає в тому, що студент із перших аудиторних занять розуміє, як співвідносяться всі компоненти та форми навчання, а також зовнішню та внутрішню логіку його складників. Відтак успішно реалізується принцип розширення меж власного світогляду студентів, коли вони керуються не знаннями як такими, а комплексом знань, вмінь та навичок — здобутими, осмисленими та практично апробованими. А результатом навчання буде не абстрактне вимірювання знань і навичок, а готові, тактильно-відчутні продукти проблемно-орієнтованого навчання — проєкти (культурні, мистецькі, іміджеві, проєкти стартапів, інтернет-платформ тощо). Саме проєктна діяльність дає змогу найефективніше навчитись самостійно та оригінально мислити, не втрачаючи зв'язок із практичними величинами вимірювання результативності навчання. У проєктній діяльності перевіряються послідовність та зміст навчальних дисциплін, сукупність яких і породжує матрицю моделювання і проєктування гібридного навчального продукту, синтез різновекторних видів творчої діяльності — від ідеї до її втілення, реалізації та осмислення.

Недаремно розуміння термінологічної та сутнісної основи івенту підвищує освітній рі-

вень студентів. Наприклад, на провідній випусковій кафедрі підготовки івент-менеджерів — кафедрі івент-менеджменту та індустрії дозвілля — розроблений і викладається курс із теорії та історії івентів. Івент-практики, як видається, не виникають раптово та не обмежуються сучасними уявленнями про них. Навпаки, через теорію події та філософію подієвості студент занурюється в широкий культурно-історичний контекст, що уможлиблює концептуалізацію івенту як об'єкта наукового пізнання, виявляючи парадигмальні характеристики івент-практик на різних етапах цивілізаційного процесу. Прагматик від бізнесу може запитати: а чи не обтяжує такий підхід професійні компетентності студента, чи не забагато часу приділяється фундаментальним науковим позиціям в освітній програмі? Якщо йдеться про підготовку магістра, то ні. Цей освітній рівень передбачає досягнення синтезу проектної та наукової діяльності як гармонійного поєднання креативності, таланту, універсальності із раціональністю науковця, який адекватно рефлексує у професії та професійній діяльності, усвідомлюючи її світоглядні параметри, ціннісний і практичний сенс. Наприклад, курс з основ івент-менеджменту та маркетингу дає змогу підготувати студента до авторських розробок стратегій і концепцій культурно-мистецьких подій, зберігаючи картинку самої події та всього ідейно-організаційного «тамниччя» (перемовин, бюджету, виконавців, тайм-менеджменту тощо). Отже, переведення конкретики професійно-практичної діяльності на рівень теоретичних узагальнень через поєднання в навчальному процесі традиційних і новітніх моделей — це один зі шляхів формування університетської освіти, цінність якої вкотре піддається сумнівам та ревізії на відповідність практиці. Досвід створення і розбудови цієї освітньої програми доводить, що таке налаштування студента-дослідника — не данина науковій обізнаності та університетській моделі викладання, а набута у процесі навчання здатність майбутнього спеціаліста вільно орієнтуватися у невідомих завданнях, моделюючи нетривіальні рішення, нові ситуації та нестандартні виходи із них.

Також враховується принципова різниця між роллю лідера та івент-організатора. Розуміння відмінності між тим, хто справді створює подію, і тим, хто її координує, узгоджує її, — одна із провідних світоглядних позицій івент-менеджера, яку необхідно сформулювати та зробити частиною навчального процесу. На відміну від координатора, творець івенту має уявлення про

цілісність всієї події та механіку її окремих компонентів; координатор, навпаки, може бути обізнаним у певній ланці івенту, але не знати всю «лінійку» події й не відповідати за подію як таку. Таким чином, відповідальність — це міра громадянської зрілості в усвідомленні власної позиції (у пізнанні і в дії), мужність мислити та вчиняти. А цього неможливо навчитись зі статей у глянцевих журналах чи на разових курсах із лідерства, які наразі активно пропонує «глобальний супермаркет» освітніх послуг, в якому лише швидкість їхнього споживання є важелем ефективності (не більше). Справжня освіта, навпаки, — це завжди «довго та дорого», це коштовна інвестиція у майбутнє, апробація правильно зробленого вибору не тільки професії, а й життєвого шляху. І навчання івент-професії з її можливостями та перспективами розвитку в Київському національному університеті культури і мистецтв можна розцінювати як безпрограшний варіант такого освітнього інвестування, дивіденди від якого лише зростатимуть.

Освітньою програмою «Івент-менеджмент» передбачено вивчення інтернет-технологій (у бізнесі, організації подій, виставковій діяльності) із подальшим практичним втіленням ідей та напрацювань у власному навчальному проекті студента. Набуття таких практичних навичок передбачено навчальним планом підготовки івент-менеджерів на магістерському рівні завдяки дисципліні «Менеджмент виставкових міжнародних проєктів». Також модульний принцип викладання та навчання передбачає комплексне застосування знань і вмінь із таких дисциплін, як «Івент-менеджмент та маркетинг», «Менеджмент соціокультурної діяльності», «Культурні та креативні індустрії», «Проектний менеджмент», а також «Реклама та PR у соціокультурній діяльності», «PR в івентах», «Психологія».

Вивчення дисциплін із управління івентами може дати непересічний досвід та забезпечити високий рівень проведення і теоретичного осмислення соціально-значущих подій, некомерційних проєктів, творчих ініціатив громад та окремих спільнот. Таке спрямування івентів — одна з можливих практичних реалізацій івент-практик у межах освітніх програм університетського навчання. Слід зазначити, що реалізація соціально спрямованих івентів і проєктів не є пріоритетним ринковим напрямом корпорацій та бізнес-структур, але в межах студентської спільноти формується запит на соціально затребувану та соціально-значущу по-

дієвість, яку можна (та потрібно) реалізовувати в межах навчальних дисциплін під керівництвом досвідчених викладачів, теоретиків і фахівців-майстрів. Для успішної реалізації освітньої програми підготовки івент-менеджерів було розроблено та впроваджено навчальний курс «Стартап у сфері культури». Ця навчальна дисципліна, крім реалізації суто прагматичних завдань, таких як оволодіння знаннями та вміннями технологій стартапу у сфері культури, покликана навчити студента усвідомлювати соціокультурні проблеми і вміти практично спрямовувати власну професійну діяльність (різні її форми) на їхнє діагностування та вирішення. Такий варіант соціальної відповідальності (на прикладі застосування методології стартапів) дає змогу професійно побудувати власний бізнес, використовуючи інноваційні технології з обмеженими ресурсами, адже «індивідуальний характер суб'єктів господарювання призводить до існування індивідуальних підсистем івент-менеджменту, водночас важливо й актуально бачити і розуміти певні спільні його контури та орієнтири у вітчизняному бізнесі» (Жежуха & Мисик, 2022, с. 32). Отже, студент уже в період навчання отримує практичний досвід соціальної відповідальності, який у практичній діяльності перетворюється на освітній капітал — із ним він може «виходити» в соціум, пропонувати свої послуги. Якщо в умовах бізнесу суспільно значущі проекти виконують, скоріше, іміджеві функції (комерційний складник, відповідно, не домінує та не впливає на визначення цілей, завдань і стратегії події), то в навчальних аудиторіях, навпаки, можна досягнути стовідсоткової суспільної значущості за відсутності комерційних показників. Також навчальна організація івентів передбачає ототожнення функцій керівника проекту та його виконавців: відповідно студенту надається унікальна можливість на власному досвіді взяти участь у всіх етапах реалізації події, пройти всі стадії та форми її підготовки. Наприклад, особливість такого типу реалізації подієвого проекту в різних культурних практиках покладається на непрофесійні спільноти, волонтерів, добровольців. У навчанні студент сам опиняється в ролі такого волонтера. І в такому статусі, крім організаційно-творчого компонента івенту, він навчається вмінню мотивувати всіх залучених до події виконавців, від чого залежить результат кінцевого продукту події. Фаховість івент-менеджера полягає у здатності надихнути своєю ідеєю всіх «виконавців», належним чином організувати та провести brainstorming (мозковий штурм), щоб

досягти високих якісних показників події, перетворюючи звичайних статистів на помічників.

Вміння мотивувати, вести за собою, надихати — безперечні якості справжнього лідера. Недаремно прагматика сучасного життя спонукає включити до програмних результатів навчання й таку універсальну компетентність, як лідерство. Філософія лідерства — генеральна тематична сентенція всієї навчально-виховної діяльності КНУКіМ. А івент-практика в особі творця подієвості увібрала та сублимувала всі лідерські інтенції. Організатор подій — це обов'язково лідер, лідер думок, лідер справ. Універсальність професії синтезує різні наукові рубрикації, поєднуючи менеджмент, економіку, маркетинг, технології із широкою гуманітарною обізнаністю та світоглядом. Теоретичне обґрунтування лідерського підходу студент може отримати завдяки впровадженню в Університеті унікальному навчальному курсу «Лідерство». Емоційний інтелект — це та структура чуттєвої культури людини, яка вписалась у прагматику раціональних та ефективних технологій особистісного розвитку і самоусвідомлення, посівши особливе місце в сучасних концепціях лідерства (такий дослідницький та методологічний принцип знайшов відповідне втілення в змісті та завданнях цього навчального курсу). Та все ж курс «Лідерство» передбачає превалювання практичного складника над теоретичним. Така орієнтація навчання здебільшого спрямована на технологію розвитку лідерських якостей у кожного студента, що зумовлює розуміння процесу трансформації емоційного капіталу та його зв'язку з ефективністю діяльності івент-менеджера.

Прикладом вдалої практичної реалізації ідеї лідерства в Університеті можна вважати всю PR-діяльність, іміджеві проекти та заходи, які є невід'ємним складником сучасного європейського ЗВО. Так, на етапі модернізації навчального закладу та перетворення його на національний університет керівництво і провідні представники науково-педагогічного складу ініціювали створення «Зіркового клубу лідерів Михайла Поплавського» як практичної платформи зустрічей студентів із випускниками Університету, що стали успішними та відомими фахівцями в культурно-мистецькій галузі. Завдання клубу — демонструвати студентам на конкретних прикладах необхідність і можливість стати лідером вже в Університеті, в аудиторіях та на репетиційних майданчиках. Студент (нинішній та майбутній) має відчувати себе в епіцентрі подій, а отже, вміти створювати подієвість, на конкретних прикладах розуміти «механіку» її

створення іншими. Такий тип подієвості допомагає об'єднати загальнофілософські концепції лідерства з конкретними технологіями розвитку особистісних якостей студента, формуванням іміджу, стилів та методів комунікації, культурою поведінки та, що є вкрай важливим, технологіями саморепрезентації (на зразок модифікації «практик себе» Мішеля Фуко у сфері професійної діяльності культурних індустрій).

І це лише один із прикладів застосування в навчально-виховному процесі КНУКіМ неакадемічних креативних ідей, які виявляються більш ефективними, ніж класична навчальна активність. Така освітянська гібридність також стала брендом Університету. Загалом, можна навести цілу низку прикладів подієвого підходу у творенні іміджевих проєктів — це «Співочий ректор», «Талановитим вхід без черги», «Дні відкритих дверей». Ці заходи — лише невеличка частка інноваційних ініціатив Київського національного університету культури і мистецтв для успішного конкурування на ринку освітніх послуг (вітчизняному та світовому). Такі івенти дають змогу КНУКіМу завойовувати лояльність абітурієнтів та прихильність роботодавців. Варто зазначити, що івент-технології активно втілюються не лише у створенні бренду ЗВО. Івент є актуальним та затребуваним і в організації та проведенні наукових заходів — конференцій, методологічних семінарів, круглих столів; така освітня подієвість формує нові формати для спілкування науково-професійної спільноти, моделює майбутні платформи для діалогів, дискусій, обміну. Тобто наукові інновації стосуються не лише змісту досліджень, а й форм та методів організації наукових подій. Івент стає необхідним складником функціонування дистанційного навчання: ця гібридна форма створення віртуальної платформи для навчання є все більш затребуваною та поширеною. Із позиції івент-практики важливими є не лише навчальна доцільність і технічна відповідність, а й якісне змістове та ресурсне втілення матеріалу (це лише частина успішного впровадження цифрової освіти). На часі створення онлайн-профілів творів мистецтва, в яких закладено не лише «красиву картинку» з відповідною технічною нативністю. Найскладніше — це збереження та прискорення динаміки користування, відвідування: ось та ніша івенту, яка, крім профілю події, формуватиме подієвість «вічного звернення». А просторова естетика візуальності живитиметься позачасовою та позапросторовою естетикою постдраматичного та посттеатрального. Тобто це

вже не синтез, а гібридність події — феномен, який тільки почали досліджувати, формулюючи моделі «зустрічі» в науці, освіті та, звичайно, у мистецтві.

ВИСНОВКИ

Таким чином, івент-менеджмент як найефективніший метод просування компаній дає підстави констатувати значний інноваційний потенціал івенту та подієвої культури в сучасному освітньому просторі. Івент як методика створення події та івентологія як методологія осмислення подієвості формують універсальні, затребувані сучасним ринком праці компетентності. Розробка в Київському національному університеті культури і мистецтв освітньої програми «Івент-менеджмент» вкрай важлива і для сучасного освітянського простору, оскільки дає можливість студенту ще в період навчання отримати досвід соціальної відповідальності, який у практичній діяльності перетворюється на освітній капітал, а також професійно побудувати власний бізнес, використовуючи інноваційні технології з обмеженими ресурсами, що є запорукою успіху.

Подієвість навчання — один із інноваційних трендів освіти, від упровадження якого залежить зміст навчання та організація навчального процесу. Критерієм інноваційної діяльності Університету в процесі впровадження освітньої програми «Івент-менеджмент» стала ефективність поєднання-перетину (crossover point) зовнішніх вимог ринку праці і сформованої корпоративної івент-культури, спрямованої на оформлення подієвості як «зустрічі» в науці, освіті та мистецтві.

Проектна діяльність дає змогу найефективніше навчитись самостійно та оригінально мислити, не втрачаючи зв'язок із практичними величинами вимірювання результативності навчання. В проєктній діяльності перевіряються послідовність і зміст навчальних дисциплін, сукупність яких і породжує матрицю моделювання та проєктування гібридного навчального продукту, синтез різновекторних видів творчої діяльності — від ідеї до її втілення, реалізації та осмислення.

Переведення конкретики професійно-практичної діяльності на рівень теоретичних узагальнень через поєднання в навчальному процесі традиційних і новітніх моделей — це один зі шляхів формування університетської освіти. Досвід створення та розбудови цієї освітньої програми доводить, що таке налаштування

студента-дослідника — не проста данина науковій обізнаності та університетській моделі викладання. Це здатність майбутнього спеціаліста вільно орієнтуватися у невизначених завданнях, моделюючи нетривіальні рішення, нові ситуації та нестандартні виходи із них.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Жежуха, В. Й., & Мисик, В. М. (2022). Івент-менеджмент в Україні: проблеми, тенденції, перспективи та напрямки реінжинірингу. В А. П. Дука (Ред.), *Парадигмальні виклики сучасного розвитку* (с. 31-45). Науково-освітній інноваційний центр суспільних трансформацій. https://reicst.com.ua/asp/article/view/monograph_paradigmatic_03_2022_01_2
- Пархоменко, І. І. (2018). Британська наукова традиція вивчення інвент-менеджменту: основні поняття (Г. Бодін, Х. Пієлічати, Дж. Елз). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*, 1(2), 63-76. <https://doi.org/10.31866/2616-7573.2.2018.149459>
- Петрова, І. В. (2019). Професійна підготовка івент-менеджерів у контексті дуальної форми здобуття освіти. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*, 2(1), 82-104. <https://doi.org/10.31866/2616-7573.1.2019.170657>
- Cross, B. (2015, January 14). 10 Things to Think About When Preparing for a Hybrid Event. *Skift Meetings*. <https://meetings.skift.com/tips-preparing-hybrid-event/>
- DCOMFRA. (2020, 11 травня). *Українська національна цифрова коаліція «коаліція цифрової трансформації»*. <https://cutt.ly/1Jruv8Y>
- Jaimangal-Jones, D., Robertson, M., & Jackson, C. (2018). Event futures: innovation, creativity and collaboration. *International Journal of Event and Festival Management*, 9(2), 122-125. <https://doi.org/10.1108/IJEFM-05-2018-0032>
- Moufakkir, O., & Pernecky, T. (Eds.). (2015). *Ideological, Social and Cultural Aspects of Events*. CABI. <https://doi.org/10.1079/9781780643526.0000>
- Solaris, J. (2021, February 16). The Future of Events. And Some Personal News. *Skift Meetings*. <https://meetings.skift.com/future-events-personal-news/>

REFERENCES

- Cross, B. (2015, January 14). 10 Things to Think About When Preparing for a Hybrid Event. *Skift Meetings*. <https://meetings.skift.com/tips-preparing-hybrid-event/>

- DCOMFRA. (2020, May 11). *Ukrainska natsionalna tsyfrova koalitsiia "Koalitsiia tsyfrovoyi transformatsii"* [Ukrainian National Digital Coalition "Coalition of digital transformation"]. <https://cutt.ly/1Jruv8Y> [in Ukrainian].
- Jaimangal-Jones, D., Robertson, M., & Jackson, C. (2018). Event futures: innovation, creativity and collaboration. *International Journal of Event and Festival Management*, 9(2), 122-125. <https://doi.org/10.1108/IJEFM-05-2018-0032>
- Moufakkir, O., & Pernecky, T. (Eds.). (2015). *Ideological, Social and Cultural Aspects of Events*. CABI. <https://doi.org/10.1079/9781780643526.0000>
- Parkhomenko, I. I. (2018). Brytanska naukova tradytsiia vyvchennia invent-menedzhtmentu: osnovni poniattia (H. Boudin, Kh. Pieliichati, Dzh. Elz) [UK scientific tradition in events management: key concepts (G. Bowdin, H. Pielichaty, G. Els)]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriiia: Menedzhment sotsiokulturnoi diialnosti* [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Management of Social and Cultural Activity], 1(2), 63-76. <https://doi.org/10.31866/2616-7573.2.2018.149459> [in Ukrainian].
- Petrova, I. V. (2019). Profesiina pidhotovka ivent-menedzheriv u konteksti dualnoi formy zdobuttia osvity [Professional training of event-managers in the context of dual form of acquiring education]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriiia: Menedzhment sotsiokulturnoi diialnosti* [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Management of Social and Cultural Activity], 2(1), 82-104. <https://doi.org/10.31866/2616-7573.1.2019.170657> [in Ukrainian].
- Solaris, J. (2021, February 16). The Future of Events. And Some Personal News. *Skift Meetings*. <https://meetings.skift.com/future-events-personal-news/>
- Zhezhukha, V. Y., & Mysyk, V. M. (2022). Ivent-menedzhment v Ukraini: problemy, tendentsii, perspektyvy ta napriamky reinzhynirynhu [Event management in Ukraine: problems, trends, prospects and directions of reengineering]. In A. P. Duka (Ed.), *Paradyhmalni vyklyky suchasnoho rozvytku* [Paradigmatic Challenges of Modern Development] (pp. 31-45). The Research and Education Innovation Center of Social Transformations. https://reicst.com.ua/asp/article/view/monograph_paradigmatic_03_2022_01_2 [in Ukrainian].

EVENT MANAGER DEGREE AS AN INNOVATION EXPONENT IN MODERN EDUCATION IN CULTURE AND ARTS

Mykhailo Poplavskiy

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to reveal the upgrading features of education at the Kyiv National University of Culture and Arts via introducing innovative ideas and approaches to the programme subject area “Event Management” implemented at the University. *The research methodology* is based on principles of objectivity and consistency, which made it possible to characterise such an innovative trend in education as the combination of event-based training, the job market’s requirements and the established corporate event culture. Structural, analytical and comparative methods are aimed at determining the predictive and strategic mechanisms for implementing the directions of the educational and methodical components of the event management programme subject area “Event Management” at the University. *Results*. It has been determined that an event as a method of event management and eventology as a methodology for comprehending eventivity form soft skills that are in demand in the modern job market. The even-based education is one of the innovative trends in education, on the implementation of which both the content of education and the organisation of the educational process depend. The criterion for the innovation activity at the Kyiv National University of Culture and Arts in the implementation of the programme subject area “Event Management” was the effectiveness of the crossover point of the external requirements of the job market and the internally developed corporate event culture, which is aimed at defining eventivity as a “meeting” in science, education and arts. The experience of creating and developing this programme subject area proves that the combination of traditional and new models in the educational process is not a tribute to scientific awareness and the university model of teaching but a way of success for a future specialist to navigate both within specific professional skills freely and in uncertain tasks, modelling non-trivial solutions, new situations and non-standard ways out of them. *The scientific novelty* is determined by disclosing the entity of main directions for the creative educational model chosen by the University for strategic planning of educational and scientific activities. The article presents the innovative potential of the event and event culture in the modern educational space. The author has described features of the development of new programme subject areas (the case of the programme subject area “Event Management”) and has provided the author’s vision of the social significance of the event.

Keywords: Kyiv National University of Culture and Arts; Event Management; event; innovative activity; event-based culture

Інформація про автора

Михайло Поплавський, доктор педагогічних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-8234-8064, e-mail: pomm20180326@gmail.com

Information about the author

Mykhailo Poplavskiy, DSc in Education, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8234-8064, e-mail: pomm20180326@gmail.com



PR В ШОУ-БІЗНЕСІ: АКТУАЛЬНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Олена Хлисту́н

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — визначити та обґрунтувати основні напрями дослідження зв'язків з громадськістю в сучасному шоу-бізнесі. *Методи дослідження*. Використано як загальнонаукові (аналізу, синтезу, узагальнення тощо), так і спеціальні методи та підходи, інтегровані з різних наукових галузей: мистецтвознавства, менеджменту, педагогіки, психології. Таке розмаїття методів та підходів визначає міждисциплінарність дослідження. *Результати*. Шоу та відповідні технології сьогодні стали формою соціальних комунікацій, інструментом піару, а тому істотно впливають на смаки, інтереси, потреби глядачів, системно формуючи соціокультурні цінності та смисли, регулюючи низку запитів та процесів у суспільстві. Поміж основних напрямів дослідження PR в шоу-бізнесі ми виокремили такі: 1) чітке визначення цілей зв'язків з громадськістю в шоу-бізнесі, що найбільше опосередковано конкретно морфологічною складовою мистецтва, адже цілі, завдання, методи PR у сфері теле-, кіномистецтва, музичного виконавства тощо мають свої відмінності; 2) дослідження особливостей PR в різних художньо-мистецьких сферах; 3) вивчення особливостей роботи над іміджем артистів та акторів; 4) визначення основних компетентностей та дослідження різних аспектів підготовки майбутніх фахівців у сфері шоу-піару. *Наукова новизна*. Вперше в українському мистецтвознавстві здійснено системний аналіз, визначено та обґрунтовано актуальні напрями дослідження PR в шоу-бізнесі.

Ключові слова: шоу-бізнес; мистецтво; PR; шоу-піар; імідж; професійна освіта

Для цитування

Хлисту́н, О. (2022). PR в шоу-бізнесі: актуальні напрями дослідження. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 41-45. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257966>

ВСТУП

Для характеристики шоу використовують такі поняття, як індустрія розваг (entertainment industry), індустрія дозвілля (leisure industry), креативні індустрії (creative industries). При цьому основною особливістю сучасного шоу є його фактична міжпредметна інклюзія, позаяк цей феномен як предмет дослідження вже давно вийшов за межі звичного кола наукового аналізу (менеджмент, мистецтвознавство і под.), а також перемістився з естради в інші сфери побутування, ставши своєрідним засобом і принципом передачі різноманітної інформації. Така особливість шоу зумовлена його дієвим впливом на світогляд, диспозиції, патерни поведінки представників всіх верств суспільства, незалежно від їхніх ціннісних преференцій та експектацій. Отже, шоу та відповідні технології вже самі стали формою соціаль-

них комунікацій, основною метою яких «... є зміна стану об'єктів комунікативного процесу та перетворення соціальної реальності» (Скрипка, 2010).

Відтак шоу, будучи за своєю суттю абсолютно аполітичним явищем, нині набуває ознак пріоритетного засобу впливу на громадську думку та стає інструментом саме піару. Тому воно може суттєво впливати на смаки, інтереси, потреби глядачів, системно формуючи соціокультурні цінності та смисли, регулюючи низку запитів та процесів у суспільстві.

Такі трансформаційні зміни у сфері видовищ та розваг, а також органічний зв'язок шоу-бізнесу і PR потребують більш прискіпливої уваги з боку дослідників різних наукових галузей, насамперед з огляду на багатоаспектність та неоднозначність впливу цих популярних феноменів на еволюційні суспільні тенденції.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Зв'язки з громадськістю та шоу-бізнес — популярні об'єкти дослідження в зарубіжній науці. Теоретичні засади організації, практичні рішення, методи, прийоми та особливості PR в шоу-бізнесі, зокрема підготовку відповідних фахівців, аналізують науковці С. Блек (Блэк, 1990, 1998), Ф. Міллер (Miller, 1983) та ін.

Незважаючи на ґрунтовні дослідження шоу-бізнесу та піару (М. Поплавський (2001), В. Откидач (2013), В. Королько (2001)), комунікативні можливості й взаємозв'язок шоу-бізнесу та зв'язків з громадськістю лише починають цікавити українських дослідників різних галузей наукового знання (К. Гуцалюк (2014), А. Скрипка (2010) та ін.).

Можна констатувати, що, на жаль, сьогодні в українській науці відсутні комплексні дослідження взаємозв'язку шоу-бізнесу й піару, зокрема в спектрі мистецтвознавчої й культурологічної проблематики, що так само можна вважати однією з найбільших прогалин у вивченні цих феноменів, особливо з огляду на їхню популярність та перманентний вплив на суспільну свідомість.

Мета статті — визначити та обґрунтувати основні напрями дослідження зв'язків з громадськістю в сучасному шоу-бізнесі.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Показово, що як одного з перших найвідоміших піарників дослідники згадують саме представника творчої професії — відомого шоумена другої половини ХІХ ст. Барнума. Фінеас Тейлор Барнум був не тільки артистом, а й керівником власного пересувного цирку, прес-агентом, рекламником, який завдяки запуску польотів на повітряній кулі та експлуатації незвичних образів й іміджу робив популярними не лише власні шоу, а й своїх «зіркових» артистів.

У 1865 р. шоумен видав книгу «Шахраї світу», в якій доводив, що можна досягти успіху з бруду, а багатство здобути шляхом обману публіки (Miller, 1983). Суміш шарлатанства, крутіства та реклами, яку застосовував Барнум, отримала назву *hambug*, що найбільш вдало характеризувало його здібності як талановитого піарника (Сухоставец, 2018), якщо розглядати його діяльність у межі сучасних категорій.

Завдяки поєднанню блискучої маркетингової тактики й ділової хватки Барнум довів, що шоу-бізнес — це підприємництво, а будь-яке шоу — це товар. І хоча дослідники підкреслю-

ють, що головна відмінність шоу-піару — це поділ праці, Ф.-Т. Барнум фактично став першим, хто об'єднав основні професійно-виробничі завдання продюсера, менеджера, іміджмейкера, промоутера, психолога, прес-агента та ін. на ринку шоу-бізнесу. Тобто шоумен ефективно використовував провідні прийоми сучасного PR: 1) дослідження та формування громадської думки з орієнтацією на її потреби; 2) співпрацю з пресою; 3) іміджмейкерство; 4) «творення» зірок; 5) просування знаменитостей тощо. Так шоумен Ф.-Т. Барнум, з одного боку, фактично «вивів» основні складові популярності в шоу-бізнесі — імідж та рекламу, які й нині, поряд з фінансами, перебувають на першому місці в забезпеченні успіху будь-якого шоу-проекту, а з іншого — став першопрохідцем у започаткуванні нового напрямку діяльності, яка згодом отримала назву «зв'язки з громадськістю». Варто зазначити, що Ф.-Т. Барнум взагалі став першопрохідцем у формуванні образу і якостей, комплекс яких згодом отримав «професійні» межі поняття «шоумен».

Основні принципи зв'язків із громадськістю, сформульовані С. Блеком, — це відкритість інформації; опора на об'єктивні закономірності масової свідомості, відносин між людьми, організаціями, фірмами й громадськістю; рішуча відмова від суб'єктивізму, волонтаристського підходу, тиску на громадськість, маніпулятивних спроб видавати бажане за дійсне; повага до індивідуальності, орієнтація на людину, її творчі можливості; залучення до роботи фахівців вищої кваліфікації з максимальним делегуванням повноважень (Блэк, 1990).

Show business — це комерційна діяльність у сфері розваг і видовищ, яка поєднує мистецтво і бізнес, естетику й економічну вигоду. Як цілеспрямована діяльність зі створення, тиражування, масового поширення та споживання творів мистецтва, вона вимагає задіяння піар-акцій з метою популяризації своїх товарів та отримання прибутку.

Основне завдання будь-якої PR-кампанії — просування інтересів, допомога замовнику в організації досягнень практичних бізнес-цілей. Проте, як ми вже наголошували вище, на сьогодні шоу-піар не просто значно розширив свої завдання, а й став інструментом впливу на суспільну свідомість за рахунок безмежних можливостей щодо встановлення ефективних комунікаційних зв'язків з представниками різних прошарків громадськості, державних органів, а також міжнародних комунікаторів.

Однак, незважаючи на те, в якій саме сфері задіяний чи представлений суб'єкт піар-акції, у спеціалістів зі зв'язків з громадськістю повинно бути чітке розуміння бізнес-цілей організації чи ді-

яльності, інтереси якої вони мають представляти. Тому загалом ціль у шоу-піарі матиме такі ж ознаки, як і ціль піару у будь-якій діяльності: чітко визначений результат; бути таргетованою — мати цільові аудиторії; включати строки, конкретні тактичні кроки тощо.

Отже, першим, на нашу думку, напрямом дослідження PR в шоу-бізнесі повинно бути чітке розуміння визначення цілей зв'язків з громадськістю в шоу-бізнесі, що безпосередньо проєктується в площину розмежування піар-акцій для різних морфологічних складових художньо-мистецької сфери — кіно- чи телемистецтва, естрадно-вокального виконавства і под.

Хоча за таких умов деякі методи можна вважати загальними. Так, серед методів піару в шоу-бізнесі насамперед виокремлюють залучення технологічних можливостей ЗМІ: газет, журналів, інтерв'ю, прес-конференцій, соціальних мереж, відеохостингів.

Оскільки в шоу-бізнесі зазвичай важко визначити цільову аудиторію того чи іншого мистецького продукту чи проєкту, головна мета шоу-піару — гарні взаємовідносини й комунікація з громадськістю. Так, одними з його основних методів стають зустрічі з шанувальниками та рекламне спонсорство.

Творення й просування нових талантів — чи не основне зі специфічних завдань шоу-бізнесу. Тут важливо не лише знайти талановитого артиста чи актора, а й зробити з нього «зірку», кумира. Можливо, саме це завдання не стільки суттєво відрізняє шоу-піар від інших зав'язків з громадськістю, скільки апелює до особливостей представників шоу-бізнесу. Так, чи не на перше місце серед їх якостей можна винести ексцентричність і епатажність, певну скандальність та розв'язність, гламурність та незвичний імідж.

Тому до завдань спеціаліста з піару входить формування ідеї, розробка концепції імідж-образу, організація промо-кампанії, стилістика спілкування «зірки» зі ЗМІ, громадськістю та спонсорами, зміст інтерв'ю та висловлювань тощо.

Шоу-піар тісно переплетений з особистим брендом, тому PR-акції повинні допомогти донести його до громадськості. Ще одним важливим аспектом, який потребує уваги дослідників шоу-піару, на нашу думку, є вивчення особливостей роботи над іміджем артистів та акторів, чия гламурність, епатаж і скандальна поведінка сьогодні стають чи не найбільш усталеною характеристикою «зірки» для привернення уваги до власної персони, задоволення амбіцій та підвищення персонального статусу.

С. Блек наголошує, що, як «...плановані, тривалі зусилля, спрямовані на створення та під-

тримку доброзичливих відносин і взаєморозуміння між організацією та громадськістю», PR-акції вже давно вийшли за межі простого формування іміджу чи реклами товару. Сьогодні PR розвивається у напрямках, що вимагають від відповідних фахівців якостей, «...які не завжди можна легко визначити» (Блек, 1998, с. 281).

На переконання М. Поплавського (2001), незважаючи на низку негативних моментів, в Україні фактично завершено формування інфраструктури шоу-бізнесу, створено організації, що ефективно діють, та вибудовано повний технологічний ланцюжок у виробництві шоу-продукту та шоу-послуги (створення, продукування, реалізація), а відтак сьогодні український шоу-бізнес перетворюється на окрему самодостатню комерційну ланку, яка вимагає реалізації всіх тих завдань, які стоять перед будь-яким суб'єктом господарювання. За таких обставин чи не першою проблемою у сфері шоу-бізнесу стає пошук та залучення до співпраці справжніх професіоналів: продюсерів, імпресарію, антрепренерів, промоутерів та ін., середніх комерсантів-комівояжерів від мистецтва, основним завданням яких часто стає підтримка зав'язків з громадськістю.

Насамперед, як суб'єкт комунікації у сфері шоу-бізнесу, фахівець зі зв'язків із громадськістю повинен володіти низкою компетенцій, які лежать поза сферою PR.

Аналіз співвідношення когнітивних, діяльнісних і особистісних компонентів, зокрема таких актуальних на сьогодні *soft skills*, які не пов'язані безпосередньо з конкретною сферою, дає змогу констатувати, що в підготовці фахівців з піару найбільшу увагу потрібно приділяти розвитку особистісних якостей. Недарма С. Блек як базові компоненти успішної PR-діяльності виокремлює здоровий глузд; організаторські здібності; доброзичливість, об'єктивність, критичність; увагу і здатність сприймати точку зору іншого; увагу до деталей; допитливий розум; бажання працювати довго й позаурочно; життєрадісність і почуття гумору; гнучкість і здатність вирішувати різні проблеми одночасно; вміння добре писати, редагувати текст і мати здатність наслідувати манеру письма інших; позитивність особистості, приємний голос, ораторські здібності й упевненість у собі (Блек, 1998, с. 17-28).

Навички міжособистісного спілкування допомагають у налагодженні стосунків із представниками ЗМІ, спонсорами, агентами, менеджерами, стилістами та іншими фахівцями, з якими доводиться комунікувати під час своєї діяльності.

Також важливо вміти боротися зі скандалами й негативними нападами, незалежно від того, була

в них вина «зірки» чи ні. Бурхливий розвиток соціальних мереж дає безмежні можливості конкурентам та іншим зацікавленим сторонам розпалювати конфлікти, негативно подаючи будь-яку ситуацію.

Потрібно вміти відповідати на запити ЗМІ, заспокоювати публіку, придумувати стратегії, які дають можливість залагодити скандал чи конфлікт.

Подолання різних кризових станів може бути одним з найважливіших завдань для PR-представника в шоу-бізнесі, оскільки часто він представляє знаменитість. Тому фахівець зі зв'язків із громадськістю повинен уміти заводити нові знайомства, комунікувати з людьми, уникати конфліктів та вирішувати їх; легко впливати на думку людей різних соціальних груп. Відтак йому потрібні спеціальні знання психології, щоб розбиратися в мотивації й процесах переконання (Блэк, 1998, с. 17-28).

Фахівець у сфері шоу-піару повинен знати історичні особливості шоу-бізнесу та відповідної мистецької сфери; роль, цілі та основні завдання PR у шоу-бізнесі; PR-інструменти, які ефективно впливають на масову свідомість; технології розробки стратегії PR, оцінки її ефективності та потенціалу; сутність іміджевих технологій, брендингу, неймінгу, створення фірмового стилю тощо; технології та методи просування медійного продукту, ефективні інформаційні приводи тощо.

Також сучасний професіонал повинен уміти писати сценарії, публічні виступи; планувати, супроводжувати комунікаційні заходи та PR-кампанії в шоу-бізнесі; формувати інформаційний контент, створювати PR-продукти

Отже, визначення основних компетентностей та дослідження різних аспектів підготовки майбутніх фахівців у сфері шоу-піару — одне з першочергових завдань, які стоять перед сучасною гуманітарною наукою.

ВИСНОВКИ

Шоу та відповідні технології сьогодні стали формою соціальних комунікацій, інструментом піару, а тому істотно впливають на смаки, інтереси, потреби глядачів, системно формуючи соціокультурні цінності та смисли, регулюючи низку запитів та процесів у суспільстві. Серед основних напрямів дослідження PR в шоу-бізнесі ми виокремили такі: 1) чітке визначення цілей зв'язків з громадськістю в шоу-бізнесі, що найбільше опосередковано конкретно морфологічною складовою мистецтва, адже цілі, завдання, методи PR у сфері теле-, кіномистецтва, музичного виконавства тощо мають свої відмінності; 2) дослідження особливостей PR в різних художньо-мистецьких сферах; 3) вивчення осо-

бливостей роботи над іміджем артистів та акторів; 4) визначення основних компетентностей та дослідження різних аспектів підготовки майбутніх фахівців у сфері шоу-піару.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Блэк, С. (1990). *Паблик рилейшнз. Что это такое?* Модино-пресс.
- Блэк, С. (1998). *Введение в паблик рилейшнз*. Феникс.
- Гуцалюк, К. (2014, 19 травня). *Поняття та методи PR-діяльності в українському шоу-бізнесі*. Науковий блог. Національний університет «Острозька академія». <https://naub.oa.edu.ua/2014/ponyattya-ta-metody-pr-diyalnosti-v-ukrajinskomu-shou-biznesi>
- Королько, В. Г. (2001). *Паблик рилейшнз. Наукові основи, методика, практика* (2-е вид.). Скарби.
- Откидач, В. (2013). *Естрадний спів і шоу-бізнес*. Нова Книга.
- Поплавський, М. (2001). *Шоу-бізнес: теорія, історія, практика*. Вид. центр КНУКіМ.
- Скрипка, А. О. (2010). *Шоу-технології як форма соціальної комунікації* [Автореферат дисертації кандидата соціологічних наук, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна]. Центральна наукова бібліотека Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.
- Сухоставец, Д. (2018, 18 января). *Вымысел VS реальность: Величайший шоумен и PR-менеджер Барнум*. Cedra. <http://cedra.kiev.ua/2018/01/18/vymysel-vs-realnosti-velichajshij>
- Miller, Ph. L. (1983). [Review of the book *P. T. Barnum Presents Jenny Lind: The American Tour of the Swedish Nightingale*, by W. Porter Ware & Thaddeus C. Lockard Jr.]. *American Music*, 1(1), 78-80. <https://doi.org/10.2307/3051579>

REFERENCES

- Black, S. (1990). *Pablik rileishnz. Chto eto takoe?* [Public relations. What is it?]. Modino-press [in Russian].
- Black, S. (1998). *Vvedenie v pablik rileishnz* [Introduction to public relations]. Feniks [in Russian].
- Hutsaliuk, K. (2014, May 19). *Poniattia ta metody PR-diyalnosti v ukrainskomu shou-biznesi* [Concepts and methods of PR-activity in the Ukrainian show business]. *Naukovyi Blog. Natsionalnyi Universytet "Ostrozka Akademiia"*. <https://naub.oa.edu.ua/2014/ponyattya-ta-metody-pr-diyalnosti-v-ukrajinskomu-shou-biznesi> [in Ukrainian].
- Korolko, V. (2001). *Pablyk Rileishnz. Naukovi Osnovy, Metodyka, Praktyka* [Public relations. Scientific bases, methods, practice] (2nd ed.). Skarby [in Ukrainian].
- Miller, Ph. L. (1983). [Review of the book *P. T. Barnum Presents Jenny Lind: The American Tour of the*

Swedish Nightingale, by W. Porter Ware & Thaddeus C. Lockard Jr.]. *American Music*, 1(1), 78-80. <https://doi.org/10.2307/3051579>.

Otkydach, V. (2013). *Estradnyi spiv i shou-biznes* [Variety singing and show business]. Nova Knyha [in Ukrainian].

Poplavskiy, M. (2001). *Shou-biznes: teoriia, istoriia, praktyka* [Show business: theory, history, practice]. KNUKIM Publishing [in Ukrainian].

Skrypka, A. (2010). *Shou-tekhnologii yak forma sotsialnoi komunikatsii* [Show technology as a form of social

communication] [Abstract of PhD Dissertation, V. N. Karazin Kharkiv National University]. Central Scientific Library of V. N. Karazin Kharkiv National University [in Ukrainian].

Sukhostavets, D. (2018, January 18). *Vymysel VS real'nost': Velichajshii shoumen i PR-menedzher Barnum* [Fiction VS reality: The greatest showman and PR manager Barnum.]. Cedra. <http://cedra.kiev.ua/2018/01/18/vymysel-vs-realnosti-velichajshij> [in Russian].

PR IN SHOW BUSINESS: CURRENT RESEARCH AREAS

Olena Khlystun

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to identify and justify the main directions of public relations research in modern show business. *Methods*. Both general scientific (analysis, synthesis, generalisation, etc.) and special methods and approaches integrated from different scientific fields are used: art studies, management, pedagogy, psychology. This variety of methods and approaches determines the interdisciplinarity of research. *Results*. Today, shows and related technologies have become a form of social communication, a PR tool, and therefore significantly affect the tastes, interests, and needs of the audience, systematically forming sociocultural values and meanings, regulating a number of requests and processes in society. Among the main areas of PR research in show business, we have identified the following: 1) a clear definition of the goals of public relations in show business, which is mostly mediated by a specific morphological component of art, because the goals, tasks, methods of PR in the field of television, film, musical performance, etc. have their differences; 2) the research of PR features in different artistic spheres; 3) the study of the features of working on the image of artists and actors; 4) the identification of basic competencies and research of various aspects of training of future specialists in the field of show-PR. *Scientific novelty*. For the first time in Ukrainian art studies, a systematic analysis has been carried out, current areas of PR research in show business have been identified and justified.

Keywords: show business; art; PR; show-PR; image; professional education

Інформація про автора

Олена Хлисту́н, доктор культурології, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-1764-6559, e-mail: with_joy@ukr.net

Information about the author

Olena Khlystun, DSc in Cultural Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1764-6559, e-mail: with_joy@ukr.net



ТВОРЧИЙ СПАДОК ХУДОЖНИКІВ ФОРМИ І РОЗПISУ БОРИСЛАВСЬКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДУ

Ольга Школьна^{1*}, Алла Буйгашева¹

¹Київський університет імені Бориса Грінченка

Анотація

Мета дослідження — окреслити особливості розвитку формотворення та розпису виробів Бориславського фарфорового заводу на Львівщині (1964–2007). *Методологія дослідження* базується на принципі історичної достовірності, мистецтвознавчому і дизайнерському підходах, сукупності онтологічного, аксіологічного, типологічного та методу мистецтвознавчого аналізу. Її використання продиктоване необхідністю осягнути буттєві, ціннісні, художні аспекти напрацювань на згаданому підприємстві другої половини ХХ — початку ХХІ століть. *Результати*. Дослідження продукції Бориславського фарфорового заводу акцентує увагу на історії фарфору та напівфарфору другої половини України ХХ — початку ХХІ століть. Діяльність підприємства співвідносна з іменами авторів форм і декору та асортиментом виробів, які донедавна складали частину вітчизняної культури харчування. Враховуючи необхідність верифікації даних про художників, скульпторів, модельмайстрів Бориславського фарфорового заводу та їх внесок у розвиток формування лінії художньо-образних особливостей асортименту продукції підприємства, вдалося визначити справжній внесок його творчого колективу у розвиток вітчизняної галузі «білого золота» й унаочнити найкращі мистецькі результати за період у близько п'ятдесят років (1964–2004/2007 рр.) на тлі інших українських виробництв. Важливим аспектом напрацювань стали дані, зібрані завдяки польовим дослідженням, проведеним у Дрогобицькому районі Львівської області, котрі дозволили охопити техніко-технологічну специфіку діяльності вказаного виробництва. *Наукова новизна* полягає у введенні до наукового обігу імен авторів форм і оздоблення фарфорових виробів Бориславського фарфорового заводу у період між 1964 та 2007 роками, а також аналізі найвизначніших творів з асортименту підприємства за його п'ятдесятирічну діяльність. З'ясовані техніко-технологічні умови праці провідних художників і скульпторів на виробництві, опрацьовано матеріали про сортність і маркування готової продукції заводу

Ключові слова: фарфор; напівфарфор; Бориславський фарфоровий завод; Україна; друга половина ХХ — початок ХХІ століть

Для цитування

Школьна, О., & Буйгашева, А. (2022). Творчий спадок художників форми і розпису Бориславського фарфорового заводу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 46–54. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257968>

ВСТУП

До 2022 р. мистецька продукція Бориславського фарфорового заводу була відома лише зі стислої інформації у монографії О. Школьної (2022) «Фарфор-фаянс України. Історія виробництва. Реєстр імен провідних майстрів галузі» (2013, с. 24–25). Однак під час написання довідкової статті про означене підприємство у згаданій пра-

ці не було можливості ретельно дослідити колекції окремих музеїв регіону (Трускавець, Борислав, Східниця) та приватні збірки колишніх співробітників виробництва. Актуальність цієї розвідки наразі полягає насамперед в охопленні імен певних співробітників творчої частини Бориславського фарфорового заводу, уточненні інформації про зв'язок художників і скульпторів цього підприємства з провідними українськими школами тонкої

кераміки й іншими флагманами галузі, що позначилося на практичній частині діяльності виробництва у 1960-х – 1970-х, 1980-х – 1990-х і на початку 2000-х рр. і формуванні «мистецького обличчя» його продукції.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Невирішені у розвідці О. Школьної (2013) питання про повний перелік імен провідних скульпторів, художників, модельників Бориславського фарфорового заводу вдалося з'ясувати під час польових досліджень навесні 2022 р. (березень — квітень). Побіжно загальну проблему про дві технологічні лінії підприємства вдалося встановити за книгою технолога І. Мороза (1972) «Технологія будівельної кераміки», що перевидана на початку 2010-х рр.

Певні дані про клейма й асортимент виробництва, а також авторство запроваджених у масовий випуск форм та малюнків їхнього оздоблення вдалося почерпнути з видань «Бориславський міський компартії України: програма якості (З досвіду роботи колективу Бориславського фарфорового заводу по збільшенню випуску продукції найвищого гатунку) (Бориславський міський компартії України, 1987), «Бориславський фарфоровий завод Львівської області: Каталог продукції» (Укрпромфарфор, 1987), «Бориславська порцеляна» (Закрите акціонерне товариство «Фарфор», бл. 2000).

Мета дослідження — визначити художні особливості асортименту, типологічний ряд продукції Бориславського фарфорового заводу, що спростовують поширену думку про випуск ним лише щоденних тарілок для харчоблоків та маломистецького господарського начиння упродовж другої половини ХХ — початку ХХІ століть.

Відповідно до мети поставлені такі завдання: 1) унаочнити столові форми, чайні, кавові, скульптурний сегмент та курортні кухні й сувенірну продукцію Бориславського фарфорового заводу (БорФЗ) 1960-х – 1990-х/межі початку 2000-х рр.; 2) охарактеризувати специфіку творчого почерку окремих провідних майстрів підприємства, що впливали на художньо-образну складову готових виробів.

У процесі дослідження для розкриття та осягнення окресленої проблематики вжиті такі принципи та методи: принцип історичної достовірності, сукупність онтологічного (для виявлення буттєвих орієнтирів), аксіологічного (в сенсі визначення ціннісних здобутків продукції БорФЗ), типологічного та методу мистецтвознавчого аналізу (застосованих з огляду на необхідність виявлення художньо-образної специфіки виробів зазначеного заводу).

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Нині продукція Бориславського фарфорового заводу не асоціюється з творчістю якогось конкретного художника, скульптора, кола митців. Причиною тому — слабе вивчення спадщини підприємства, що діяло з невеликими перервами упродовж 50 років (1964–2004 рр.). Хоча насправді наразі й асортимент виробництва, й специфічні технології, котрі дозволяли виконувати крім фарфору, випуск якого тут був налагоджений від 1964 р., досить унікальний для українського ринку фабрикат з напівфарфору від 1972 р., піддаються верифікації, що дозволяє співвіднести віхи розвитку заводу з діяльністю конкретного кола митців, досить повний перелік імен яких вдалося встановити під час польових досліджень навесні 2022 р. у Львівській області (Мороз, 1972).

Крім того, спілкування з колишнім директором підприємства Яремко Зеноном Йосиповичем (Борислав, Трускавець), колишнім головним інженером Бабенко Марією Дмитрівною (Борислав), колишнім модельмайстром Капко Ігорем Степановичем (Борислав), колишньою художницею підприємства Жук Світланою Борисівною (Східниця) (Жук, б.р.) та низкою живописців художньо-експериментальної дільниці останніх років (Трускавець, Борислав), сприяли реконструкції окремих віх художнього і технічного розвитку підприємства та детальному аналізу продукції.

Насамперед вдалося встановити, що спершу на заводі облаштували пічку завдовжки 50 м. Випал здійснювався за технологією класичного фарфору за температури 1300–1400 °С. Перший головний технолог — Голова Віра Михайлівна, другий — Ярош Мирослава Миколаївна (здобула освіту у Миргородському керамічному технікумі). Крім того, у механічній майстерні працювала технолог Марія Сосновська. В 1960-ті відбувалося постійне нарощування обсягів продукції і до 1972 р. облаштовували нову прокатну піч.

Головними інженерами Бориславського фарфорового заводу були Колоколуша Сергій Захарович (1964–1980), Красенюк Іван Дмитрович (1980–1987), Романюк Олег Йосипович (1987–1990), Бабенко Марія Дмитрівна (1996–2000). Вони активно розвивали виробничо-технічну інфраструктуру підприємства, сприяли розвитку творчості художників і скульпторів.

Як результат — розробили комплекс другої виробничої дільниці з випалювання плоского, циліндричного і конічного штибу (пласкі і глибокі тарілки діаметром від 20 до 22 і 24 см, чайники, кавники тощо). Зокрема, закупили дві двоверхові печі (завдовжки майже 20 м) фірми Marano

Tizino з Мілану, що на той час вважалося інноваційним (одна піч для тарілок 200 і 220 мм, друга — для 240 мм). Механіку придбали в німецької фірми з Мюнхена. Цикл фабрикації містив також формувальну дільницю, два сушила, вакуумну конвеєрну глазурувальню.

Однак, одна з двох двоповерхових печей мала недолік (розрахована на випуск тарілок діаметром 240 мм) — утворюваний у ній конденсат наростав на внутрішніх поверхнях печі у вигляді сталактитів, що заважало лещаткам виконувати операції з випуску продукції. І після 11 років експлуатації означену піч розібрали і встановили нову із покращеним циклом фабрикації (з другої половини травня 1982 р. почали гасити і поступово розбирати одну з двох двоповерхових печей, розраховану на випуск тарілок діаметром 240 мм).

15/16 квітня 1983 р., за свідченням колишнього директора установи Й. Яремка, заклали перший фундаментний блок нової високошвидкісної печі баранівського (умовно саморобного) виробництва. Устаткування спеціально для випуску низькотемпературного фарфору штибу опаку за температури 1100–1200 °С. Замінили піч, а всю механіку попереднього періоду залишили. У ній намагалися поєднати найкращі на той час італійські і німецькі технології виробництва фарфору і напівфарфору. Наприкінці листопада 1984 р. цю піч запустили в дію (пробний запуск), а в січні 1985 р. почали використовували для виконання тиражних виробів.

Активну участь у переобладнанні брали головний інженер і директор (Хоменко) Баранівського фарфорового заводу, заступник директора галузевого інституту фарфору з м. Вишневого, начальник об'єднання Укрпромфарфору Ільченко тощо. 1984 р. нову піч, яка працювала на газу, запустили. З її допомогою випускали до 12 млн одиниць штук продукції на місяць (Яремко, 2016).

Впливали на художню частину як головні технологи й інженери, які розробляли та впроваджували цикл фабрикації підприємства, так і директори, які на той період зобов'язували постійно працювати для наростання обсягів випуску.

Водночас координація технологічно-виробничих аспектів також здійснювалася у тих умовах за активної участі очільників усіх ділянок закладу. Першим директором заводу був Ільченко Михайло Якович (з лютого 1964 р. до червня 1980 р.), другим — Яремко Зенон Йосипович (з червня 1980 до червня 1984 р.), третім — Беньо Василь Вікторович (з червня 1984 до 1995 р., після перерви з 1997 р. приблизно до кінця 1990-х рр.). Надалі підприємство брали в оренду, передавали з рук в руки, однак господарські питання у ньому сходи-

ли нанівець, насамперед випрацьовувалися амортизаційні потужності, розбирався матеріально-технічний фонд заводу.

На ручних верстатах виконували корпуси чайників, кавників, цукорниць, чашки, філіжанки, тарілки. Відливали тільки ручки і флерони до них (пластичні деталі). Зокрема корпус формувался з маси із більшою вологістю в розрахунку на усадку (зазвичай становила орієнтовно 15%).

Під історичною назвою підприємство проіснувало до 2002 р. (Школьна, 2013), епізодичні випали здійснювалися на ньому майже до 2004 р., за деякими даними формально функціонувало до 2005/2006/ частково 2007 р., але (зазвичай після періоду санації і банкрутства) виробництво згорнуло. У 2016 р. завод розібрали (за свідченнями Й. З. Яремка).

Зокрема, технологічні особливості маси мали такі властивості: гіпс закуповували орловський або/та куйбишевський, з 1980-х рр. вознесенський фосфогіпс; пігматити завозилися з Чупи (Карелія), доломіти з Кавказу (Грузія(?)); каолін вживався часів'ярський з-під Слов'янська Донецької області, дубрівський Житомирської області, з Вінниччини.

Іноді деколь закуповували на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, від кінця 1980-х розробляли власну рецептуру іризаторів, завдяки чому в 1990-ті налагодили випуск власного люстра на БорФЗ, які називали ірізірами, бензивим розводом. Попередньо люстр на підприємство завозили з Дульово під Москвою та Київського експериментального кераміко-художнього заводу (КЕКХЗ) у межах Києва.

У декоруванні виробів використовували задування і розписування кобальтом, працювали з підглазурними солями, застосовували пульверизатор для тонування і криття, турнетку для відведення керамічними фарбами і золотом. Асортимент виробів формували пласкі, циліндричні і конічні форми, які виконували методом формування на станку, та пласкі форми, що виготовлялися методом пресування у форму (частіше тарілки для харчоблоків).

У формувальному цеху виготовляли моделі виробів, модель-форми, матриці (еталонні форми). Серед працівників — поляки та українці — Пригода Здіслав Миколайович, Завідняк Теодор (Федір) Олексійович, Тезбір Анатолій Іванович, Паславський Ярослав Олексійович, Капко Ігор Степанович, Гайдура Володимир Олександрович. Всі перелічені модельєри початково не мали художньої освіти.

У художній лабораторії з розроблення авторських форм і малюнків виробів працювали такі митці — головні художники підприємства: 1) Ко-

вальчук Василь Єфремович (1964–1971 рр.), 2) Щербонос Петро Вакулович (1971–1977 рр.), здобув художню освіту при Баранівському ФЗУ, досвід роботи на Олевському та Баранівському фарфоровому заводі; 3) Самійленко Микола Зіновійович (1977–1995 рр.), випускник Одеського державного художнього університету, згодом — Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (ЛДПДМ), на заводі працював з 1973 до 2000-них рр., 4) Амброз Оксана Федорівна — очолювала дільницю ХЕД (Художньо-експериментальної лабораторії) орієнтовно у період з 1995 р. до кінця 1990-х рр.

На підприємстві від 1964 р. Яворська Анеля (з 1984 р. працювала в художній лабораторії до закриття заводу), у 1970-х рр. працювали художниками Баранський Михайло зі Львова, Хальфін Юрій Веніамінович, Канафотська Людмила Миколаївна (у 1970 р. випускниця ЛДПДМ), працювала з 1973 до початку 1990-х рр.) (Школьна, 2013, с. 352), з 1980-х — Юносова Надія Федорівна (з часом почала опікуватися музеєм підприємства), Карась Євген Валерійович, Фролова Ніна Іванівна (1978–1991 рр.), пізніше в 1990-х приєдналася і її донька Фролова Галина Михайлівна, Жук Світлана Борисівна (закінчила ЛДПДМ, працювала скульптором від 1984 р. з перервами до 2004 р.). Крім того, інколи до авторських ескізів розпису долучалися живописці Громко Надія Іванівна (1980-ті рр.), з 1985 р. працювала в художній лабораторії, Тополь Валентина Анатоліївна (здобула освіту в Ужгороді).

Автор першого клейма заводу у вигляді ялинки невідомий, натомість друге у вигляді літери «Б» з тарілкою, що, фактично, з невеликими видозмінами проіснувала у практичній діяльності підприємства до 2000-х рр. був Самійленко Микола Зеновійович. Для харчоблоків ресторацій суспільного харчування на заводі виконували клейма із додаванням слова «общепит». Вони виконувалися з часу запуску другої високошвидкісної печі.

В асортименті 1960-х рр. переважали слоїкоподібні форми (штибу для сипучих), близькі розробкам Сусанни Михайлівни Сарапової, взорованим на німецькі дизайнерські аналоги. Автором таких форм став перший головний художник підприємства В. Є. Ковальчук. Його співавтором у малюнках означеного періоду був легендарний художник, загартований на найбільш національному українському фарфоровому підприємстві вказаної доби, П. В. Щербонос.

Цікавими є пошуки П. В. Щербоносом візерунків оздоблення, що апелювали до традиції західноукраїнського писанкарства з оленями штибу «Сніжок» (надалі цю лінію розвиватиме художня частина Тернопільського фарфорового заводу на чолі з П. П. Та-

расенком) та поставангардних композицій на тему добробуту українських ланів «Цар-Колос», близьку синхронним розробкам І. М. Віцька на Полтавському фарфоровому заводі (Рис. 1, 2). Цей декор на конкурсі Міністерства легкої промисловості у 1967 р. до 50-річчя утворення Радянської України посів I місце. Пізніше на їхній основі М. З. Самойленко розробив форму «Бескид», яку активно тиражували упродовж 1980-х рр. (Всесоюзний інститут асортименту легкої промисловості, б.р.).



Рис. 1. Предмети від чайного сервізу «Цар-Колос». Бориславський фарфоровий завод. Автор форми — В. Є. Ковальчук, автор розпису — П. В. Щербонос. 1966 р. Фарфор, підглазурний розпис. *Джерело:* (Архів З. Й. Яремко, м. Борислав)



Рис. 2. Предмети від чайного сервізу «Сніжок». Бориславський фарфоровий завод. Автор форми — В. Є. Ковальчук, автор розпису — П. В. Щербонос. 1967 р. Фарфор, підглазурний розпис. *Джерело:* (Архів З. Й. Яремко, м. Борислав)

Ще одним цікавим напрямом роботи П. В. Щербоноса у галузі форми стали його розроблення чайнокавових форм «Лебідь», що тиражувалися на підприємстві в оздобленні селеном і золотом (сервіз «Золотистий», «Барвистий»), автор розпису Н. І. Фролова; кобальтом і золотом (сервіз «Синьовеселий»), автор розпису П. В. Щербонос; іризувальним перламутровим люстром і золотом (хіт продажів — сервіз «Зимонька»), автор розпису П. В. Щербонос й окремих версій-реплік Н. Ф. Юносова (Рис. 3). Наприкінці 1970-х – 1980-х рр. означені розробки підприємство випускало як неокласичні версії сервізів із високого фарфору і сміливо конкурувало з продукцією найкращих вітчизняних та іноземних брендів.



Рис. 3. Предмети від чайного сервізу. Бориславський фарфоровий завод. Автор форми «Лебідь» П. В. Щербонос, автор розпису «Золотистий» Н. І. Фролова. 1987 р. Фарфор, підглазурне криття селеном, надглазурний розпис золотом. Зб. Бориславського історико-краєзнавчого музею.
Джерело: (Фонди Бориславського історико-краєзнавчого музею, м. Борислав)



Рис. 4. Предмети від кавового сервізу. Автор форми «Лебідь» П. В. Щербонос, автор розпису «Зимонька» П. В. Щербонос. Бориславський фарфоровий завод. 1990-ті рр. Фарфор, іризація перламутровим люстром, надглазурний розпис золотом. *Джерело:* (Архів З. Й. Яремко, м. Борислав)



Рис. 5. Ваза Бориславського фарфорового заводу з фондів Бориславського історико-краєзнавчого музею.

Від 1990-х рр. тенденція виконання класичних форм і декорів доби «Юнацьких марень» із ніжними поєднаннями перламутрів, золота, кобальта та делікатних рисунків з апелюванням до гільйоше, переформатовувалася на новітні пошуки в річищі полістилізму (Рис. 5). Насамперед це проявлялося у виконанні м'яких абрисів об'ємних столових форм, часом, з ремінісценціями українського бароко. Вони об'єднувалися або в набори кшталту «Грибного» (автор форми М. З. Самійленко, автор розпису — С. Б. Жук) (Рис. 6), або в форми для вареників тощо, більше орієнтовані на потреби ресторанних закладів в стилі виконання декору «біле з золотом» (також часто автором подібних форм і декорів були М. З. Самійленко та С. Б. Жук). Вони ж виконували й низку проектів курортних кухлів для Східниці, Моршина, Трускавця, що було продиктовано попитом означеного регіону.



Рис. 6. Грибний набір. Автор форми М. З. Самійленко, автор розпису С. Б. Жук. Бориславський фарфоровий завод. Друга половина 1990-х — початок 2000-х рр. Фарфор, підглазурний розпис кобальтом, надглазурний розпис золотом. Джерело: (Архів С. Б. Жук, с. Східниця)

Окремі експерименти з декоруванням тарелів, присвячених пам'ятним датам життя І. Франка та Т. Шевченка, виконував М. З. Самійленко (зберігаються у фондах Бориславського історико-краєзнавчого музею). Натомість виконання кавових і сувенірних авангардових декорів у цей час впроваджувала С. Б. Жук, котра після навчання у Львівському училищі імені І. Труша, після короткого етапу роботи, вступила до ЛДПМД, де в той час культивувалися пошуки в межах постпоставангарду, що і позначилося на її почерку після повернення на підприємство (насамперед сервіз «Вітер» на формі П. В. Щербоноса «Лебідь», та форми для олівців «Щур» 1996 р., де вона виступила, як скульптор і художник) (Рис. 7, 8).



Рис. 7. Предмети від кавового сервізу. Автор форми «Лебідь» П. В. Щербонос, автор розпису «Вітер» С. Б. Жук. Бориславський фарфоровий завод. Початок 2000-х рр. (бл. 2004 р.). Фарфор, підглазурний розпис і криття кобальтом, надглазурний розпис золотом. Джерело: (Архів С. Б. Жук, с. Східниця)



Рис. 8. Сувенірна продукція — підставка для олівців у рік щура. Автор форми і розпису С. Б. Жук. Бориславський фарфоровий завод. 1996 р. Фарфор, підглазурний розпис фарбами, люстром, солями, надглазурний розпис фарбами і золотом. Джерело: (Архів С. Б. Жук, с. Східниця)

В останні 20 років діяльності підприємства у сувенірному сегменті також виготовляли пам'ятні медальйони (нині частина з них зберігається у фондах Бориславського історико-краєзнавчого музею, автор — М. З. Самійленко). Крім того, в цій же колекції зберігаються вазы, прикрашені селеном з золотом, кобальтом з золотом, розписи котрих здебільшого виконувалися художницею Л. М. Канафотською, яка здобула освіту в ЛДПМД, М. З. Самойленком, Н. І. Фроловою.

Вони ж розробляли розпис для тематичних сувенірних вазочок і кухлів до фестивалю молоді

1985 р., проектували декор на поштучні чашки та філіжанки, що випускалися підприємством. Трійка вказаних митців також була дотична до оформлення групи так званого «ресторанного посуду», що прикрашався лише тонким відведенням золотим вусиком на вінцях і резервами з вензелями закладів харчування. У таких наборах поєднувалися тарілки діаметром 17, 5, 22, 24 см, кухлі на 250 кубічних см (Укрпромфарфор, 1987, с. 18-19).

На цих виробках здебільшого нанесені марки другого і п'ятого зразка (Рис. 9.2 і 9.5), але клейм штибу «Н» — новинка, поширених на інших заводах галузі (Коростенському, Полонському фарфоровому, КЕКХЗ) тут не виявлено. Натомість ставився знак якості на найкращу продукцію (Рис. 9.6). Загалом червоним кольором тут позначали перший сорт продукції, синім — другим, зеленим — третім. У маркуванні Бориславського фарфорового заводу часто поєднували дві з перелічених фарб, наприклад, синю і зелену (Рис. 9.5). Отже, колір цифри мав першочергове значення, а підпис міг виконуватися будь-якою фарбою.



Рис. 9. Марки Бориславського фарфорового заводу 1964–1974 рр. (1); 1974–1984 рр. (2); бл. 1972–1974 рр. (3); бл. 1984–2004 рр. (4–6).

Підприємство як Бориславський фарфоровий завод працювало до 2002 р. З 2004 до 2007 рр. фігурувало як ЗАТ «Фарфор» (Школьна О., 2013, с. 24).

ВИСНОВКИ

Визначили етапи діяльності тонкокерамічного підприємства на Львівщині відповідно до виготовлення фарфору (обпал на першій лінії за температури 1380–1400 градусів Цельсія) від 1964 р. (так званий «старий завод» діяв майже до кінця існування виробництва) і напівфарфору (обпал на другій лінії за температури 1100–1200 градусів Цельсія) від 1972 р. (так званий «новий завод»).

З'ясували імена головних художників заводу — В. Ковальчук, П. Щербанос, М. Самійленко; і провідних — О. Амброс (очолювала художньо-експериментальну дільницю ХЕД з 1995 р.).

Уточнили імена майстрів-розробників форми і декору виробів з асортименту виробництва (В. Ковальчук, П. Щербанос, М. Самійленко, Н. Фролова, Л. Канафотська, А. Яворська, Н. Фролова, С. Жук, В. Тополь, Г. Фролова, О. Амброс). Узагальнили інформацію про модельну та формувальну частину підприємства, де в різний час працювали З. Пригода, А. Тезбір, В. Гайдура, Т. Завідняк, Я. Паславський, І. Капко.

Охарактеризували художні особливості столових наборів, чайних, кавових сервізів, сувенірної скульптури, декоративних тарелів, ваз, пам'ятних знаків та курортних кухлів виробництва Бориславського фарфорового заводу, що формувалися на верстатах або відливалися у форми. Окреслили найвизначніші твори з-поміж продукції підприємства, які зберігаються у Бориславському історико-краєзнавчому музеї та в державних і приватних збірках Борислава, Трускавця, Східниці, Львова тощо. Зазначили сортність посуду, виявили дві основних марки підприємства, три додаткових, пов'язаних із замовленнями для закладів громадського харчування, одна зі знаком якості.

Виявили зв'язки почерку В. Є. Ковальчука і П. В. Щербаноса в оформленні продукції БорФЗ 1960-х – 1980-х рр. (чайно-кавові сервізи «Царколас», «Рушничок», «Сніжок», «Лебідь»), близькі синхронним «Шахтарським весільним» (форма С. О. Федяєва, розпис В. Є. Ковальчука) сервізам Дружківського фарфорового заводу та розробкам форм і декорування І. Віцька на Полтавському фарфоровому заводі, а також В. П. Єрмоленка на Сумському фарфоровому заводі й співавторів ВДС І. П. Величка, А. С. Діброви, В. Г. Спиці на Баранівському фарфоровому заводі та П. П. Тарасенка з Тернопільського фарфорового заводу, а згодом Київського експериментального кераміко-художнього заводу.

Підприємство функціонувало під брендом Бориславський фарфоровий завод до 2002 р., а у період 2004–2007 рр. випускало продукцію як ЗАТ «Фарфор».

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бориславський міськомкомпартії України. (1987). *Бориславський міськомкомпартії України: програма якості: (З досвіду роботи колективу Бориславського фарфорового заводу по збільшенню випуску продукції найвищого татунку)* [Флаєр]. Облполіграфвидав.

- Всесоюзний інститут асортименту легкої промисловості. (б.р.). *Каталоги Асортиментного бюро ВІАЛегпрому* (1960-х – 1990-х рр.).
- Жук, С. (б.р.). Архів колишньої художниці і скульпторки Бориславського фарфорового заводу Світлани Жук, с. Східниця, Дрогобицький р-н, Львівська обл., Україна.
- Закрите акціонерне товариство «Фарфор». (бл. 2000). *Бориславська порцеляна* [Набір листівок].
- Мороз, И. И. (1972). *Технология строительной керамики*. Вища школа.
- Укрпромфарфор. (1987). *Бориславский фарфоровый завод Львовской области: Каталог продукции*. Облполиграфиздат.
- Школьна, О. (2013). *Фарфор-фаянс України: Історія виробництва. Реєстр імен провідних майстрів галузі* (Кн. 2, ч. 1). День Печати.
- Яремко, З. (2016). *Дороги і перехрестя*. Аверс.
- Яремко, З. (б.р.). Архів родини Яремко Зенона, колишнього директора Бориславського фарфорового заводу, м. Борислав, Львівська обл., Україна.
- kolektyvu Boryslavskoho farforovoho zavodu po zbilshenniu vypusku produktii naivysshchoho gatunku* [Boryslav City Committee of the Communist Party of Ukraine: quality programme: (From the experience of the staff of the Boryslav Porcelain Factory to increase production of the highest grade)] [Flyer]. Oblpolihrafvydav [in Ukrainian].
- Moroz, I. (1972). *Tekhnologiya stroitel'noi keramiki* [Technology of building ceramics]. Vyscha shkola [in Russian].
- Porcelain Closed Joint-Stock Company. (ca. 2000). *Boryslavska portseliana* [Boryslav porcelain] [Postcards] [in Ukrainian].
- Shkolna, O. (2013). *Farfor-faians Ukrainy: Istorii vyrobnystv. Reiestr imen providnykh maistriv haluzi* [Porcelain and faience of Ukraine: History of production. Register of names of leading masters of the industry] (Vol. 2, pt. 1). Den Pechati [in Ukrainian].
- Ukrpromfarfor. (1987). *Boryslavskii farforovyi zavod L'vovskoi oblasti: Katalog produktii* [Boryslav Porcelain Factory, Lviv region: Product catalog]. Oblpoligrafizdat [in Russian].
- Yaremko, Z. (2016). *Dorohy i perekhrestia* [Roads and crossroads]. Avers [in Ukrainian].
- Yaremko, Z. (n.d.). Archive of the Yaremko Zenon family, former director of the Boryslav Porcelain Factory, Boryslav, Lviv region, Ukraine [in Ukrainian].
- Zhuk, S. (n.d.). Archive of Svitlana Zhuk, a former artist and sculptor of the Boryslav Porcelain Factory, Skhidnytsia, Drohobych district, Lviv region, Ukraine [in Ukrainian].

REFERENCES

- All-Union Institute of Light Industry Assortment. (n.d.). *Katalohy Asortymentnoho biuro VIALehpromu* (1960-kh – 1990-kh rr.) [Catalogs of VIALegprom's Assortment Bureau (1960s – 1990s)] [in Ukrainian].
- Boryslav City Committee of the Communist Party of Ukraine. (1987). *Boryslavskiy miskkom kompartii Ukrainy: prohrama yakosti: (Z dosvidu roboty*

CREATIVE HERITAGE OF DESIGN AND PAINTING MASTERS OF THE BORYSLAV PORCELAIN FACTORY

Olha Shkolna^{1*}, Alla Buihasheva¹

¹Borys Grinchenko Kyiv University

Abstract

The purpose of the article is to outline the development features of shaping and painting of products of the Boryslav Porcelain Factory in the Lviv Region (1964–2007). *The research methodology* is based on the principle of historical reliability, art studies and design approaches, a combination of ontological, axiological, typological methods, and the method of art studies analysis. Its use is dictated by the need to comprehend the existential, value, and artistic aspects of the factory's work in the second half of the 20th — beginning of the 21st centuries. *Results*. The study of the products of the Boryslav Porcelain Factory focuses on the history of porcelain and semiporcelain of the second half of the 20th — early 21st centuries. The activity of the enterprise is correlated with the names of the authors of forms and décor and the range of products that until recently were a part of the national food culture. Given the need to verify data on artists, sculptors, model masters of the Boryslav Porcelain Factory and their contribution to the development of the formation of the line of artistic features of the company's product range, the true contribution of its creative team to the development of the domestic industry of “white gold” and the best artistic results for a period of about fifty years (1964-2004/2007) against the background of

other Ukrainian productions are identified. An important aspect of the work was the data collected through field research in the Drohobych district of the Lviv region, which allowed us to cover the technical and technological features of this production. *The scientific novelty* is to introduce into scientific circulations the names of the authors of forms and decorations of porcelain products of the Boryslav Porcelain Factory in the period between 1964 and 2007, as well as analyse the most outstanding works from the range of the company's products for its fifty-year activity. Technical and technological working conditions of leading artists and sculptors are clarified, and materials on the grade and marking of the factory's finished products were analysed.

Keywords: porcelain; semiporcelain; Boryslav Porcelain Factory; Ukraine; the second half of the 20th — beginning of the 21st centuries

Інформація про авторів

Ольга Школьна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка, бул. І. Шамо, 18/2, Київ, Україна, 02154, ORCID iD: 0000-0002-7245-6010, e-mail: dushaorchidei@ukr.net

Алла Буйгашева, народний художник України, професор кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка, бульвар І. Шамо 18/2, Київ, Україна, 02154, ORCID iD: 0000-0002-9644-1657, e-mail: ABB10@i.ua

Information about the authors

Olha Shkolna*, DSc in Art Studies, Professor, Head, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2 I. Shamo Blvd., Kyiv, 02154, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7245-6010, e-mail: dushaorchidei@ukr.net

Alla Buihasheva, People's Artist of Ukraine, Professor, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2 I. Shamo Blvd., Kyiv, 02154, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9644-1657, e-mail: ABB10@i.ua

*Corresponding author



DOI: 10.31866/2410-1176.46.2022.257971
УДК 791.229.2:159.9.07

Оригінальна стаття
© Ширман Р., 2022

НЕСПОДІВАНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ. ДО 50-РІЧЧЯ ВИХОДУ НА ЕКРАН ФІЛЬМУ «Я ТА ІНШІ»

Роман Ширман

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета дослідження — проаналізувати феномен створення у 1971 році на студії «Київнаукфільм» видатного науково-популярного фільму режисера Ф. Соболева «Я та інші», що став етапним у розвитку українського пізнавального кіно й суттєво вплинув на самосвідомість суспільства. *Методологія дослідження* ґрунтується на комплексному науковому підході та теоретичному аналізі суспільних та творчо-виробничих умов у кінематографі, що склалися в Україні на межі 60-70 років ХХ століття, аналізі роботи режисерів студії «Київнаукфільм» та взаємин між митцями, науковцями й суспільством. *Результати*. У статті проаналізована історія створення фільму «Я та інші» як приклад поєднання високопрофесійного кінематографічного пошуку, майстерності та відповідальності з науковим сумлінням вчених, що були здатні кинути виклик усталеним поглядам на суспільство й людину. *Наукова новизна*. Вперше проаналізовані умови виникнення та складові частини соціального феномену, яким став фільм «Я та інші», визначені творчі засоби та прийоми, що сприяли створенню видатного кінематографічного твору і стали однією з вершин творчого доробку класика українського пізнавального кіно Фелікса Соболева.

Ключові слова: «Київнаукфільм»; пізнавальне кіно; Фелікс Соболев; фільм-експеримент

Для цитування

Ширман, Р. (2022). Несподіваний експеримент. До 50-річчя виходу на екран фільму «Я та інші». *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 55-62. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257971>

ВСТУП

Український кінематограф за часів незалежності нашої держави пройшов складний шлях від занепаду до відродження й міжнародного визнання. Про це свідчать фільми, які викликають зацікавленість глядацької аудиторії, привертають увагу критиків, дістають нагороди на престижних кінофестивалях. Водночас ми звертаємося до творчих здобутків минулого, що, безумовно, мають вплив на сучасні процеси становлення вітчизняного художнього й документального кіно. Зокрема, це стосується студії «Київнаукфільм», яка в кінці 1960–80-х роках зажила міжнародної слави завдяки документалістиці. Серед творчого колективу студії особливе місце посідає її засновник — режисер Фелікс Соболев, діяльність якого на сьогодні ще не стала предметом широкої дослідницької уваги науковців.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДЖЕРЕЛ І ПУБЛІКАЦІЙ

Аналіз останніх наукових розвідок засвідчує, що, незважаючи на вагомий внесок Фелікса Соболева в розвиток вітчизняного неігрового кіно, публікацій такої тематики обмаль.

Так, технологічні та інструментальні прийоми Ф. Соболева, інноваційний характер діяльності режисера досліджували В. Марченко та Ю. Помазков (2019). Історію створення фільму «Я та інші» та історію розуміння особливостей людської поведінки розглядала В. Мухіна (2011). У фокусі дослідницької уваги З. Фурманової (1987) перебували фільми Ф. Соболева про науку.

Огляду фільмів-експериментів як потужного засобу розвитку пізнавального кіно й телебачення, стимулятора «пошуку власних виражальних засобів» та принципово важливого аргументу втілення нових наукових ідей присвячена робота Р. Ширмана (2010).

Мета статті — проаналізувати феномен створення у 1971 році на студії «Київнаукфільм» видатного науково-популярного фільму режисера Ф. Соболева «Я та інші», що став етапним в розвитку українського пізнавального кіно і суттєво вплинув на самосвідомість суспільства.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У 1971 році на Київській кіностудії науково-популярних фільмів (далі — «Київнаукфільм») було створено фільм «Я та інші», що став подією не лише у сфері пізнавального кіно, а й у суспільному житті країни. Він підтвердив славу студії, яка на межі 1960–1970 років стала лідером у виробництві наукових фільмів у СРСР, ще раз продемонстрував високу майстерність режисера Фелікса Соболева й сенсаційно засвідчив надзвичайно високий рівень суспільного конформізму в Радянському Союзі.

За свідченням Сергія Тримбача, наприкінці 60-х років у київській кінематографічній спільноті склалися два кола, де групувалася талановиті митці: «Центром одного з них був Сергій Параджанов, якого усунули. Коло Соболева сприймалося владою менш небезпечним, хоча і там поступово накопичувалися ідеї, що руйнували панівні ідейні схеми» (Тримбач, 1999).

У ті роки на студії «Київнаукфільм» сформувався потужний творчий колектив. До відомих майстрів режисури М. Грачова, Л. Островської, С. Шульмана долучилися талановиті молоді митці — сценаристи, режисери, оператори. Незабаром їхні спільні зусилля дозволили кардинально реформувати традиційне наукове кіно й перетворити київську студію на міжнародного лідера з виробництва пізнавальних фільмів. Протягом багатьох років чимало науково-популярних фільмів були тільки більш-менш замаскованими лекціями. Використовуючи документальні та ігрові зйомки, кінематографісти-науковці здебільшого були змушені ігнорувати найважливіше і найцікавіше, що притаманне як ігровому, так і документальному кіно. Ігрові кадри (наприклад, реконструкції епізодів із життя видатних історичних постатей) слугували лише ілюстраціями для закадрового дикторського тексту й жодним чином не могли претендувати на створення живих та складних образів, до чого прагнуть у справжніх ігрових фільмах. Те ж саме відбувалося й під час зйомок документальних кадрів та епізодів. Вони також здебільшого мали лише ілюструвати певні наукові тези, викладені в тексті.

Серед лідерів молоді режисури Київської кіностудії науково-популярних фільмів на межі

1960–1970 років особливе місце посіли випускник ВДІКу Тимур Золоєв і в минулому актор та театральний режисер Фелікс Соболев, які рішуче оновили підходи до створення пізнавального кіно.

Фільми Тимура Золоєва («Гімнаст», 1966; «Фехтувальники», 1967; «Шахтарський характер», 1970; «Микола Амосов», 1971) стали вражаючими документальними розповідями про реальних людей з їхніми драмами, сподіваннями, емоціями. Режисер використав весь наявний на той час потенціал документального кіно, аби на екрані з'явилися справжні, живі люди, відкриті емоції та злободенні питання. Суспільні, наукові, спортивні проблеми перетворювалися на людські конфлікти й драми. Замість закадрового академічного лектора заговорили реальні персонажі. Замість відредагованих, дистильованих текстів залунали живі, емоційні голоси.

Дещо з іншого боку реформацію пізнавального кіно розпочав Фелікс Соболев. Він у співдружності зі сценаристами Євгеном Загданським та Юрієм Аліковим зробив низку фільмів-експериментів, що перетворили науковий фільм на яскраве та захопливе екранне видовище. Серія сенсаційних експериментів, що демонструвала надзвичайні можливості людського мозку, принесла фільму Соболева «Сім кроків за обрій» нечуваний глядацький успіх та нагороди на престижних міжнародних кінофестивалях (серед них — Гран-прі «Золотий астероїд» в Італії, на VII Міжнародному кінофестивалі науково-фантастичних фільмів у Трієсті). Діалогія «Мова тварин» та «Чи думають тварини?», цілком побудована на вражаючих експериментах з тваринами, висунула Ф. Соболева у беззаперчні лідери вітчизняного наукового кіно. Ці фільми отримали «Золотих голубів» Міжнародного кінофестивалю у Лейпцигу (1969, 1971), головні нагороди на кінофестивалях у Римі, Пномпені, Тегерані, Белграді, Будапешті. Ф. Соболев, Ю. Аліков та Л. Прядкін стали лауреатами Ломоносівської та Державної премій СРСР і були визнані беззаперчними класиками пізнавального кіно.

Ф. Соболев та його сценаристи зрозуміли, що саме експеримент — наочний, непередбачуваний, навіть сенсаційний, що розгортається перед камерою, здатний прикути особливу увагу глядачів. Це надзвичайно вирашаний засіб драматургічної організації твору. Експеримент дозволяє позбавитися традиційних оповідачів (у кадрі чи поза кадром), зводить до мінімуму необхідність пояснювального закадрового тексту. У фільмах-експериментах зображення посіло своє чільне місце. Непередбачуваний результат експеримен-

тів активізує глядацьку увагу, викликає певне співчуття (а іноді навіть антипатію) до тих, хто бере участь в цих випробуваннях. Пізнавальний фільм, побудований на експериментах, здатний викликати бурхливі глядацькі емоції. Інформація, яку надає фільм-експеримент, має беззаперечну візуальну доказовість.

Зінаїда Фурманова, дослідниця творчості Фелікса Соболева, пише: «Відкритий науковий експеримент, поставлений з орієнтацією на кінозйомку і на обов'язкове співпереживання, співроздум, співдотик з його перебігом, став своєрідним сюжетом всіх фільмів Соболева про науку, їхнім драматургічним та видовищним підґрунтям» (Фурманова, 1987).

Фільм «Я та інші» опинився на перетині двох найперспективніших ліній розвитку тодішнього «Київнаукфільму». Цей фільм став продовженням видовищних фільмів-експериментів, започаткованих Феліксом Соболевим. І одночасно виявився яскравим прикладом сучасного документального кіно, здатного вдивлятися в обличчя людини, побачити й передати її миттєві емоції, настрої, напруження думки, нюанси поведінки. Замість мертвих графіків, схем та загримованих під вчених статистів, на екрані постали живі люди.

Попередні досягнення Фелікса Соболева, гучний міжнародний успіх його фільмів дещо приспав увагу кінематографічного керівництва. Воно дозволило режисерові перенести наукові експерименти з тварин на людей і звернутися до напівзабороненої тоді в СРСР західної соціальної психології. Небезпеку влада зрозуміла з певним запізненням.

Один із провідних сценаристів тодішнього «Київнаукфільму» Юрій Іванов свідчить:

У видатному фільмі «Я та інші», єдиному, якого ідеологічні керівники відсунули від будь-якої премії та нагород, був продемонстрований процес, починаючи із самого дитинства, залежності особистості від думки натовпу, влади, друзів, ворогів. Вперше екран продемонстрував, як і завдяки яким таємним і могутнім причинам чорне називають білим. (Іванов, 1998)

Над фільмом «Я та інші» працювали сценарист Юрій Аліков, режисер Фелікс Соболев та оператор Леонід Прядкін. Фільм, згідно з попереднім задумом, був присвячений дослідженню соціальної поведінки людини, зокрема здатності самостійно думати, незалежно приймати рішення й активно діяти. Консультантом фільму став авторитетний учений, член-кореспондент АПН СРСР Артур Петровський.

Молода вчена Валерія Мухіна, учениця головного консультанта фільму А. Петровського, разом із режисером адаптувала до екрана наукові експерименти американського психолога Соломона Аша. Спочатку планувалося, що експерименти проводитимуть різні вчені, але після перших зйомок режисер залишив у кадрі лише В. Мухіну. У фільмі було використано класичний експеримент С. Аша, під час якого людині демонстрували зображення кількох намальованих ліній. В американському експерименті брали участь сім «підсадних качок», що працювали у змові з експериментатором. Восьма людина про це не знала. Перші сім учасників один за одним стверджували вголос, що дві лінії за довжиною є абсолютно однаковими (хоча їхня довжина була суттєво різною). Восьма людина, почувши це, спочатку не вірила своїм очам і вухам, але потім теж покійно казала: ці лінії однакові. І таких конформістів виявилось 37 відсотків.

У 2010 році, через сорок років після закінчення роботи над фільмом «Я та інші», професор Валерія Мухіна в лекції своїм студентам визнала: розпочинаючи роботу, всі вони — вчені і кінематографісти — були у полоні ілюзій. Залізна завеса, яка відгороджувала Радянський Союз від навколишнього світу і як наслідок — від сучасної психологічної науки, породжувала довіру до пропагандистського твердження, що поведінка радянської людини докорінно відмінна від того, як поведуть себе люди на Заході: «Ми тоді нічого не знали. Ми не знали, які ми. Ми думали, що ми самостійні... З нас робили конформістів, ми давали конформістські реакції... Нам казали, що ви вільні, і ми вважали, що ми вільні» (Мухіна, 2010). Розпочинаючи роботу, автори майбутнього фільму щиро сподівалися завдяки експериментам продемонструвати, якими самостійними й незалежними стали радянські люди. І як не схожі вони на конформістів з Америки. Хоча жодних експериментальних досліджень і доказів цієї самостійності до фільму «Я та інші» зроблено ще не було.

Знімальну групу Фелікса Соболева цікавила не лише науковість і доказовість експериментів. Досліджувати, як це робив Соломон Аш, реакцію людей на довжину намальованих ліній було малоцікаво. Потрібно було кардинально трансформувати експерименти, аби досягти більшої візуальної видовищності, кінематографічної довершеності. У знімальному павільйоні з'явилися великі фотографії, що трансформували експеримент Аша на дотепне і яскраве шоу. Вигадали ефектні експерименти з білими та чорними пірамідками. Вираз «обидві білі» після виходу на екрани фільму став мемом у тодішньому інтелігентному середовищі.

А розпочинався «Я та інші» зі старого дотепного експерименту-розіграшу. Професор з університетської кафедри читає студентам лекцію про сумнівну достовірність багатьох показів свідків злочину. Комуś щось здалося, хтось чогось не помітив, хтось нафантазував зайве. Несподівано до аудиторії вдирається банда злочинців. Зчиняють страшний галас, стріляють холостими патронами, підхоплюють на руки професора й миттєво зникають разом з ним. За хвилину живий і неушкоджений професор знову повертається до своєї кафедри і просить студентів відповісти на запитання: скільки було нападників, як вони були вдягнені, чи запам'ятав хтось чиїсь прикмети? Розмаїття відповідей вражає. І майже не збігається з реальністю. Про цей експеримент ще в 1934 році згадував детектив Ніро Вульф, герой одного з романів Рекса Стаута. Вульф розповідав своєму помічникові Арчі Гудвіну, як його знайомий професор демонстрував цей експеримент студентам-юристам.

Цей ефектний початок фільму був лише вступом. Адже експеримент з бандитами демонстрував не зовсім те, що стало справжньою сенсацією фільму. Так, люди не завжди уважні, не звертають уваги на деталі, плутаються в спогадах. Але є багато серйозніші й небезпечніші речі.

В аудиторії встановлений великий фотопортрет літнього чоловіка (не надто відомого київського актора). Валерія Мухіна демонструє це фото дівчині, що першою бере участь в експерименті, і повідомляє, що це портрет небезпечного злочинця. Експериментаторка просить дівчину охарактеризувати цього чоловіка. Та на мить замислюється. Режисер робить розкадровку фотопортрета «злочинця»: крупно ніс, брови, очі. За кадром звучить драматична музика. І дівчина починає говорити. На її думку, це страшна людина. Очі злі й жорстокі. Вираз обличчя підступний. Дівчина впевнено малює портрет справжнього маніяка. Відбувається щось схоже на «Ефект Кулешова». Обличчя актора Івана Мозжухіна, попри його цілком нейтральний вираз, у поєднанні з тарілкою супу чи мертвою жінкою миттєво викликало думки про те, з якою гідністю ця людина переборює нестерпний голод, чи те, як стримано цей мужній чоловік переносить втрату коханої жінки. У фільмі «Я та інші» один за одним молоді люди, що беруть участь в експерименті з фотопортретом під легким, але визначальним тиском експериментаторки (вона лише сказала, що це злочинець) знаходять безліч мерзенних рис: чоловік з фото дивиться на світ з презирством, він небезпечний, жорстокий, зухвалий. Потім психолог викликає людей, які були поза межами аудиторії і нічого не чули. Вона знову пропонує розповісти про ха-

рактер людини на фото, але повідомляє, що це — видатний вчений. І дивлячись на те ж саме фото, молоді люди починають говорити про те, яка це мила і лагідна людина. Які в нього ласкаві очі, як цей чоловік любить дітей. Режисер короткими планами і різкими контрастними фразами монтує перший і другий варіанти відповідей: поганий — добрий. Серед кількох десятків учасників експерименту не знайшлося жодної людини, яка б сказала: робити якісь висновки щодо особистості незнайомої людини, спираючись лише на портрет, неможливо. Адже чимало злодіїв мали ледь не янгольську зовнішність. Франсуа Трюффо для фільму «Сирена з «Міссісіпі» (1969) на роль жорстокої авантюристки і вбивці обрав ніжну й чарівну Катрін Денев. А її безпорадну та довірливу жертву грав колишній боксер і виконавець ролей бандитів Жан-Поль Бельмондо. У фільмі «Я та інші» люди лише легенько підштовхнули в певний бік — і вони миттєво побачили перед собою то злодія, то янгола. Безпорадно піддалися маніпуляції з власною свідомістю, що нерідко відбувається у реальному житті.

Експерименти з фотографіями продовжуються. Група «підсадних качок», що були у змові з експериментатором, голосно і переконливо по черзі стверджують, що фотографії двох вкрай несхожих людей — це, безумовно, портрети однієї людини. Останній студент (який не знає, що його дурять) приречено погоджується з цим. Справа доходить до того, що дехто вже погоджується і з тим, що на фотографіях старенької селянки в хусточці й літнього грузина теж відзнята одна і та сама людина — лише перевдягнена. Під час наступних експериментів діти куштуватимуть солону кашу і впевнено стверджуватимуть, що вона солодка — адже так сказали всі інші перед ними. Будуть на білу пірамідку казати, що вона чорна — адже так казали попередники, а дитина не хоче відрізнятися від інших, вона боїться, що з неї сміятимуться. Так само й дорослі люди повторюватимуть, що чорна пірамідка є білою, як про це казали сім попередніх учасників експерименту. Побачивши такі результати на екрані, навіть сміливий і прогресивний дослідник Артур Петровський не міг повірити в реальність того, що відбувається.

Знімальна група несподівано для себе опинилася в ролі Воланда в театрі Вар'єте. Але, на відміну від Воланда, який, напевно, не мав жодних ілюзій і більш-менш передбачав результати свого експерименту (люди за всі часи однакові, легковажні, довірливі, хоча іноді здатні на милосердя), автори фільму «Я та інші» не очікували на ті результати, які вони отримали.

Вже перші зйомки показали такі ж результати, що були у Соломона Аша в Америці. І казати про якусь відмінність радянських людей (дітей і дорослих) було неможливо. Зміст фільму кардинально змінювався, починав рухатися у несподіваний і доволі небезпечний бік. Але автори суворо дотримувалися показу саме тих результатів, які приносив їм кожний новий науковий експеримент.

Щось схоже відбулося у 1962 році в США з професором Стенлі Мілгреном, який досліджував психологічні механізми підкорення людини представниками влади. Зокрема, він намагався зрозуміти, чому німці так покірно сприйняли тиранію Гітлера й слухняно виконували дикунські за своєю жорстокістю накази, не маючи жодного співчуття до жертв. Мілгреном планував провести серію експериментів у Німеччині під назвою «Підкорення». Згідно з його гіпотезою, німецький народ, що вирізнявся дисциплінованістю, повагою до влади й авторитетів, був особливо схильний потрапити в полон тиранії. Але перед тим, як вирушити до Німеччини, Мілгреном провів аналогічні експерименти в Америці. Вони були відзняті прихованими камерами. Учасники були розподілені на дві групи — «учні» та «вчителі». «Вчитель», звертаючись у мікрофон, оголошував різні завдання своєму «учню», який знаходився в іншому приміщенні. «Вчитель» читав ці заздалегідь підготовлені Мілгреном завдання, що постійно ускладнювалися. У разі помилки «вчитель» натискав кнопку — й «учень» отримував слабенький удар електричним струмом. Але з кожною помилкою удар ставав потужнішим. «Вчитель» з кожною помилкою власноручно збільшував струм. «Учень» (а насправді актор) починав благати припинити експеримент, бо йому стає боляче. «Вчитель» чув це у власних навушниках. У критичний момент до «вчителя» підходив суворий і незворушний керівник експерименту, запевняв, що нічого страшного з «учнем» не станеться і вимагав продовження експерименту. Всю відповідальність за наслідки керівник бере на себе. Після цього переважна більшість «вчителів» продовжувала все потужніше бити струмом своїх партнерів. Аж допоки дехто з них взагалі перестав подавати ознаки життя. Мілгреном був вражений результатом: 65 відсотків цілком нормальних і порядних людей не припиняли дистанційно знущатися зі своїх партнерів аж до кінця експерименту. Мілгреном відмовився від поїздки до Німеччини, переконавшись, що справа не в якихось проблемах з національним німецьким характером. Проблема закладена в саму природу людини.

Фільм «Я та інші» ще під час зйомок від наївних спроб протиставити конформістам Захо-

ду чесноти радянських людей, почав переходити до жорсткого аналізу здатності цілком порядних і хороших людей ставати маріонетками в чужих руках. Глядачі миттєво впізнавали за цими дотепними і навіть смішними експериментами вкрай серйозні і загрозливі реалії їхнього власного існування в Радянському Союзі, витоки конформізму та масової втечі від свободи.

Результати зйомок кардинально змінили фільм.

Відмовилися від запланованого в сценарії епіграфа. Шекспірівські рядки з комедії «Як вам це сподобається» про те, що «весь світ — театр, і люди в нім актори» втратив зв'язок з тим, що демонстрував екран. Епіграфом стали рядки Франсуа Війона з «Балади прикмет»:

Я знаю — мухи гинуть в молоці,
Я знаю добру і лиху годину,
Я знаю — є співці, сліпці й скопці,
Я знаю по голках сосну й ялину,
Я знаю, як кохають до загибуні,
Я знаю чорне, біле і рябе,
Я знаю, як Господь створив людину,
Я знаю все й не знаю лиш себе. (Війон, 2003)

Міф про надзвичайно високу самостійність і свободу мислення радянської людини руйнувався на очах. Аби фільм потрапив на екран, досвідченим авторам довелося зробити низку захисних маневрів. Перш за все, був написаний заспокійливий закадровий текст, у якому викладалися міркування про складність людської психіки та різноманітність характерів. Останній експеримент фільму (як відомо, наприкінці треба видавати найпотужніший і найвражаючий епізод) був про те, як школярі дружно відмовляються від егоїстичного бажання заробити карбованець на користь того, аби гроші пішли на потреби класу. У контексті всього, що вже продемонстрував фільм, це сприймалося з певною недовірою (хоча в цьому експерименті не було жодних підстав). У будь-якому разі глядачі розуміли: напевно, це зроблено, аби приспати цензуру, заспокоїти керівництво й дати шанс фільму потрапити на екран.

Шлях фільму «Я та інші» на екрани був складним. Попри сміливий та палкий захист і пропаганду фільму впливовим вченим, членом-кореспондентом АПН СРСР Артуром Петровським, незважаючи на підтримку наукової спільноти, виявилось чимало таких, хто відчув себе ображеним і вважав цей фільм наклепом і знущанням з радянських людей. Авторів звинувачували в тому, що фільм зневажає молодь, вчить брехати дітей та

дорослих, малює радянську людину як невиліковного конформіста та пристосуванця.

Тоді ще молодий науковець Валерія Мухіна була здивована не лише тим, що фільм не заборонили, а й тим, у який спосіб влада почала його використовувати. Мухіну стали запрошувати на виступи з фільмом до цілком специфічного навчально-наукового закладу в Москві. Її аудиторія з професійною зацікавленістю детально розпитувала про механізми та результати експериментів, де людей примушували покірно називати чорне білим. Слухачів надзвичайно цікавило, чому (як свідчили експерименти Соломона Аша) мало бути саме сім «підсадних качок», чому саме ця кількість провокаторів здатна найкраще переконати розгублену людину. Коли Мухіна зрозуміла, з ким має справу (серед слухачів було чимало іноземців з країн третього світу), вона відмовилася брати участь в подальших показах та лекціях на території цього закладу.

Експерименти з соціальної психології набували все більшої популярності та гучного розголосу у світі. Приблизно в той час, коли в Києві знімали фільм «Я та інші», у США психолог Філіп Зімбардо збудував у Стенфордському університеті декорацію в'язниці і почав досліджувати стосунки «в'язнів» та «наглядачів» (ті та інші були студентами університету, що згодилися на експеримент). Шокуючі результати цього експерименту змусили достроково його припинити і ледь не коштували Зімбардо наукової кар'єри. Про це був відзнятий німецький ігровий фільм «Експеримент» (2001) режисера Олівера Хіршбегеля та його американський римейк «Експеримент» (2010) режисера Пола Шойринга.

Фільм «Я та інші» залишився за лаштунками офіційно гучних подій тодішнього кінопроцесу. В єдиній книзі про Фелікса Соболева, надрукованій в СРСР, про його видатний фільм сказано похапцем, його навіть немає у фільмографії режисера, що завершує книгу. На початку сімдесятих років цей фільм мало хто бачив, але всі про нього чули. На численних кухнях обговорювали й переказували вражаючі експерименти, які демонструвалися у фільмі.

Через сорок років після створення фільму «Я та інші», у 2010 році в Росії був зроблений фільм-римейк під такою ж назвою. Він повторював всі драматургічні та режисерські ходи і знахідки фільму Фелікса Соболева, щоправда з набагато меншим творчим успіхом. Творці нового фільму так саме розпочинали його зі сцени з бандитами, що викрадають людину. Там також були фотографії, пірамідки, діти і все інше. Але не було головного — мистецького відкриття нового вражаючого

матеріалу, азарту і драйву талановитих першовідкривачів, радості від ризикованого виклику усталеним поглядам і стереотипам. Адже справа не лише в тому, аби перенести на екран класичні експерименти Соломона Аша.

Робота над фільмом «Я та інші» Фелікса Соболева стала вкрай несподіваною і ризикованою пригодою в житті авторів. Для створення такого фільму замало було лише таланту та професійного хисту. Фелікс Соболев та його колеги мали мужність назвати чорне чорним, незважаючи на хор численних попередників, який гучно переконував у протилежному.

Федеріко Фелліні вважав роботу над кожним фільмом захопливою пригодою, якоюсь фантастичною мандрівкою у незнане:

Всілякі несподіванки не лише роблять мандрівку цікавішою, вони самі і є цією мандрівкою... Робити фільм — це не означає вперто намагатися змінювати реальну дійсність відповідно до ідей, що колись виникли у автора; робити фільм — це також вміння розуміти, визнавати, приймати і використовувати ті важливі зміни, що відбуваються з твоїми попередніми задумами під впливом безперервного розвитку подій. (Фелліні, 1984)

ВИСНОВКИ

Фільм «Я та інші» став продовженням видовищних фільмів-експериментів, започаткованих Феліксом Соболевим на студії «Київнаукфільм». Одночасно виявився яскравим прикладом сучасного документального кіно, здатного побачити й передати миттєві емоції людини, її настрій, нюанси поведінки. Замість мертвих графіків, схем та заgrimованих під учених статистів на екрані постали живі люди.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано умови виникнення та складові частини соціального феномену, яким став фільм «Я та інші»; визначено творчі засоби та прийоми, що сприяли створенню видатного кінематографічного твору і стали однією з вершин творчого доробку класика українського пізнавального кіно Фелікса Соболева.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Війон, Ф. (2003). Балада прикмет (Л. Первомайський, пер.). В Н. О. Висоцька (Ред.), *Література західноєвропейського Середньовіччя* (с. 395). Нова книга.
- Зелинський, Ю. (2000, 17 марта). Звезда Фелікса Соболева. *Зеркало недели*. https://zn.ua/ART/zvezda_feliksa_soboleva.html

- Иванов, Ю. (1998, 17 апреля). Было и прошло. *Зеркало недели*. https://zn.ua/ART/bylo_i_proshlo.html
- Марченко, В., & Помазков, Ю. (2019). Творчі та інструментальні новації режисера Фелікса Соболева. *Науковий вісник Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого*, 24, 129-137. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.24.2019.183931>
- Мухина, В. (2010, 17 марта). Мы все конформисты. *Сноб*. <https://snob.ru/selected/entry/1505>
- Мухина, В. (2011). Рефлексия на себя и других: сорок лет фильму "Я и другие". *Развитие личности*, 1, 166-180.
- Тримбач, С. (1999). Феликс Соболев и другие. *Искусство кино*, 5, 39-41.
- Феллини, Ф. (1984). *Делать фильм* (Ф. М. Двин, пер.). Искусство.
- Фурманова, З. (1987). *Шаги за горизонт: Фильмы о науке кинорежиссера Феликса Соболева*. Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства.
- Ширман, Р. (2010). Експеримент: від Біблії до каналу Discovery. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії'2010*, 3, 269-277.
- Marchenko, V., & Pomazkov, Yu. (2019). Tvorchi ta instrumentalni novatsii rezhysera Feliksa Sobolieva [Creative and Instrumental Innovations of Director Felix Sobolev]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni I. K. Karpenka-Karoho* [Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television], 24, 129-137. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.24.2019.183931> [in Ukrainian].
- Mukhina, V. (2010, March 17). My vse konformisty [We are all conformists]. *Snob*. <https://snob.ru/selected/entry/1505> [in Russian].
- Mukhina, V. (2011). Refleksiya na sebya i drugikh: sorok let fil'mu "Ya i drugie" [Reflection on oneself and others: forty years of the film "Me and Others"]. *Razvitie lichnosti* [Personal development], 1, 166-180 [in Russian].
- Shyrman, R. (2010). Eksperyment: vid Biblii do kanalu Discovery [Experiment: from the Bible to Discovery Channel]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii'2010* [Current issues of art practice and art history], 3, 269-277 [in Ukrainian].
- Trimbach, S. (1999). Feliks Sobolev i drugie [Felix Sobolev and others]. *Iskusstvo kino* [Cinema Art], 5, 39-41 [in Russian].
- Villon, F. (2003). Balada prykmet [Ballad of signs] (L. Pervomaiskyi, Trans.). In N. Vysotska (Ed.), *Literatura zakhidnoievropeiskoho Serednovichchia* [Literature of the Western European Middle Ages] (p. 395). Nova knyha [in Ukrainian].
- Zelinskii, Yu. (2000, March 17). Zvezda Feliksa Soboleva [Star of Felix Sobolev]. *Zerkalo nedeli*. https://zn.ua/ART/zvezda_feliksa_soboleva.html [in Russian].

REFERENCES

AN UNEXPECTED EXPERIMENT. TO THE 50TH ANNIVERSARY OF *ME AND OTHERS* FILM RELEASE

Roman Shyrman

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to analyse the phenomenon of the creation of the outstanding popular science film directed by F. Sobolev *Me and Others* at the Kyivnaukfilm studio (Kyiv Science Films) in 1971. The film became a milestone in the development of Ukrainian educational cinema and had a significant impact on the self-awareness of society. The research *methods* are based on a comprehensive scientific approach and theoretical analysis of the social and creative production conditions in Ukraine at the turn of the 1960s and 1970s, an analysis of the work of directors of the Kyivnaukfilm studio, and the relationships between artists,

scientists, and society. Results. The article analyses the history of the creation of the film *Me and Others* as an example of a combination of highly professional cinematic search, skill, and responsibility with the scientific conscience of scientists capable of challenging the established views of society and man. *Scientific novelty*. For the first time, the conditions of the emergence and components of the social phenomenon that became the film *Me and Others* are analysed, creative means and techniques that contributed to the creation of an outstanding cinematic work and became one of the best works of the classic of Ukrainian educational cinema Felix Sobolev are identified.

Keywords: Kyivnaukfilm studio; educational film; Felix Sobolev; experimental film

Інформація про автора

Роман Ширман, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0003-4900-7791, e-mail: rom_nat@ukr.net

Information about the author

Roman Shyrman, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Professor, Honoured Artist of Ukraine, Head, Department of Cinema and Television Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4900-7791, e-mail: rom_nat@ukr.net



DOI: 10.31866/2410-1176.46.2022.258616
УДК 785.036:78.071(438)Падеревський

Оригінальна стаття
© Асталощ Г., 2022

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА СПАДЩИНА ІГНАЦІЯ ПАДЕРЕВСЬКОГО В АСПЕКТІ НАЦІОНАЛЬНОГО КОЛОРИТУ

Габрієла Асталощ

Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка

Анотація

Мета статті — висвітлити стилістичні та художньо-образні парадигми інструментального доробку І. Я. Падеревського крізь призму національної самобутності творчого амплуа митця. *Методологія дослідження*. У процесі дослідження для розкриття представленої проблематики використали такі методи: біографічний (вивчення життєвого шляху); джерелознавчий (опрацювання наукових праць із дотичних питань); історичний (визначення ролі політичних і культурних обставин доби у становленні та формуванні особистості); аналітичний та структурно-логічний (висвітлення хронологічного аспекту проблеми, осмислення специфіки напрямів діяльності); метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків). *Результати*. Діяльність І. Я. Падеревського посіла ключове місце в польській культурі: музикант увійшов в історію піанізму як один із найяскравіших, найвідоміших та найпопулярніших віртуозів кінця XIX — початку XX ст.; він полонив світ переконливо глибокою інтерпретацією музики Ф. Шопена; як композитор створив чимало яскравих шедеврів польської музики пізньоромантичного зразка; завдяки активній сценічній практиці артист зміг привернути увагу світової спільноти до питань національної самобутності й ідентичності нації. Інструментальна творчість у двох напрямках — виконавському та композиторському — акумулювала весь спектр патріотичних ідей цього визначного діяча, стала яскравим репрезентантом польської культури на світовій мистецькій арені. *Наукова новизна*. Вперше в історії вітчизняного мистецтвознавства інструментальний, а саме — виконавський та композиторський доробок Ігнація Падеревського, розглянутий як комплексне явище взаємодії цих сфер самореалізації митця.

Ключові слова: І. Я. Падеревський; творча діяльність; авторський стиль; композиторська спадщина; інструментальна музика

Для цитування

Асталощ, Г. (2022). Інструментальна спадщина Ігнація Падеревського в аспекті національного колориту. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 63-68. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258616>

ВСТУП

Постать Ігнація Яна Падеревського посіла вагоме місце в генезі польської піаністичної школи й у світовому фортепіанному мистецтві. Музикант залишив після себе чималу композиторську спадщину, яка стала символом національної музики, репрезентантом польського колориту далеко за межами держави. Життя митця як унікальний синтез його багатогранної діяльності, приклад самовідданої реалізації патріотичного кредо. Провідний аспект дослідження його життєтворчості — гучна піаністична кар'єра та політичний шлях, значно

менше висвітленим залишається його композиторський стиль. Актуальність цієї розвідки полягає у вивченні ролі національного чинника в інструментальній спадщині І. Я. Падеревського.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Різнобічна постать І. Я. Падеревського висвітлюється у науковій літературі у кількох аспектах: хронологічного літопису, мистецької спадщини, політичного та культурного внеску в історію рідної держави. Розмаїття його діяльності розкрива-

ється у розвідках українських, польських та інших європейських науковців. Особливий інтерес з огляду на ракурс дослідження становлять мистецтвознавчі праці Крол Т. (Król, 2018), Міхейшиної О. (Михейшина, 2018), Нечепуренко В. (2018), Сітенко Т. (2004), Томашік С. (Tomasik, 2020), присвячені композиторським досягненням, а також окремі розвідки з питань його інтерпретаторської кар'єри, зокрема Заборіна С. (Заборин, 2014), Загладько А. (2019), Чупріної Н. (2018) та інших.

Мета дослідження — висвітлити стилістичні та художньо-образні парадигми інструментальної спадщини І. Я. Падеревського крізь призму національної самобутності творчого амплуа митця.

Відповідно до мети поставлені такі *завдання*: розглянути віхи життєпису особистості у взаємодії основних сфер діяльності; визначити напрями та жанри інструментальної творчості; розкрити ідейний зміст композицій; охарактеризувати стилістичні особливості основних творів.

У процесі дослідження для освоєння та розкриття представленої проблематики використали такі *методи*: біографічний (вивчення життєвого шляху); джерелознавчий (опрацювання наукових праць із дотичних питань); історичний (визначення ролі політичних та культурних обставин доби у становленні та формуванні особистості); аналітичний та структурно-логічний (висвітлення хронологічного аспекту проблеми, осмислення специфіки напрямів діяльності); метод теоретичного узагальнення (підбиття підсумків).

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Постать І. Я. Падеревського відіграла фундаментальну роль в історії польської державності. Політик став символом незламного духу, своєю активною та цілеспрямованою працею дієво сприяв відродженню Польщі. Водночас, він залишив безцінну мистецьку спадщину, досягнувши вершин піанізму, створив чимало композиторських шедеврів. Артист став чи не найвідомішим серед своїх співвітчизників, неймовірно популярним як виконавець-віртуоз, а його безсумнівний авторитет на світовій сцені викликав довіру до постаті музиканта у впливових політичних колах. Відтак життєвий доробок митця — це неординарний синтез політичної та мистецької імплементації високої ідеї незалежності батьківщини.

І. Я. Падеревський, здобувши ґрунтовну освіту, поступово синтезував традиції польського піанізму (Р. Штробля, Ю. Янота, Т. Лешетицького) й увірвався у сценічне життя Європи. Після закінчення Варшавського музичного інституту музикант обійняв професорську посаду й далі

концертував. А. Загладько (2019), аналізуючи гастрольну поїздку піаніста до Києва, зазначає, що місцева критика значно вище оцінювала його ранні композиторські проби, аніж піаністичне амплуа (с. 108–109). Вочевидь, молодий артист на цьому етапі ще не сформувався як інтерпретатор, але після навчання у віденського фахівця польського походження — Т. Лешетицького — зміг розкрити творчу індивідуальність піаніста й оформити власний виконавський стиль.

Юний музикант викладав у консерваторії Страсбурга. Уже на початку своєї творчої кар'єри паралельно працював у декількох напрямках, вдосконалюючись як виконавець і композитор, і формуючись як вчитель. Однак, останній із зазначених ракурсів не став пріоритетним. Бурхлива концертна практика не залишала вільного часу, та й сам маестро, ставлячись до викладацької справи дуже відповідально, визнавав, що уроки гри на фортепіано із талановитою молоддю потребують багато сил та енергії. Згодом всесвітньо відомий виконавець частково здійснював наставницьку діяльність, проте лише у формі майстер-класів у власному швейцарському маєтку Rion-Bosson, де консультував чимало обдарованих піаністів: О. Брахоцький, З. Джевецький, М. Кондрацький, Ф. Лабунський, С. І. Навроцький, Г. Опеньський, З. Стойовський, Г. Штомпка, А. Тадлевський та багато інших (Заборин, 2014, с. 339).

Спадкоємність польських традицій позначилася на мистецьких пріоритетах вже у ранні роки. Зароджується чітке прагнення продовжити традиції Ф. Шопена, вплив якого позначився не тільки у контексті композиторської творчості, але, насамперед, на усвідомленні соціокультурної ролі музиканта, вищої місії проповідника національного мистецтва. Музикант цілеспрямовано вивчав та пропагував творчість зазначеного композитора. Його інтерпретації стали унікальним явищем в історії фортепіанного виконавства, вони були глибоко переконливими, надзвичайно поетичними, сповненими філософською думкою та патріотичними ідеями. Роль музики цього генія, її ідейно-образного світу у формуванні романтичного світобачення І. Я. Падеревського, безумовно, важлива. Упродовж життя музикант виконував весь репертуарний спектр творів цього автора, популяризував його композиції, здійснив вагомий редакторський працю, видавши повне зібрання фортепіанної спадщини майстра. Ця музика посіла центральне місце у концертах піаніста, а його інтерпретації — суспільний резонанс у країнах Європи і в США. Він став найвідомішим польським виконавцем серед своїх сучасників. Глибоко вивчивши психологічний та художній контекст ком-

позицій польського генія, він перейняв найважливіше — їхню змістовну сутність та наповненість.

Індивідуальний стиль відомого польського виконавця синтезував національні традиції на кількох рівнях: ментальному, який юнак увібрав із ранніх років родинного патріотичного виховання; суто піаністичному, що формувався впродовж років навчання вдома, у Варшаві та у класі Т. Лешетицького; творчої спадкоємності, насамперед музики Ф. Шопена. Значним поштовхом у формуванні стильової парадигми й у піаністичній, і у композиторській творчості став його паризький період, де музикант вперше яскраво заявив про себе на концертній естраді, потрапив в епіцентр творчих тенденцій часу, абсорбував кращі традиції європейської музики, поринув у найпотужніші мистецькі кола. Піаніст згодом об'їхав фактично всі провідні країни Європи, виступав у найкращих залах світу, у безпосередній близькості спостерігав за світовими тенденціями на перетині століть, що, безумовно, позначилося на його пошуках у сфері нових засобів виразності.

Глибоке знання музики Ф. Шопена віддзеркалилося на композиторському спадку його ідейного продовжувача. Відтак вибір жанрового діапазону, тематика, образний зміст полотен І. Я. Падаревського засвідчують пієтет до творчості польського генія. Реалізуючи мистецьке кредо, музикант пробує себе і в масштабніших жанрах. Зокрема, ним створені «Польська Фантазія» для фортепіано з оркестром, Симфонія «Полонія» (1903–1908), Увертюра *Es-dur* (1884), опера «Манру» (1893–1901). Це яскраві картини величної історії Польщі, її безсмертних героїв, життя та побуту народу крізь призму його неповторного фольклору. Серед інших об'ємних творів — Концерт для фортепіано з оркестром *a-moll* (1882–1888), Концерт для скрипки з оркестром (1886–1888, відновлений у 1991 р.), Сюїта *G-dur* для струнних (1884).

Центральне місце у доробку майстра займають інструментальні твори і, очевидно, найбільше авторських зразків створено для фортепіано: Фортепіанна Соната *Es-dur* (1887–1903), Варіації і fuga *Es-dur* (1885–1903), Сюїта *Es-dur* (1879), Інтродукція та Токата (1881–1882), численні мініатюри. Серед камерно-ансамблевих творів композитора — Соната для скрипки та фортепіано *a-moll* (1885), Пісня та Романс для скрипки і фортепіано (1880-ті рр.), Варіації та fuga для струнного квартету (1884) тощо.

У фортепіанній музиці І. Я. Падаревський продовжує пізньоромантичну векторну пряму, у площині якої створює оригінальні зразки. Окрім творів великої і середньої форми, зазначених вище, він творить чимало шедеврів і в жанрі мі-

ніатюри — мазурки, вальси, ноктюрни, музичні моменти, інтермецо, експромти тощо. Авторському перу майстра належать його власний жанровий підтип — краков'як як прояв цікавості до т.зв. локального колориту в межах національних традицій. Такий пасаж у творчості зустрічаємо в музиці зазначеного періоду і в інших європейських школах, що дає змогу констатувати цей принцип як один із важливих ознак мистецької національної ідентифікації композиторів. Краков'як — провінційний південнопольський танець — набуває у творчості І. Я. Падаревського особливого авторського трактування, новаторського перетворення шопенівських традицій. Автор також значно збагачує музичну мову композицій, яка, з одного боку, демонструє опору на інтонаційну, ритмічну, ладову, жанрову національну специфіку, з іншого — розширена цікавими знахідками у гармонічній сфері, прагненням до колористичного трактування фактури. Він розвиває принцип мелодизованої поліфонічної тканини, насичуючи акордову гармонійну вертикаль мелодичною підголосковістю. Зберігаючи відданість романтичним принципам, митець водночас прокладає місток до новітніх віянь у сфері музичної мови, що згодом еволюціонують у сонористичні пошуки К. Пендеревського.

Звернення до камерно-інструментального жанру є наслідком акумулювання мистецьких інтересів І. Я. Падаревського. По-перше, піаніст мав величезний виконавський досвід у цьому жанрі ще з юнацьких років. Зокрема, під час навчання у Варшаві він упродовж року з успіхом концертував у Росії зі скрипалем І. Целевічем; здійснив чимало виступів із В. Гурським. По-друге, безсумнівно є вплив Ф. Шопена, для якого камерно-інструментальний жанр не став провідним, усе ж ним було створено кілька неординарних зразків — Інтродукція й Полонез для віолончелі та фортепіано, Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, Віолончельна Соната. Особливо в ранніх творах (Інтродукція й Полонез, Тріо) відчувається перевага фортепіанної партії. Усе ж звернення до них стало знаковим для польської романтичної камерної музики. У доробку цього композитора є ще один твір, створений у співавторстві із відомим віолончелістом, професором Паризької консерваторії О. Франкоммом «Великий концертний дует на теми з опери Дж. Меркербера «Роберт-Диявол», котрий, як і Віолончельна Соната, посів важливе місце у концертних програмах Ф. Шопена останніх років. Хоч фортепіанна фактура цих творів теж позначена віртуозністю, усе ж порівняно з попередніми композиціями в них проявляється значно більша збалансованість ансамблю.

Останні композиції Ф. Шопена можна вважати прототипом камерно-інструментальної творчості

І. Я. Падеревського, а центральне місце належить Скрипковій Сонаті. В ній сповна відображена піаністична віртуозність автора, котра природно співіснує у насиченій музичній канві із епічною скрипковою партією. Композиція належить до раннього періоду творчості, в ці ж роки написаний Фортепіанний концерт. Обидва твори свідчать про початок мистецької зрілості, злет виконавської майстерності, новий етап авторського письма. Ефектність, масштабність, помпезність, піднесеність — ось ті ознаки, які, на перший погляд, характеризують Сонату. Однак, проникнувши у його художньо-образний зміст, перед інтерпретатором та слухачем постають образи героїчного минулого Польщі, могутність незламного духу народу, його душевне багатство, ширість емоцій. Музичній мові притаманна прониклива мелодичність, художня виразність, гармонійна барвистість, велич, піднесеність. Соната присвячена відомому скрипалю Пабло де Сарасате, котрий був надзвичайно вражений твором та часто включав його до концертних програм. Чільне місце зайняла композиція й у репертуарі автора, він неодноразово виконував її з товаришем В. Гурським. Цей музикант надавав цінні виконавські поради під час написання. Опублікована в авторитетному берлінському виданні *Note & Book*, Соната набула схвальних відгуків від європейської і, особливо, польської музичної критики. Твір написаний у класичній тричастинній формі, однак за духом, темпераментом, емоційним розмахом є яскравим артзразком романтизму.

Традиції Ф. Шопена розвиває композитор і в симфонічних творах. Зокрема, знакове місце належить симфонії *h-moll* «Полонія». Масштабне полотно стало відгомном на повстання 1863–1864 рр. проти Російської імперії, що завершилося поразкою повстанців, однак, сплеск патріотичного настрою відобразився у мистецькій спадщині багатьох творців. Героїчним образам Польщі І. Я. Падеревський протиставляє образ ліричного героя, який уособлює в собі весь польський народ, його душевні колізії, мрію про незалежну державу. Подібні художньо-образні цілі ставить композитор і у «Польській Фантазії» та Фортепіанному концерті. Ці твори пройшли багаторазову сценічну апробацію самого автора під час багаторічних турне як в країнах Європи, так і на американському континенті, де піаніст користувався особливою популярністю.

У контексті національного колориту особливо виділяється одночастинна Фантазія на польські теми («Польська Фантазія»). Хоч композитор не використовує жодних цитат, все ж мелодична лінія твору рясніє фольклорними елементами, які проявляються на багатьох рівнях: інтонаційному, гармо-

нійному, ритмічному, ладовому тощо. Твір, об'єднаний провідною мазурковою темою як своєрідним лейтмотивом, то набуває ліричних пісенних ознак, то трансформується в улюблений для композитора життєрадісний краков'як. Надзвичайно багато звучить партія роялю-соліста. Вона, безсумнівно, домінує у Фантазії. Барвисто та колористично написаний оркестровий фон із цікавими гармонійними знахідками, ритмічною імпульсивністю, яскравим інструментуванням і тембровою насиченістю.

Розглянуті твори стали яскравими взірцями польського музичного мистецтва, своєрідними символами національної самосвідомості народу, музичною енциклопедією духовності, ментальності, прагнень, емоцій і переживань нації, її боротьби за власну незалежність. Окрім того, ці масштабні композиції концентрують оригінальні засади композиторського письма їхнього автора, його художньо-образну та ідейну скерованість, синтезують новаторські пошуки у сфері звучань, гармонійного співзвуччя, нетипових тембрових барв, які виходять далеко за межі романтичного композиторського мислення та передбачають колористичну революцію музики ХХ ст.

ВИСНОВКИ

Спадщина І. Я. Падеревського зайняла ключове місце в польській культурі. Музикант увійшов в історію піанізму як один із найяскравіших, найвідоміших і найпопулярніших віртуозів кінця ХІХ — початку ХХ ст., полонив світ переконливо глибокою інтерпретацією музики Ф. Шопена, створив чимало яскравих пізньоромантичних артзразків, своєю діяльністю зміг пригорнути увагу світової спільноти до питань національної самобутності та ідентичності нації. Творчість І. Я. Падеревського вражає, насамперед, глибиною почуттів та переживань, багатогранністю розкриття образного змісту, багатством звучання, мелодичною виразністю та блискучою віртуозністю.

Непересічною особистістю став митець і для української культури, адже народився він на території сучасної України, де сьогодні з особливим пієтетом ставляться до його доробку, організують концерти, творчі вечори та наукові конференції, присвячені діяльності цього музиканта. Неодноразово виступав піаніст і в Києві — столиці держави, згодом у Львові — культурній столиці Західної України. Перспективними могли б стати подальші дослідження з питань внеску особистості у творчу історію країни, мистецьких зв'язків та взаємодії культур, на перетині яких реалізовував свій потенціал цей визначний польський діяч.

Наукова новизна. Вперше в історії вітчизняного мистецтвознавства інструментальний, а саме виконавський та композиторський доробок І. Я. Падеревського, розглянутий у комплексній взаємодії сфер діяльності митця.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Асталаш, Г. Л. (2021). Історична постать Ігнація Яна Падеревського крізь призму синтезу мистецької та політичної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 129-133. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250274>
- Заборин, С. В. (2014). Уроки Ігнаца Яна Падеревського в Ріон-Боссон. *Мир науки, культури, образования*, 3(46), 338-341.
- Загладько, А. О. (2019). Представники школи Теодора Лешетицького в концертному житті Києва 80-х років XIX століття (за матеріалами преси). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(43), 98-117. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2\(43\).2019.171478](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2(43).2019.171478)
- Михейшина, О. Ю. (2012). Ігнацій Ян Падеревський: к вопросу о некоторых чертах композиторского стиля на примере симфонии h-moll op. 24 «Полония». В *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність*, Матеріали міжнародної науково-творчої конференції, Київ, 2-3 травня 2012 р. (с. 53-55). НАКККіМ.
- Нечепуренко, В. (2018). Ноктюрн оп. 16 І. Я. Падеревського: стильовий та інтерпретаційний аспекти. *Київське музикознавство*, 57, 231-243.
- Сітенко, Т. (2004). Київські епізоди творчої біографії І. Падеревського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 42, 40-51.
- Чуприна, Н. (2018). Твори та виконавство М. Шимановської, І. Падеревського як бідермаєрівська стильова лінія у польській музиці. *Музичне мистецтво і культура*, 1(27), 266-279. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-27-1-266-279>
- Król, T. (2018). Sonaty skrzypcowe polskich kompozytorów z przełomu XIX i XX wieku jako przykład kształtowania emocji w muzyce. W *Polska muzyka kameralna I połowy XX wieku: źródła, style, interpretacje*, Ogólnopolska Konferencja Naukowa, Łódź, 7-8 grudnia 2018 (s. 87-108). <http://31.186.81.235:8080/api/files/view/921512.pdf>
- Tomasik, S. (2020). *Polskie sonaty skrzypcowe od Elsnera do Szymanowskiego*. https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/slawomir_tomasik_-_xix_xx_w.pdf

REFERENCES

- Astalosh, G. (2021). Istorychna postat Ihnatsiia Yana Paderevskoho kriz pryzmu syntezy mystetskoï ta

politychnoi diialnosti [The historical figure of Ignacy Jan Paderewski through the prism of synthesis of artistic and political activity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [National Academy of Culture and Arts Management Herald], 4, 129-133. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250274> [in Ukrainian].

- Chuprina, N. (2018). Tvory ta vykonavstvo M. Shymanovskoi, I. Paderevskoho yak bidermaierivska stylova liniia u polskii muzytsi [Works and performances of M. Szymanowska, I. Paderewski as a Biedermeier style line in Polish music]. *Muzychne mystetstvo i kultura* [Music Art and Culture], 1(27), 266-279. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-27-1-266-279> [in Ukrainian].
- Król, T. (2018). Sonaty skrzypcowe polskich kompozytorów z przełomu XIX i XX wieku jako przykład kształtowania emocji w muzyce [Violin sonatas of Polish composers from the turn of the 19th and 20th centuries as an example of shaping emotions in music]. In *Polska muzyka kameralna I połowy XX wieku: źródła, style, interpretacje* [Polish chamber music in the first half of the 20th century: sources, styles, interpretations], Polish National Scientific Conference, Lodz, December 7-8, 2018 (pp. 87-108). <http://31.186.81.235:8080/api/files/view/921512.pdf> [in Polish].
- Mikheishina, O. (2012). Ignatsii Yan Paderevskii: k voprosu o nekotorykh chertakh kompozitorskogo stilya na primere simfonii h-moll op. 24 "Poloniya" [Ignacy Jan Paderewski: on the question of some features of the composer's style on the example of Symphony h-moll op. 24 "Polonia"]. In *Transformatsiia osvity i kultura: tradytsii ta suchasnist* [Transformation of education and culture: traditions and modernity], Proceedings of the International Scientific and Creative Conference, Kyiv, May 2-3, 2012 (pp. 53-55). National Academy of Culture and Arts Management [in Russian].
- Nechepurenko, V. (2018). Noktiurn op. 16 I. Ya. Paderevskoho: stylovyi ta interpretatsiyni aspekty [Nocturne op. 16 by I. J. Paderewski: stylistic and interpretive aspects]. *Kyivske muzykoznavstvo* [Musicology of Kyiv], 57, 231-243 [in Ukrainian].
- Sitenko, T. (2004). Kyivski epizody tvorchoi biohrafii I. Paderevskoho [Kyiv episodes of I. Paderewski's creative biography]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], 42, 40-51 [in Ukrainian].
- Tomasik, S. (2020). *Polskie sonaty skrzypcowe od Elsnera do Szymanowskiego* [Polish violin sonatas from Elsner to Szymanowski]. https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/slawomir_tomasik_-_xix_xx_w.pdf [in Polish].
- Zaborin, S. (2014). Uroki Ignatsa Yana Paderevskoho v Rion-Bosson [Lessons of Ignacy Jan Paderewski in Rion-Bosson]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*

[The world of science, culture and education], 3(46), 338-341 [in Russian].

Zahladko, A. (2019). Predstavnyky shkoly Teodora Leshetyskoho v kontsertnomu zhytti Kyieva 80-kh rokiv XIX stolittia (za materialamy presy) [Representatives of Teodor Leszetycki's school in the concert space of Kyiv

in the 80s of the 19th century (on the stuff of periodicals)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], 2(43), 98-117. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2\(43\).2019.171478](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2(43).2019.171478) [in Ukrainian].

INSTRUMENTAL HERITAGE OF IGNACY PADEREWSKI IN TERMS OF NATIONAL CHARACTER

Gabriella Astalosh

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Abstract

The purpose of the article is to highlight the stylistic and artistic paradigms of I. J. Paderewski's instrumental work through the prism of the national identity of the artist's creative role. *Methods.* In the research process, the following methods were used to reveal the presented issues: biographical (the study of the life path); source studies (the study of the scientific papers on related issues); historical (determining the role of political and cultural circumstances of the era in the formation and development of the personality); analytical, structural and logical (highlighting the chronological aspect of the issue, understanding the specific features of activities); the method of theoretical generalisation (to sum up). *Results.* I. Paderewski's activity took a key place in Polish culture: the musician entered the history of pianism as one of the brightest, most famous, and most popular virtuosos of the late 19th — early 20th centuries; he captivated the world with a convincingly deep interpretation of Chopin's music; as a composer, he created many bright masterpieces of Polish music of the late Romantic style; thanks to active stage practice, the artist was able to draw the attention of the world community to the issues of national identity. The instrumental creative work of the artist in two directions — performing and composing — accumulated the full range of patriotic ideas of this outstanding figure, became a bright representative of Polish culture on the world art scene. *Scientific novelty.* For the first time in the history of Ukrainian art studies, the instrumental, namely, performing and composing heritage of I. J. Paderewski is considered as a complex phenomenon of the interaction of these spheres of the artist's self-realisation.

Keywords: I. J. Paderewski, creative work, author's style, composer's heritage, instrumental music

Інформація про автора

Габрієла Асталош, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000, ORCID iD: 0000-0002-5539-2713, e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com

Information about the author

Gabriella Astalosh, PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostapa Nyzhankivskoho St., Lviv, 79005, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-5539-2713, e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com



МУЗИЧНА ТЕРАПІЯ: РОЛЬ МІЖГАЛУЗЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ФОРМУВАННІ ФАХОВОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ ТА КОНКРЕТИЗАЦІЇ СФЕРИ ДОСЛІДЖЕНЬ

Ольга Бенч^{1*}, Зузана Брчакова¹

¹Католицький університет в Ружомберку

Анотація

Мета статті – визначити провідні сучасні тенденції основних галузей музичної терапії з врахуванням досвіду світових наукових шкіл. *Методологія дослідження* окреслюється використанням історико-культурологічного підходу до вивчення становлення та розвитку музичної терапії, а також методів аналізу та порівняння для простеження основних напрямів музикотерапії й міжгалузевих впливів вагомих наукових результатів. *Результати*. Доведено, що динамічність розвитку музичної терапії з часу її створення виявляє певну стабільність у нарощенні та апробації нових відгалужень. Їхня логічна поява пояснюється своєрідними «перехресними» міжгалузевими впливами та залученням на певних етапах вагомих наукових результатів із різних галузей знань, у тому числі віддалених від практичної медицини, традиційної музичної освіти, класичних музикознавства і педагогіки. Наголошено, що завдяки внутрішній диференціації окремих її складових постійно оновлюється системність галузі, яка сформована на перетині педагогіки, теорії соціальної комунікації, культурології та інших споріднених дисциплін. Визначено, що провідними у музикотерапії є медицина, психологія і педагогіка, що розвивається як інтегративна дисципліна на стику нейрофізіології, психології, рефлексології, музикознавства та інших дисциплін. *Наукова новизна* полягає у виявленні спільних засобів і підходів наукового пізнання музичної практики до психологічної, ментальної, поведінкової корекції людської діяльності на різних вікових етапах.

Ключові слова: арттерапія; музична терапія; психокорекція; методи терапевтичного впливу; міжгалузева взаємодія; соціальна та вікова педагогіка

Для цитування

Бенч, О., & Брчакова, З. (2022). Музична терапія: роль міжгалузевої взаємодії у формуванні фахової спеціалізації та конкретизації сфери досліджень. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 69-77. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258618>

ВСТУП

Музична терапія — міждисциплінарна галузь музичної педагогіки, музичної психології і психокорекційної медицини, що активно розвивається в останні десятиліття. Її джерела сягають архаїчних часів, а її елементи функціонують у культурах багатьох народів світу. Музичну терапію можемо спостерігати в обрядовості різних народів сві-

ту. Зокрема, у пам'ятках Стародавнього світу як осмислений вплив музики на фізіологічні функції та ціннісні орієнтири людини, а в античні часи вона формувала доволі складну систему потужного впливу на психічний та фізичний стан людини. Власне термін «музична терапія» у сучасному значенні застосували орієнтовно в 1950-му році¹. Його наукове обґрунтування спричинило створення навчального курсу в Університеті шта-

¹ Період початку фіксації психологічних експериментів за участі музико-терапевтичних засобів – це рубіж 1800-х років: у 1789 році в журналі «Columbian Magazine» надрукували статтю «Music Physical Considered». У 1804 році американський вчений Едвін Етлі опублікував книгу «Вступний огляд про вплив музики на лікування хвороб», у якій переважно спирався на спостереження мислителів епохи Просвітництва – Жан-Жака Руссо, Бенджаміна Раша та ін.

ту Мічиган 1944 р. З другої половини 1940-х рр. у популяризації музикотерапії як ефективному методі лікування визначну роль відіграла і Віденська школа (Wiener Schule der Musiktherapie). Її представники (Іра Альтшулер, Вілль ван де Волл та Е. Теер Гастон) не тільки сприяли визнанню спеціальності як рівноцінної серед медичних, а й започаткуванню навчальних програм для музикотерапевтичної освіти. У листопаді 1958 р. офіційно зареєстрували «Товариство сприяння музиці в цілющих мистецтвах» («Gesellschaft zur Förderung der Musikheilkunde»). Наступного року відбувся міжнародний симпозиум із проблем використання музики в медицині та стартував перший курс із музикотерапії в Академії музики та виконавських мистецтв у Відні.

У наступні десятиліття інтенсивність динаміки музичної терапії зростала водночас з тенденцією до нарощення внутрішньої системності та окресленням спектра застосувань у різних сферах, зберігаючи основною ознакою саме міждисциплінарність:

Як сукупність знань і практики — це гібрид двох предметних галузей: музики та терапії, які стосуються багатьох різних дисциплін; як міждисциплінарна сфера — це одночасно мистецтво, наука та людство; як поєднання музики та терапії — обидва з яких мають нечіткі важко означувані межі; як спосіб лікування — неймовірно різноманітний у застосуванні, цілі, методи та теоретичній спрямованості; як всевітня діяльність, на неї впливають культурні відмінності; як дисципліна та професія, вона має подвійну ідентичність; і як відносно молода сфера, вона все ще розвивається. (Bruscia, 2014, с. 8)

Відтак окреслення вагомих для сьогодення тенденцій в основних галузях музичної терапії з врахуванням досвіду різних шкіл та окремих вчених є актуальним на кожному новому етапі розвитку галузі, а також — у динаміці утвердження цього фаху в різних країнах.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Аналіз актуальних наукових публікацій дає підстави стверджувати, що музична терапія як галузь знань продовжує динамічно розвиватися, а кількість робіт, присвячених її проблематиці, невпинно зростає. Серед монографій узагальнювального спрямування визначимо праці В. Петрушина, А. Менегетті, Х. Бруна, С. Шушарджан, Х. Бразерса, у яких описані спільні для всіх напрямів

музикотерапії методи і сфери їхнього застосування. Методологічну основу відтворено у роботах Г. Декер-Фойгта, П. Й. Кнілла, Е. Вейманна. Та найбільше ця дисципліна розроблялася у медицині Г.-Г. Декер-Фойгтом, Л. Литвинчуком. Водночас досліджень, присвячених аналізу видань з формування фахової спеціалізації музикотерапії, недостатньо.

Мета статті — визначити провідні сучасні тенденції основних галузей музичної терапії з врахуванням досвіду світових наукових шкіл.

Методологія дослідження окреслюється використанням історико-культурологічного підходу до вивчення становлення та розвитку музичної терапії, а також методів аналізу та порівняння для простеження основних напрямів музикотерапії й міждисциплінарних впливів вагомих наукових результатів.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Музична терапія є відносно молодого науковою і практичною галуззю, що потребує нарощення системності, масиву наукової і науково-методичної літератури, професійної підготовки серед представників різних спеціалізацій. Необхідно також визначити перспективи, уточнити проблематику досліджень кожного з напрямів музичної терапії. Зазначимо, що спільним між ними є застосування таких видів музичної практики як слухання творів, гра, вокалізація, спів та імпровізація для психологічного, ментального, поведінкового коригування людської діяльності на різних вікових етапах. Закономірно, що провідними галузями музикотерапії є медицина, психологія і педагогіка.

Підхід до сучасного розуміння музичної терапії ілюструють визначення, що упродовж кількох десятиліть надавав їй професор музичної терапії Університету Темпл (Філадельфія, США) Кеннет Е. Брусція (Kenneth E. Bruscia), і які він сам прокоментував у праці «Defining Music Therapy». Отже:

1989: Музична терапія — це систематичний вплив, під час якого терапевт сприяє збереженню здоров'я клієнта, використовуючи музичні переживання і відносини як динамічні сили змін;
1998: Музична терапія — це систематичний вплив, під час якого терапевт допомагає клієнту оздоровитися, використовуючи музичний досвід і відносини як динамічні сили змін. (Bruscia, 2014, с. 21-22)

Заміна одного слова у другому визначенні, за поясненням автора, означала зміну його уявлень про природу здоров'я. Внаслідок чого у працю було додано такі розділи: «Типи музичного досві-

ду» (визначено і описано чотири основні методи музикотерапії) та «Динамічні сили» (опис функцій учасників музично-терапевтичного процесу на основі інтегральної теорії Кена Вілбера²). Врешті К. Брускія прийшов до висновку, що різноманітність музичної терапії зумовлює неможливість і навіть помилковість її визначення з допомогою єдиного підходу, моделі, методу, обстановки або програми навчання.

Музична терапія задумана і практикується як мистецтво, наука та людство. Концепції про це як про мистецтво можуть посилити практику музикотерапії як науки ...; концепції про неї як про науку можуть посилити її практику як гуманістичного мистецтва... Одним словом, множинні концепції збагачують музичну терапію, а вузькі концепції збіднюють її. (Bruscia, 2014, с. 268)

Подібну багатоаспектність у розумінні предмета цієї галузі демонструють й українські науковці. У роботах В. М. Драганчук (2010), Г. І. Побережної (2008, 2010), Т. Демчук (2013) з максимальним ступенем узагальнення констатуються, фактично, аналогічні до поглядів К. Брускія висновки.

Музикотерапія — різновид арттерапії. Вона супроводжує, впливає і формує особистість дитини все життя, сприяє взаєморозумінню людей, пробуджує і підтримує в них почуття спорідненості... Сьогодні музикотерапія — інтегративна дисципліна, що розвивається на стику нейрофізіології, психології, рефлексології, музикознавства та інших дисциплін. ... вона гармонійно поєднує в собі основи медичної науки та характеризується як відносно новий метод психотерапії. (Демчук, 2013, с. 158)

Цей же мультидисциплінарний підхід описаний у Кеннета С. Ейгена (Kenneth S. Aigen) у масштабному дослідженні «The Study of Music Therapy: Current Issues and Concepts» / «Вивчення музикотерапії: актуальні проблеми та концепції» (Aigen, 2013). Вчений розглядає ключові наукові

проблеми для галузі — питання визначення природи музикотерапії, її теорії на тлі функцій соціального контексту, співвідношення з історичним і сучасним використанням музики в побуті, значення неврологічної теорії, теорії ранньої взаємодії в її успішному функціонуванні тощо.

У останні десятиліття кількість робіт, присвячених безпосередньо проблематиці музичної терапії, невпинно зростає. До них належать переліком монографії узагальнювального спрямування — «Музыка души. Введение в музыкотерапию» А. Менегетті; «Музична терапія. Історія — Теорія — Методи» («Musiktherapie. Geschichte — Theorien — Methoden») Х. Бруна; «Музика як медицина: Історія музикотерапії з античності» («Music as Medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity») П. Хордена; «Музикотерапія и резервы человеческого организма» і «Руководство по музыкотерапии» С. В. Шушарджан; «Влияние музыки на человека» («Influence of music on a human being») Х. Бразерса. У них переважно описана суть спільних для всіх напрямів музикотерапії методів і сфер їхнього застосування.

Попри різноманітність досліджень, простежується тенденція до виокремлення із загального масиву окремих проблемних сфер. Одним із перших підручників для підготовки фахівців-музикотерапевтів у німецькомовній літературі — праця «Імпровізація та музикотерапія. Можливості та ефекти безплатної музики» Ф. Хегі (Hegi, 1988). Цей автор широко висвітлював особливості музичного досвіду і особливо ефекти музичних імпровізацій з ритмом, взаємодією частот і резонансних просторів (інструментальні тембри і людський голос; артикулювання; різні вібрації), мелодією як організованим і структурованим людською волею звуковою послідовністю, динамікою (спостереження за різними рівнями гучності і тишею), а також формами та їхніми конструктивними елементами. У аналізах терапевтичного процесу, поєднуючи музикознавчі аспекти з антропологічними і психологічними, Ф. Хегі окреслив методіку перетворення музичної імпровізації в терапію (узагальнення в музичному і біопсихосоціальному досвіді музичних «подій» та осмислення ролі цього процесу для розуміння проблемних повсякденних переживань).

² Кен Вілбер — американський мислитель, автор серйозних теоретичних досліджень. Всі його книги, перша з яких — «Спектр свідомості» (1973), перекладені більше ніж на двадцять п'ять мов світу. Його інтегральна теорія — спроба об'єднати найрізноманітніші теорії і мислителів в єдину структуру (концепція про живу цілісність матерії, тіла, розуму, душі і духу) — ігнорується академічними установами.

До теоретичних основ музичної терапії залучено його розробку щодо психологічного розвитку особистості, що поєднуються в доперсональній (підсвідомі мотивації), особистій (свідомі психічні процеси) і трансперсональній (інтегративні та містичні структури) стадіях. Враховується і розрізнення К. Вілбером областей / «ліній розвитку» інтелекту, які у «психоактивній» (тобто активно трансформувальній свідомості) ментальній системі координат охоплюють когнітивну, етичну, естетичну, духовну, кінестетичну, афективну, музичну, просторову, логічно-математичну та інші складові.

Певна частина узагальнень оприлюднюється в науково-популярному жанрі, що має величезне значення для прийняття різних музикотерапевтичних ідей широкими колами читачів. Наприклад, у праці «Музична терапія» Зузани Віталової (Vítalová, 1999) представлено лікувальне застосування музики із диференціацією рецептивних, активних, ретроспективних та перспективних прийомів у контексті фізіологічного, психологічного та соціального коригування. Поряд із фаховими медичними дослідженнями, значний масив займає відгалуження, засноване на вивченні окремих музичних стилів та парамузичних явищ. Серед таких публікацій доцільно назвати працю Д. Дж. Кемпбелла «Ефект Моцарта» (Кемпбелл, 1999), в якій узагальнений понад двадцятирічний досвід експериментування зі звуковими (передусім музичними) вібраціями. Його висновки базуються на тому переконанні, що мембрани людських клітин є природними резонаторами і тому на них реально впливати тими засобами, які широко застосовуються у східній медицині та релігійних дійствах, — гонги, тибетські дзвони й співочі чаші тощо. На підтвердження цієї ідеї дослідник навів сотні спостережень, здійснених ним та іншими практиками галузі³. Зацікавленість музично-терапевтичними особливостями східних лікувальних традицій виявилася і в публікаціях, присвячених таким новаційним напрямкам як енергоінформаційна музикотерапія. Серед досліджень виділимо монографію «Новый путь к самоисцелению» (2002) Р. Блаво, в основу якої були покладені результати медико-етнографічних експедицій до країн Далекого Сходу, Південної та Південно-Східної Азії. До найновіших розробок належать також дослідження природи звукових файлів, які мають психоактивізувальну дію («Исследование феномена бинауральности в “аудионаркотиках”» (2010) В. В. Бут-Гусаіма).

Широкому поширенню і результативності музичної терапії різними країнами світу⁴ сприяло те, що ця галузь знань стала предметом вивчення й вітчизняних учених. Так, ще у 1996 році в Україні вийшов науково-методичний посібник «Музикотерапія як метод психокорекції» Г. Батищевої (1996), а наступного року — посібник-хрестоматія «Музична психотерапія» О. Антонової-Турченко (1997). Невдовзі до досліджень у цій сфері додалися «Музыка и психика» Б. Любан-Плоцци, Г. Побережної та О. Белова (2002), «Музична терапія: теорія та історія» В. Драганчук (2010).

Нарощення методологічного досвіду і базового поняттєвого апарату відтворено у енциклопедичних словниках: «Лексикон музичної терапії» («Lexikon Musik therapie») (1996) Г. Г. Декер-Фойгта, П. Й. Кнілла, Е. Вейманна (H. H. Decker-Voigt, P. J. Knill, E. Weymann), в якому узагальнили німецькомовний досвід різних напрямів, а також «International Dictionary of Music Therapy» (2013), де систематизували національні і міжнародні ресурси. Розгалуження професіоналізації в цій галузі знань на сьогодні є закономірним процесом:

... дуже важливо розуміти, відрізнити та ідентифікувати поняття “лікування музикою”, або терапія музикою, звуком, вібрацією, резонансом і “музикотерапія”, де музика, музична імпровізація є психотерапевтичний процес, психотерапевтичний метод із встановленням терапевтичного ефекту та використанням музики, звуку, ритму на основі базових психотерапевтичних методів. (Львов, 2019, с. 128)

Прикметно, що головна увага музичної терапії зосереджена на терапевтичних аспектах. Тож, закономірно, що ця дисципліна інтенсивно розробляється у медицині (Герасимович & Эйныш, 1999; Maler, 1989; Wigram et al., 2002), зокрема — у концепціях психотерапевтичних шкіл

³ У цей потужний фактичний контекст залучено, зокрема, систему, розроблену в 1930-ті роки Карлом Орфом. Вона ґрунтувалася на принципі «інтегрування ества людини у “світ рухів, виразу і звуків”». Його підхід, який отримав назву “школа Орфа”, включає навчання в поєднанні з ритмікою, речитативною мовою, мистецтвом жесту і руху, а також імпровізацію з співом і грою на найпростіших ударних інструментах. ... Народна традиція розуміння музики без необхідності читати ноти «на папері» допомагає вивчати музику за допомогою руху, пісень, танцю та гри на інструментах, а не шляхом складної аналітичної розумової роботи» (Кемпбелл, 1999, с. 216). Ефективність досягнутого «соціально-індивідуального пробудження» підтверджена, як зазначив Д. Дж. Кемпбелл, використанням системи Орфа орієнтовно в 3 000 шкіл в США.

⁴ Підсумки розвитку галузі час від часу з’являються у наукових журналах. До таких публікацій належать, наприклад, статті «Музична терапія в Європі: ідентичність та професіоналізація європейської музикотерапії з оглядом та історією Європейської конфедерації музикотерапії» Й. Баккера, М. Носкер-Рібаупієрре, Й. Саттона (De Backer et al., 2014) і «Огляд професійного визнання музичної терапії в ЄС» Нердінгі Летулє і Еси Ала-Руони (Letule & Ala-Ruona, 2016), в яких узагальнюються тенденції розвитку і професійного визнання музикотерапії в країнах Євросоюзу і результати діяльності Європейської конфедерації музичної терапії. Масштабні огляди фахової практики надають «Вичерпний посібник з музикотерапії: теорія, клінічна практика, дослідження та тренінги» Т. Віграм, І. Педерсен та Л. Бонде (Wigram et al., 2002), а включно з ХХІ століттям створені в колективній монографії «Вступ до теорії та практики музикотерапії» (Davis et al., 2008).

і безпосередньо у психотерапевтичному використанні (Дединская & Щербинин, 2008; Máteјová, 1993; Máteјová & Mašura, 1980, 1992; Smeijsters, 1994, 1999), терапевтичних методиках у практиці роботи з психопатологією, у тому числі — підлітковою (Gold et al., 2007). У монографії «Введение в музыкотерапию» (Г.-Г. Декер-Фойгт, 2003), музична терапія інтерпретується як одна з привабливих і престижних спеціальностей, що викладається у багатьох державних та приватних навчальних закладах. Ганс-Гельмут Декер-Фойгт (2003) констатує істотний прогрес галузі в дослідженні впливу музичного досвіду на розвиток особистості, що пов'язується передусім з фізіологічними пренатальними передумовами⁵. А отже, музичний компонент набуває значення процесу, виокремленого серед інших процесів людської життєдіяльності, якому властиві як фізіологічні і психічні, так і культурно-соціальні параметри. Це поєднання зумовлює розуміння ефективності використання методів музичної терапії у психіатрії, яка сконцентрована на коригуванні чи лікуванні підсвідомих імпульсів:

Психодинамічна терапія музики — це творчий процес, який використовує музику і слова в рамках відносин між клієнтом / групою і терапевтом для полегшення постійного діалогу між свідомим і несвідомим змістом. Зв'язок між музикою та словами встановлюється шляхом вербальної обробки музичного досвіду та / або музичної обробки словесного досвіду. Психодинамічна терапія музики спирається на ідеї перенесення, контрпереносу, опору, розвитку его та інших понять, пов'язаних з аналітичною теорією. (Львов, 2019, с. 134)

Певна частина досліджень присвячена опису таких особливостей музично-терапевтичних ефектів як стилістичні властивості музичних творів, вплив звукових частот на здатність до комунікування з навколишнім світом завдяки розвитку здатності до сенсорної інтеграції у деяких неврологічних розладах⁶. Аналіз музикотерапевтичних ефектів не обмежується лікувальним спектром.

Так чи інакше враховуються й соціальні аспекти. Зразком такого комплексного підходу є монографія «Music Therapy: An art beyond words» / «Музична терапія: мистецтво за межами слів» (2014) Леслі Банта і Брунїулфа Стіджа (Bunt Leslie, Stige Brynjulf), у якій до наукового контексту введені спостереження у сферах загальноосвітньої та громадської практики і залучаються культурно-поведінкові, психоаналітичні, трансперсональні і загальногуманітарні ракурси.

Проблемі корекційного впливу музикотерапії в комплексній психотерапії присвячена стаття Л. М. Литвинчук «Особливості корекційного впливу музикотерапії», де визначено інструменти коригування — складання позитивної установки на якісну музику, вироблення стереотипу “задоволення від музики”; фантазування під музику із динамічно (руховим, графічним чи вербальним) відтворенням; введення у світ музичної семантики, починаючи від елементарних постпівок і позамузичних понять (Литвинчук, 2019, с. 322). Такий підхід заснований на чотирьох основних напрямках корекційного впливу музикотерапії у психологічній літературі.

Осмилюючи основні напрями музичної терапії, звернемо увагу на значення динаміки розвитку галузі положень мистецтвознавчих праць і фундаментальних досліджень у галузі психології мистецтва. Серед них назвемо: «Психология искусства» Л. С. Виготського (1925), «О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки» Л. А. Мазеля (1965), «О психологии музыкального восприятия» Є.В. Назайкінського (1972), «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» В.В. Медушевського (1976), «Целеполагание и деятельность музыкального мышления» І. Ляшенка (1989), «Об источнике способности человека к художественному творчеству» О.О. Мелік-Пашаєва (1998) тощо. У них не тільки описані психологічні особливості сприйняття музики, а й осмислена специфіка впливів музичного мистецтва на людину (психокорекційні функції, катарсичний потенціал тощо).

Внаслідок розвитку психології музичних здібностей вивчалися також питання інтонаційно-

⁵ Ці ж аспекти конкретизуються З. Віталовою на матеріалі експериментів із використанням музикотерапії для недоношених дітей та у пренатальному періоді.

⁶ Цьому, зокрема, присвячена монографія «Music Therapy, Sensory Integration and the Autistic Child» Доріта С. Бергер, у анотації до якої наголошують: «Музична терапія добре зарекомендувала себе як особливо ефективний спосіб роботи з людьми, які страждають на аутизм, допомагаючи їм спілкуватися, пом'якшуючи симптоми страждання та допомагаючи їм краще справлятися з невизначеним та заплутаним світом. ... Доріта С. Бергер детально розглядає ті характеристики аутизму, особливо проблеми сенсорної інтеграції, які піддаються музичній терапії. ... вона показує, як на неврологічному рівні чистота звуку сама собою може не тільки відкрити канал для спілкування, але й впливати на тривалі зміни способом, не відкритим для інших терапевтичних методів. Вона розглядає природу музики, зокрема мелодію, показуючи, як простоту музики може «зрозуміти» дитина з аутизмом так, як не можуть слова, і як це може призвести до словесного спілкування після встановлення зразків» (Berger, 2002).

висотного, тембрового і динамічного звуково-го сприйняття у зв'язку з музичними образами, естетичними характеристиками і структурними властивостями музично-звукових побудов. Так, Л. Литвинчук у статті «Психологічні механізми дії музики» загострює увагу на специфічних реакціях людини на музичні образи, в яких особистість знаходить «особливо важливий сенс», який пояснює її ж психологічні особливості:

Це стає можливим завдяки аналогічності, резонансності не лише семантики музичної мови і семантичних несвідомих структур людини, але й асоційованих біографічних образних репрезентацій з музичними творами. У цьому сенсі музичний твір є зручним інструментом для дослідження особистості слухача, який, вкладаючи в тлумачення твору певний зміст, тим самим говорить і про себе, про свої внутрішні пристрасті. (Литвинчук, 2012, с. 227)

Під час практики та її наукового осмислення виокремили такі основні методи здійснення терапевтичного впливу, як: імпровізація, відтворення, композиція і прослуховування музики. Досвід у кожному з названих видів діяльності може акцентуватися «на різні сенсорні методи, з усним дискурсом або без нього, і в різних комбінаціях з іншими мистецтвами. Залежно від того, наскільки за своєю суттю музичні звуки і види діяльності, які можна описати як передісторичні, музичні, позамузичні, парамузичні...» (Bruscia, 2014, с. 25). З. Віталова серед діяльних форм впливу згадує індивідуальний та колективний спів, гру на музичному інструменті, ритмічний рух, імпровізацію, композицію, прослуховування музики, музичну медитацію, коліскові тощо (Vítalová, 1999).

Звернемо увагу, що впровадження фахових програм підготовки музикотерапевтів у кожній країні спиралося на популяризацію наукових праць, у яких, в контексті загальних світових тенденцій розвитку галузі, виокремлювалися особливо важливі за оцінкою дослідників предметні сфери. На підставі знань про «основний стрижень» музики — мелодію Гудрун Олдрідж та Девід Олдрідж (Aldridge & Aldridge, 2008) у роботі «Мелодія в музикотерапії: терапевтичний нарративний аналіз» звертаються до поняття мелодії в історичному контексті та сучасних теоріях та рекомендують вибір відповідного методу аналізу мелодич-

ної імпровізації, його застосування на практиці. Цей метод покликаний визначити власну позицію пацієнтів про світ і окреслити допустимі параметри зовнішніх проявів прихованих психологічних реакцій. Натомість у комплексному висвітленні основ теорії та практики музикотерапії словацькі вчені З. Матейова та С. Машура особливу увагу приділили ритму як специфічному арткомпоненту, об'єднувальному і водночас автономному виміру музики в музикотерапії, компоненту рухового вираження і чинника рецептивного компонента музикотерапії (зокрема, у динамічній фазі та фазі позитивної стимуляції)⁷ (Mátejová, 1993; Mátejová & Mašura, 1980, 1992).

ВИСНОВКИ

Отже, динамічність розвитку музичної терапії з часу створення перших офіційних освітніх закладів та товариств виявляє певну стабільність у нарощенні та апробації нових відгалужень. Водночас їхня поява є достатньо послідовною і логічною внаслідок своєрідних «перехресних» міжгалузевих впливів та залучення на певних етапах вагомих наукових результатів із різних галузей знань, у тому числі — на перший погляд, віддалених від практичної медицини, традиційної музичної освіти, класичних музикознавства і педагогіки. Наголошено, що завдяки внутрішній диференціації окремих її складових постійно оновлюється і системність галузі, що потребує подальших комплексних досліджень, зокрема — на перетині педагогіки, теорії соціальної комунікації, культурології та інших споріднених дисциплін.

Наукова новизна полягає у виявленні спільних засобів і підходів наукового пізнання музичної практики до психологічної, ментальної, поведінкової корекції людської діяльності на різних вікових етапах.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Герасимович, Г. И., & Эйныш, Е. А. (1999). Применение музыкотерапии в медицине. *Медицинские новости*, 7, 17-20.
- Дединская, Е. П., & Щербинин, К. А. (2008). Музыкальная терапия в клинической практике. *Музыкальная психология и психотерапия*, 2, 112-117.
- Декер-Фойгт, Г.-Г. (2003). *Введение в музыкотерапию*. Питер.

⁷ Саме увагою до ритму зумовлено публікацію в цій монографії багатьох інструкцій щодо музично-рухливих ігор та вправ, зорієнтованих на просторову орієнтацію, на моніторинг особливостей індивідуального ритму, психомоторику та інші психічні та соматичні реакції; на орієнтацію в просторі та часі із застосуванням директивних музичних сигналів; з музичною стимуляцією спрямовані на пізнання себе та свого тіла як ритмічного інструмента в просторі, часі та положенні тощо.

- Демчук, Т. (2013). Поняття музикотерапії та особливості її використання у педагогічній роботі з учнями дитячої музичної школи. *Молодь і ринок*, 2(97), 158-161.
- Драганчук, В. (2010). *Музична терапія: теорія та історія*. РВВ «Вежа» Волинського національного університету імені Лесі Українки.
- Кэмпбелл, Д. (1999). *Эффект Моцарта* (Л. М. Щукин, пер.). Попурри.
- Литвинчук, Л. М. (2012). Психологічні механізми дії музики. *Проблеми сучасної психології*, 17, 224-233. <https://doi.org/10.32626/2227-6246.2012-17.%25p>
- Литвинчук, Л. М. (2019). Особливості корекційного впливу музикотерапії. *Проблеми сучасної психології*, 15, 322-330. <https://doi.org/10.32626/2227-6246.2012-15.%25p>
- Львов, О. (2019). Музикотерапія як напрямок. Історія, розвиток, перспективи, техніки. *Форум психіатрії та психотерапії*, 12, 126-139.
- Любан-Плоцца, Б., Побережная, Г., & Белов, О. (2002). *Музыка и психика*. АДЕФ-Украина.
- Побережна, Г. (2008). Педагогічний потенціал музикотерапії. *Мистецтво та освіта*, 2, 9-12.
- Побережна, Г. (2010). Музикотерапія як інноваційна технологія особистісного розвитку. *Вища освіта України*, 3, 87-97.
- Побережная, Г. И. (2016). Парадигмальные аспекты взаимодействия психоанализа и арт-терапии: проблема качественной классификации психотипов. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 36, 149-160.
- Aigen, K. S. (2013). *The Study of Music Therapy: Current Issues and Concepts*. Routledge.
- Aldridge, G., & Aldridge, D. (2008). *Melody In Music Therapy: A Therapeutic Narrative Analysis*. Jessica Kingsley Publishers.
- Berger, D. S. (2002). *Music Therapy, Sensory Integration and the Autistic Child*. Jessica Kingsley Publishers.
- Bruscia, K. E. (2014). *Defining Music Therapy*. Barcelona Publishers.
- Davis, W. B., Gfeller, K. E., & Thaut, M. H. (2008). *An Introduction to Music Therapy: Theory and Practice* (3rd ed.). American Music Therapy Association.
- De Backer, J., Nocker-Ribaupierre, M., & Sutton, J. (2014). Music therapy in Europe: the identity and professionalization of European music therapy, with an overview and history of the European music therapy confederation. In J. De Backer & J. Sutton (Eds.), *The music in music therapy: Psychodynamic music therapy in Europe: Clinical, theoretical and research approaches* (pp. 24-36). Jessica Kingsley Publishers.
- Gold, C., Wigram, T., & Voracek, M. (2007). Predictors of change in music therapy with children and adolescents: the role of therapeutic techniques. *Psychology and Psychotherapy: Theory, Research and Practice*, 80(4), 577-589. <https://doi.org/10.1348/147608307X204396>
- Hegi, F. (1988). *Improvisation und Musiktherapie: Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik*. Junfermann-Verlag.
- Letule, N., & Ala-Ruona, E. (2016). An overview of the music therapy professional recognition in the EU. *Specialis Ugdymas / Special Education*, 1(34), 133-144. <https://doi.org/10.21277/se.v1i34.252>.
- Maler, T. (1989). *Klinische Musiktherapie: Ausdrucksdynamik, Ratingskalen und wissenschaftliche Begleitforschung im Lübecker Musiktherapie-Modell*. Verlag Dr. R. Krämer.
- Mátejová, Z. (1993). *Základy teórie a praxe muzikoterapie*. Univerzita Komenského.
- Mátejová, Z., & Mašura, S. (1980). *Muzikoterapia pri zajakavosti*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Mátejová, Z., & Mašura, S. (1992). *Muzikoterapia v špeciálnej a liečebnej pedagogike*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Smeijsters, H. (1994). *Musiktherapie als Psychotherapie*. Gustav Fischer Verlag.
- Smeijsters, H. (1999). *Grundlagen der Musiktherapie*. Hogrefe Verlag.
- Vítalová, Z. (1999). *Muzikoterapia. Slovenská spoločnosť Franza Schuberta*.
- Wigram, T., Pedersen, I. N., & Bonde, L. O. (2002). *A comprehensive guide to music therapy: Theory, clinical practice, research and training*. Jessica Kingsley Publishers.

REFERENCES

- Decker-Voigt, H.-H. (2003). *Vvedenie v muzykoterapiyu* [Introduction to Music Therapy]. Piter [in Russian].
- Dedinskaya, E., & Shcherbinin, K. (2008). Muzykal'naya terapiya v klinicheskoi praktike [Music Therapy in Clinical Practice]. *Muzykal'naya psikhologiya i psikhoterapiya* [Musical Psychology and Psychotherapy], 2, 112-117 [in Russian].
- Demchuk, T. (2013). Poniattia muzykoterapii ta osoblyvosti yii vykorystannia u pedahohichnii roboti z uchniamy dytiachoi muzychnoi shkoly [The Concept of Music Therapy and Features of Its Use in Pedagogical Work With Pupils of Children's Music School]. *Molod i rynek* [Youth & Market], 2(97), 158-161 [in Ukrainian].
- Drahanchuk, V. (2010). Muzychna terapiia: teoriia ta istoriia [Muzychna terapiia: teoriia ta istoriia]. RVV "Vezha" of Lesya Ukrainka Volyn National University [in Ukrainian].
- Gerasimovich, G. I., & Einysh, E. A. (1999). Primenenie muzykoterapii v meditsine [Application of Music Therapy in Medicine]. *Meditsinskie novosti* [Medical news], 7, 17-20 [in Russian].
- Gold, C., Wigram, T., & Voracek, M. (2007). Predictors of Change in Music Therapy With Children and Adolescents: the Role of Therapeutic Techniques. *Psychology and Psychotherapy: Theory, Research and Practice*, 80(4), 577-589. <https://doi.org/10.1348/147608307X204396>
- Hegi, F. (1988). *Improvisation und Musiktherapie: Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik* [Improvisation and Music Therapy: Possibilities and Effects of Free Music]. Junfermann-Verlag [in German].
- Letule, N., & Ala-Ruona, E. (2016). An Overview of the Music Therapy Professional Recognition in the EU. *Specialusis Ugdymas / Special Education*, 1(34), 133-144. <https://doi.org/10.21277/se.v1i34.252>.
- Lvov, O. (2019). Muzykoterapiia yak napriamok. Istoriia, rozvytok, perspektyvy, tekhniki [Music Therapy as a Direction. History, Development, Prospects, Techniques]. *Forum psykhatrii ta psykhoterapii* [Forum of Psychiatry and Psychotherapy], 12, 126-139 [in Ukrainian].
- Lytvynchuk, L. (2012). Psykholohichni mekhanizmy dii muzyky [Psychological Mechanisms of Music Action]. *Problemy suchasnoi psykholohii* [Problems of Modern Psychology], 17, 224-233. <https://doi.org/10.32626/2227-6246.2012-17.%25p> [in Ukrainian].
- Lytvynchuk, L. (2019). Osoblyvosti korektsiinoho vplyvu muzykoterapii [Features of the Corrective Effect of Music Therapy]. *Problemy suchasnoi psykholohii* [Problems of Modern Psychology], 15, 322-330. <https://doi.org/10.32626/2227-6246.2012-15.%25p> [in Ukrainian].
- Lyuban-Plozza, B., Poberezhnaya, G., & Belov, O. (2002). *Muzyka i psikhika* [Music and psyche]. ADEF-Ukraina [in Russian].
- Maler, T. (1989). *Klinische Musiktherapie: Ausdrucksdynamik, Ratingskalen und wissenschaftliche Begleitforschung im Lübecker Musiktherapie-Modell* [Clinical music therapy: dynamics of expression, rating scales and accompanying scientific research in the Lübeck music therapy model]. Verlag Dr. R. Krämer [in German].
- Mátejová, Z. (1993.). *Základy teórie a praxe muzikoterapie* [Basics Of Theory And Practice of Music Therapy]. Univerzita Komenského [in Slovak].
- Mátejová, Z., & Mašura, S. (1980). *Muzikoterapia pri zajakavosti* [Music Therapy for Intrigue]. Slovenské pedagogické nakladateľstvo [in Slovak].
- Mátejová, Z., & Mašura, S. (1992). *Muzikoterapia v špeciálnej a liečebnej pedagogike* [Music Therapy in Special and Therapeutic Pedagogy]. Slovenské pedagogické nakladateľstvo [in Slovak].
- Poberezhna, H. (2008). Pedahohichniy potencial muzykoterapii [Pedagogical Potential of Music Therapy]. *Mystetstvo ta osvita* [Art and Education], 2, 9-12 [in Ukrainian].
- Poberezhna, H. (2010). Muzykoterapiia yak innovatsiina tekhnolohiia osobystisnoho rozvytku [Music therapy as an innovative technology of personal development]. *Vyshcha osvita Ukrainy* [Higher Education of Ukraine], 3, 87-97 [in Ukrainian].
- Poberezhna, H. (2016). Paradigmat'nye aspekty vzaimodeistviya psikhoanaliza i art-terapii: problema kachestvennoi klassifikatsii psikhotipov [Paradigmatic aspects of the interaction of psychoanalysis and art therapy: the problem of qualitative classification of psychotypes]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], 36, 149-160 [in Russian].
- Smeijsters, H. (1994). *Musiktherapie als Psychotherapie* [Music Therapy as Psychotherapy]. Gustav Fischer Verlag [in German].
- Smeijsters, H. (1999). *Grundlagen der Musiktherapie* [Basics of Music Therapy]. Hogrefe Verlag [in German].
- Vitálová, Z. (1999). *Muzikoterapia* [Music Therapy]. Slovenská spoločnosť Franza Schuberta [in Slovak].
- Wigram, T., Pedersen, I. N., & Bonde, L. O. (2002). *A comprehensive guide to music therapy: Theory, clinical practice, research and training*. Jessica Kingsley Publishers.

MUSIC THERAPY: THE ROLE OF INTERSECTORAL INTERACTION TO SHAPE THE SPECIALIST PROGRAMME SUBJECT AREA AND SPECIFY THE FIELD RESEARCH

Olga Bench¹, Zuzana Brciakova¹

¹Catholic University in Ružomberok

Abstract

The purpose of the article is to identify the leading current trends in the main branches of music therapy, taking into account the experience of various world scientific schools. *Methods.* The authors have applied a historical and cultural approach to study the formation and development of music therapy as a separate field of knowledge. The authors also used methods of analysis and comparison, which trace the main directions of music therapy in the psychological, mental and behavioural sectors and determine the intersectoral influences of significant scientific results. *Results.* It is proved that the dynamism of the development of music therapy since its creation shows specific stability in the extension and testing of new branches. Their entrance is logical and is explained as a result of peculiar "cross" intersectoral influences and the involvement, at certain stages, of significant scientific results from various branches of knowledge, including those that are remote from practical medicine, traditional music education, classical music studies and pedagogy. Due to the internal differentiation of its individual components, the consistency of the industry is constantly updated, which is formed at the intersection of pedagogy, the theory of social communication, cultural studies, and other related disciplines. It is determined that the leading ones in music therapy are medicine, psychology and pedagogy, which develops as an integrative discipline at the intersection of neurophysiology, psychology, reflexology, music studies and other fields. *The scientific novelty* is to identify common means and approaches of scientific knowledge of musical practice to psychological, mental, and behavioural correction of human activity at different age stages.

Keywords: art therapy; music therapy; psychocorrection; methods of therapeutic influence; intersectoral interaction; social and age-appropriate pedagogy

Інформація про авторів

Ольга Бенч, професор, професор кафедри спеціальної педагогіки і лікувальної педагогіки, Католицький університет в Ружомберку, вул. Грабовська, 1, Ружомберок, Словацька Республіка, 03401, ORCID iD: 0000-0002-3998-3062, e-mail: olgabench2020@gmail.com

Зузана Брчакова, педагог кафедри спеціальної педагогіки і лікувальної педагогіки, Католицький університет в Ружомберку, вул. Грабовська, 1, Ружомберок, Словацька Республіка, 03401, ORCID iD: 0000-0002-6524-7093, e-mail: zuzana.brciakova@ku.sk

Information about the authors

Olga Bench*, Professor, Department of Pedagogy and Special Pedagogy, Catholic University in Ružomberok, 1 Hrabovska St., Ružomberok, 03401, Slovak Republic, ORCID iD: 0000-0002-3998-3062, e-mail: olgabench2020@gmail.com

Zuzana Brciakova, Teacher, Department of Pedagogy and Special Pedagogy, Catholic University in Ružomberok, 1 Hrabovska St., Ružomberok, 03401, Slovak Republic, ORCID iD: 0000-0002-6524-7093, e-mail: zuzana.brciakova@ku.sk

*Corresponding author



МЮЗИКЛ ЯК ІНТОНАЦІЙНА ПРАКТИКА

Андрій Бондаренко

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — виявити особливості жанру мюзиклу та перспективи його розвитку в українському середовищі з точки зору використовуваних інтонаційних практик. *Методологія дослідження* спирається на комплексний аналіз часо-просторових характеристик музичної мови, використаної у мюзиклах, що дозволяє визначити характер залучених інтонаційних практик, виявити спільне й відмінне у творах цього жанру. *Результати*. Проаналізовано характерні риси музичної мови ранніх кіномюзиклів США та Великої Британії, ранніх мюзиклів СРСР та мюзиклів українських авторів доби незалежності. На основі проведеного аналізу зроблено висновок про те, що попри стильову і навіть жанрову різноманітність мюзиклів різних історичних періодів та національних шкіл для композиторів, що залучаються до написання музики до мюзиклів, є важливим вибір інтонаційних практик, що спонукають до її легкого, гедоністичного сприйняття. Для ранніх американських мюзиклів такий вибір передбачав використання переважно мажорних тональностей та численних оркеструвань із залученням елементів джазу. Становлення в 1960-х роках рок- і поп-музики змінило інтонаційну палітру мюзиклів, обумовивши орієнтацію композиторів на інтонаційний світ поп- і рок-музики, а згодом і танцювальної електроніки. Активізація стилістичних пошуків українських авторів у цьому жанрі, зокрема орієнтація на інтонаційні практики сучасного українського року й танцювальної електроніки, спонукає до висновку про те, що потенціал цього жанру в Україні ще не вичерпано. *Наукова новизна* полягає у дослідженні проблеми інтонаційної специфічності мюзиклу, аналізі «часо-просторових» параметрів — ладо-гармонічних, темпо-ритмічних особливостей, жанрових і стильових зв'язків.

Ключові слова: мюзикл; інтонаційна практика; музична мова; українська музика

Для цитування

Бондаренко, А. (2022). Мюзикл як інтонаційна практика. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 78-86. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258619>

ВСТУП

Євроінтеграційні процеси в Україні ХХІ століття спонукали до освоєння українськими митцями різних форм західної культури і мистецтва, серед яких важливе місце посідає мюзикл — музично-театральний жанр, що сформувався в середині ХХ століття у США і на початку ХХІ століття продовжив нарощувати популярність у країнах Європи. В Україні, попри майже 40-літню історію, мюзикл все ще лишається недостатньо дослідженим. Освоєння мюзиклу має два виміри — практичний, тобто написання й сценічне втілення нових творів у цьому жанрі, і теоретичний — тобто рефлексії в науковій літературі. Наша робота є спробою продовжити започатковану нашими

колегами серію досліджень жанру мюзиклу і зосередитись на його інтонаційній своєрідності, що є, на наш погляд, найбільш визначальним для відрізнення мюзиклу від інших музично-театральних жанрів.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

В українському музикознавстві мюзикл став предметом досліджень лише нещодавно. Так, ще 8 років тому С. Манько (2014) зазначала, що «жанр мюзиклу в роботах українських авторів висвітлений досить хаотично й не повно». Проте за останні роки українська бібліографія мюзиклів суттєво поповнилася — окрім низки статей С. Манько,

згадаємо окремі публікації Д. Кравченко (2015), І. Зайцевої (2017), М. Мельник (2018), Д. Вакуленко (2021), дисертацію О. Верховенко (2013), в якій досліджується танцювальна складова, а також монографію К. Станіславської (2016), в якій мюзиклу присвячено окремий розділ.

Викликає подив той факт, що більшість згаданих вище науковців спираються на дослідження співвітчизників або колег із Росії, але уникають робіт американських та англійських авторів попри те, що англійська бібліографія мюзиклу, зібрана В. Евереттом (Everett, 2011), налічує близько півтори тисячі публікацій.

Здебільшого публікації, присвячені мюзиклу, стосуються історії його розвитку, соціально-культурологічних аспектів, а саме таких, як обумовленість розвитку жанру соціально-історичним середовищем, особливості сучасного шоу-бізнесу, історія окремих постановок тощо. Проте актуальною слід вважати «не стільки оповідь про те, що було, скільки аналіз тривалих культурних змін» (Чекан, 2009, с. 18), і, насамперед, змін використовуваних творцями мюзиклів інтонаційних практик. Під «інтонаційною практикою» ми розуміємо, відповідно до концепції Ю. Чекана (2010, с. 15), «інтонаційне втілення образу світу конкретної субкультури».

Звичайно, в рамках цієї роботи неможливо провести комплексний аналіз усіх відомих на сьогодні мюзиклів. Натомість вважаємо за необхідне порушити саму проблему інтонаційної специфічності мюзиклу, дослідження якої має спиратись на аналіз «часо-просторових» параметрів — ладо-гармонічних, темпо-ритмічних особливостей, жанрових і стильових зв'язків.

Мета статті — виявити особливості жанру мюзиклу та перспективи його розвитку в українському середовищі з точки зору використовуваних інтонаційних практик.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Дефініція мюзиклу є доволі проблематичною з огляду на широке коло явищ, яке цим терміном позначають. Зацитуємо автора найбільшої (і, на жаль, маловідомої в Україні) англійської бібліографії мюзиклу Вільяма Еверетта:

«Мюзикл, інсценований або екранізований, є одним із найвпізнаваніших жанрів ХХ століття, проте цей жанр є і одним із найважливіх для точного визначення. Що робить мюзикл мюзиклом, а не оперою або [драматичною] виставою з музикою? І як бути щодо таких жанрових різновидів, як музична комедія, музична драма чи оперета? Це терміни, для яких неможливо знайти послідовних ви-

значень. Те саме питання можна поставити щодо кіномюзиклів. У який момент кінофільм, у якому звучать пісні, перестає бути просто фільмом і стає кіномюзиклом? Чи існує певний відсоток музики, що дозволяє відрізнити кіномюзикл від інших типів кіно? Здебільшого легко відрізнити опери від мюзиклів — «Тоску» неможливо переплутати з «Anything Goes» (мюзикл К. Портера — А.Б.). Але існують п'єси «сірої зони», які вигинають жанри, інтригують і демонструють те, наскільки родові позначення можуть обмежувати. «Поргі і Бесс» (музика Дж. Гершвіна — А.Б.), «Вестсайдська історія» (музика Л. Бернстайна — А.Б.), «Маленька нічна музика», «Свіні Тодд» («Свіні Тодд, демон-перукар з Фліт-стріт», обидва написані С. Сондгаймом — А.Б.) — ось кілька прикладів, що містять елементи й опери, й мюзиклу, проте не можуть бути віднесені виключно лише до однієї з цих категорій». (Everett, 2011)

В українському музикознавстві вперше мюзикл обгрунтовано визначила К. Станіславська (2016) як «сценічний театральний-видовищний жанр, характерною властивістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії)» (с. 185). Дослідниця пропонує провести чітку межу між оперетою та мюзиклом, визначивши, що в опереті музика є «провідним виражальним засобом», тоді як мюзикл «базується на рівноправності усіх компонентів у драматургії вистави» (с. 187); а також чітку межу між мюзиклом та рок-оперою, поп-оперою та іншими видами сучасних опер, які пропонує називати об'єднувальним терміном «мюзикл-опера», — ця межа визначається дослідницею відсутністю у мюзикл-опері (цілковитою або майже цілковитою) мовного компонента (с. 189). Таке розрізнення, на наш погляд, є обгрунтованим, але натикається щонайменше на дві проблеми — з одного боку, воно навряд чи зупинить сучасних продюсерів, особливо американських, які, за влучним спостереженням О. Рибнікова, «все називають мюзиклом» (цит. за Станіславська, 2016, с. 185), а з іншого — така диференціація не дає практичної відповіді композиторів на запитання про те, яким чином писати мюзикл так, щоб це був саме мюзикл, а не опера?

Щоб окреслити відповідь на ці запитання (а вичерпна відповідь в рамках невеликої статті навряд чи можлива в принципі), стисло оглянемо шлях становлення мюзиклу від перших американських творів до доробку сучасних українських авторів.

Ключова ідея, що рухала жанром мюзиклу від самого початку, була влучно підмічена Р. Гордоном (Gordon & Jubin, 2016): «... будучи формою

популярної культури, мюзикли можуть, підіймаючи соціальну критику, рекламувати свою функцію як виключно розважальну, а їхній повсюдний утопізм або маскує, або прославляє ідеологію, що ними рухає». Отже, цілковита утопія, підняття соціальних проблем під виглядом безневинної розваги — таке завдання стояло перед першими композиторами мюзиклів. У цьому разі очевидно не підходили інтонаційні практики постромантичної, неокласичної чи експресіоністичної опер. Вибір музичної мови, натомість, мав бути таким, що «відповідає потребам широких глядацьких мас, реалізує їхній потяг до гедонізму та релаксації» (Зайцева, 2017), а тому необхідно було спиратись на популярні музичні жанри тогочасних США.

Аналіз музичної мови перших американських кіномюзиклів («Співці під дощем», музика І. Браун; «Моя чарівна леді», музика Ф. Лоу), а також першого британського мюзиклу («*Grab Me A Gondola*», музика Дж. Гілберта) дозволяє відмітити такі особливості їхньої музичної мови: перевага мажорних тональностей, рухливі темпи, прості музичні розміри (здебільшого дводольні, рідше — тридольні). Характерними є гармонічні співставлення тоніки (мажорної) — II ступеня (мінорного) з поверненням через домінуючу у тоніку. Тут варто згадати, що в англійській термінології II ступінь називається «супертонікою» (*supertonic*), тобто дослівно — «над тонікою», що ймовірно, спонукає до іншого її емоційного наповнення, ніж прийняте у нас трактування як субдомінанти. Зворот $T-ii-D-T$ (тут і далі використовуємо малі латинські літери для позначення мінорного нахилу) нерідко виступає в інваріанті $T-ii_7-DDVII_7-T_6$ або в зворотному напрямку: $T_6-DDVII_7-ii-D-T$. У цьому разі натуральний мажорний звукоряд збагачується хроматизацією, лінія басу рухається максимально плавно. На наш погляд, саме такого роду гармонічні звороти забезпечують відчуття безтурботної радості «країни мрій», якими позначені ранні американські мюзикли і загалом музика американського кінематографа середини століття. Ще один інваріант з поступовим висхідним хроматичним ходом басу — $T-VII_7->ii_7-DDVII_7-T_6$ ще більшою мірою виражає емоційне піднесення — плавно, поступове підняття емоційного тону, без екзальтованих стрибків, але із прогнозованим досягненням тоніки як єдиної із композиторських ключів забезпечення позитивної емоції глядача.

Додатково слід сказати про використання септакордів, нонакордів та септакордів із секстою. Хоча їхнє використання в ранніх мюзиклах є помірнішим, ніж у джазі 1970-х років, відмітимо можливість переінтонування окремих ступе-

нів ладу в різних гармонічних функціях, наприклад, III ступеню в гармонічній послідовності $ii_9-D_{13}-T^3$ і V ступеню в послідовності $ii_{11}-D^5_9-T^5$. У разі насиченого оркестрового аранжування із залученням групи мідних подібні переінтонування можуть звучати надзвичайно яскраво й пробувати у слухача приплив оптимізму.

Варто зазначити, що оптимізм перших кіномюзиклів США перегукується з не менш безапеляційним оптимізмом перших музичних фільмів СРСР (зокрема, згадаємо «Волга-Волга», 1938, муз. І. Дунаєвського). Цю схожість зазначив культуролог В. Паперний (2010), вказавши її причиною «необхідність створити національну міфологію», «нове оповідання, яке було б зрозуміле наймасовішій аудиторії», а також той факт, що і в США, і в СРСР перші фільми створювали «аутсайдерів» (в США — іммігранти, в СРСР — люди із ворожих комуністичній ідеології класів та представники неросійських національностей), які таким чином намагалися втілити свій «ідеал» країни на телеекрані, щоб полегшити власну асиміляцію. Схожість інтонаційних практик ми вбачаємо, принаймні, у переважанні мажорних тональностей, аранжуванні для великих симфонічних оркестрів, переважанні гомофонно-гармонічної фактури, запам'ятовуваних мелодичних зворотів, простих, переважно дводольних ритмів.

У 1960-х роках популярність у США та Європі здобуває напрям рок-музики. Зазначимо, що ми, на відміну від американців, не розглядаємо рок-музику ані як «стиль», ані як «жанр», адже це ширша категорія — напрям (Бондаренко, 2011). Природно, що цей напрям мав зацікавити творців мюзиклу, і це сталося у 1967 році, коли вийшов перший, на думку американських дослідників, рок-мюзикл «Волосся» («Hair») з музикою Галт Мак Дермота. У порівнянні з мюзиклами «дорожньої ери», «Hair» використовує скромніший інструментальний супровід, що включає ударну установку, бас- і ритм-гітару та невелику групу духових, в аранжуваннях зростає роль ритм-секції і, власне, ударної установки, що забезпечує ритмічну сітку (як правило, з акцентом на парні долі). Втім характерною для ранньої рок-музики опори на блюзову гармонізацію ми не спостерігаємо, тому віднесення цього твору до класу рок-мюзиклу спирається скоріше на позамузичні риси, зокрема на підкреслений соціальний протест (проти війни у В'єтнамі, консервативних моральних норм і інших реалій життя тогочасної Америки).

Хоча британська й американська вокальна музика має багато спільного, Р. Гордон зазначає суттєву різницю у підходах до мюзиклу в цих країнах:

Британці полюбляють мюзикли; але вони їх не роблять добре. Проблема, як мені здається, духовна. Джазовий американський оптимізм, що надає піднесення й енергії музичній формі, є дещо чужим іронічному духу британців. У своїй основі американський мюзикл є виразом країни задоволеня. Англія, натомість, — це країна скепсису, країна „ні”. (Gordon & Jubin, 2016, с. 2)

Імовірно, саме цей скепсис, невдоволеність спрощеним підходом до радості від життя інспірували такі шедеври музичного мистецтва, як «Ісус Христос — суперзірка», «Привид опери» Е. Л. Веббера та інші твори, що з точки зору концепції К. Станіславської слід було би розглядати виключно як рок-опери, проте в англомовній літературі вони успішно фігурують як мюзикли. Інтонаційний тезаурус творів Е. Л. Веббера розмаїтий: А. Сахарова (2008) відмічає широку стилістичну палітру, що включає рок-н-рол, кантрі, ірландську польку та інші популярні розважальні музичні жанри, а в мюзиклах, пов'язаних з релігійною тематикою, також є моделі традиційних афро-американських культових співів — госпел і спірічуелс. Спостерігаються також жанрові стилістичні особливості, запозичені з академічної музики, які нерідко (наприклад, в операх «Привид Опер» і «*Sunset Boulevard*») утворюють контраст між групами персонажів і виступають чинником музичної драматургії.

З композиторської точки зору привабливим є часте застосування Е. Л. Веббером мішаних розмірів, невластивих напрямам розважальної музики, за умов збереження опорної ролі ударних інструментів, властивій саме рок-музиці. У гармонічному вирішенні Е. Л. Веббер не тільки відходить від панування мажорних тональностей, але й епізодично використовує складні гармонічні рішення авангардної музики, зокрема атональність (окремі епізоди в мюзиклах «Привид опери» та «Кішки»), сонорні ефекти, виконані засобами електричних інструментів (до прикладу, сцена Розп'яття Ісуса Христа), часте застосування дисонантних співзвуч (переважно для характеристики негативних персонажів).

Творчість Е. Л. Веббера хронологічно перетинається з першими українськими музичними фільмами, що були зняті Львівською кіностудією («Залицяльники» (1968), «Сійся родися» (1969), та «Червона рута» (1971)); першими російським мюзиклами (з музикою О. Журбіна та В. Дашкевича) та першими українськими мюзиклами (І. Поклада, 1982; «Любов, джаз та чорт», муз. С. Бедусенка, 1982). Проте інтонаційна природа цих творів виявляється відмінною.

Перші українські кіномюзикли, за свідченням Б. Шумилович (2018), «відповідали вимогам партії і творили потрібний розважальний контент для радянських глядачів, показували культуру регіональних фольклорних та міських аматорів чи напіваматорів». Їхня естетика дещо нагадує ранні американські та радянські кіномюзилки. Проте в інтонаційному відношенні відмінною є опора на український фольклор і, зокрема, карпатські інтонації. Окремі музичні номери є обробками народних пісень у вокально-інструментальних естрадних аранжуваннях (наприклад, пісні «Оженився» і «Сумна я була» у фільмі «Залицяльники»), окремі — в хорових аранжуваннях (у фільмі «Сійся, родися, 1971» невеликим фрагментом звучить колядка «Радуйся»); також звучать авторські пісні А. Кос-Анатольського, О. Білаша, що так чи інакше спираються на традиції українського солоспіву. Врешті, у фільмі «Червона Рута» звучать пісні В. Івасюка, М. Скорика та О. Білаша, що стали хітами української естради. За свідченням Б. Фільц (1979, с. 4-5) мелодика цих пісень «у багатьох випадках неначе виткана з коротких, але найбільш специфічних у ладовому відношенні пісенних поспівок». Т. Рябуха (2017, с. 14), аналізуючи стилістику пісень В. Івасюка, зазначає, що їм властива «синтетична музично-мовна лексика, що відображає етнослухові ментальні «коди» в синтезі з інонаціональними елементами». Опора на український фольклор спричиняє переважання мінорного ладу, характерні співставлення паралельних мінору й мажору (відповідно, це функції I–III), які в окремих випадках набувають ознак змінного тонального устою. Виразною і, можливо, екзотичною для інонаціонального слухача рисою карпатського фольклору є обернений пунктирний ритм — інтонаційна особливість, яка додає першим українським кіномюзиклам екзотичного забарвлення і водночас виступає яскравим національним маркером.

Починаючи з 1970-х років мюзикл, а саме театральний мюзикл, поступово стає популярним жанром радянської музики. Ототожену картину інтонаційних практик радянського й пострадянського мюзиклу, звичайно, важко надати в рамках однієї статті — кожен автор вкладає свої стилістичні риси, і в кожному випадку інтонаційна природа мюзиклу виявляється індивідуалізованою. Проте намітимо основні риси музичної мови радянських мюзиклів кінця ХХ століття.

У Росії музику до мюзиклів писали О. Журбін («Принц і жебрак», 1973; «Орфей і Еврідіка», 1975 та ін.), О. Рибников («Зірка і смерть Хоакіна Мур'єти», 1976; «Юнона і Авось», 1981), В. Дашкевич («Бумбараш», 1974; «Пеппі довга панчоха», 1980),

О. Градський («Стадіон», 1985), О. Колкер («Весілля Кречинського», 1973; «Овод», 1985) та інші. Деякі зі згаданих творів у джерелах фігурують не тільки як мюзикли, але й як рок-опери (зокрема «Юнона і Авось», «Стадіон»), втім провести чітку межу між російською рок-оперою і мюзиклом виявляється вкрай важко як з огляду на наявність, надто значну як для рок-опер, «мовного компонента», так і з огляду на відсутність, власне, іманентних рис рок-музики у згаданих рок-операх. Навпаки, цілком справедливим, на наш погляд, є полемічне свідчення російських музикознавців про «...парадоксальну відсутність у вітчизняних рок-операх року як такого, в традиційному розумінні, як він склався на Заході» (Андрущенко, 2019, с. 125). Проте, на нашу думку, відмітною рисою російських «рок-опер» є певна емоційна екзальтованість, що виражається у частому застосуванні виконавцями крику, демонстрації емоцій надривного характеру, яка створює певний дисонанс із доволі традиційними ладо-гармонічними та метро-ритмічними засобами.

Надзвичайно цікавим є доробок прибалтійських країн. У Литві перші мюзикли з'явилися ще в 1974 році — це «Полювання за вогнем» («Ugnies Medžioklė») з музикою Г. Купривічюса та «Наречена диявола» («Velnio nuotaka») В. Ганеліно. «Полювання за вогнем» вирізняється багатою стилістичною палітрою альянсів на музику різних епох — від бароко до сучасної для 1970-х років європейської естради з елементами джазу і рок-музики. Втім, попри стилістичну мозаїку, мюзикл не справляє враження еkleктики, навпаки — завдяки пропорційності різностильових епізодів, продуманій тембро-динамічній драматургії справляє цілісне враження. «Наречена диявола» також полістилістична, проте більшою мірою залучає елементи рок-музики, зокрема більшою є роль ритм-секції у створенні ритмічного малюнка з акцентованими парними долями. Так само, як «Юнона і Авось», згадані мюзикли фігурували як «рок-опери», втім рок-стилістика в обох випадках не є превалює, водночас і відмічена нами надмірна емоційна екзальтованість російських «рок-опер» не притаманна литовським.

У Латвії найвідомішим автором мюзиклів став Р. Паулс («Сестра Керрі» («Māsa Kerīja»), «Шерлок Холмс», 1979; «Nāc pie puikām!» 1982; «Vella būšana», 1987; «Meža Gulbji», 1995 та ін.). На відміну від згаданих литовських опер, музика Р. Паулса є стилістично однорідною в інтонаційному полі естрадної музики й джазу.

Привабливою виглядає перша казахська рок-опера «Жер-Уйык» із музикою Т. Мухамеджанова (1980). Жанрова дефініція цього твору

як «рок-опери» виправдана — мюзикл включає елементи звучання рок-музики і навіть метал-музики, а саме: підсилену ритм-секцію з насиченим звучанням тарілок, сольні партії електрогітар з ефектом дисторшн, нерідко з октавним дублюванням басу. Поява цієї рок-опери була підготовлена розквітом рок-музики у республіках Центральної Азії, що розпочався в 1970-х роках. Як відзначає Синьокий (Синеокий, 2015), в Центральній Азії «традиційне східне шанування старших обумовило більшу, ніж будь-де повагу до фольклору», завдяки чому центрально-азійська рок-музика розвивалась своєрідно, уникаючи мавпування західних стандартів. Ця особливість простежується і в мюзиклі «Жер-Уйык» — вплив інтонаційних практик казахського фольклору проявляється у гнучких ритмах, використанні фрігійського ладу та двічі-гармонічного мажору, не властивих музиці Заходу.

В Україні музику до мюзиклів писали І. Поклад («Конотопська відьма», 1982; «Серце моє з тобою», 1983; «Засватана — невінчана», 1984; «Різдвяна ніч», 1987 та ін.), С. Бедусенко («Любов, джаз та чорт», 1982; «Енеїда», 1985; «Адам і Єва», 2004); Г. Татарченко («Біла ворона», 1989; «Містер Скворода», 1994); Ю. Квасниця («Глорія», 2010); Ю. Шевченко («Ех, мушкетери, мушкетери!..», 2003); О. Злотник («Екватор», 2003; «Сорочинський ярмарок», 2006; «Кіт без чобіт», 2008 та ін.); В. Полянський («Роксолана», 1986; «Чума на обидві ваші домівки», 1997; «Регтайм для мандоліни», 1999; «Віндзорські насмішники», 2002); О. Коломійцев («Фемінізм по-українськи», 2008; «Пригоди барона Мюнхаузена в Україні», 2009; «Синя Богиня», «Марія Стюарт», 2010) та інші. Інтонаційний світ українських мюзиклів доволі багатоманітний і потребує детального дослідження кожного мюзиклу окремо. Зазначимо лише деякі загальні риси.

В українських мюзиклах 1980-х — 2000-х років переважають інтонаційні практики академічної, популярної і народної музики. Орієнтири на українську народну музику спостерігаємо у мюзиклах, пов'язаних із українськими сюжетами, зокрема «Енеїді» С. Бедусенка (за І. Котляревським) та «Конотопській відьмі» І. Поклада (за Г. Квіткою-Основ'яненком). Український фольклор у цих мюзиклах подається радше у призмі радянської естетики — обирається відносно сучасний і найменш своєрідний шар фольклору (гопаки, лірична пісня), ладо-гармонічна оркестрова фактура диференціюється на лінію басу, акомпануючі фігурації та мелодію, інколи — з фрагментарними підголосками.

Водночас згадані опери включають контрастні зіставлення, що виходять за межі народно-

академічної інтонаційної практики. Як приклад включення авангардних елементів наведемо мюзикл «Конотопська відьма» І. Поклада, що починається незвичними атональними електронними звучаннями, що характеризують сферу фантастичного й контрастують із побутовою образною сферою. Іншим, доволі курйозним прикладом контрастної полістилістики є арія Зевса з опери «Енеїда» С. Бедусенка, яка пародіює жанрову модель барокової оперної арії. Арія починається речетативом із типовою бароковою мелодикою й акордовим супроводом, проте додавання ударних на слабку долю перетворює пафос на висміювання. Такі стилістичні контрасти, ймовірно, були зумовлені, прямо чи опосередковано, як впливом Л. Веббера, так і загалом духом постмодерної епохи.

Спільність із російською радянською інтонаційною практикою більше властива російськомовному мюзиклу «Екватор» О. Злотника, а також мюзикам В. Полянського. Найпоказовішою щодо цього є арія Вовка із опери «Рукавичка», що спирається на гармонічний зворот, властивий російському шансону — $t-DD-D-t$. Імовірно, таке художнє рішення продиктоване трактуванням образу вовка як традиційно негативного казкового персонажа. Зазначимо, що зворот $t-DD-D-t$ структурно схожий на згаданий нами в контексті ранніх американських мюзиклів зворот $T-ii_7-D-T$, проте має протилежне ладове забарвлення (мінорна тоніка й мажорний другий ступінь), що є яскравим виявом розбіжності між естетиками американської мрії й російського кримінального світу. Радянська інтонаційна сфера переважає і в останньому мюзиклі В. Полянського — «Соломон і Суламіф» (2021), що, на нашу думку, пов'язано зі свідомим вибором поверхового і, частково, пародійного підходу до літературної першооснови. Тут доцільно провести паралель зі згаданою вище «Енеїдою» (музика І. Поклада): як бог Зевс, так і цар Соломон за сюжетом попри свій високий статус виявляються підвладним низьким егоїстичним почуттям, що для жіночих персонажів (Дідони, Суламіф та Цариці) має трагічні наслідки. Проте поверховий підхід у виборі музичної мови дозволяє уникнути трагічної атмосфери (як це є, наприклад, у відомій опері Г. Персела) й залишитись у сфері розважального, яка, власне, і є відмітною рисою класичного мюзиклу.

Відрізняються у стилістичному відношенні мюзикли О. Коломійцева, які орієнтовані більше на стилістику рок-музики, хіп-хопу та сучасних напрямів електронної танцювальної музики. Примітно, що «Фемінізм по-українськи» О. Коломійцева в низці ЗМІ було названо «першим національним українським мюзиклом». Щоправда, це не

єдиний приклад використання епітету «перший» маркетологами — раніше його використовували щодо мюзиклу «Екватор» О. Злотника, а пізніше — щодо «Глорії» Ю. Квасниці, тобто загалом щонайменше тричі стосовно трьох різних творів, написаних через більш ніж 20 років після справді першого українського мюзиклу. Успіх такого маркетингового ходу, на нашу думку, пояснюється низьким рівнем обізнаності української публіки в доробку вітчизняних митців у цьому жанрі.

Попри сказане, «Фемінізм по-українськи» став новаторським у стилістичному відношенні — він спирається на сучасний український рок із елементами хіп-хопу й танцювальної електронної музики. Найближчі асоціації — творчість гурту «Воплі Відоплясових» з їхнім специфічним, дещо пародійним вокалом і частим використанням електрогітар. Привертає увагу й гармонічна структура пісень — як правило в їхній основі лежить послідовність із кількох акордів, що постійно повторюється. Наприклад, в пісні «Руса коса, моя краса...» це акордова послідовність $t-VI-III-VII-S$; а в пісні «Подаруй мені свою любов...» — багаторазове повторення плагального звороту $T-IIb-T$. У пісні «Йде улан по селу» гармонічна послідовність більш розгорнута — $t-IIb-s-t-VII-VI-III-IIb-VI-t-VII-VI$, натомість використання в мінорі як доміанти мажорного тризвуку на VII натуральному ступені (як і в пісні «Руса коса...») є непригамним класичній інтонаційній практиці, проте властивим сучасній західній поп- і рок-музиці. Так само навколо послідовності лише із чотирьох акордів ($VI-s-t-III$) організовано фінальну пісню мюзиклу «Барон Мюнхаузен», проте в аранжуванні тут опора йде на сучасну електронну танцювальну музику, скоріше євроденс або електрохаус.

ВИСНОВКИ

Аналіз творів, що фігурують у музичній культурі як «мюзикли», дозволяє зробити висновок про включення до цієї категорії досить різномірних творів як з точки зору співвідношення музичного й мовного компонентів, так і з точки зору, власне, музичної стилістики. Найчастіше мюзикл перетинається з категорією рок-опери, проте будь-яка спроба обґрунтованого розрізнення цих жанрів (за стилістичними чи жанровими ознаками) стикається з традиційно волонтаристським підходом до жанрової атрибуції в сучасному шоу-бізнесі.

Водночас для композиторів, що створюють музику до мюзиклів, є важливим вибір інтонаційних практик, що спонукають до її легкого, гедоністичного сприйняття. У ранніх американських

мюзиклах такий вибір передбачав використання переважно мажорних тональностей та насичених оркеструвань із залучення елементів джазу. Становлення в 1960-х роках рок- і поп-музики змінило інтонаційну палітру мюзиклів, обумовивши орієнтацію композиторів на інтонаційний світ поп і рок-музики, а згодом і танцювальної електроніки.

В Україні жанр мюзиклу ще не набув достатньої популярності, зокрема про це свідчить парадоксальне вживання у ЗМІ епітета «перший український мюзикл» стосовно трьох різних творів, написаних через більш ніж 20 років після появи справжнього першого українського мюзиклу. Водночас активізація стилістичних пошуків у цьому жанрі, зокрема орієнтація на інтонаційні практики сучасного українського року й танцювальної електроніки, спонукають до висновків, що потенціал мюзиклу в Україні ще не вичерпано.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Андрущенко, Е. Ю. (2019). Мюзикл и рок-опера на рубеже XX–XXI столетий: взаимодействия и диалоги. *Проблемы музыкальной науки*, 3, 122–129. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.3.122-129>
- Бондаренко, А. (2011). До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки*, 19, 70–77.
- Вакуленко, Д. (2021). Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні. *Грааль науки*, 1, 559–561. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.122>
- Верховенко, О. А. (2013). *Танцювальна складова мюзиклу другої половини XX–XXI століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Зайцева, І. Є. (2017). Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий вчений*, 10, 262–267.
- Кравченко, Д. (2015). Театральний мюзикл як практика видовищної культури. В *Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства*, Матеріали наукової конференції (с. 242–245). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка. <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/5704>
- Манько, С. (2014). Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 43–47.
- Мельник, М. (2018, 22 березня). Мюзикл як феномен мистецтва української естради XXI століття. В *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*, Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (с. 137–140), Видавничий центр КНУКіМ.
- Паперный, В. (2010, 24 ноября). *Почему американские и советские фильмы 30-х годов так похожи?* Сноб. <https://snob.ru/selected/entry/27654/>
- Рябуха, Т. М. (2017). Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Сахарова, А. В. (2008). Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных].
- Синеокий, О. В. (2015). Социодинамика среднеазиатского рока в парадигме советской звукозаписи. *Социодинамика*, 6, 39–68. <https://doi.org/10.7256/2409-7144.2015.6.14625>
- Станіславська, К. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. НАКККіМ.
- Фільц, Б. (1979). *Гармонія солосніву*. Наукова думка.
- Чекан, Ю. (2009). *Інтонаційний образ світу*. Логос.
- Чекан, Ю. І. (2010). Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства. [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Шумилович, Б. (2018, 15 серпня). *Українські радянські мюзикли і перекодовування радянського міфа*. Україна Модерна. <https://uamoderna.com/md/shumylovych-media-and-soviet-myth>
- Cohan, S. (Ed.). (2019). *The Sound of Musicals*. British Film Institute.
- Dabkus, M. (2014). *Miuziklo «Ugnies medžioklė su varovais» pastatymų kaita* [Master's thesis, Vytautas Magnus University]. <https://hdl.handle.net/20.500.12259/120483>
- Everett, W. A. (2011). *The Musical: A Research and Information Guide* (2nd ed.). Routledge.
- Everett, W. A., & Laird, P. R. (Eds.). (2017). *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press.
- Gordon, R., & Jubin, O. (Eds.). (2016). *The Oxford Handbook of the British Musical*. Oxford University Press.

REFERENCES

Andrushchenko, E. (2019). Myuzikl i rok-opera na rubezhe XX–XXI stoletii: vzaimodeistviya i dialogi

- [Musical and rock opera at the turn of the 20th – 21st centuries: interactions and dialogues]. *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 3, 122-129. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.3.122-129> [in Russian].
- Bondarenko, A. (2011). Do problemy terminolohii u klasyfikatsii populiarnoi muzyky za zhanramy, styliamy ta napriamkamy [To the problem of terminology in the classification of popular music by genres, styles and directions]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art Criticism], 19, 70-77 [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (2009). *Intonatsiinyi obraz svitu* [Intonation image of the world]. Lohos [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (2010). *Intonatsiinyi obraz svitu yak katehoriia istorychnoho muzykoznavstva* [Intonation image of the world as a category of historical musicology] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Cohan, S. (Ed.). (2019). *The Sound of Musicals*. British Film Institute.
- Dabkus, M. (2014). Miuziklo "Ugnies medzioklè su varovais" pastatymų kaita [The staging changes in the musical "Fire Hunt with Beaters"] [Master's thesis, Vytautas Magnus University]. <https://hdl.handle.net/20.500.12259/120483> [in Lithuanian].
- Everett, W. A. (2011). *The Musical: A Research and Information Guide* (2nd ed.). Routledge.
- Everett, W. A., & Laird, P. R. (Eds.). (2017). *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press.
- Filts, B. (1979). *Harmoniiia solospivu* [Harmony of solo singing]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Gordon, R., & Jubin, O. (Eds.). (2016). *The Oxford Handbook of the British Musical*. Oxford University Press.
- Kravchenko, D. (2015) Teatralnyi miuzykl yak praktyka vydovyshechnoi kultury [Theatrical musical as a practice of entertainment culture]. In *Kulturni praktyky yak chynnyk sotsiokulturnoi modernizatsii suchasnoho ukrainskoho suspilstva* [Cultural practices as a factor in socio-cultural modernization of modern Ukrainian society], Proceedings of the Scientific Conference (pp. 242-245). Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Manko, S. (2014). Istoriia rozvytku zhanru miuzyklu v Ukraini v pershodzherelakh ta publikatsiiakh [History of the genre of the musical in Ukraine in the primary sources and publications]. *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti* [Traditions and Novations of the Higher Architectonic and Art Education], 1, 43-47 [in Ukrainian].
- Melnyk, M. (2018, March 22). Miuzykl yak fenomen mystetstva ukrainskoi estrady XXI stolittia [Musical as a phenomenon of Ukrainian pop art of the 21st century]. In *Ekonomika i kultura Ukrainy v svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh:pozytsionuvannia i realii*, Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference (pp. 137-140). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Papernyi, V. (2010, November 24). *Pochemu amerikanskie i sovetskie fil'my 30-kh godov tak pokhozhi?* [Why American and Soviet films of the 1930s are so similar]? Snob. <https://snob.ru/selected/entry/27654/> [in Russian].
- Riabukha, T. (2017). *Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady* [Sources and intonation components of Ukrainian pop music] [Abstract of PhD Dissertation, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts] [in Ukrainian].
- Saharova, A. (2008). *Muzykal'nyi teatr Endryu Lloid Uebbera: zhanrovo-stilevye modeli massovoi i akademicheskoi muzyki* [Musical theatre of Andrew Lloyd Webber: genre and style models of popular and academic music] [Abstract of PhD Dissertation, Gnesin Russian Academy of Music] [in Russian].
- Shumylovych, B. (2018, August 15). *Ukrainski radianski miuzykly i perekodovuvannia radianskoho mifa* [Ukrainian soviet musicals and soviet myth transcoding]. Ukraina Moderna. <https://uamoderna.com/md/shumylovych-media-and-soviet-myth> [in Ukrainian].
- Sineokii, O. (2015). Sotsiodinamika sredneaziatskogo roka v paradigme sovetskoï zvukozapisi. [Sociodynamics of Central Asian rock in Soviet sound recording paradigm]. *Sociodinamika* [Sociodynamics], 6, 39-68. <https://doi.org/10.7256/2409-7144.2015.6.14625> [in Russian].
- Stanislavska, K. (2016). *Mystetsko-vydovyshechni formy suchasnoi kultury* [Art and entertainment forms of modern culture]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Vakulenko, D. (2021). Stanovlennia miuzyklyv yak populiarnoho zhanru v Ukraini [Formation of musicals as a popular genre in Ukraine]. *Hraal nauky* [Grail of Science], 1, 559-561. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.122> [in Ukrainian].
- Verkhovenko, O. (2013). *Tantsiuvalna skladova miuzyklu druhoi polovyny XX–XXI stolittia* [Dance component of musical of the second half of the 20th–21st centuries] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Zaitseva, I. (2017). Deiaki tendentsii rozvytku ukrainskoho miuzyklu yak mystetstva i haluzi shou-industrii [Some trends in the development of the Ukrainian musical as art and the sphere of the show industry]. *Molodyi vchenyi* [Young scientist], 10, 262-267 [in Ukrainian].

MUSICAL AS INTONATION PRACTICE

Andrii Bondarenko

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to identify the musical genre features and its development prospects in Ukraine in terms of intonation practices. *Methods.* The article is based on a comprehensive analysis of the temporal and spatial characteristics of the musical language used in musicals, which allows determining the nature of the intonation practices involved, identifying what is common and what is different in works of this genre. *Results.* The article analyses the characteristic musical language features of early film musicals of the USA and the UK, early musicals of the USSR and musicals of Ukrainian authors of the independence period. Based on the analysis, the author concluded that despite the stylistic and even genre diversity of musicals of different historical periods and national schools, it is essential for composers involved in writing music for musicals to choose intonation practices that encourage its easy, hedonistic perception. For early American musicals, this choice implies using mostly major tonalities and abundant orchestrations involving elements of jazz. The emergence of rock and pop music in the 1960s changed the intonation palette of musicals, determining composers towards the intonation space of pop and rock music and later dance electronics. The intensification of stylistic searches of Ukrainian authors in this genre, mainly the focus on intonation practices of contemporary Ukrainian rock and dance electronics, shows that the potential of this genre in Ukraine has not yet been exhausted. The scientific novelty lies in studying the problem of intonation specificity of the musical, analysing “temporal and spatial” parameters such as harmonic, tempo and rhythm, genre and stylistic ties.

Keywords: musical; intonation practice; musical language; Ukrainian music

Інформація про автора

Андрій Бондаренко, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6856-991X, e-mail: bondareandre@gmail.com

Information about the author

Andrii Bondarenko, PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6856-991X, e-mail: bondareandre@gmail.com



НАРОДНА ПІСНЯ ТА ЇЇ ТРАНСФОРМАЦІЯ В РЕПЕРТУАРІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ ІМЕНІ СТАНІСЛАВА ПАВЛЮЧЕНКА

Володимир Горобець^{1*}, Валентин Сластьон¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета — проаналізувати особливості трансформації народних пісень у репертуарі Українського народного хору імені Станіслава Павлюченка. *Методологія дослідження* ґрунтується на музично-теоретичному аналізі репертуару Українського народного хору. У статті, поряд із загальнонауковими методами (аналіз, синтез, узагальнення), використано кроскультурний і системний аналіз, що дає можливість цілісно охарактеризувати процеси трансформації української народної пісні. Методи обробки музичного матеріалу спрямовані на збереження рис фольклорного першоджерела. Методологічна основа статті ґрунтується на науково-теоретичних засадах і дослідженнях українських музикознавців, які окреслювали специфіку звернення до фольклору у вітчизняній практиці. *Результати*. Аналіз народних пісень, що увійшли до репертуару Українського народного хору імені Станіслава Павлюченка, свідчить про наявність єдиної домінантної тенденції щодо трансформації музичного матеріалу. Зокрема, наявне прагнення максимально зберігати структуру, інтонаційну, ладову основу народних пісень. Під час вибору типу голосоведіння перевага надається терцієвому подвоєнню, що притаманне фольклорному багатоголосю. Водночас спостерігається прагнення за допомогою чергування хорових груп та співу солістів створити такий тип драматургії, при якому будуть ще яскравіше проступати художньо-образні смисли пісні. Отже, можна зазначити, що пісні з репертуару Українського народного хору хоча й відрізняються від автентичних зразків, їхня модифікація спрямована на збереження традиційних форм музикування. *Наукова новизна*. Вперше проаналізовано особливості інтерпретації народнопісенного матеріалу в репертуарі Українського народного хору імені С. Павлюченка.

Ключові слова: хор; народна пісня; обробка; трансформація народної пісні; фольклор; голосоведіння; мізансцена; Український народний хор імені Станіслава Павлюченка

Для цитування

Горобець, В., & Сластьон, В. (2022). Народна пісня та її трансформація в репертуарі українського народного хору імені Станіслава Павлюченка. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 87-93. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258620>

ВСТУП

Український народний хор імені Станіслава Павлюченка — провідний колектив, що здійснює навчально-творчу діяльність та є платформою для формування фахівців у сфері народно-хорового співу. Системний підхід, що лежить у процесі підготовки здобувачів освіти, виступає запорукою становлення якісного музичного продукту, який є конкурентоспроможним у контексті сучасної культури. Неабияку роль у формуванні творчого амплуа Українського народного хору імені Станіслава Пав-

люченка відіграє той масив творів, що входить до концертних програм. Основою репертуару колективу є народні пісні, що набувають цікавої трансформації. Особливості інтерпретації фольклору зазначеним колективом досі не набули належного висвітлення в межах вітчизняного музикознавства.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

У межах вітчизняного дискурсу виникла низка робіт, у яких автори намагались осмислити

форми трансляції фольклору в сучасній українській музичній культурі. Зокрема, явище стилізації гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX — початку XXI століття проаналізовано в дисертаційній праці В. Данилець (2021). Особливості жанру обробки народної пісні та можливості його творчо осмислити крізь призму композиторського світобачення висвітлювали Є. Дубінченко та Л. Гнатюк (2017), зосереджуючи дослідницьку увагу на творчості Г. Гаврилець. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.) аналізувалась у дисертаційній праці І. Коновалової (2007). Специфіку хорових партитур, особливості формування та основні етапи їх опрацювання концертмейстером висвітлено в методичних рекомендаціях І. Савлук (2019). Сучасні тенденції інтерпретації музичного фольклору в умовах сцени та актуальні завдання, що постають перед виконавцями, окреслюють у статті такі дослідники, як В. Сінельнікова та І. Сінельніков (2019). Важливе значення для розуміння творчих принципів Станіслава Павлюченка, які він упродовжував у роботу з хоровими колективами, має стаття Р. Гусак (2018). Водночас бракує праць, де було б окреслено специфіку творчої діяльності Українського народного хору.

Мета статті — проаналізувати особливості трансформації народних пісень у репертуарі Українського народного хору імені Станіслава Павлюченка.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Серед хорових колективів, які працюють при закладах вищої освіти, вирізняється Український народний хор імені Станіслава Павлюченка. Цей хор надзвичайно плідно здійснює концертну діяльність, результати якої високо оцінюються членами журі на міжнародних конкурсах та фестивалях. Чималою є популярність хору й серед широкої слухацької аудиторії. Висока оцінка творчої активності колективу досягається завдяки тим принципам, які становлять основу його діяльності. Підвалини формування творчого кредо колективу було закладено видатним хормейстером Станіславом Павлюченком, який чимало років свого життя присвятив роботі з різними хорами, що функціонували як навчальні творчі об'єднання. Станіслав Євстигнійович (18.08.1937–27.12.2010) пройшов шлях у КНУКіМ від викладача до проректора. Його робота з хоровими колективами просувалась у напрямку збереження специфіки народного колориту. Слід наголосити, що важливу роль мали не лише обробки, а й авторські твори митця та ін-

ших провідних композиторів України. Це підкреслює в своєму науковому дослідженні викладач кафедри Р. Гусак, яка працювала в активний період творчого становлення Українського народного хору КНУКіМ. Науковець зазначає, що запорукою успіху хорового колективу були такі чинники, як «...прискіпливий підхід до добору репертуару, обізнаність у природі співацьких голосів, гостре відчуття тембру й форми, високопрофесійна майстерність в обробці та аранжуванні народних пісень і композиторських творів для народного хору, інструментальних ансамблів народної музики» (с. 36).

Саме завдячуючи невтомній роботі С. Павлюченка як викладача, диригента та композитора, народний хор, що сформувався під його керівництвом, «... став одним із провідних навчально-концертних колективів народно-пісенної традиції України, а кафедра — однією з головних навчально-методичних структур у системі вищих навчальних закладів культури і мистецтв» (Гусак, 2018, с. 36).

Які ж саме твори входять до репертуару Українського народного хору? Серед авторських творів варто відзначити цикл «Пори року» — Слов'янські концерти для мішаного хору В'ячеслава Самофалова. За своєю суттю цей твір, що складається з чотирьох частин — «Масляна», «Купальська», «Осенини», «Коляда», є ораторією. В ній яскраво постає народний матеріал, який інтерпретується крізь призму авторського бачення В. Самофалова. Проте, поруч з авторськими творами, більшу частину репертуару колективу становлять обробки фольклорних джерел — «Діброва зелена», «Ой, горе тій чайці», «Їхав козак з України» та ін. Використовуються різні за жанрами фольклорні твори, як жартівливі, так і лірико-драматичні, що мають важливе соціальне значення. Нерідко виконання пісень передбачає залучення не лише суто хорового звучання, але й гри на різних інструментах — бубні, баяні.

Основна мета творчої діяльності колективу полягає у створенні таких обробок, які б не змінювали істотним чином художньо-образний зміст фольклорних джерел, а, навпаки, розкривали їхню сутність за допомогою хорових барв. Використання народнопісенного матеріалу є ознакою національної композиторської школи, у якій «... народні пісні є джерелом натхнення, носієм інтонаційного та характерного ладо-ритмічного комплексу» (Дубінченко & Гнатюк, 2017, с. 200).

У багатьох концертних програмах хору використовується принцип чергування пісень, який передбачає можливість контрастно зіставити композиції, що належать до різних жанрових сфер.

Межують поруч як історичні пісні, так і ті, що мають соціально-побутову тематику. Попри те, що авторами аранжувань виступають різні митці, обирається принцип такого оброблення матеріалу, який демонструє єдину тенденцію у трансформуванні фольклору. За такого підходу, як зазначає І. Савлук (2019), «...від музичного смаку й таланту аранжувальника цілком залежить стильовий напрям і переконливість звучання музичного твору. Багато композиторів самостійно аранжують свої твори з метою, як можна точніше реалізувати задуману ідею» (с. 27). Саме тому настільки важливим є відбір типу обрамлення музичного фольклору, що відтворюється колективом.

Розглянемо приклади творів з репертуару Українського народного хору імені С. Павлюченка, в яких наявне звернення до фольклору. У композиції «*Їхав козак з України*», що належить до групи козацьких пісень, превалує помірний темп. Відкривається пісня невеликим інструментальним вступом, який вводить у загальний план дії. Гра на бубні підкреслює сильні долі такту в кадансових зворотах, а також супроводжує спів хору на початку пісні. Баян виконує басову лінію та грає дублювання верхніх голосів. Пісня виконується в тональності *g-moll* з використанням чергування натурального та підвищеного VII ступеня. Дводольний метр, який притаманний цій пісні, підкреслює зв'язок із жанровими витоками маршу. Наявний оповідальний тип мелодики із застосуванням поступеневого руху. Використовується строфічна форма, де кожна з двох строф повторюється двічі, водночас вербальний текст залишається незмінним. Внаслідок того, що мова йде від різних персонажів — хлопця та дівчини, використовується яскраве протиставлення хороших груп, що охоплюють різні регістри. Чоловіча група хору розпочинає пісню, співаючи від імені козака. А вже в другому куплеті до них підключається жіноча група. Спочатку використовується принцип контрапункту, а згодом весь склад хору поєднується у приспіві. У третьому куплеті заспів співає лише жіноча група хору, а в приспіві до них приєднується чоловіча. Подібне чергування хороших груп створює ефект діалогу між головними персонажами — козаком та дівчиною. Внутрішня діалогічність зазвичай може бути притаманна народним пісням, проте наявна лише на вербальному рівні. В цій пісні завдяки аранжуванню подібна діалогічність проступає й на суто музичному рівні. У наступному куплеті жіночі голоси розпочинають заспів із зміною тональності, що відбувається шляхом зіставлення. Зв'язок із народними принципами звуковидобування проступає у використанні свисту в приспіві, що посилює асоціації

з козацьким маршем. Виконання чоловічими голосами підкреслює цей жанровий виток. У голосоведінні використовується принцип терцієвого дублювання мелодики приспіву, що властиво народним пісням. Гармонічна мова цієї пісні максимально наближена до логіки фольклорних джерел. Специфіка побудови мелодики пов'язана з коливанням між паралельними мажором та мінором. Такий принцип підкреслює зв'язок із народними витоками. Можна засвідчити, що обраний підхід щодо трактування фольклору повністю відповідає актуальним тенденціям, які наявні у вітчизняній виконавській практиці, пов'язаній із фольклором. Це підтверджується в дослідженні В. Сінельнікової та І. Сінельнікова (2019), згідно з яким «...авторська обробка не повинна докорінно змінювати першоджерело, наближуючи його до усереднених потреб глядацької аудиторії» (с. 144).

«*Ой, горе тій чайці*» — пісня, що має лірико-трагічний характер. Вона належить до групи чумацьких пісень. Ця композиція виконується хором а *cappella*. В ній змальовуються страждання матері-чайки, яку чумаки позбавили її діточок. Тональність *h-moll*. Образ чайки втілюється через соло сопрано, що звучить упродовж всієї пісні. В аранжуванні пісні використовується своєрідний лейтмотив — коливання в межах терції в різних хороших групах. В жанровому плані твір містить елементи плачу та колискових пісень. Починається пісня з соло, що лунає на фоні органного пункту. У другому куплеті органний пункт хору стає більш рухливим та перетворюється на контрапункт. Напруження звучання досягається завдяки ущільненню фактури та появи додаткових підголоскових ліній. Починаючи з третього куплету, хор із закритим ротом починає співати паралельними терціями. Цей хвилеподібний фон, що звучить із певними модифікаціями упродовж пісні, сприяє зростанню драматизму. Також цей фон містить елементи звукозображальності, адже створюється картина розбурханої водної стихії. Коливання терціями переходить від однієї хорошої групи до іншої. Принцип передачі фону з одного регістру до іншого сприяє розвитку драматургії пісні та посиленню руху до кульмінації. Під час кульмінації на перший план виходить основна мелодія, яка дублюється всім хорошим складом, тоді як фон зникає. Але після кульмінації цей коливальний фон повертається і на ньому завершується пісня. Він виконує роль коди, де солістка лише співає декілька фраз. Утворюється поліфонія між голосом солістки та терцієвим фоном. Подібна відсутність солістки символізує смерть героїв. Попри те, що ці народні твори набувають композиторського обрамлення, вони не втрачають своєї

сутності. Адже обробка — це «... творчий результат змістовно-композиційного переосмислення традиційно-канонічних текстів музичної культури (фольклорних та культових) з утворенням на їх основі нової естетичної цілісності — композиторського твору, що має самостійний авторський статус, вирізняється особливим характером комунікації, соціальним призначенням та наявністю вторинно-стильового композиційного комплексу» (Коновалова, 2007, с. 7-8).

У пісні «Ой, діброво зелена» представлений інший тип фактури. Композиція виконується в мінорній тональності — *fis-moll*. У ній змальовується картина людського життя, що розгортається на тлі природи — зеленої діброви. Хлопець пішов із родини і, проживши життя, повертається додому; вже посивіла його голова, а діброва, як і раніше, — зелена. Композиція побудована за принципом оперної сцени, де є диференціація не лише між солістом та хором, але й різними хоровими групами. Наявний короткий вступ, де органний пункт квінти тримає весь хор:

Ой, діброво зелена, ой, діброво зелена,

Ой, дібровонько, гей-я-гей-я-гей-я-гей!

На тлі витриманої квінти відбувається формування основної мелодії. Вона наче вибудовується із окремих мотивів, які по черзі співаються хоровими групами. З початку нової строфи — «Діброво зелена, озовись до мене, озовись до сина вся моя родина!» — вступає соліст, який співає у низькому регістрі. Його підтримує хор із закритим ротом. Така відмінність у звуковидобуванні сприяє динамічній диференціації та виділенню соліста. Хор виконує роль не лише підтримки соліста, а й коментатора подій. Коли у соліста йдуть паузи, то хор виконує окремі фрази, повторюючи їх за солістом. Таким чином підкреслюється значимість слів та виокремлюються ключові інтонації пісні. У пісні виділяється короткий приспів зі словами «ой дуду» та вигуком «гей». У цьому приспіві імітується гра на народному інструменті (сопілці), водночас використовується гармонічний мінор та гуцульський лад. Вигук «гей», який завершує інструментальну частину приспіву, пов'язаний із гуканнями, що були притаманні прадавнім пісням українців. У цьому можна простежити зв'язок із веснянками. Відбувається поступовий розвиток сюжету через створення діалогу між солістом та хором. Під час кульмінації, яка припадає на початок четвертої строфи, відбувається зіставлення тональностей у бік підвищення теситури. В цей час соліст починає співати фразу «ду-ду-ду», не використовуючи інший вербальний текст. Таким чином втрачається вокальне начало та підкреслюється інструментальне. Зміна функцій соліста

ще більше сприяє драматизації вокально-хорової сцени. Цей фрагмент є подібним до імпровізаційного награвання на сопілці, що лунає в діброві. За солістом цей матеріал, що імітує гру на сопілці, повторюється хором. На драматичній ноті завершується оповідь про героя, якого ніхто не чекає, адже близьких йому людей вже немає.

Наступна пісня «Ой побреду, побреду» або «Лобода» виконується під акомпанемент баяна та бубна в тональності *C-dur*. Вона має жвавий, жартівливий, танцювальний характер. Чітка структурна розчленованість на заспів та приспів спрямована на підкреслення сфери моторики. В пісні використовується мажоро-мінорна перемінність паралельних тональностей. Якщо заспів звучить у мажорі, то приспів у мінорі. Яскравий характер народного танцювального дійства створюється завдяки використанню вигуків, свисту. Хорові групи виконують цю жартівливу сцену під супровід інструментів, що створює враження народного гуляння. Співається вона всім хором, проте мелодія заспіву здебільшого виконується жіночою групою. Баян виконує басову функцію, тоді як у бубна чергується тремоло та поодинокі удари на сильні доли такту. Створюється враження феєричного свята, в якому беруть участь усі учасники дійства.

Можна з упевненістю зазначити, що виконавська практика Українського народного хору, основу репертуару якого становить фольклорний матеріал, сприяє становленню феномену фольклоризму, який, за словами В. Данилець, (2021) просувається, завдячуючи подібним колективам: «... важливу роль в утвердженні явища виконавського фольклоризму відіграли ансамблі та оркестри української народно-інструментальної музики, завдяки яким був створений відповідний репертуар з фольклорною домінантою» (с. 173).

Композиція «І шумить, і гуде» також є жартівливою, виконується в тональності *C-dur* у швидкому темпі і є вкрай віртуозною та легкою. Превалює принцип стаккато, що підкреслює танцювальність. Пісня виконується під супровід баяна та бубна. Є діалог окремих груп — жіночої та всього хору. Перша фраза співається сопрано, згодом її підхоплює вся жіноча група, а в приспіві — весь хор. Таким чином створюється стихія парного танцю. Між другим та третім куплетом наявні інструментальні вставки. Так звучать два куплети, у третьому ж куплеті вступають чоловічі голоси. Відбувається протиставлення хорових груп, тембрів. Чоловічі голоси співають тему заспіву, тоді як весь хор виконує приспів. Після перших проведень теми додаються контрапункти, що надають композиції щільного потужного звучання.

Потрібно зазначити, що творча інтерпретація фольклору Українським народним хором передбачає не лише виважений підхід до формування музичного компонента репертуару, а й передбачає звернення уваги на форми його презентації. Зокрема, важливу роль відіграє використання мізансцени, що, згідно з твердженням В. Сінельнікової та І. Сінельнікова, дозволяє краще відтворювати через зовнішні сценічні чинники сутнісні виміри твору.

Одним із важливих засобів вираження змісту народної пісні може бути мізансцена, що являє собою неперервний ланцюжок логічних дій, розташування й рух виконавців у той чи інший момент дійства. Мізансцена дає можливість дійовим особам — виконавцям — через зовнішні прояви виразити свої взаємини й душевний стан. (Сінельнікова & Сінельніков, 2019, с. 144)

ВИСНОВКИ

Аналіз народних пісень, що входять до репертуару Українського народного хору імені Станіслава Павлюченка, свідчить про наявність єдиної домінантної тенденції щодо трансформації музичного матеріалу. Зокрема, наявне прагнення максимально зберегти структуру, інтонаційну, ладову основу народних пісень. У процесі вибору типу голосоведіння перевага надається терцієвому подвоєнню, що притаманне фольклорному багатоголосю. Водночас спостерігається прагнення за допомогою чергування хорових груп та співу солістів створити такий тип драматургії, за якого будуть ще більш яскраво проступати художньо-образні смисли пісні. Отже, можна зазначити, що пісні з репертуару Українського народного хоча й відрізняються від автентичних зразків, проте їхня модифікація спрямована на збереження традиційних форм музикування.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі особливостей інтерпретації народнопісенного матеріалу в репертуарі Українського народного хору ім. С. Павлюченка.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням такого актуального напрямку, як становлення народного багатоголосся в контексті пісенного фольклору та співочої традиції українців.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки*. Астон.
- Гусак, Р. (2018). Павлюченко Станіслав Євстигнійович. В. Г. Скрипник (Ред.), *Українська музична*

енциклопедія (Т. 5, с. 34-35). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

- Данилець, В. В. (2021). *Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Дубінченко, С. А., & Гнатюк, Л. В. (2017). Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець. *Молодий вчений*, 9(49), 200-203.
- Іваницький, А. І. (1997). *Українська музична фольклористика: Методологія і методика*. Заповіт.
- Кисельов, Г. (1951). *Державний український народний хор*. Мистецтво.
- Коновалова, І. (2007). *Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів в XIX–XX ст.)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- Королук, Н. І. (1994). *Корифеї української хорової культури XX ст.* Музична Україна.
- Мироненко, Я. П. (1988). *Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность*. Штеница.
- Мольнар, М. (Упоряд.). (1963). *Людвіг Куба про Україну*.
- Перпелюк, В. М. (1970). *Повість про народний хор: Сторінки з щоденника* (Літературний запис В. Данилейко). Музична Україна.
- Правдюк, О. А. (1961). *Ладові основи української народної музики*. Видавництво АН УРСР.
- Савлук, І. В. (Уклад.). (2019). *Методичні рекомендації з самостійного опрацювання концертмейстером різновидів партитур*. МДПУ імені Богдана Хмельницького.
- Сінельнікова, В. В., & Сінельніков, І. Г. (2019). Музичний фольклор в умовах сцени: сучасні тенденції. *Інноваційна педагогіка*, 14(1), 140-144. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28>
- Скопцова, О. М. (2001). Аспектний аналіз народного гуртового співу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 5, 107-112.
- Скопцова, О. М. (2005). Народне багатоголосся як стильова ознака фольклорного виконавства. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 12, 133-139.

REFERENCES

- Danylets, V. (2021). *Stylizatsiia hutsulskoho folkloru v ukrainskii muzytsi kintsia XIX – pochatku XXI stolittia: kompozytorskyi i vykonavskyi aspekty*

- [Stylisation of Hutsul folklore in Ukrainian music of the late 19th – early 21st centuries: compositional and performing aspects] [PhD Dissertation, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts] [in Ukrainian].
- Dubinchenko, Ye., & Hnatiuk, L. (2017). Khorovi obrobky narodnykh pisen v tvorchosti Hanny Havrylets [Choral arrangements of folk songs in the works of Hanna Havrylets]. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], 9(49), 200-203 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002). *Transmissiia folklornoï tradytsii: Etnomuzykologichni rozvidky* [Transmission of folklore tradition: Ethnomusicological explorations]. Aston [in Ukrainian].
- Husak, R. (2018). Pavliuchenko Stanislav Yevstyhniiovych. In H. Skrypnyk (Ed.), *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia] (Vol. 5, pp. 34-35). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (1997). *Ukrainska muzychna folklorystyka: Metodolohiia i metodyka* [Ukrainian musical folklore: Methodology and technique]. Zapovit [in Ukrainian].
- Konovalova, I. (2007). *Fenomenolohiia muzychnoi obrobky (na materialy khorovykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv v XIX–XX st.)* [Phenomenology of musical processing (on the material of choral works of Ukrainian composers in the 19th–20th centuries)] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Koroliuk, N. (1994). *Koryfei ukrainskoi khorovoi kultury XX st.* [Coryphaeus of Ukrainian choral culture of the twentieth century]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kyselov, H. (1951). *Derzhavnyi ukrainskyi narodnyi khor* [State Ukrainian Folk Choir]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Mironenko, Ya. (1988). *Moldavsko-ukrainskie svyazi v muzykal'nom fol'klore: istoriya i sovremennost'* [Moldovan-Ukrainian Relations in Musical Folklore: Past and Present]. Shtinita [in Russian].
- Molnar, M. (Comp.). (1963). *Liudvih Kuba pro Ukrainu* [Ludwig Cuba about Ukraine] [in Ukrainian].
- Perpeliuk, V. (1970). *Povist pro narodnyi khor: Storinky z shchodennyka* [The story of the folk choir: Pages from the diary] (V. Danyleiko, Ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Pravdiuk, O. (1961). *Ladovi osnovy ukrainskoi narodnoi muzyky* [Frequency foundations of Ukrainian folk music]. USSR Academy of Sciences Publishing Ukraina [in Ukrainian].
- Savluk, I. (Comp.). (2019). *Metodychni rekomendatsii z samostiinoho opratsiuvannia kontsertmeisterom riznovydiv partytur* [Methodical recommendations for self-study by the accompanist of the types of scores]. Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V., & Sinelnikov, I. (2019). Muzychnyi folklor v umovakh tseny: suchasni tendentsii [Music folklore in the scene: sustainable trends]. *Innovatsiina pedahohika* [Innovative Pedagogy], 14(1), 140-144. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28> [in Ukrainian].
- Skoptsova, O. (2001). Aspektnyi analiz narodnoho hurtovoho spivu [Aspect analysis of folk group singing]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznnavstvo* [Bulletin of KNUKiM. Series in Arts], 5, 107-112 [in Ukrainian].
- Skoptsova, O. (2005). Narodne bahatoholossia yak stylova oznaka folklornoho vykonavstva [Folk polyphony as a stylistic feature of folklore performance]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznnavstvo* [Bulletin of KNUKiM. Series in Arts], 12, 133-139 [in Ukrainian].

FOLK SONG AND ITS TRANSFORMATION IN THE REPERTOIRE OF THE STANISLAV PAVLIUCHENKO UKRAINIAN FOLK CHOIR

Volodymyr Horobets^{1*}, Valentyn Slaston¹

¹Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the research is to analyse the features of the transformation of folk songs in the repertoire of the Stanislav Pavliuchenko Ukrainian Folk Choir. *Methods.* The article is based on a musical and theoretical analysis of the repertoire of the Ukrainian Folk Choir. The article, along with general scientific methods (analysis, synthesis, generalisation), uses cross-cultural and systematic analysis, making it possible to characterise the transformation processes of Ukrainian folk songs holistically. Methods of processing musical material are aimed at preserving the features of the original folklore source. The methodological basis of the article is based on scientific and theoretical principles and research of Ukrainian musicologists, who outlined the specifics

of the appeal to folklore in Ukrainian practice. *Results.* An analysis of folk songs included in the repertoire of the Stanislav Pavliuchenko Ukrainian Folk Choir shows a single dominant trend in the transformation of musical material. In particular, there is a desire to preserve the structure, intonation, scale system of folk songs. When choosing the type of part leading, preference is given to the third doubling, which is inherent in folklore polyphony. At the same time, there is a desire to create a type of drama with the help of alternating choral groups and singing of soloists, in which the artistic and symbolic meanings of the song will be even brighter. Thus, it can be noted that the songs from the repertoire of the Ukrainian Folk Choir, although different from the authentic samples, their modification is aimed at preserving traditional forms of music. *Scientific novelty.* It is the first analysis of the peculiarities of interpretation of folk song material in the repertoire of the S. Pavliuchenko Ukrainian folk choir.

Keywords: choir; folk song; adaptation; transformation of a folk song; folklore; part leading; mise-en-scène; Stanislav Pavliuchenko Ukrainian Folk Choir

Інформація про авторів

Володимир Горобець, викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0003-0143-0646, e-mail: volodimirgorobez@gmail.com

Валентин Сластьон, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-6746-9610, e-mail: slastonvalik@gmail.com

Information about the authors

Volodymyr Horobets*, Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-0143-0646, e-mail: volodimirgorobez@gmail.com

Valentyn Slaston, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6746-9610, e-mail: slastonvalik@gmail.com

*Corresponding author



АКАДЕМІЧНА НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ОСВІТА В УКРАЇНІ ТА КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

Віолетта Дутчак

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

Анотація

Мета статті — аналіз специфіки формування й сучасного функціонування академічного народно-інструментального освітнього простору в Україні в порівнянні з сусідніми європейськими країнами. *Методологія*. Основним методологічним принципом у роботі виступає порівняльний та історичний, що дозволяє проаналізувати тенденції розвитку освітніх процесів для народних інструментів в Україні та країнах Західної Європи впродовж ХХ — початку ХХІ ст. *Результати*. Окреслено універсальні народні інструменти, які є першими в спеціальній та вищій освіті вищезгаданих країн: це акордеон (баян), гітара, цимбали, струнні щипкові інструменти регіонального характеру (бандура, домра, канклес тощо). Представлена характеристика послідовності формування та специфіки освітніх процесів у галузі академічного народно-інструментального мистецтва в Україні, його основних репертуарних пріоритетів. Відзначається важливість удосконалення та хроматизації народних інструментів для впровадження їх у навчальний процес, конкурсно-фестивальний рух, видання методичної та навчально-дидактичної літератури, що формують сферу народно-інструментального мистецтва на майбутнє. *Наукову новизну* статті становить компаративна характеристика представлення народно-інструментального мистецтва в Україні та європейських країнах в освітніх процесах, здійснена на рівнях аналізу народного інструментарію (універсального та регіонального, спорідненого та неспорідненого) в освітніх програмах. *Ключові слова*: академічна народно-інструментальна освіта; українські та європейські освітні тенденції; традиційні та академічні народні інструменти; народно-інструментальне мистецтво

Для цитування

Дутчак, В. (2022). Академічна народно-інструментальна освіта в Україні та країнах Західної Європи. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 94-101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258621>

ВСТУП

Сучасне народно-інструментальне мистецтво в Україні — складна система взаємодії освітніх та мистецьких процесів, що постала в результаті впливу історично-політичних, ідеологічних, суспільно-культурних та соціально-естетичних факторів упродовж ХХ — початку ХХІ ст. У народно-інструментальному мистецтві слід розрізняти дві великі сфери — фольклорну традиційну та народно-академічну. Вони відокремилися одна від одної на межі ХІХ–ХХ ст., що зумовлювалося діяльністю фольклористів і етнографів, які письмово й фонографічно (інтонаційно-звуково) почали фіксувати, розшифровувати й публікувати фольклорні записи, досліджувати постаті, побут і творчість народних музикантів.

У просторі української культури це було позначено діяльністю П. Куліша, М. Лисенка, П. Мартиновича, П. Демуцького, Г. Хоткевича, М. Сумцова, К. Квітки, Д. Ревуцького, К. Грушевської та ін. Поступово фольклорна сфера усної традиції у зв'язку із домінуванням міської урбанізованої культури втрачає своє традиційне (питоме) середовище розвитку, зменшує свої географічні ареали та сфери поширення. Натомість активізуються процеси формування нової академічної народно-інструментальної культури письмової традиції, тобто освітньої системи, що ґрунтується на основі нотних видань, методичних підручників, наукових методик.

Процес інтегрування народних інструментів у систему офіційної музичної освіти був тривалим і складним. Це було зумовлено й певним несприй-

няттям процесу з боку представників академічної сфери навчальних закладів, і специфікою поширення тих чи інших інструментів у певних етно регіонах України, необхідністю «все починати з нуля», модифікуючи інструменти, розробляючи нові методики, налагоджуючи взаємодію композиторів і виконавців у створенні нового репертуару та його публікації. Цей процес поступової академізації народних інструментів в Україні тривав близько 50-ти років і остаточно утвердився лише з 60-тих рр. ХХ ст. (Давидов, 2005). Паралельно було втрачено багато зразків діатонічних народних інструментів, традиційних методик навчання гри на автентичних інструментах, здобутків персональних та регіональних шкіл.

Фольклорну традиційну та народно-академічну сфери передусім розрізняє усна та писемна форма трансляції традиції (в освітньому аспекті), використання різного типу інструментарію (діатонічного та хроматизованого удосконаленого), характеристика репертуару (фольклорного, з одного боку, та авторського композиторського й аранжованого, з іншого), специфіка представлення (від обрядів, музики для слухання до концертно-сценічних форм та конкурсно-фестивальної практики). На початку ХХІ ст. спостерігаються процеси зближення цих двох сфер, посилення інтересу до давніх традиційних жанрів фольклору, їхнє активне впровадження у реконструйованому вигляді до репертуару академічних музикантів.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Пропоноване дослідження продовжує попередні напрацювання авторки статті (Дутчак, 2018, 2019; Dutchak, 2020a, 2020b, 2021), а також дослідження у співпраці з колегами (Dutchak та ін., 2021). Основою для узагальнень тенденцій академічної народно-інструментальної освіти в Україні стали роботи М. Давидова (2005). Введено до наукового обігу українського мистецтвознавства змістове наповнення сучасних освітніх програм українських та західноєвропейських навчальних закладів сусідніх із Україною країн.

Метою статті є аналіз специфіки формування й сучасного функціонування академічного народно-інструментального освітнього простору в Україні в порівнянні з сусідніми європейськими країнами.

Основними методологічними принципами в роботі виступає порівняльний та історичний, що дозволяє проаналізувати у співставленні тенденції розвитку освітніх процесів для народних інструментів в Україні та країнах Західної Європи упродовж ХХ — початку ХХІ ст.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Народно-інструментальне мистецтво становить важливу складову музичної культури, вражаючи розмаїттям традицій своїх сольних і колективних форм. Виконавство на народних інструментах має як в українців, так і в сусідніх народів — поляків, словаків, угорців, румун — давні й глибокі традиції свого становлення та еволюціонування. Основними складниками народно-інструментального мистецтва є розвинутий музичний інструментарій відповідно до усталених систем класифікації, традиції сольного та ансамблевого музикування, інструментальних та вокально-інструментальних жанрів, функції їх використання — обрядової, необрядової, для слухання, до танцю і т. і. Приналежність сучасних прикордонних районів України й сусідніх європейських країн (Польщі, Словаччини, Угорщини, Румунії) до культурно-етнографічних регіонів в межах колишніх країн чи імперій зумовлює спільність формування традицій їхнього народно-інструментального мистецтва, зокрема у видах інструментарію, його функціях, формах музикування тощо (Дутчак, 2019). Ці прояви спостерігаються як у фольклорній сфері музикування, так і в академічних освітніх тенденціях.

Безперечно, одним із найважливіших чинників академізації стало вдосконалення народних музичних інструментів (зокрема, бандури, цимбалів, баяна, сопілки та ін.), що визначалося їхньою уніфікацією та хроматизацією, котра розроблялася. Подальше побутування музичних інструментів вже виходило поза межі суто народного поширення й переміщувалося в площину концертно-сценічну. Таким чином, суттєво змінювалася як соціально-побутова сфера функціонування інструментів, так і жанрова структура виконуваної на них музики.

Створення народно-інструментальних кафедр у закладах вищої професійної музичної освіти в Україні стало основним фактором активізації процесів академізації. Однією з перших спроб введення народного інструмента в систему вищої фахової освіти України стало відкриття класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті (1926), народних інструментів у Київському музично-драматичному інституті (1928). Наступними кроками стало відкриття відділів, а пізніше й кафедр народних інструментів у Київській консерваторії (1938), Львівській консерваторії (1960), Одеській консерваторії (1961) — сьогодні це національні музичні академії, Харківському інституті (сьогодні національний університет) мистецтв (1958), Донецькій консерваторії (1992).

Упродовж другої половини ХХ ст. всі профільні фахові вищі навчальні заклади стали базовими для формування викладацького складу для структур середньої спеціальної (училищ) та початкової (шкіл) освіти. Паралельно до навчальних закладів формувалося створення фабрик і майстерень з виробництва удосконалених інструментів. Сьогодні провідними є музичні фабрики міст Львова і Мельнице-Подільського, численні приватні майстерні.

За роки Незалежності України сформовано чітку дворівневу структуру навчання у сфері академічного народно-інструментального музичного мистецтва — початковий рівень (дитячі музичні школи, школи мистецтв, школи естетичного виховання) та вища школа, що охоплює 1-2 рівень акредитації навчальних закладів (коледжі, училища культури і мистецтв) та 3-4 рівень акредитації навчальних закладів (консерваторії, університети, академії). Така структурованість передфахової й фахової музичної освіти дозволяє тісно співпрацювати закладам як на горизонтальному рівні (між однорівневими інституціями), так і у вертикальній ієрархічній підпорядкованості. Специфіка й проблематика законодавчого та навчально-методичного забезпечення функціонування цих закладів полягає в різному підпорядкуванні профільним міністерствам. Так, сфера передфахової початкової й вищої освіти перебуває в об'єктиві Міністерства культури та інформаційної політики, а фахової вищої освіти — у подвійному підпорядкуванні: вищезгаданого міністерства та Міністерства освіти й науки України.

Народні інструменти вивчаються в переважній більшості початкових навчальних закладів мистецької освіти України (обласні й районні центри, а сьогодні ОТГ — об'єднані територіальні громади, а також окремі селища та міста районного та обласного підпорядкування). За рейтингом популярності серед музичних інструментів цього рівня найбільшу зацікавленість спостерігаємо до гітари, акордеона, бандури. Це пов'язано із впливом на дітей шкільного віку масової популярної культури та медіа (радіо, телебачення, інтернету). Гітара у цьому рейтингу з часу встановлення Незалежності України (1991 р.) посідає перші місця. Також значно посилилася популярність акордеона як інструмента естрадно-джазової сфери, а також бандури як різнопланового за можливостями інструмента — акомпанувального до співу й тембрально багатого за ансамблевими інструментальними можливостями. Стосовно бандури, то слід зазначити, що представленість інструмента в медіа, завдяки проектам «Україна має талант», «Голос країни», «Свробачення» та ін., сприяли не

лише популярності окремих учасників-виконавців («Шпилясті кобзарі», В. Лисенко, Я. Джузь, М. Круть та ін.), але й зацікавленості до інструмента.

Серед народних інструментів, які входять до сфери навчання на спеціальності «Музичне мистецтво», спостерігаємо наявність у закладах вищої освіти фахового спрямування різні освітні програми (рівнів бакалавр і магістр) — як окремих музичних інструментів, так і об'єднаних за спорідненістю. Наприклад: «Народні інструменти — Баян/Акордеон», «Народні інструменти — Бандура», «Народні інструменти — Цимбали. Домра. Балалайка» — Національна музична академія імені П. Чайковського, Одеська національна музична академія імені А. Нежданової, Харківський національний університет мистецтв імені І. Котляревського) або «Народні інструменти — баян/акордеон, бандура, цимбали, сопілка» — Львівська національна музична академія імені М. Лисенка (Dutchak та ін., 2021).

У більшості закладів інструмент бандура введений окремо чи з переліком обов'язкових і вибіркових дисциплін, оскільки навчання передбачає поєднання здобуття навиків інструментальної гри та співу. Існують і регіональні відмінності представлення інструментів. Так, у Львові (західний регіон України) спостерігаємо освітню програму з сопілки, а в закладах центру й півдня України — домри і балалайки. Освітня програма «Народні інструменти» також активна в гуманітарних і педагогічних університетах України (Львів, Дрогобич, Івано-Франківськ, Чернівці, Суми, Луцьк, Вінниця, Ніжин та ін.).

За роки функціонування кафедр і відділів народних інструментів в Україні накопичено значний педагогічний, навчально-методичний, виконавський досвід, налагоджено співпрацю між викладачами й композиторами, проведено численні семінари, курси, конференції, конкурси й фестивалі. Наприклад, лише за період Незалежності України організовано більше ніж двадцять різноманітних конкурсів і фестивалів бандуристів — як в окремих регіонах, так і на загальноукраїнському й міжнародному рівнях. Переважно на фестивалях представлено сольний і ансамблевий вид виконавства. Сьогодні в Україні набули поширення бандурні фестивалі, що мають індивідуальні присвяти — Миколі Лисенку, Остапу Вересаю, Зіновію Штокалку, Костю Місевичу, Володимирі Перепелюку та ін. Зазвичай ці присвяти зумовлюють і відповідний репертуар — авторський, народно-жанровий, а також форми сольного чи ансамблевого виконавства. Існують фестивалі, що мають тематичне спрямування — «Кобзарська

трійця» (Київ), «Дзвени, бандуро» (Дніпро), «Віднови себе» (інтернет-конкурс), «Кобзарському роду нема переводу» (Кам'янець-Подільський) та ін. Часто бандуристи беруть участь і в інших фестивалях, що вже мають свою обов'язкову бандурну складову, наприклад «Нові імена», «Нова пісенна шевченкіана».

Слід також відзначити окремі вищі навчальні заклади України, де існують освітні навчальні програми «Музичний фольклор», в межах яких вивчаються народні інструменти як діатонічні традиційні, так і вдосконалені хроматичні — Київський національний університет культури і мистецтв, Рівненський державний гуманітарний університет. Окремі традиційні інструменти вивчаються здобувачами напрямів «Етномузикознавство» в вибіркових курсах. Слід зазначити, що це єдині зразки вивчення традиційної народно-інструментальної культури в системі офіційної вищої освіти України (Dutchak, 2021).

Натомість вивчення й опанування традиційного діатонічного інструментарію — кобзи О. Вересаєва, старосвітської бандури, ліри, сопілки — здійснюється в межах діяльності громадських організацій, а саме: Фонду культурно-мистецьких ініціатив імені Г. Хоткевича (Харків), Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», Київського й Харківського кобзарських цехів, Львівського лірницького цеху, численних проєктів за підтримки Українського культурного фонду тощо.

Ці організації ініціюють численні культурно-мистецькі заходи — концерти, фестивалі, конкурси, а також наукові конференції, дисертаційні дослідження, монографічні та навчально-методичні видання. Це, наприклад, фестивалі кобзарства й лірництва «Кобзарська трійця», що проходять щороку в Києві на християнське свято Трійці, в рамках яких відбуваються наукові конференції, презентації нових видань та авторських реконструкцій діатонічних інструментів, концерти на відритому просторі, народні танці. Окремі ентузіасти також упроваджують навчання гри на автентичних українських народних інструментах і в дошкільне навчання, в курс «Музичного мистецтва» шкільної програми, в систему організації дозвілля дітей за місцем проживання (гурткова робота) та в палацах дитячої та юнацької творчості. Це дозволяє створювати різноманітні ансамблеві колективи й оркестри, як наприклад, ансамблі сопілкарів (Дрогобич, Луцьк, Запоріжжя та ін.), серед яких найбільшим за тривалістю функціонування (35 років) є аматорський оркестр сопілкарів с. Лісний Хлібичин Коломийського району Івано-Франківської області (Dutchak, 2021).

Академічна сфера народно-інструментального мистецтва в Україні на сьогодні охоплює дві профільні спеціальності — суто «Народні інструменти» у напрямі «Музичне мистецтво» та їх використання у напрямі «Середня освіта. Музичне мистецтво». Останній напрям забезпечується інституціями педагогічного профілю вищої освіти (педагогічні коледжі та педагогічні спеціальності університетів). Цю спеціальність опановують здобувачі, які грають на музичних інструментах, зокрема й народних, що мають акомпанувальну функцію, з можливістю майбутнім педагогам використовувати їх на заняттях з музичного мистецтва в дошкільних та шкільних закладах освіти (баян-акордеон, гітара, бандура, цимбали). Серед провідних закладів цього напрямку — Національний педагогічний університет імені М. Драгоманова, Київський університет імені Б. Грінченка, Дрогобицький педагогічний університет імені І. Франка, Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка та ін.

Отже, станом на сьогодні народно-інструментальне мистецтво в Україні представлене досить широко на всіх рівнях академічної освіти — від початкової до вищої; воно ґрунтується на використанні модифікованих хроматичних інструментів та відповідного сольного, ансамблевого, оркестрового репертуару.

Натомість в країнах Західної Європи освітні традиції народно-інструментального мистецтва суттєво різняться між собою. Кожна з європейських країн має свою окрему історію імплементації хроматичних народних інструментів у систему академічної музичної освіти. Вона суттєво еволюціонувала упродовж ХХ — початку ХХІ ст., а також змінювалася у зв'язку зі встановленням загальних правил, наприклад, Болонської освітньої системи (з 1999 р.).

Традиції народно-інструментального мистецтва Білорусі й Молдавії є близькими до всіх пострадянських країн, зокрема й України. Так, у Білоруській державній академії музики (Мінськ) факультет народних інструментів сформований відокремлено від інших, він охоплює кафедри (спеціалізації) баяна/акордеона та струнних щипкових інструментів (білоруські цимбали, гітара, домра/мандоліна) (Белорусская государственная академия музыки, б.р.). Кишинівська академія музики, театру та образотворчого мистецтва академічні народні інструменти не виокремлює, а додає до освітнього напрямку «популярні інструменти» (акордеон, кобза, най, гітара) (Academia de muzică, teatru și arte plastice, n.d.). Загалом у Молдові толерантно співіснує ставлення до освоєння гри на традиційних автентичних та професійно-акаде-

мічних народних інструментах (наприклад, цимбалах).

Аналіз сучасного контенту вебсайтів основних музичних закладів Чехії і Словаччини засвідчує, що в більшості з них академічні народні інструменти не виділені в окремі навчальні програми чи кафедри, а поєднані з інструментами, подібними за тембральною специфікою. Наприклад, у музичних та виконавських академіях Праги, Братислави, Банської Бистриці акордеон — це клавішна група (поряд із фортепіано, органом), а гітара й цимбали — струнна (поряд зі смичковими) або струнна щипкова група (поряд із арфою) (The Academy of Performing Arts in Prague, n.d.).

Навчання на цимбалах та інших народних інструментах в Угорщині запроваджено в окремих навчальних закладах. Зокрема, в Будапешті в музичному університеті імені Ф. Ліста (з 2007 р.) та в музичному ліцеї імені Б. Бартока (з 2015 р.) функціонують відділи фольклорної музики, які охоплюють викладання гри на цимбалах, кобзі, цитрі, народному акордеоні, басі та ін. (Zeneakadémia, n.d.).

Проте, наприклад, у Польщі спостерігаємо деяке виокремлення навчання на окремих народних інструментах. У Музичному університеті імені Ф. Шопена (Варшава) на музичному відділенні існують кафедра акордеона та кафедра арфи, гітари, перкусії; в Музичній академії Кракова інструментальний відділ містить кафедру гітари й арфи та кафедру дерев'яних духових та акордеона. У Лодзькій музичній академії імені Б. і Г. Бацевічів на відділі виконавства функціонує окрема кафедра акордеона, гітари, арфи; у Музичній академії ім. К. Ліпінського у Вроцлаві та Музичній академії ім. Ф. Нововейського в Бидгощі на інструментальному відділі гітара входить до кафедри струнних інструментів, а акордеон — до кафедри духових, ударних і акордеона. У Музичних академіях ім. К. Шимановського в Катовіце та ім. С. Монюшка в Гданську до напряму інструменталістики також належать гітара й акордеон. У Познанській музичній академії імені І.-Я. Падеревського акордеон представлений на кафедрі «акордеона та інтерпретації сучасної музики», а гітара — як інструмент лютнічного типу поряд зі струнними та як джазово-естрадний.

Слід зауважити, що гітара інтерпретується у польських навчальних закладах із позиції її давнього й сучасного європейського поширення, а не зумовлюється етнічно-фольклорним походженням інструмента. Саме тому інструмент часто використовується в ансамблях старовинної музики або ж сучасного естрадного й джазового спрямування. Подібно й акордеон розширює сферу свого використання не лише в академічній музиці як

сольний та ансамблевий інструмент, але також у джазовій та естрадній площині виконання.

Навчання на традиційних польських народних інструментах — цимбалах, лірі, та ін. — відбувається шляхом приватних уроків, участі у різній формі ансамблях народної музики.

У Німеччині в навчальному процесі з народних інструментів переважно спостерігається використання гітари — як для професійного виконавського, так і для музично-педагогічного напрямів. Фахову підготовку з акустичної гітари проводять Берлінський університет мистецтв, Веймарська вища школа музики імені Ф. Ліста, Гамбургська вища школа музики й театру та ін. Вивчення гітари як акустичного та джазового інструмента відбувається у Вищій школі музики та сценічних мистецтв Штудгарта.

Як зазначається на сайті Дрезденської музичної академії імені К. М. Вебера, тут скасовано суворе розмежування концертної гітари та джазової гітари в навчальній практиці. Це дозволило розширити всебічну художню та освітню підготовку професійного музиканта, представити міждисциплінарну практику навчання. У програмі навчання передбачено загальне вивчення зразків народної музики (Латинської, Північної Америки, Іспанії, арабських країн), окремі курси поглибленого вивчення стилістики й ритмів Бразилії, аргентинського танго, впливів Аравії та фламенко, музики Балкан та відповідних методик гри (Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, n.d.). Навчальні курси джаз / рок / поп-електрогітари та акустичної гітари також пов'язані між собою, забезпечують розширення можливостей виконавця. Натомість у Лейпцизькій Вищій школі музики й театру імені Ф. Мендельсона вивчення гітари проводиться лиш у розрізі навчання джазу й популярної музики.

Важливо, що в Мюнхенській вищій школі поряд з курсом акустичної класичної гітари, а також джазової електрогітари та бас-гітари, відбувається й навчання за програмою «Фольклор», де здобувачі освіти, отримуючи художньо-педагогічне спрямування, вивчають і народну музику (переважно Баварії та німецькомовних регіонів альпійських країн), а також сольну та ансамблеву гру на основному музичному інструменті — діатонічному акордеоні, гітарі, цимбалах, цитрі та ін. Отримані знання дозволяють випускникам-бакалаврам реалізувати себе в процесі викладання в музичних школах, організації різних колективів у закладах культури (Hochschule für Musik und Theater München, n.d.).

Свою регіональну специфіку має й вища музична освіта для народних інструментів в країнах

Балтії. Так, у Литві у Вищій академії музики та театру (Вільнюс) функціонує кафедра народних інструментів (з 1945 р.), на якій представлені литовські народні інструменти канклес (The Kankles) та бірбіне (The Birbyne); вивчення акордеона здійснюється як спеціалізація на окремій виконавській кафедрі (з 1959 р.); акустична гітара входить до переліку інструментів кафедри струнних інструментів, натомість електро-гітара, бас-гітара вивчаються на виконавському напрямі у спеціалізації «джаз». Спеціалізація «музичний фольклор» на кафедрі етномузикології передбачає вивчення стилістики народної музичної культури, зокрема й інструментальної, регіонального литовського спрямування, а також у країнах Європи та Америки (Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija, n.d.).

У Латвійській академії музики (Рига) в освітній програмі «інструментальна музика» на кафедрі струнних інструментів вивчається акустична гітара та кокле (коклес) — традиційний струнний латиський народний інструмент, а на кафедрі клавішних інструментів — акордеон. Окрім того, спеціалізація «джазова музика» також передбачає навчання гри на інструментах — акордеоні, гітарі.

Отже, в європейській системі вищої музичної освіти такі інструменти, як акордеон та гітара вже не мають класифікації як народні, а розглядаються поряд із класичним інструментарієм за тембровим походженням. Окрім того, спостерігається їхнє активне впровадження у джазово-естрадно галузь навчання. Натомість, інструменти більш вузької етнічної специфікації вивчаються як профільні в окремих закладах таких країн, як Литва, Латвія, Угорщина, Чехія, Словаччина та ін.

ВИСНОВКИ

Таким чином, проведений порівняльний аналіз дозволив скласти цілісну картину сучасного функціонування системи фахової музичної освіти для академічного та традиційного народного інструментарію в Україні та сусідніх європейських країнах. Факторами забезпечення її повноцінного функціонування є дослідження етнографічно-фольклорних традицій у певному регіоні, наявність виробництва відповідних інструментів (майстерні, фабрики), сформованих методик гри, співпраця виконавців і композиторів, видання фахової навчально-методичної та нотної літератури, звукозаписів, проведення конкурсів та фестивалів.

Особливість народно-інструментальних програм підготовки фахівців у вищих навчальних закладах України ґрунтується на пріоритетності спадкоємності традицій кожного регіону зокрема та національної культури в цілому, збереженні ав-

тентичних (наприклад, троїста музика) і розвитку академічних інструментів, включаючи й експериментальні форми камерно-ансамблевого музичування (однорідні та мішані), пропагуванні кращих зразків творчості українських композиторів різних поколінь. Спостерігаємо, що, на відміну від країн Західної Європи, в Україні всі інструменти, які мають виразне етнічне походження, виокремлені від інших та об'єднані в кафедри народних інструментів, хоча репертуар, що використовується для них, не обмежується лише зразками музики фольклорного типу, а охоплює й аранжування класичних творів, естрадно-розважальну музику тощо.

Наукову новизну статті становить компаративна характеристика представлення народно-інструментального мистецтва в Україні та європейських країнах її пограниччя в освітніх процесах, здійснена на рівнях аналізу народного інструментарію (універсального та регіонального, спорідненого та неспорідненого) в освітніх програмах.

Досвід європейських країн у вивченні та впровадженні в академічну практику інструментів етнічного походження може бути використаний для розширення змісту та контенту вибіркового дисциплін для здобувачів освіти в Україні. Пропоноване дослідження сприятиме універсалізації процесів розвитку народно-інструментальної освіти як в Україні, так і в країнах Західної Європи, з метою перспективи варіантів для міждержавного обміну викладачів та студентів (Erasmus+).

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Белорусская государственная академия музыки. (б.р.). *Факультет народных инструментов*. Отримано 10 лютого, 2020, з <https://www.bgam.by/structure/departments/>
- Давидов, М. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах: (Українська академічна школа)*. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Дутчак, В. (2018). Народний музичний інструментарій гуцулів, бойків, лемків, русинів: компаративна характеристика, динаміка розвитку і сучасної репрезентації. В *Lemkovia, Bojkovia, Rusini: dejiny, súčasnosť, materiálna a duchovná kultúra* (Т. 7, ч. 2; s. 240-251). Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici.
- Дутчак, В. (2019). Народно-інструментальне мистецтво на пограниччі України та країн Європи: традиція, інновація, взаємовпливи. В R. Lipelt (Red.), *Na pograniczach: Z odległej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych* (s. 113-126). Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka w Sanoku. (Seria: Na Pograniczach Kultur i Narodów, t. 12).

- Academia de muzică, teatru și arte plastice. (n.d.). *Planuri de învățământ*. Retrieved February 10, 2021, from <https://amtap.md/ro/planuri-de-inva%C8%9Bamant.html>
- Dutchak, V. (2020a). Folk music instruments of Western Ukrainian Region: research history in context of culture interaction. In R. Lipelt (Ed.), *Na pograniczach: Instytucje i ludzie pogranicza* (s. 155-169). Uczelnia Panstwowa im. Jana Grodka w Sanoku. (Seria: Na Pograniczach Kultur i Narodów, t. 14).
- Dutchak, V. (2020b). Klyment Kvitka and kobzar tradition (to the 140th anniversary of the researcher's birth). *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 42, 11-19. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207626>
- Dutchak, V. (2021). Specifics of instrumental folk education: experience of Ukraine and neighboring European countries. In *Sbornik z 35. ročník mezinárodní online muzikologické konference Janackiana 2020, konane v dnech 5, a 6 listopadu 2020* (s. 229-236). Ostravska Univerzita.
- Dutchak, V., Cherepanyn, M., Bulda, M., Paliichuk, I., & Fabryka-Protka, O. (2021). Higher Academic Folk-Instrumental Music Education: Ukrainian Experience and Specifics of Development. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(1, special issue 15), 103-108. <http://www.magnanimitas.cz/11-01-xv>
- Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden. (n.d.). *Akustische Gitarre: Konzertmusik/Worldmusic/Jazz/Pop*. Retrieved February 10, 2021, from <https://www.hfmd.de/studium/jazzrockpop/akustische-gitarre/>
- Hochschule für Musik und Theater München. (n.d.). *Volksmusik*. Retrieved February 10, 2021, from <https://www.hmtm.de/de/hochschule/institute-und-akademien/11-deutsch/hochschulprofil/institute-und-akademien/70-volksmusik>
- Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija. (n.d.). *Muzikos fakultetas*. Retrieved February 10, 2021, from <https://lmta.lt/lt/fakultetas/muzikos-fakultetas/>
- The Academy of Performing Arts in Prague. (n.d.). *Music and dance faculty (HAMU)*. Retrieved February 10, 2021, from <https://www.hamu.cz/en/>
- Zeneakadémia. (n.d.). *Népzene*. Retrieved February 10, 2021, from <http://www.konzi.hu/Nepzene>
- Carl Maria von Weber College of Music Dresden. (n.d.). *Akustische Gitarre: Konzertmusik/Worldmusic/Jazz/Pop* [Acoustic Guitar: Concert Music/World Music/Jazz/Pop]. Retrieved February 10, 2021, from [https://www.hfmd.de/studium/jazzrockpop/akustische-gitarre/\[in German\]](https://www.hfmd.de/studium/jazzrockpop/akustische-gitarre/[in German]).
- Davydov, M. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh: (Ukrainska akademichna shkola)* [History of Playing the Folk Instruments: (Ukrainian Academic School)]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2018). Narodnyi muzychni instrumentarii hutsuliv, boikiv, lemків, rusyniv: komparatyvna kharakterystyka, dynamika rozvytku i suchasnoi reprezentatsii [Folk Musical Instruments of Hutsuls, Boyks, Lemkos, Ruthenians: Comparative Characteristics, Dynamics of Development and Modern Representation]. In *Lemkovia, Bojkovia, Rusini : dejiny, súčasnosc', materialna a duchovna kultúra* [Lemkovia, Bojkovia, Ruthenians: History, Present, Material and Spiritual Culture] (Vol. 7, pt. 2; pp. 240-251). Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019). Narodno-instrumentalne mystetstvo na pohranychchi Ukrainy ta krain Yevropy: tradytsiia, innovatsiia, vzaiemovplyvy [Folk Instrumental Art in the Border Areas between Ukraine and European Countries: Tradition, Innovation, Mutual Influences]. In R. Lipelt (Ed.), *Na pograniczach: Z odległej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych* [On the Borderlands: From the Distant and Near Past. Studies on Cultural Relations] (pp. 113-126). Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka w Sanoku. (Seria: Na Pograniczach Kultur i Narodów, t. 12) [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2020a). Folk Music Instruments of Western Ukrainian Region: Research History in Context of Culture Interaction. In R. Lipelt (Ed.), *Na pograniczach: Instytucje i ludzie pogranicza* [On Borderlands: Borderland Institutions and People] (pp. 155-169). Uczelnia Panstwowa im. Jana Grodka w Sanoku. (Seria: Na Pograniczach Kultur i Narodów, t. 14).
- Dutchak, V. (2020b). Klyment Kvitka and Kobzar Tradition (to the 140th Anniversary of the Researcher's Birth). *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 42, 11-19. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207626>
- Dutchak, V. (2021). Specifics of Instrumental Folk Education: Experience of Ukraine and Neighbouring European Countries. In *Sbornik z 35. ročník mezinárodní online muzikologické konference Janackiana 2020, konane v dnech 5, a 6 listopadu 2020* [Proceedings of the 35th International Online Musicology Conference Janackiana 2020, 5-6 November 2020] (pp. 229-236). Ostravska Univerzita.
- Dutchak, V., Cherepanyn, M., Bulda, M., Paliichuk, I., & Fabryka-Protka, O. (2021). Higher Academic Folk-

REFERENCES

- Academy of Music, Theatre and Fine Arts. (n.d.). *Planuri de învățământ* [Curricula]. Retrieved February 10, 2021, from <https://amtap.md/ro/planuri-de-inva%C8%9Bamant.html> [in Romanian].
- Belarusian State Academy of Music. (n.d.). *Fakul'tet narodnykh instrumentov* [Faculty of Folk Instruments]. Retrieved February 10, 2020, from <https://www.bgam.by/structure/departments/> [in Russian].

- Instrumental Music Education: Ukrainian Experience and Specifics of Development. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(1, special issue 15), 103-108. <http://www.magnanimitas.cz/11-01-xv>
- Lithuanian Academy of Music and Theatre. (n.d.). *Muzikos fakultetas* [Faculty of Music]. Retrieved February 10, 2021, from <https://lmta.lt/lt/fakultetas/muzikos-fakultetas/> [in Lithuanian].
- The Academy of Performing Arts in Prague. (n.d.). *Music and dance faculty (HAMU)*. Retrieved February 10, 2021, from <https://www.hamu.cz/en/>
- University of Music and Performing Arts Munich. (n.d.). *Volksmusik* [Folk music]. Retrieved February 10, 2021, from <https://www.hmtm.de/de/hochschule/institute-und-akademien/11-deutsch/hochschulprofil/institute-und-akademien/70-volksmusik> [in German].
- Liszt Academy. (n.d.). *Népzene* [Folk Music]. Retrieved February 10, 2021, from <http://www.konzi.hu/Nepzene> [in Hungarian].

ACADEMIC FOLK INSTRUMENTS EDUCATION: UKRAINIAN AND WESTERN EUROPEAN PRACTICES

Violetta Dutchak

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Abstract

The purpose of the article is to analyse the specifics of the formation and current functioning of the academic folk-instrumental educational space in Ukraine compared to neighbouring European countries. *Methods*. The article's main methodological principle is the comparative and historical method, which allows comparing the trends in educational processes for folk instruments in Ukraine and Western Europe during the 20th and early 21st centuries. *Results*. The article outlines universal folk instruments that are prior in the special and higher education of the countries mentioned above. These are accordion (bayan), guitar, tsymbaly, string-plucked instruments of regional character (bandura, domra, kankles, etc.). The author has presented the characteristics of the sequence and specificity of educational processes in academic folk-instrumental art in Ukraine, its main repertoire priorities. The article emphasises the importance of perfection and chromatisation of folk instruments for their introduction into educational processes, competition-festival movement, and the publishing of methodical and educational-didactic literature, forming the sphere of folk-instrumental art for the future. *The scientific novelty* of the article is the comparative characteristics of the representation of folk instrumental art in Ukraine and European countries on its borders in educational processes, carried out at the levels of analysis of folk instruments (universal and regional, related and unrelated) in programme subject areas.

Keywords: academic folk-instrumental education, Ukrainian and European educational tendencies, traditional and academic folk instruments, folk-instrumental art.

Інформація про автора

Віолетта Дутчак, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76025, ORCID iD: 0000-0001-6050-4698, e-mail: violetta.dutchak@pnu.edu.ua

Information about the author

Violetta Dutchak, DSc in Art Studies, Professor, Head, Department of Ukrainian Studies Music and Folk Instrumental Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenka St., Ivano-Frankivsk, 76025, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6050-4698, e-mail: violetta.dutchak@pnu.edu.ua



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

КИРИЛО СТЕЦЕНКО І МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО (ДО 140-Х РОКОВИН ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Тетяна Медвідь

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Анотація

Мета статті — висвітлити музично-сценічну діяльність Кирила Стеценка, композитора, диригента, педагога, громадського діяча в контексті парадигми естетичного виховання дітей та молоді. *Методи дослідження*: хронологічний, який дає можливість вивчати життєвий і творчий шлях митця у часовій послідовності; аналітичний, що дозволяє виокремити музично-сценічний ракурс творчої діяльності композитора; метод узагальнення й синтезу опрацьованих матеріалів і документів. *Результати*. Досліджуючи життєвий і творчий шлях, педагогічну та громадську діяльність К. Стеценка, можна стверджувати, що музично-сценічне мистецтво, яке було пов'язане з народною піснею, казкою, інсценізацією, були його покликанням у сфері естетичного виховання учнів. Музично-сценічна царина особистості К. Стеценка є важливою частиною національної системи естетичного виховання школярів, а його творча спадщина для театру й сцени не втратила своєї актуальності й донині. *Новизна статті*. Вперше у рамках наукової статті проаналізовано музично-сценічну діяльність К. Стеценка, обґрунтовано його зусилля щодо естетичного виховання дітей через призму сценічного мистецтва.

Ключові слова: Кирило Стеценко; музично-сценічна діяльність; естетичне виховання; дитячі опери

Для цитування

Медвідь, Т. (2022). Кирило Стеценко і музично-сценічне мистецтво (до 140-х роковин від дня народження). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 102-107. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258622>

ВСТУП

У когорті будівничих української музичної культури кінця XIX — початку XX століття гідне місце належить Кирилові Стеценку (1882–1922) — композитору, педагогу, диригенту, засновнику Республіканської капели УНР, громадському діячеві, протоієрею УАПЦ. Ім'я композитора-класика, «...який виступав за утвердження демократичного мистецтва народу, що піднявся на боротьбу за своє соціальне та національне визволення, вписане в золотий фонд української культури», — зазначає Є. Федотов (1977, с. 3).

Значне місце у творчому житті К. Стеценка посідала його музично-сценічна діяльність. Композитор написав оригінальні пісні, дві дитячі опери та інші твори для школярів, багато з яких створено для інсценізацій. К. Стеценко часто виступав на різних сценах із хоровими колективами для учнівської та робітничої аудиторії. Працюючи у навчальних закладах різних типів, митець приділяв багато уваги

концертно-сценічній діяльності, навчанню та вихованню молоді. Він був чудовим організатором позакласного життя учнів. Аналіз музично-сценічної та театральної діяльності митця розкриє в його особі композитора, педагога, музично-громадського діяча, який багато зробив для виховання дітей і почав новий етап у процесі естетичного розвитку школярів. Варто зазначити, що багатогранність музичної діяльності учнів та різноманітні форми позакласної роботи виступають домінантою у виховному процесі та стимулюють естетичний розвиток особистості. Свобода вибору видів діяльності під час занять формують сприятливі умови для виявлення інтересів, потреб та нахилів дитини.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Життєвий та творчий шлях, громадська діяльність Кирила Стеценка завжди були у полі

зору мистецтвознавців та науковців, зокрема, О. Михайличенка (2005), Л. Пархоменка, Є. Товстухи, Л. Філоненка та У. Молчко (2011) та багатьох інших. Педагогічну діяльність митця найбільш повно описує Є. Федотов (1977). Спогади про К. Стеценка також подають Я. Вітошинський, Є. Косовська, О. Лисенко, Є. Стеценко, П. Тичина та ін. Над індивідуальним стилем К. Стеценка як чинником творчого універсалізму розмірковує О. Коменда (2020). Слід зауважити, що й сьогодні проблеми естетичного розвитку учнів загальноосвітніх навчальних закладів хвилюють чималу когорту науковців. Зокрема, питання естетичного виховання молодших школярів розглядають Т. Пагута (2013), Т. Мочан (2011), Ю. Шевченко, К. Земляченко (2015) та ін. Історичні традиції естетичного виховання описує Л. Сбітнева (2015). Проаналізувавши ґрунтовні мистецтвознавчі та педагогічні джерела, можна стверджувати, що значення впливу музично-сценічної діяльності К. Стеценка на естетичний розвиток учнів у працях не розкрито. Отже, незаперечною є актуальність різноманітних розвідок у цьому напрямі.

Мета статті — висвітлити музично-сценічну діяльність Кирила Стеценка як композитора, диригента, педагога, громадського діяча в контексті парадигми естетичного виховання дітей та молоді.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Помітний вплив на К. Стеценка мало організоване у 90-ті роки XIX століття київське «Літературно-артистичне товариство», в якому брали участь представники демократичної інтелігенції — прозаїки, поети, художники, актори та інші представники культури. Серед них композитори М. Лисенко, Я. Яциневич, майстри сцени М. Старицький, брати Тобілевичі, художники на чолі з М. Пимоненком, літературні діячі Л. Українка, М. Коцюбинський, Б. Грінченко та ін. Вже перелік цих імен свідчить про те, що К. Стеценко був безпосередньо знайомий із театральною та громадською діяльністю прогресивних кіл України, а це, відповідно, мало великий вплив на формування інтересів композитора.

У дитинстві Кирило навчався в київській художній школі М. Мурашка та в школі (бурсі) при Софійському соборі. Згодом вступив до Київської духовної семінарії, після закінчення якої був призначений учителем музики і співу Київської церковно-вчительської школи. Після відкриття Музично-драматичної школи М. В. Лисенка Стеценко розпочав навчання в цьому закладі, оскільки семінарської музичної освіти йому було недостатньо. Під час літніх канікул викладає співи на

вчительських курсах у Білій Церкві, Лубнах, Таращі, які проводилися з метою підвищення методичного рівня освітян. На курсах митець не тільки читав лекції, а й завжди проводив різноманітні заходи, зокрема літературно-музичні вечори. Для цього він серед курсантів організовував хорові колективи, «з якими виступав у прилюдних концертах» (Федотов, 1977). Навіть на двадцятиденних курсах учителів Таращанського повіту в 1905 році композитор влаштував два таких виступи. Під час вечорів виконувалися хорові концерти А. Архангельського, Д. Бортнянського, власні твори та обробки українських народних пісень.

У 1907–1909 рр. К. Стеценко викладає співочу майстерність у гімназії Білої Церкви. Поступово в місті ожило музично-сценічне життя — на базі двох міських гімназій педагог створив чоловічий та жіночий хори й налагодив спільні виступи в приміщеннях закладів. Виручені від концертів кошти йшли на допомогу бідним гімназістам. На сцені в Білій Церкві були представлені кращі зразки класичної музики та народної пісні. У програмі виступів були кантата М. Лисенка «Б'ють пороги», «Весільний бенкет» з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Хор стрільців» з опери «Хованщина» М. Мусоргського, «Хор і танець» з опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського та інші високохудожні твори, зокрема, романси та українські народні пісні в аранжуванні К. Стеценка.

У 1909 році він повернувся до Києва, де викладав співи в учительському інституті, фельдшерській земській школі та в гімназіях. Через рік педагог почав працювати вчителем співу в духовному училищі Тиврова на Вінничині. Там він також приділяв багато часу музично-сценічній роботі. Організував хоровий колектив, за власні кошти здійснив постановку дитячої опери Ф. Бюхнера «Король Ялинова Шишка» (лібрето А. Федорова-Давидова). Окрім того, створив великий мішаний хор, в якому брали участь тиврівчани.

Протягом 1915–1916 років педагог читав лекції на вчительських курсах у м. Ямполі. З 1917 року К. Стеценко працював у Києві. Спочатку викладачем співу в учительській семінарії, згодом — у музичному відділі Міністерства освіти УНР, а також у музичному відділі культурно-просвітницької спілки «Дніпросоюз». Широкий резонанс мала робота композитора у Лук'янівському народному домі — до 45-х роковин з дня смерті Т. Шевченка він разом з однодумцями поставив оперу «Чорноморці» М. Лисенка. Преса високо оцінила лук'янівський народний хор композитора, підкреслюючи той факт, що складався він переважно з робітників і пересічних людей без музичної освіти.

Протягом усього життя К. Стеценко ретельно стежить за культурними подіями українського народу й відгукується на них: створює кантату «Єднаймося» на текст І. Франка до 40-річчя його творчої діяльності, драматичну сцену «Іфігенія в Тавриді» на текст Л. Українки для читця, двох жіночих хорів та фортепіано. З Першим українським хором він разом із М. Леонтовичем виступав на Полтавщині й Харківщині, що посприяло організації хорових колективів у цих громадах. Митець повсякчас допомагав створенню численних самодіяльних хорів, зокрема й шкільних. Широка концертно-сценічна діяльність композитора допомогла розширити його стосунки з кращими представниками української культури — К. Квіткою, П. Козицьким, М. Леонтовичем, Я. Степовим, а також співаками й акторами М. Литвиненко-Вольгемут, І. Мар'яненком.

Працюючи з хорами в учительській семінарії та Першій гімназії ім. Т. Шевченка, педагог дбає про постійні контакти учнів із представниками науки та мистецтва, запрошує виступати з лекціями провідних діячів культури: М. Безбородька, В. Верховинця, П. Демуцького, Д. Ільченка, К. Квітку, М. Леонтовича, О. Мурашка, П. Саксаганського та ін. (Михайличенко, 2005, с. 38). Щоб надати матеріальну допомогу семінаристам, диригент влаштовує концерти хору на користь бідної молоді Першої української вчительської семінарії. За активної участі К. Стеценка проводяться літературно-вокальні вечори, концерти з творів М. Лисенка, М. Леонтовича, організовуються симфонічні концерти, виставки картин тощо.

У 1920 році К. Стеценко створює дві хорові мандрівні капели «Дніпросоюзу». На базі Першої державної української мандрівної капели було створено хоровий колектив «Думка» (нині Національна заслужена академічна капела України «Думка»). Очолювана Стеценком Друга мандрівна капела побувала у багатьох містах і селах України. Варто зауважити, що під час цих поїздок композитор багато уваги приділяв дитячій аудиторії. Хор часто виступав на сцені перед учнями шкіл, окрім того, композитор прагнув заснувати Музичне товариство і навіть уклав його статут. Організаційна секція цього товариства мала на меті музично-естетичне виховання молоді. З цією метою у містах і селах мали створюватися хори, оркестри, оперні групи. 11 березня 1920 року в Києві на сцені оперного театру було поставлено п'єсу «Гайдамаки» з музикою К. Стеценка. Постановку здійснили молоді актори театру під керівництвом Л. Курбаса та артисти Першого державного драматичного театру УРСР імені Т. Г. Шевченка (Федотов, 1977, с. 33).

Внаслідок реорганізації «Дніпросоюзу» К. Стеценко опинився без постійної роботи і це спричинило його від'їзд до села Веприк, де він отримав парафію. Однак митець час від часу їздить до Києва, читає лекції в інституті М. Лисенка, де обіймає посаду старшого викладача та завідувача диригентськими курсами. У січні 1921 року його обирають професором класу хорового співу Державного музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка. Навіть маючи дуже мало часу, композитор зумів поживити у с. Веприк культурно-сценічне життя: організував сільський хор, з яким концертував навколишніми селами; налагодив репетиції драматичного гуртка; навчав дітей гри на фортепіано; у себе вдома вивчав з ними нотну грамоту; планував відкрити дитячу музичну школу. «Композитор охоче брав на себе найрізноманітніші обов'язки — не лише готував музичне оформлення п'єс, акомпанував, виконував роль суфлера, а й виступав у ролі актора й допомагав у виготовленні декорацій», — зазначає О. Коменда (2020, с. 17).

Серед багатьох чинників, які впливають на формування почуттів людини, митець першочергово називає мистецтво загалом і, як його елемент, музику. «К. Г. Стеценко вказує на специфічність мистецтва, покликаного пізнавати життя за допомогою художніх образів, що впливають безпосередньо на характери людей і формують їхні духовні запити, розвивають і збагачують моральні якості, виховують любов до рідного краю» (Федотов, 1977, с. 37). На початку своєї педагогічної діяльності він уклав і видав збірник пісень «Луна» для сім'ї і школи. У передмові до нього було вказано на великий вплив музики на людей, на доцільність використання її як засобу виховання (Стеценко, 1918, с. 4). Визнаючи той факт, що мистецькі твори мають велике історично-пізнавальне та виховне значення, педагог відстоює думку про мистецтво як засіб свідомого впливу на дитячий характер. Крім основних музичних занять у гімназіях, К. Стеценко вів різноманітну позакласну роботу: організував ігри під музику, влаштовував читання віршів на сцені, мелодекламації та солоспіву. Він дуже великого значення надавав дії, руху, розвитку сюжетної лінії у творах для дітей. Для цього пісенний репертуар у своїх збірках та програмах зі співів для Єдиної трудової школи композитор групував залежно від ускладнення рухів та драматизації. Тому багато його пісень легко перетворюються на сюжетну гру в приміщенні класу чи на сцені. Педагог часто використовував колядки-сценки або інші сюжетні пісні, де відтворювалися яскраві картини побуту й розкривалися окремі риси персонажів. Таким чином, більшість

дитячих обробок календарних пісень композитора мають ознаки святкової гри, де розкриття сюжету набуває характеру сценічності.

К. Стеценко постійно приділяв багато уваги виконавству дітей на сцені та вказував, що воно розвиває у них різноманітні здібності — музичні, літературні, акторські. З огляду на це, він організовував літературно-вокальні вечори, хорові концерти, створював ансамблі скрипалів, здійснював постановки опер. Успіх оперних сцен у Білій Церкві та дитячої опери у Тиврові, прагнення використати вплив сценічно-виконавської діяльності дітей на розвиток їхнього художньо-естетичного відчуття сприяли тому, що композитор береться до створення власних дитячих опер. Незважаючи на те, що умови, в яких розвивалася українська культура на початку ХХ століття, не сприяли розвитку оперного жанру, композитор приділяв багато уваги саме цьому питанню. «Усвідомлення доцільності своєї праці на благо розвитку народної школи надавало Стеценкові нових фізичних і духовних сил» (Михайличенко, 2005, с. 37).

Ще на початку 1907 року М. Кропивницький написав лібрето до казки «Івасик-Телесик». К. Стеценко взявся до роботи над однойменною оперою, дещо змінивши текст. А до опери «Лисичка, Котик і Півник» сам створив лібрето. Побудовані на сюжетах народних казок про людей і тварин опери розвивають природний потяг дітей до сюжетної гри. У них автор спирається на попередній досвід роботи з дітьми та їхню участь у простих іграх-інсценівках. Опері композитора мають майже всі елементи класичної опери: самостійні пісні, дуети, ансамблі, антракти тощо. Мистецтво для Стеценка не є засобом для розважальних потреб глядачів, передусім він вбачає у ньому виховні функції. Мова оперних лібрето всім своїм поетичним стилем споріднена з народно-пісенною творчістю. На це вказують добре знайомі з фольклору типові епітети: «ясний соколе», «круті гори», «вража дочка» тощо. Продовжуючи й розвиваючи традиції дитячих опер М. Лисенка, композитор весь розвиток сюжету побудував на музиці, яка ґрунтується на народній основі. Інтонації музичних характеристик дійових осіб опер дуже яскраві та розкривають риси характеру персонажів, їхні наміри й поведінку. Більшість цитованих композитором мелодій були відомі на той час як дитячі пісні. На це вказувала й Леся Українка, з голосу якої К. Квітка записав десятки мелодій та здійснив їхнє видання. Яскраві музичні характеристики дійових осіб сприяють ідейно-виховному спрямуванню опер. У них педагог виявив свої естетичні принципи виховання дітей і методи організації музично-театрального жит-

тя, в якому самодіяльному драматичному мистецтву — одній з форм естетичного виховання учнів — відводилося значне місце.

З огляду на виконавців-дітей та цільову аудиторію, митець свідомо користується деякою «елементарністю» музично-виражальних засобів. Автор досягає яскравої типізації дійових осіб та динамічного розкриття їхніх характерів. Він зумів проникнути у світ дитячих образів, думок і дитячої психології, говорити простою зрозумілою для них мовою. Інтонаційна та метро-ритмічна будова віршів і музики композитора запозичена ним з дитячої пісенної та поетичної практики. Будуючи свої опери на народно-казковому ґрунті, Стеценко втілює найкращі риси українського музичного фольклору, насамперед його етичне зерно — виховання у дітей високих моральних якостей, таких як мужність, чесність, скромність, справедливість, витривалість, почуття дружби та обов'язку.

Творчо-сценічний доробок композитора становить значний інтерес і сьогодні. У навчальній програмі для 4 класу загальноосвітніх навчальних закладів учні, згідно з підручником «Музичне мистецтво» Л. Аристової та В. Сергієнко (2015), до теми «Музична казка» слухають фрагменти з опери «Лисичка, Котик і Півник», зокрема пісню Котика «Ти, мій брате Півнику», пісню Лисички «Півнику-братику, ясний соколику», пісню Півника «Котику-братику, несе мене Лиска» та гру Лисенят у «Вовка» («Ой дзвони дзвонять»). Автори підручника пропонують учням за бажанням створити ілюстрації до опери (Аристова & Сергієнко, 2015, с. 48-52). К. Стеценко вірив, що ознайомлення з оперними сценами, концертним життям та театральним мистецтвом сприятиме естетичному розвитку учнівської молоді.

ВИСНОВКИ

Досліджуючи життєвий і творчий шлях, педагогічну та громадську діяльність К. Стеценка, можна стверджувати, що музично-сценічне мистецтво, яке було пов'язане з народною піснею, казкою, інсценізацією, були його покликанням у сфері естетичного виховання учнів. Своєю працею він зробив неабиякий внесок у концертне життя країни. Музично-сценічна діяльність К. Стеценка є важливою частиною національної системи естетичного виховання школярів, а його театральнo-сценічна спадщина не втратила своєї актуальності й донині.

Наукова новизна статті полягає в аналітичному підході до вивчення творчості К. Стеценка, розкритті значення впливу музично-сценічної діяльності композитора на естетичний розвиток учнів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Аристова, Л. & Сергієнко, В. (2015). *Музичне мистецтво*. Освіта.
- Коменда, О. (2020). Кирило Стеценко: індивідуальний стиль як чинник творчого універсалізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 127, 7-26. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213872>
- Михайличенко, О. (2005). *Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст.: (Історичні нариси)*. Мрія-1.
- Мочан, Т. (2011). Естетичне виховання учнівської молоді у процесі творчої діяльності. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота*, 20, 86-88.
- Пагута, Т. (2013). Роль естетичного виховання в розвитку особистості молодшого школяра. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія: Педагогіка і психологія*, 39(4), 108-115.
- Сбітнева, Л. (2015). *Розвиток системи музично-естетичного виховання в Україні: Історико-педагогічний дискурс*. Педагогічна думка.
- Стеценко, К. (Упоряд.). (1918). *Луна: Збірник пісень для сім'ї і школи* [Ноти]. Друкарня І. Чоколова.
- Федотов, Є. (1977). *Кирило Григорович Стеценко – педагог*. Музична Україна.
- Філоненко, Л. & Молчко, У. (2011). Біографічний нарис Михайла Тележинського «Український композитор К. Стеценко (до історії української пісні)». *Молодь і ринок*, 4(75), 89-93.
- Шевченко, Ю. & Земляченко, К. (2015). Естетичне виховання як важливий складник становлення особистості в молодшому шкільному віці. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*, 2(15), 93-97.

REFERENCES

- Arystova, L. & Serhiienko, V. (2015). *Muzyczne mystetstvo* [Musical art]. *Osvita* [in Ukrainian].
- Fedotov, Ye. (1977). *Kyrylo Hryhorovych Stetsenko – pedahoh* [Kyrylo Hryhorovych Stetsenko is a teacher]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- Filonenko, L. & Molchko, U. (2011). *Biohrafichnyi narys Mykhaila Telezhynskoho "Ukrainskyi kompozytor K. Stetsenko (do istorii ukrainskoi pisni)"* [Biographic essay of Michael Telezhynskyi is "Ukrainian Composer K. Stetsenko (to History of Ukrainian Song)"]. *Molod i rynok* [Youth & Market], 4(75), 89-93 [in Ukrainian].
- Komenda, O. (2020). *Kyrylo Stetsenko: indyvidualnyi styl yak chynnyk tvorchoho universalizmu* [Kyrylo Stetsenko: Individual Style as a Factor of Creative

- Universalism]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], 127, 7-26. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213872> [in Ukrainian].
- Mochan, T. (2011). *Estetychne vykhovannia uchnivskoi molodi u protsesi tvorchoi diialnosti* [Aesthetic Education of Learning Youth in the Process of Creative Activity]. *Naukovyi visnyk Uzhhordskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Pedahohika. Sotsialna robota* [Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series: Pedagogy. Social Work], 20, 86-88 [in Ukrainian].
- Mykhailichenko, O. (2005). *Muzychno-pedahohichna diialnist ukrainskykh kompozytoriv i vykonavtsiv druhoi polovyny XIX – pochatku XX st.: (Istorychni narysy)* [Musical and pedagogical activity of Ukrainian composers and performers of the second half of the 19th – beginning of the 20th century: (Historical essays)]. Mriia-1 [in Ukrainian].
- Pahuta, T. (2013). *Rol estetychnoho vykhovannia v rozvytku osobystosti molodshoho shkoliara* [The role of Aesthetic Education in the Development of the Personality of the Junior Schoolchild]. *Problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity. Serii: Pedahohika i psykhohohiia* [Problems of modern pedagogical education. Series: Pedagogy and Psychology], 39(4), 108-115 [in Ukrainian].
- Sbitnieva, L. (2015). *Rozvytok systemy muzychno-estetychnoho vykhovannia v Ukraini: Istoryko-pedahohichnyi dyskurs* [Development of the System of Music and Aesthetic Education in Ukraine: Historical and Pedagogical Discourse]. *Pedahohichna dumka* [in Ukrainian].
- Shevchenko, Yu. & Zemliachenko, K. (2015). *Estetychne vykhovannia yak vazhlyvyi skladnyk stanovlennia osobystosti v molodshomu shkylnomu vitsi* [Aesthetic Education as an Important Part of Identity Formation in Junior School Years]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Serii: Pedahohika* [Scientific Bulletin Melitopol State Pedagogical University. Series: Pedagogy], 2(15), 93-97 [in Ukrainian].
- Stetsenko, K. (Comp.). (1918). *Luna: Zbirnyk pisen dlia simi i shkoly* [Luna: A Collection of Songs for Family and School] [Musical score]. Drukarnia I. Chokolova [in Ukrainian].

KYRYLO STETSENKO AND MUSIC AND STAGE ART (TO MARK THE 140 ANNIVERSARY OF THE ARTIST'S BIRTH)

Tetiana Medvid

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Abstract

The purpose of the article is to highlight the musical and stage work of Kyryl Stetsenko, composer, conductor, teacher, and public figure in the context of the paradigm of aesthetic education of children and youth. *The methods*: chronological, which allows studying the life and creative path of the artist in chronological order; analytical, which allows distinguishing the musical and stage perspective of the composer's creative activity; method of generalisation and synthesis of processed materials and documents. *Results*. Examining the life and creative path, pedagogical and social activities of K. Stetsenko, it can be argued that the musical and scenic art, which was associated with folk songs, fairy tales, and staging, was his vocation in the field of aesthetic education of students. The musical and stage sphere of K. Stetsenko's personality is an integral part of the national aesthetic education system for schoolchildren. His creative heritage for theatre and stage has not lost its relevance to this day. *Scientific novelty*. For the first time in the framework of a scientific article K. Stetsenko's musical and stage activity was analysed, and his efforts on the aesthetic education of children through the prism of stage art were substantiated.

Keywords: Kyrylo Stetsenko; musical and stage work; aesthetic education; children's operas

Інформація про автора

Тетяна Медвідь, кандидат педагогічних наук, доцент, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100, ORCID iD: 0000-0002-0817-8722, e-mail: tatjana.medvid@gmail.com

Information about the author

Tetiana Medvid, PhD in Education, Associate Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 I. Franka St., Drohobych, 82100, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-0817-8722, e-mail: tatjana.medvid@gmail.com



НЕЗНАЙОМКА В МУЗИЧНОМУ ІНТЕР'ЄРІ РОМАНТИЗМУ: ФАННІ-ЦЕЦІЛІЯ МЕНДЕЛЬСОН-ГЕНЗЕЛЬ

Тетяна Молчанова

Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка

Анотація

Метою статті є спроба привернути увагу вітчизняних дослідників і виконавців до життєтворчості німецької композиторки, старшої сестри Фелікса Мендельсона-Бартольді, значущої фігури музичного життя Німеччини першої половини XIX століття — Фанні-Цецілії Мендельсон-Гензель, яка належить до невивчених постатей в українському музикознавстві; окреслити її виконавські та композиторські принципи; визначити жанрово-стилістичний напрям творчості. Вмотивовується актуальність аналізу її спадщини, встановлено взаємозв'язок між подіями життя та основними сферами її діяльності як піаністки, композиторки, просвітниці. *Методологія.* У статті застосовано системний аналіз, який поєднав у собі такі методи: аналітичний (відтворення загальної картини життєвого й творчого шляху Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель на підставі об'єктивного аналізу віднайдених джерел німецькою та англійською мовами, інформації з пояснювальних записок до нотних збірок, інтернет-ресурсів і власної статті автора), культурологічний (з метою виявлення умов, що передбачили становлення композиторської творчості Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель), аксіологічний (для визначення художньої та виконавської цінності її творів) та обсерваційний (власний педагогічний аналіз та експеримент: керівництво творчим проектом «Маловідомі жінки-композиторки» з 2011 року, в контексті якого — впровадження у навчальний процес студентів і магістрів класу концертмейстерства, кафедри сольного і камерного співу, кафедри камерного ансамблю Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, кафедри музики Університету ім. Я. Длугоша (курс «Warsztaty Artystyczne», Польща, Ченстохова) творів цієї композиторки та виконання їх на концертній естраді. *Результати.* На підставі аналізу життєтворчості маловідомої німецької композиторки доби романтизму Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель відкриваються перспективи для нових досліджень жіночої композиторської творчості минулого у контексті тогочасних естетичних цінностей та подальшого обмірковування його внутрішньої змістової сутності. *Наукова новизна.* Стаття є першим досвідом спеціального аналізу життєпису маловідомої німецької композиторки та виконавиці в українському музикознавстві, що заповнює наявну прогалину в історії вітчизняного дослідництва й виконавства, розширює світоглядні орієнтири студентів і виконавців, збагачує їхній навчальний репертуар і концертні програми.

Ключові слова: Фанні-Цецілія Мендельсон-Гензель; жіноча композиторська творчість; гендерна політика; пріоритетні напрями творчості

Для цитування

Молчанова, Т. (2022). Незнайомка в музичному інтер'єрі романтизму: Фанні-Цецілія Мендельсон-Гензель. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 108-118. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258623>

ВСТУП

Як уже зазначалося в статті, присвяченій аналізу життєтворчості маловідомої хорватської композиторки Дори Пеячевич (Молчанова, 2021), жінка-композитор, яка досягла вершин музичного

Олімпу, дотепер залишається явищем винятковим. Більшість із них не здобула гідного визнання сучасників, що прирєкло їхній доробок на тривале забуття — вони й сьогодні менш відомі, ніж їхні колеги, представники чоловічої статі. Та не лише тому, що жінки писали «дамську» музику. Зде-

більшого їхню творчість ніхто, крім них самих, не сприймав із належною повагою. Тож дами, займаючись композицією, були змушені проявляти неабияку силу волі та винахідливість, щоб вибороти своє право творити — більшість із них видавали свої твори чи то під ім'я свого чоловіка (Клара-Жозефіна Вік-Шуман), дехто вчителя (Лавінія Фуджита), а хтось і брата (Фанні-Цецілія Мендельсон-Гензель). Через негативне ставлення до їхньої музики, неможливість друкувати твори, відсутність біографічних даних і конкретних документів, часом втрачених рукописів склалося неправильне уявлення щодо масштабу та значущості їхнього доробку. Ймовірно тому впродовж тривалого часу творчість жінок-композиторок залишалася за межами наукових уподобань музикознавців.

Водночас доводиться аргументовано стверджувати, що натеper відновлюється інтерес до їхньої життєтворчості — зазвичай, це відбувається на батьківщині композиторок. До того ж у світовому просторі доволі актуальним стає прагнення до відновлення національної ідентифікації, аналізу свого коріння, власних надбань — такий «*back to the roots*». Своєрідний ренесанс переживає спадщина італійки Франчески Каччіні (Francesca Caccini), німкені Клари-Жозефіни Вік-Шуман (Clara Josephine Wieck Schumann), французьки Сесіль Шамінад (Cécile Chaminade) — їхні твори все частіше можна почути навіть у світовій виконавській практиці. У річницю смерті французької композиторки Елізабет Жакет де ля Герр (Élisabeth Jacquet de La Guerre) Паризька Королівська Академія словесності (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) виготовила медаль з її портретом, почали виконуватися її твори. У Німеччині віднайдена й досліджується музична спадщина німецької композиторки Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель, водночас донині залишаючись практично невідомою не лише українським музикознавцям, а й виконавцям-практикам.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

В українському музикознавстві дотепер відсутні ґрунтовні напрацювання у ракурсі аналізу універсальних засад біографії, творчості та виконавської діяльності Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель. Першу згадку про композиторку можна віднайти у словнику Гуго Рімана (Риман, 1901). З 1997 року у німецькому музикознавчому просторі з'явилися публікації Cornelia Bartsch (Bartsch, 2010), Beatrix Borchard (Borchard, 2007), Ute Büchter-Römer (Büchter-Römer, 2001), Martina Helmig (Helmig,

1997), Peter Härtling (Härtling, 2011), Hans-Gunter Klein (Klein, 2005), кожна з яких розглядає певну частину творчого доробку композиторки, її листування, щоденники, світліни та документи. Деякі з них репрезентуються як художні романи або ж твори для дитячого віку. Також наявні чотири джерела англійською мовою — Renata Hellwig-Unruh (Hellwig-Unruh, 2000), Gloria Kamen (Kamen, 1996), Sandra H. Shichtman (Shichtman & Indenbaum, 2007), Stephen Rodgers (Rodgers, 2011). Існує стаття власного кореспондента сайту IsraLove Анни Бок (2017). Згадаємо й Міжнародну енциклопедію про жінок-композиторок Aaron Cohen (Cohen, 1987), видану в 1987 році, в якій вміщено коротку інформацію про понад 5000 композиторок з метою хоча б частково заповнити прогалину в історії жіночої композиторської творчості. Водночас більшість цих публікацій не є доступними широкому мистецькому загалу.

З-поміж інших інформаційних джерел варто перелічити невеликі коментарі німецькою мовою до деяких творів композиторки (Hensel-Mendelssohn, 1989, 1990), а також кілька поодиноких статей у міжмережжі (деякі навіть без авторства), де доволі вільно трактуються факти біографії, імена, дати, кількість творів і навіть обставини смерті. Як зазначає Cornelia Bartsch: «До недавнього часу пошук додаткових джерел призводив до виправлень у дослідженні (йдеться про біографію і доробок композиторки — Т.М.)». До того ж, твори композиторки «... рідко містилися в контекст музичних способів спілкування, для яких вони створювалися. Тому реконструкція форм сприйняття <...>, як і раніше залишається однією з проблем, з якими сьогодні стикається вивчення її музичної творчості» (Bartsch, 2010).

В українському мистецтвознавчому просторі була зроблена спроба піднести проблему жінок-композиторок у контексті гендерної політики тих часів (Молчанова, 2020) та подати невідому інформацію про жінку-композиторку Хорватії Дору Пеячевич (Молчанова, 2021). Також існує й публікація Світлани Маценки (2018), в якій розглянуто літературний портрет Фанні Мендельсон, представлений у романі сучасного німецького письменника-біографа Peter Härtling з точки зору розширеного розуміння музики як динамічного процесу людської діяльності у специфічному, історико-варіативному культурному полі.

Водночас більша частина згаданих вище джерел зосереджена, насамперед, на історичних, архівних чи редакційних моментах та у них відсутній погляд на творчість Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель з точки зору виконавських і композиторських принципів, проблем кодифікації професіо-

налізму, який у пропонованій статті зроблено на підставі аналізу наявних публікацій, її творчого доробку, активного впровадження в роботу зі студентами та виконання на концертній естраді. Детальне дослідження творчого спадку Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель необхідне для визначення ролі цієї композиторки в контексті розвитку світової музичної культури першої половини XIX століття.

Мета статті — проаналізувати життєтворчість Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель, яка належить до недосліджених у вітчизняному музикознавчому просторі, визначити композиторські принципи, окреслити жанрово-стилістичний напрям, роль в історії німецької і, ширше, світової музичної культури, враховуючи наявні матеріали німецькою та англійською мовами, тим самим заохотивши до знайомства та нового погляду українських дослідників і активного впровадження її творів у концертну практику українських виконавців.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Німецька співачка, піаністка і композиторка доби романтизму Фанні-Цецілія Мендельсон-Гензель (нім. Fanny Cäcilie Mendelssohn Hensel, уроджена Fanny Zippora Mendelssohn) — донька відомого на той час німецького банкіра Авраама Мендельсона (Abraham Mendelssohn) та його дружини Леї (народженої Salomon), старша сестра Фелікса Мендельсона, з'явилася на світ 14 листопада 1805 року у Гамбурзі (Німеччина). Мендельсони належали до освіченої, успішної та матеріально забезпеченої категорії родин. Мати була високоерудованою людиною — прекрасно співала, грала на фортепіано, малювала, володіла французькою, італійською та англійською мовами, читала грецькою. Саме вона надала дітям початкову освіту як у галузі загальних гуманітарних наук, так і музики.

Фелікса називали новим Моцартом, а Фанні — золотим голосом. Та слава і визнання дісталися лише Феліксу Мендельсону, його ж сестра отримала право скромно перебувати у затінку знаменитого брата. Також у родині зростали молодші діти — Пауль, який грав на віолончелі, та Ребекка, котра співала.

Дідом чотирьох дітей був знаний єврейсько-німецький філософ-просвітник Мозес (Мойсей) Мендельсон (Moses Mendelssohn). Серед єврейських філософів він вважався «батьком емансипації», провадив активну боротьбу за Просвітництво в берлінських єврейських гетто. Та за кілька років після народження Фелікса усі члени родини Мендельсон прийняли лютеранську віру, додавши до свого родинного прізвища ще одне — Бартольдї.

Втім одна зі спадкоємиць старого Мендельсона категорично відмовилася перехрещуватися. Це була Фанні Мендельсон. Вона ніколи не підписувалася прізвищем Мендельсон-Бартольдї, а лише — «Mendelssohn ist nicht Bartholdi» («Мендельсон, не Бартольдї»). Фелікс обожнював свою сестру, намагався з нею не розлучатися. А коли вона вийшла заміж, впав у депресію і лише поїздка до Лондона повернула його до нормального життя.

Фанні рано виявила неабиякі музичні здібності. Перші уроки гри на фортепіано отримала від матері, також її навчав німецький композитор, учитель Дж. Мейєрбера Франц Лауска (Franz Seraphinus Lauska). Згодом здобула блискучу освіту, вивчаючи гру на фортепіано й композицію у французької піаністки Марі Бігот (Marie Kiéné Bigot de Morogues) і німецького піаніста-віртуоза Людвіга Бергера (Carl Ludwig Heinrich Berger). У 1820 році разом із братом відвідувала Берлінську вокальну академію, якою на той час керував найкращий берлінський викладач музики Карл Фрідріх Цельтер (Carl Friedrich Zelter). Щоп'ятниці Фанні та Фелікс приходили на репетиції, де знайомилися з хоровою музикою минулого століття. Також вивчали музично-теоретичні дисципліни, контрапункт. В одному з листів до Гете Цельтер захопливо написав про здібності Фанні як піаністки. А сам Гете був зачарований її голосом і навіть присвятив їй вірш «До тієї, далекої» («An die Entfernte», 1823), який написав під уже створену нею мелодію.

Цельтер навчав її легкої гри у стилі XVIII ст. (вплив Муціо Клементі на самого Цельтера), знайомив з творами Й.С. Баха, К.Д. фон Діттерсдорфа, К.В. Глюка та Г.Ф. Генделя. Вона писала музичні твори та мріяла про кар'єру співачки. Лиш батько стримав амбіції 14-річної доньки, звернувшись до неї в одному з листів з Парижа (від 16 липня 1820 року):

Музика для нього (Фелікса — *Т.М.*), ймовірно, стане професією, тоді як для тебе вона може стати тільки прикрасою, та ніколи головним басом твого буття і діяльності; отже, йому можна швидше пробачити його честолюбство, прагнення заявити про себе у справі, яка видається йому дуже важливою, бо він відчуває покликання до цього, тоді як не меншою похвалою для тебе є те, що ти здавна в таких випадках виявляєш добродушність та розважливість, і, радіючи оплескам, яких він досягнув, засвідчуєш, що ти могла б теж їх заслужити, будучи на його місці. Не відступай від цих переконань і цієї поведінки, вони жіночі, а тільки жіноче прикрашає жінку. (Маценка, 2018, с. 201)

Отож для Фанні була призначена доля жінки тих часів: діти, кухня, церква¹. Було зрозумілим, що вона має підпорядкувати свої амбіції самолюбству брата і замість цього підготуватися до ролі дружини, матері та жінки привілейованого класу. Музична творчість не мала стати для неї кар'єрою — швидше вона могла займатися нею лише як талановита аматорка, не виказуючи жодних нежіночих амбіцій. Чітке усвідомлення своїх здібностей та обмежений простір для діяльності стали для Фанні боротьбою на все життя. Незважаючи на заборону батька, вона продовжувала писати твори. «Її здатність постійно кидати виклик собі та розвиватися як композитор засвідчує те, що нею керувала справжня потреба творити музику. Вона була не просто надзвичайно талановитою аматоркою, а, скоріш, вона була творчою художницею» (Mace Christian, 2018).

У 1823 році родина Мендельсон започаткувала традицію «недільних музичних концертів», де молодий Фелікс мав можливість почути свої твори у виконанні прекрасних музикантів — адже батьки часом наймали членів пруського придворного оркестру для виконання струнних симфоній та інших оркестрових творів Фелікса. І він, зазвичай, сам диригував виступами. Архітектура будинку із садом дозволяла розмістити велику аудиторію виконавців і слухачів. Частими гостями недільних концертів родини Мендельсон були філософ Георг Вільгельм Фрідріх Гегель, поет Генріх Гайне, історик Леопольд Ранке, композитори Карл Марія Вебер, Ференц Ліст, Клара і Роберт Шуман, скрипаль Ніколо Паганіні, казкар Якоб Грімм, письменник-романтик, композитор і казкар Ернст Теодор Амадей Гоффманн і багато інших видатних людей того часу. Часом у цих концертах брали участь і молодші діти — Ребекка співала, а Пауль грав на віолончелі.

Цей салон став полем музичної діяльності і для Фанні, де вона виступала з фортепіанними концертами, співала, щоразу вражаючи слухачів рідкісним талантом співачки та піаністки, дивовижною пам'яттю. Інколи разом з Феліксом вони акомпанували одне одному.

Оплески публіки не дозволяли остаточно згаснути впевненості Фанні в собі. Тим часом її композиції звучали у найбільших концертних залах, але ... виконувалися її братом і під його авторством. Вона розчинилася у любові до нього та смиренно погоджувалася з усім — адже для неї це стало чи не єдиною можливістю донести широкому загалу свою творчість. І хоча з братом у неї були прекрасні стосунки, він, на жаль, не підтри-

мував її, позначаючи авторство цих композицій своїм ім'ям. В одному з листів Фелікс писав:

Фанні, як я її знаю, не має до авторства ні потягу, ні покликання. Напевне, вона надто жінка для цього <...>. Фанні хазяйнує і не здатна думати ані про публіку, ані про музичний світ, ані про музику як таку, поки не виконає своїх головних обов'язків. Публікація творів тільки виведе її зі стану рівноваги, тож я не можу цього схвалити. (Mace Christian, 2018)

А про виконавську діяльність Фанні не було й мови. Адже це сприймалося як пляма на репутації родини — донька заможного німецького банкіра заробляє собі на життя концертами за плату! Такий виклик міг навіть спровокувати скандал у суспільстві.

Саме тому згадана вище ситуація породжує розбрат думок і сумнівів щодо авторства Фелікса. Деякі автори сприймають видання композицій Фанні під ім'ям брата як спробу захистити її від можливого несприйняття — «... щоб не привертати небажану увагу громадськості до доньки з високоповажної родини, яка бере участь у такому заході, і в той же час дозволяти їй отримувати задоволення від того, що її роботи стають надбанням громадськості» (Mace Christian, 2018). Інші вважають, що брат із сестрою komponували твори разом. Треті стверджують, що авторство деяких творів Фелікса належить його сестрі та наводять приклад щирого зізнання Фелікса перед королевою Вікторією.

Найгучніше відкриття відбулося в 1842 році, коли Фелікс відвідав королеву Вікторію і консорт-принца Альберта, і всі троє разом грали на піаніно й органі та співали в покоях королеви. Королева Вікторія обрала для співу під акомпанемент Фелікса його твір ор.8 № 3, *Italien*. Коли вона завершила, Фелікс був змушений визнати, що це пісня його сестри й попросив її заспівати ще одну композицію його власного твору (Mace Christian, 2018).

Усім відомий той факт, що Фелікс Мендельсон є автором знаменитого весільного маршу, але дослідження останніх років відкрили сенсаційні факти. Виявляється, більша частина творів, які прийнято вважати приналежними творчому генію Фелікса Мендельсона, насправді вийшли з-під пера його рідної сестри, Фанні (Бок, 2017).

Є й ті, котрі переконливо припускають, що плітки довкола авторства творів Фанні під ім'ям Фелікса утворилися не з вини брата, який нібито

¹ Усталений вислів: «Kinder, Küche, Kirche», характеризував соціальну роль жінки у німецькій консервативній системі цінностей та належить останньому німецькому імператору Вільгельму II (1859–1918).

«привласнив» її твори, а внаслідок великої кількості неопублікованих композицій Фелікса й Фанні. До заміжжя свої композиції Фанні підписувала «Ф. Мендельсон», як і Фелікс, водночас ретельно вела запис у щоденнику про програми концертів і опусів своїх творів. Недбалість або умови часу створили ґрунт для кількох помилок у пошуку неопублікованих матеріалів, інтерпретація яких дезінформує недосвідченого аматора музики. Популярність і визнання Фелікс Мендельсон отримав, насамперед, за симфонічні твори, а не за популярний після його смерті «Весільний марш» (Беккер, 2021).

Наведені вище спостереження почасти виправдують наявну дезінформацію. Та унікаючи упереджень, поза тим розуміємо, що жінці-композиторці в ті часи було доволі нелегко. За життя Фанні було опубліковано лише кілька її композицій і то лише завдяки її чоловікові. У 1826 році на одній із виставок картин вона познайомилася з берлінським художником-портретистом, романтиком та інтелектуалом Вільгельмом Гензелем, який був старшим за неї на 11 років. І хоча батьки були проти цього шлюбу через те, що претендент на руку й серце доньки походив з бідної родини, 3 жовтня 1829 року Фанні та Вільгельм одружилися. Закоханих благословили лише тоді, коли наречений отримав посаду в Академії мистецтв — призначення придворним художником самим Фрідріхом Вільгельмом III. Для Фанні цей шлюб виявився щасливим. У своїх щоденниках вона записала: «Нам здається неможливим, щоб любов і щастя могло б стати ще більшими, але це так, з кожним днем ми стаємо все ближчими <...>» (Mace Christian, 2018). Лише від свого чоловіка отримала підтримку у заняттях музикою — Вільгельм наполягав, щоб дружина не припиняла музикувати й після заміжжя. Він не був прихильником поширених стереотипів щодо ролі жінки в суспільстві. У їхньому будинку для творчості Фанні була виділена окрема зала, куди приходила культурна богема Берліна, запрошувалися музиканти з придворної капели, влаштовувалися домашні концерти, там співали, музикували, читали вірші та навіть видавалася домашня газета. Це були так звані «недільні концерти» (Sonntagsmusiken) — вона продовжила традицію своєї родини. У 1834 році Фанні навіть здійснила постановку опери Глюка «Іфігенія в Тавриді», яка мала великий успіх. Також була поставлена й опера В.А. Моцарта «Милосердя Тіта». Іноді свої твори виконувала й сама Фанні. Вона багато писала у той період — komponувала багато, але в стіл, для себе. Вільгельм робив ілюстрації до її творів.

Фанні народила Гензелю сина Себастьяна Людвіга Фелікса, назвавши його на честь трьох

улюблених композиторів — Йоганна Себастьяна Баха, Людвіга ван Бетховена та Фелікса Мендельсона-Бартольдї. Синові присвятила кантату «Пісня хвали» («Lobgesang»), в якій дякує Богові за збереження життя їй і синові. Вона дуже любила його, єдину дитину в родині Гензель (друга дитина, донька, народилася мертвою). Попри таке відоме ім'я, Себастьян, як і його дід, став підприємцем. А ось його син, Курт Гензель, онук Фанні Мендельсон — видатним математиком.

У 1839–1847 рр. Фанні з родиною подорожувала Німеччиною та Італією (країною своєї мрії). Саме в Італії вона познайомилася зі співачкою Поліною Віардо-Гарсія. Разом із чоловіком вони мешкали на віллі Медічі, де Фанні багато музикувала, спілкувалася з представниками музичної еліти, познайомилася з французькими композиторами Ж. Бізе та Ш. Гуно.

На батьківщині продовжувала брати участь у домашніх недільних концертах, де виконувала твори Баха, Моцарта, Бетховена, водночас і композиції свого брата і, цілком можливо, свої власні твори. Під час однієї з репетицій (а це була підготовка до постановки ораторії Фелікса «Вальпургієва ніч») у Фанні почали німіти руки, вона втратила свідомість, померши за кілька годин від апоплексичного удару (інсульту). Це сталося 14 травня 1847 року у Берліні. За день до непередбачуваної смерті Фанні скомпонувала свою останню пісню для циклу «П'ять пісень для голосу і фортепіано» — «*Bergeslust*» («Гірська пожадливість», сл. Й. Айхендорфа). Текст завершується пророчими словами: «Наші фантазії та пісні підіймаються до Царства небесного» («*Gedanken gehn und Lieder fort bis ins Himmelreich*»). Цю радісну оду музиці, природі та романтичним фантазіям було згодом викарбовано на її надгробку на цвинтарі Церкви Святої Трійці (*Dreifaltigkeitskirche*, Кройцберг, Берлін).

Після смерті Фанні Фелікс упав у глибоку депресію й за кілька місяців також помер від інсульту (4 листопада того ж року). Останнім його твором став «Реквієм для Фанні» (*Chamber Symphony op. 80a «Requiem for Fanny»*) — найсумніша композиція у творчому доробку Фелікса Мендельсона.

Свої твори Фанні вирішила опублікувати лише за рік до своєї смерті. Її сумніви щодо власних композицій стали результатом її шанобливого ставлення до батька, стосунків із братом, який був проти публікації, а також обізнаності щодо соціальної думки про жінок у тодішньому суспільстві.

Та Фанні виявилася доволі плідною композиторкою — наразі відомі 466 творів (Helmig, 1997). Це фортепіанні, хорові, камерно-інструментальні

та камерно-вокальні композиції. Також культивувала й жанри великої форми — у її спадщині кантати, концертштюки, струнний квартет, концертні арії, хорові пісні й оркестрова увертюра. Фанні навіть мріяла про написання опери на тексти драматичних обробок німецького письменника і драматурга Ернста Раупаха (Ernst Raupach) «Пісні про Нібелунгів» («Der Nibelunghort»). Та мрії не судилося здійснитися.

Складні явища музичного мистецтва її часу сягають своїм корінням у властиву тому періоду кризу, яка знайшла безпосереднє відображення в художній творчості: естетичних поглядах, світоглядних позиціях, стилістичних прийомах і засобах реалізації художніх надбань. У творчості Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель втілено її основні тенденції у співвіднесенні з традиціями, мистецькими пошуками композиторів попередніх століть. На рівні стилю її композиції втілюють глибоку шану до барокової музики Й.С. Баха, до класичних традицій Л. ван Бетховена, водночас демонструючи витончену майстерність і ліризм, типові для посткласичного стилю брата, а також її власний експериментальний і винахідливий підхід до форми та змісту. Як твердить Stephen Rodgers: «Гензель не просто зразок “мендельсонівського стилю”, вона постає самостійною художницею, з творчим голосом, який був глибоко виразним і, відповідно, таким же новаторським, як і будь-який інший у добу романтизму» (Rodgers, 2011, с. 175).

Духовний стан, який переживала Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель як композиторка, можна охарактеризувати як тривогу, прагнення до досконалості, очікування чогось нового і водночас покvapливе прагнення пізнати та усвідомити все це. Глибокі внутрішні суперечності та сумніви, пов'язані з цим станом, ставали, часом нездоланими, болючими. Однією з основних тем її творчості стала тема взаємин особистості з навколишнім світом. Вона ніби наново відкривала для себе світ, шукала шляхи «поєднання» з ним.

Творчість композиторки можна умовно поділити на три періоди, обумовлені як подіями її життя, так і вдосконаленням композиторської майстерності:

перший (1819–1829) — навчання, перші композиторські спроби (пісні та фортепіанні мініатюри);

другий (1830–1839) — пошуки засобів оновлення музичної мови, розширення композиторських обріїв (активність у жанрах фортепіанної, камерно-інструментальної та хорової музики, написання творів великої форми: кантат, квартету, концертних арій);

третій (1840–1847) — період ствердження власного композиторського обличчя, пошуки но-

ваторських засобів виразності; час подорожей Італією і вражень від неї, які втілювалися у написанні нових творів, активна виконавська діяльність.

Її творам притаманне стійке коло тем і образів, загалом типове для мистецтва романтизму, разом з тим індивідуально трактоване в контексті застосованих композиційних, мелодійних і гармонічних рішень. Сфера лірики — головний «розпізнавальний знак» творчості Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель. З урахуванням генези стилю, її музика має лише їй властивий характер, свій відбір засобів втілення, техніку, свій зміст, а особливо — її світовідчуття, роздуми й хвилювання. Саме в цьому відбувалася реалізація її природної схильності як композиторки, котра йшла від безтурботної споглядальності до схвилюваного очікування, мозагаглиблення та самопізнання.

Коментуючи її життєтворчість, варто зазначити, що крізь увесь творчий шлях Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель проходить італійська тема. Вона черпала натхнення безпосередньо з її улюблених місць і моментів, які вона переживала в Італії — країни, яка завжди була її мрією.

Вагомою частиною її доробку стали камерно-вокальні композиції (319 *Lied* — як окремі пісні, так і вокальні дуети, тріо, квартети а'capella, цикли) (Helmig, 1997). «Саме *Lied* Гензель відкриває вікно у розуміння її настрою та реакції на різні життєві події» (Mace Christian, 2018). Адже в добу романтизму однією з пріоритетних жанрових орієнтацій, здатною бути втіленням культурної ситуації цієї епохи, постала царина камерної вокальної та інструментальної музики з фортепіано. У камерній вокальній музиці одну з визначальних позицій посіла лірична пісня-романс. Ще одним жанровим виміром, що втілює внутрішній світ героя, виявився цикл вокальних мініатюр, засновником якого вважають Людвіга ван Бетховена (вокальний цикл «An die ferne Geliebte» [«До далекої коханої»]). Водночас ця доба позначена й появою такого камерно-вокального різновиду, як вокально-фортепіанний дует, що передбачав цілковиту рівноцінність обох партій.

Авторський підхід композиторки вирізняється оригінальним прочитанням віршованого тексту. Увага зосереджується на полісемантиці поетичного висловлювання, яке, в залежності від художнього завдання, втілюється у виразних або образотворчих прийомах музичного письма. Спершу вона писала здебільшого на тексти французьких поетів (переважно — на тексти улюбленого поета свого батька Жана П'єра Кларі де Флоріана (Jean-Pierre Claris de Florian), і саме на його текст скомпонувала свою першу пісню до дня народження батька. Водночас захоплювалася

віршами німецького поета, письменника, перекладача й драматурга доби романтизму Людвіга Йоганна Тіка (Johann Ludwig Tieck), Йоганна Петера Еккермана (Johann Peter Eckermann) — німецького літератора, поета, відомого своїми дослідженнями творчості І. В. Гете, секретарем якого він був. На їхню поезію вона скомпонувала кілька пісень і вокальний дует. Композиторка шукала і знаходила нові джерела вокально-поетичного самовираження, згодом звернувшись до творчості німецьких і австрійських прозаїків та поетів доби романтизму — Й. Айхендорфа, поета і філософа Ф. Шіллера; поета, драматурга й перекладача Е. Гайбеля; поета, публіциста й критика Г. Гайне; поета, прозаїка, драматурга, мислителя й натураліста Й. Гете (на тексти якого нею написано чимало *Lied*, а також вокальний дует і які можна вважати одними з кращих у її доробку); до спадку австрійського поета-романтика Н. Ленау, який визнається найвідомішим поетом «світової скорботи» і ліриком в історії Австрії; а також свого чоловіка В. Гензеля.

Жанрова основа вокальних мініатюр Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель являє собою складне поєднання, в якому чільне місце посідає німецька пісня (*Lied*), істотно доповнена елементами баркароли, а також речитативу й арії. Тому у її камерно-вокальній ліриці як вищому авторському прояві інтонаційно-мовних витоків музики поєднуються три основні стилістичні напрями — декламаційність, речитативність і оповідальність. Їхнє співвідношення в конкретному творі чи авторському стилі визначає характер зв'язку слова й музики, тип мелосу, який обирається композиторкою для реалізації музичного озвучування обраних нею словесно-поетичних текстів. Джерелом їхньої вокальності постає мовна інтонація, яка щоразу знаходить у музиці своє нове інтонаційне втілення, де поезія деталізує, а музичний виклад несе змістове навантаження, узагальнюючи та посилюючи зміст твору. У формі пісень відчувається подолання строфічності та квадратної періодичності. Музичний супровід позначений мелодизацією матеріалу, «уникненням тонічної гармонії, акцентом на змалювання тексту і використанням фортепіанного супроводу як коментаря» (Rodgers, 2011, с. 176).

Все це в комплексі свідчить про високий рівень її камерно-вокального доробку, який постає художньо значущою сторінкою європейського музичного романтизму.

Цікавими композиціями Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель є і кантати, які мають насичену оркестрову фактуру й демонструють однорідність композиційного стилю від початку й до кінця. У них вона віддає належне кантатам свого кумира —

Й.С. Баха. Серед найбільш яскравих — «На святі святої Цецилії» («Zum Fest der heiligen Cäcilia», 1833), створення якої стала результатом дружби Фанні з професійною співачкою (сопрано) Пауліною Декер (Pauline Decker). Виступ відбувся 22 листопада і в день літургійного свята Святої Цецилії (день іменин Фанні). Одночасно це був дебют Фелікса як диригента на його новій посаді в Дюссельдорфі. Вільгельм і його учні дбали й про візуальний аспект, створивши невелику опору для органу та вдягнувши Декер в мантію за зразком вівтаря Рафаеля у художньому музеї (італ. Pinacoteca nazionale di Bologna) під назвою «Екстаз Святої Цецилії». Вистава, як згодом занотувала у своєму щоденнику Фанні, «справила чарівний, гарний ефект». Таким чином, Фанні та Вільгельм описали своє подружнє життя як «подвійний контрапункт музики й живопису» (Mace Christian, 2018).

Також викликає інтерес і драматична п'єса для сопрано та оркестру (або концертна арія) «Гера і Леандр» («Hera und Leander», 1832), над якою Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель працювала спільно з Вільгельмом для подруги Фанні Ульріке Петерс (Ulrike Peters), коли вона захворіла. Вільгельм адаптував грецький міф про двох закоханих, розділених морем, а Фанні вдало виклала текст з посиланнями на натхненну морем музику її брата «Спокійне море та щаслива мандрівка» («Meeresstille und glückliche Fahrt»). Оркестровка включає різноманітні інструменти — флейти, кларнети, фаги, валторни, труби, литаври, струнні.

Другим за кількістю написаних творів у доробку Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель став жанр фортепіанної мініатюри (етюди, багателі, п'єси на чотири руки), а також концертштюки, фортепіанний цикл «Рік» («*Das Jahr*»), фортепіанні сонати. Кожен із таких творів демонструє неабияку майстерність композиторки — адже вона послуговувалася віртуозною технікою піаністів, яких мала можливість слухати та навчатися (це, насамперед, Л. Бергер, К. Цельтер). Фортепіанна фактура Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель доволі багата й різноманітна. Основною її ознакою назвемо індивідуалізацію — насичення кожного голосу самостійною виразовою лінією з характерними хроматичними фігураціями, як наспівними, так і пасажними, інтенсивну мелодизацію гармонічного супроводу. Також її фортепіанні композиції вирізняє глибоке знання тем, структури та стилю її улюбленого Л. ван Бетховена: це і складна техніка октав, і східчасті акордові мотиви. Серед сонат, найбільш вдало написаних для фортепіано, що втілюють обізнаність з технікою гри на клавіатурі, є «Пасхальна соната» («Easter Sonata», данина

Й. С. Баху). У доробку теж і сонати Es-dur, c-moll, g-moll.

У фортепіанній спадщині композиторки є фортепіанний цикл «Рік», складений з 12 характеристичних п'єс, де кожна отримала назву відповідного місяця року (за часом охоплює 60 хвилин). Цикл став присвятою-дарунком Вільгельму до Різдва. Але подарунок вийшов не лише чоловікові, а й нащадкам, котрі отримали можливість насолоджуватися цим своєрідним «музичним календарем». Дозволимо стверджувати, що цикл виявився вершиною у низці фортепіанних творів композиторки, де кожна п'єса вражає мелодійною виразністю та витонченістю фортепіанного письма, образністю та поетичністю, втілюючи картини природи та враження від оточення (написаний у часи перебування в Італії), утворюючи музичну єдність, як і сама природа, коли проходить через зміни сезонів року. У ньому втілилися властиві фортепіанній творчості Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель індивідуально-своєрідні риси стилю. Тут і властива музичному мисленню композиторки вокалізація мелодичних структур, і переважання різноманітної техніки (дрібною та акордовою), що свідчить про доволі високий рівень виконавської майстерності, що надає кожній п'єсі емоційної характерності та блиску. Деякі п'єси циклу доволі масштабні та за своїми параметрами наближаються до жанру концертного твору.

Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель належить і Фортепіанне тріо d-moll, складна та різноманітна фактура якого теж свідчить про високий рівень її композиторської майстерності.

Єдиний оркестровий твір, Увертюра для оркестру C-dur, був написаний у 1834 році і став своєрідною даниною двом композиторам — Л. ван Бетховену і К. М. Веберу. Вперше він прозвучав у виконанні оркестру Кенігштаттського театру (Königstadt Theater), диригентом виступила Фанні. Вона була й першою жінкою-композиторкою, яка написала струнний квартет E-dur, що став наслідком експериментів з іншими камерними жанрами (два твори для віолончелі та фортепіано: соната-фантазія та капричіо).

ВИСНОВКИ

Двоє талановитих, музично обдарованих дітей, які народилися на початку XIX століття та зростали в одній родині — відомій сім'ї Мендельсон. Однією з них був син Фелікс, згодом поставши найбільш шанованим композитором класичної музики тієї доби. Іншою, не менш талановитою

дитиною, — донька Фанні, котрій було відмовлено у можливості зробити музичну кар'єру через гендерну політику тих часів, що обмежувала свободу жінки. За життя її кар'єра виконавиці та композиторки велася, здебільшого, приватно та була затьмарена публічними успіхами її брата. Реальний масштаб її творів (466 завершених композицій і рукописів) та внесок у стиль Фелікса Мендельсона оцінені на батьківщині лише наприкінці XX — поч. XXI ст. Адже вона виступала не лише генератором ідей і критичним рецензентом творів брата — її важливість як талановитої, самодостатньої композиторки є незаперечною. На сьогодні у Німеччині віднайдено велику кількість її рукописів, видані листи та щоденники, також їй присвячено декілька романів-біографій. Нарешті з зацінки брата виходить не менше талановита сестра.

Наукова новизна дослідження полягає у першому досвіді спеціального аналізу життєпису малої відомої німецької композиторки та виконавиці доби романтизму Ф.-Ц. Мендельсон-Гензель у вітчизняному музикознавстві.

На підставі проведеного аналізу життєтворчості композиторки відкриваються перспективи для відтворення питомих тенденцій соціокультурної та гендерної кореляції й можливість історико-музикознавчого аналізу творчості інших жінок-композиторок у контексті розвитку світової музичної культури. На сьогодні інтерес до музики талановитих авторок поступово зростає, що відкриває нові обрії для ґрунтовних і неупереджених досліджень, надає нового імпульсу для осмислення становлення музичної культури кожного історичного періоду та подальшого обмірковування його внутрішньої змістової самотності.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Беккер, Л. (2021). Фанні (Мендельсон-Бартольди) Гензель – німецький композитор XIX века. *Заметки по еврейской истории*, 4(229). <https://z.berkovich-zametki.com/y2021/nomer4/bekker/>
- Бок, А. (2017, 11 февраля). Фанні Мендельсон и её знаменитый марш. *IsraLove*. <https://isralove.org/load/5-1-0-950>
- Маценка, С. П. (2018). Літературний портрет Фанні Гензель-Мендельсон (роман «Найдорожча Фенхель! Життя Фанні Гензель-Мендельсон в етюдах і інтермецо» Петера Гертлінга). *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 195-212. <https://doi.org/10.34064/khnum2-17.13>
- Молчанова, Т. О. (2020). Жінки-композиторки: гендерна політика часу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*, 46, 311-332.

- Молчанова, Т. О. (2021). Музична творчість Дори П'єачевич як феномен пізньоромантичного стилю. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 45, 116-123. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247377>
- Риман, Г. (1901). *Музыкальный словарь* (Ю. Энгель, ред.; Б. Юргенсон, пер.; Т. 1). Издание П. Юргенсона.
- Bartsch, C. (2010, March 22). Fanny Hensel. In B. Borchard & N. Noeske (Hrsg.), *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*. Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Retrieved April 13, 2022 from https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000359?XSL.back=H
- Borchard, B. (2007). Einschreiben in eine männliche Genealogie? Überlegungen zur Bach-Rezeption Fanny Hensels. In A. Hartinger, C. Wolff, & P. Wollny (Hrsg.), «Zu groß, zu unerreichbar». *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns* (s. 59-78). Breitkopf & Härtel.
- Borchard, B., & Schwarz-Danuser, M. (Hrsg.). (2002). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*. Furore.
- Büchter-Römer, U. (2001). *Fanny Mendelssohn-Hensel* (4 Auflage). Rowohlt Taschenbuch.
- Cohen, A. I. (1987). *International Encyclopedia of Women Composers* (2nd ed.; Vols. 1-2). Books & Music USA.
- Härtling, P. (2011). *Liebste Fenchel! Das Leben der Fanny Hensel-Mendelssohn in Etüden und Intermezzi* (7 Auflage). Kiepenheuer & Witsch.
- Hellwig-Unruh, R. (2000). List of works of Fanny Hensel. *International Music Score Library Project (IMSLP). Petrucci Music Library*. http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Fanny_Hensel
- Helmig, M. (Hrsg.). (1997). *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*. Edition Text und Kritik.
- Hensel, F. (1993). *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier* (Band 1; A. Maurer, Hrsg.). Breitkopf & Härtel.
- Hensel-Mendelssohn, F. (1989). *Das Jahr: 12 Charakterstücke für das Forte-Piano* (L. G. Serbescu & B. Heller, Hrsg.). Furore.
- Hensel-Mendelssohn, F. (1990). *Klavierquartett As-Dur* (R. Eggebrecht-Kupsa, Hrsg.). Furore.
- Kamen, G. (1996). *Hidden Music: The life of Fanny Mendelssohn*. Atheneum.
- Klein, H.-G. (2005). «... mit obligater Nachtigallen- und Fliederblütenbegleitung»: Fanny Hensels Sonntagsmusiken. Reichert.
- Mace Christian, A. (2018, 28 November). Hensel [née Mendelssohn (-Bartholdy)], Fanny Cécilie. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000159>
- Rodgers, S. (2011). Fanny Hensel's Lied Aesthetic. *Journal of Musicological Research*, 30, 175-201. <https://doi.org/10.1080/01411896.2011.588641>
- Shichtman, S. H., & Indenbaum, D. (2007). *Gifted sister: The story of Fanny Mendelssohn*. Morgan Reynolds Pub.

REFERENCES

- Bartsch, C. (2010, March 22). Fanny Hensel. In B. Borchard & N. Noeske (Eds.), *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen* [MUGI. Music education and gender research: Lexicon and multimedia presentations]. Hamburg University of Music and Theater. Retrieved April 13, 2022 from https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000359?XSL.back=H
- Bekker, L. (2021). Fanny (Mendelssohn-Bartholdi) Hensel – nemetskii kompozitor XIX veka [Fanny (Mendelssohn-Bartholdy) Hensel is a German composer of the 19th century. *Zametki po evreiskoi istorii* [Notes on Jewish History], 4(229). <https://z.berkovich-zametki.com/y2021/nomer4/bekker/> [in Russian].
- Bok, A. (2017, February 11). Fanny Mendelssohn i ee znamenityi marsh [Fanny Mendelssohn and her famous march]. *IsraLove*. <https://isralove.org/load/5-1-0-950> [in Russian].
- Borchard, B. (2007). Einschreiben in eine männliche Genealogie? Überlegungen zur Bach-Rezeption Fanny Hensels [Enroll in a male genealogy? Reflections on Fanny Hensel's reception of Bach.]. In A. Hartinger, C. Wolff, & P. Wollny (Eds.), "Zu groß, zu unerreichbar". *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns* ["Too big, too unattainable". Bach reception in the age of Mendelssohn and Schumann] (pp. 59-78). Breitkopf & Härtel [in German].
- Borchard, B., & Schwarz-Danuser, M. (Eds.). (2002). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik* [Fanny Hensel née Mendelssohn Bartholdy: Composing between the ideal of conviviality and romantic music aesthetics]. Furore [in German].
- Büchter-Römer, U. (2001). *Fanny Mendelssohn-Hensel* (4th ed.). Rowohlt Taschenbuch [in German].
- Cohen, A. I. (1987). *International Encyclopedia of Women Composers* (2nd ed.; Vols. 1-2). Books & Music USA.
- Härtling, P. (2011). *Liebste Fenchel! Das Leben der Fanny Hensel-Mendelssohn in Etüden und Intermezzi* [Dearest Fenchel! The life of Fanny Hensel-Mendelssohn in etudes and intermezzi] (7th ed.). Kiepenheuer & Witsch [in German].
- Hellwig-Unruh, R. (2000). List of works of Fanny Hensel. *International Music Score Library Project (IMSLP)*.

- Petrucchi Music Library* http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Fanny_Hensel
- Helmig, M. (Ed.). (1997). *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk* [Fanny Hensel, born Mendelssohn Bartholdy. The work]. Edition Text und Kritik [in German].
- Hensel, F. (1993). *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier* [Selected songs for voice and piano] (Vol. 1; A. Maurer, Ed.). Breitkopf & Härtel [in German].
- Hensel-Mendelssohn, F. (1989). *Das Jahr: 12 Charakterstücke für das Forte-Piano* [The year: 12 character pieces for the pianoforte] (L. G. Serbescu & B. Heller, Eds.). Furore [in German].
- Hensel-Mendelssohn, F. (1990). *Klavierquartett As-Dur* [Piano Quartet in A flat major] (R. Eggebrecht-Kupsa. Ed.). Furore [in German].
- Kamen, G. (1996). *Hidden Music: The life of Fanny Mendelssohn*. Atheneum.
- Klein, H.-G. (2005). "... mit obligater Nachtigallen- und Fliederblütenbegleitung": *Fanny Hensels Sonntagsmusiken* ["... with the obligatory accompaniment of nightingales and lilac blossoms": Fanny Hensel's Sunday music]. Reichert [in German].
- Mace Christian, A. (2018, 28 November). Hensel [née Mendelssohn (-Bartholdy)], Fanny Cäcilie. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000159>
- Macenka, S. (2018). Literaturnyi portret Fanni Hensel-Mendelson (roman "Naidorozhcha Fenkhel! Zhyttia Fanni Hensel-Mendelson v etiudakh i intermetso" Petera Hertlinga) [Literary Portrait of Fanny Hensel-Mendelssohn (in Peter Härtling's novel "Dearest Fenchel! The Life of Fanny Hensel-Mendelssohn in Etudes and Intermezzi")]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva* [Aspects of Historical Musicology], 17, 195-212. <https://doi.org/10.34064/khnum2-17.13> [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2020). Zhinky-kompozytorky: genderna polityka chasu [Women composers: gender politics of time]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. Muzykoznavchyi Universum* [Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv. Musicological Universum], 46, 311-332 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2021). Muzychna tvorchist Dory Pieiachyevych yak fenomen piznoromantychnoho styliu [The musical work of Dora Pejačević as a phenomenon of the late-romantic style]. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of KNUKіM. Series in Arts], 45, 116-123. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247377> [in Ukrainian].
- Riemann, G. (1901). *Muzykal'nyi slovar'* [Musical Dictionary] (Yu. Engel, Ed.; B. Yurgenson, Trans. Vol. 1). Edition P. Jurgenson [in Russian].
- Rodgers, S. (2011). Fanny Hensel's Lied Aesthetic. *Journal of Musicological Research*, 30, 175-201. <https://doi.org/10.1080/01411896.2011.588641>
- Shichtman, S. H., & Indenbaum, D. (2007). *Gifted sister: The story of Fanny Mendelssohn*. Morgan Reynolds Pub.

A STRANGER IN THE MUSICAL INTERIOR OF ROMANTICISM: FANNY CECILIA MENDELSSOHN-HENSEL

Tetiana Molchanova

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Abstract

The purpose of the article is an attempt to draw the attention of domestic researchers and performers to the life and work of the German composer, the older sister of Felix Mendelssohn-Bartholdy, a significant figure in the musical life of Germany in the first half of the 19th century — Fanny Cecilia Mendelssohn-Hensel, who belongs to the unexplored figures in Ukrainian musicology; to outline the principles of her work as a performer and composer; to determine the genre and stylistic direction of her creative work. The article demonstrates the relevance of the analysis of her heritage, the relationship between the events of her life, and the main areas of her activity as a pianist, composer, and educator is established. *Methods*. The author of the article applies a system analysis that combines the following methods: analytical (reproduction of the overall picture of the life and work of F. Mendelssohn-Hensel on the basis of an objective analysis of the found sources in German and English, information from explanatory notes to music collections, Internet resources and the author's own article), cultural (in order to identify the conditions that provided for the formation of the creative work of F. Mendelssohn-Hensel as a composer), axiological (to determine the artistic and performing value of her works), and observational (own pedagogical analysis and experiment: the management of the creative project "Little-known women-composers" since 2011, in the context of which there is the introduction into the

educational process of students and masters of the concertmaster class, the Department of Solo and Chamber Singing, the Department of Chamber Ensemble of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, the Department of Music of the Jan Dlugosz University (course “Warsztaty Artystyczne”, Poland, Czestochowa) of the composer’s works and their performance on the concert stage. *Results.* Based on the analysis of the life and work of the little-known German composer of the Romantic era F. Mendelssohn-Hensel, there are prospects for new research of women’s compositional creative work of the past in the context of the then aesthetic values and further reflection on its internal content essence. *Scientific novelty.* The article is the first experience of a special analysis of the biography of a little-known German composer and performer in Ukrainian musicology, which fills an existing gap in the history of domestic research and performance, and expands the worldview of students and performers, enriches their educational repertoire and concert programmes.

Keywords: Fanny Cecilia Mendelssohn-Hensel; women’s composing; gender policy; priority areas of creative work

Інформація про автора

Тетяна Молчанова, доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка, вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005, ORCID iD: 0000-0002-2152-7341, e-mail: prof@molchanova.pro

Information about the author

Tetiana Molchanova, DSc in Art Studies, Professor, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostapa Nyzhankivskoho St., Lviv, 79005, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2152-7341, e-mail: prof@molchanova.pro



DOI: 10.31866/2410-1176.46.2022.258624
УДК 784.66-028.5+82-14:784(477.43)"20"

Оригінальна стаття
© Найда Ю., Найда В., 2022

АВТОРСЬКА ПІСНЯ ТА СПІВАНА ПОЕЗІЯ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ МІСТА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО У ХХІ СТОЛІТТІ

Юрій Найда^{1*}, Віра Найда¹

¹Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

Анотація

Мета статті — проведення біографічно-творчого аналізу розвитку жанру авторської пісні та співаної поезії в контексті музичного життя міста Хмельницького у ХХІ ст. *Методи*. Під час роботи було використано теоретичні та емпіричні методи дослідження, як-от: метод порівняльного аналізу, спостереження, опитування, бесіда, систематизація та узагальнення. *Результати*. Розкрито складники жанру, а також проаналізовано сутність понять «авторська пісня» та «співана поезія». Виділено окремий напрямок — «виконавство». Крім того, у статті представлені короткі біографічні відомості яскравих персоналій цього жанру. Головна увага зосереджена на висвітленні їхньої творчості, а саме: написання пісень, концертно-виконавська діяльність, фестивально-конкурсна практика, участь у телевізійних та радіопередачах, робота в студії звукозапису тощо. Показано їхній внесок у музичну культуру міста Хмельницького. Визначено, що авторська пісня та співана поезія є невід'ємним складником музичного життя міста Хмельницького, що є яскравим показником загальнодуховного розвитку містян. *Наукова новизна*. Уперше в регіональному музикознавстві міста Хмельницького досліджується динаміка функціонування жанру авторської пісні та співаної поезії у ХХІ столітті.

Ключові слова: авторська пісня; співана поезія; виконавець; співець; жанр

Для цитування

Найда, Ю., & Найда, В. (2022). Авторська пісня та співана поезія в музичному житті міста Хмельницького у ХХІ столітті. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 119-127. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258624>

ВСТУП

Музичне життя міста Хмельницького має традиції, історію. Воно представлене багатьма творчими постатями, колективами та оригінальним репертуаром. Проте слід зазначити, що жанр авторської пісні та співаної поезії залишається малодослідженим

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Питання краєзнавства були предметом вивчення багатьох хмельницьких учених (Ю. Блажевич, В. Захар'єв, С. Єсюнін, Б. Кришук, Ю. Телячий та ін.). Висвітленню мистецтвознавчого аспекту роз-

витку музичної культури Хмельницького присвячені праці музикознавців та науковців (Є. Богдан-Белова, М. Кульбовський, К. Івахова, П. Слободянюк, Н. Туровська, Р. Гуцал та ін.). Проте наші розвідки засвідчили, що ці дослідження розкривають певні аспекти музичного життя Хмельницького, але не спрямовані на аналіз розвитку жанру авторської пісні та співаної поезії міста, що стало поштовхом до вивчення цієї актуальної теми. Наша праця буде першою у цьому напрямку.

Мета дослідження полягає в спробі зробити біографічно-творчий аналіз розвитку жанру авторської пісні та співаної поезії в контексті музичного життя міста Хмельницького у ХХІ ст.

Відповідно до поставленої мети визначено основні *завдання*: уточнити поняття «авторська

пісня» та «співана поезія», простежити динаміку функціонування цього жанру в Хмельницькому, віднайти біографічні довідки та проаналізувати творчу діяльність персоналій.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У системі видів мистецтва пісенна лірика є найбільш відкритою для масового доступу у сфері художньо-творчої діяльності, отже, виступає потужним чинником суспільної свідомості (Малахова, 2015). «Наша земля славиться співучістю людей. <...> Більшість виконавців співають відомі пісні, а талановиті створюють власні» (Картавий, 2009). Тож пісня — це один із найдавніших видів народної музично-поетичної творчості, складником якої є жанр авторської пісні та співаної поезії.

Визначення авторської пісні втілюється в численних її назвах — «гітарна пісня», «міська пісня», «молодіжна пісня», «поетична пісня», «інтелектуальна пісня», «туристська пісня», «самодіяльна пісня», «бардівська пісня». Відбулась саме така трансформація назви пісенного жанру авторської пісні, що виник у середовищі інтелігенції СРСР в 50–60-і роки ХХ століття. Більш точним слід визнати термін «авторська пісня», який в останні роки ґрунтовно укорінений у музичному побуті (Савченко, 1987).

Із довідкової літератури дізнаємось, що «авторська пісня <...> — жанр міської масової музичної культури, де автор музики і віршів (співець) співає власних пісень під гітарний акомпанемент» (Скрипник, 2006). Дефініція «співана поезія», на жаль, поки що не висвітлена в музикознавчій довідковій літературі, але в музичному мистецтві під цим поняттям традиційно розуміють таке виконання творів під гітарний акомпанемент, де автором музики є сам виконавець, а тексти пісень написані на вірші інших поетів. У ХХІ ст. в жанрі авторської пісні виокремлюється такий напрямок, як «виконавство». У цьому напрямку співаки виконують твори інших авторів, але з непідробною щирістю та довірливим ставленням до слухача. Саме таке виконання є особливістю жанру авторської пісні та співаної поезії.

Наведемо біографічні відомості про діячів жанру авторської пісні та співаної поезії міста Хмельницького.

Білецький Сергій Олексійович (16.09.1968, м. Костопіль Рівненської обл.) — співець (авторська пісня, співана поезія), поет-пісняр, історик, член літературної спілки «Поділля», курінний українського козацтва, волонтер громадської організації «Громадянська оборона Хмельниччини».

Нагороджений орденом Устима Кармелюка за патріотичне виховання молоді.

Сергій закінчив загальноосвітню школу в Кривому Розі, технікум в Душанбе, служив у Сургуті. Згодом приїхав на Кіровоградщину. Після закінчення Київського державного університету харчових технологій працював за фахом на цукровому заводі 2 роки, потім 5 років у Москві та 1 рік в Санкт-Петербурзі. Тепер проживає в Хмельницькому. Має двох дорослих синів.

Сергій багато мандрував Карпатами, Кримом, Таджикистаном, Киргизією. У 2014 р. виступав на головній сцені столичного Майдану та на барикадах по вул. Грушевського. Крім того, мав багато волонтерських поїздок з концертами в зону АТО та прикордонними територіями України. Сергій відомий також як вуличний музикант. Він є дипломантом численних фестивалів: «Олександрівська лавра» (Санкт-Петербург, 2011), Всеукраїнський козацький фестиваль «Покрова на Хортиці» (Запоріжжя, 2011), Всеукраїнський фестиваль козацької пісні «Байда» (Тернопіль, 2012), Фестиваль військової пісні «Смарагдова ліра» (Хмельницький, 2013), Обласний фестиваль-конкурс «Я — Артист» (Хмельницький, 2014), Міський літературний фестиваль «Слово єднає» (Хмельницький, 2015), Фестиваль патріотичної пісні «Героям слава!» (урочище Гутвин Рівненської обл., 2015) тощо.

Вірші почав писати в 30-річному віці. У творчому доробку автора більше 1000 творів українською та російською мовами. Це вірші, пісні та римейки. Крім того, С. Білецький видав друком 6 книг віршів та пісень. Це «Козацька Україна Русь» (2015, 248 с.), «Збірник віршів та пісень з акордами про АТО», присвячений похреснику В. Бабану (2016, 92 с.), «Алкос і Ерос» — весела розважальна збірка про наш побут та життя (2016, 80 с.), «Не рвіть Україну» — збірник патріотичних віршів та пісень з акордами (2016, 104 с.), «Футбольний бум», присвячений чемпіонату Європи з футболу у Франції (2016, 72 с.), «Пізнай себе — пізнаєш світ» — історія та філософія у віршах (2016, 120 с.).

Голова спілки «Поділля» Володимир Олійник зазначає: «Сергій Білецький — <...> козак неспокоїної вдачі, широкої душі, моментального реагування на суспільні події». Бійці АТО, прослухавши Сергієві пісні, категорично заборонили йому йти добровольцем: «Ти зробиш більше піснею для України!» (Білецький, 2015).

Білий Ігор Борисович (20.11.1963) — співець (авторська пісня), волонтер, учитель фізичної культури СЗОШ № 6, член політичної партії Народний Рух України, кавалер ордена В. Чорново-

ла, лауреат Всеукраїнських фестивалів бардівської пісні. Нагороджений відзнакою Президента України «За гуманітарну участь в антитерористичній операції».

Перші пісенні тексти І. Білий почав писати у 42 роки. Тепер у його репертуарі понад 300 пісень. Серед них — «Перемир'я», «Звернення до російського солдата» (єдина російськомовна пісня у фронтовому репертуарі), «Ти збери мене в дорогу, моя мила» (перша пісня написана для захисників в Оріховці), «Мажорний батальйон», «Не спи», «Політав би», «Лабіринт», «У лісі казковому», «Поїхали, мій друже, на Майдан» тощо. Ігор Білий випустив 5 аудіоальбомів.

Співав на барикадах столичного Майдану, підтримував наших захисників у зонах АТО, ООС та на фронтовій і прифронтовій Луганщині. Виступав на численних фестивалях, на Дні міст Києва та Львова, на концерті гурту «Рутенія». У 2013 р. дав сольний концерт під назвою однойменної пісні «Не спи» в Хмельницькому монотеатрі «Кут», який приурочив до свого 50-річчя. Згодом, у 2015 р., відбувся ще один сольний концерт у Хмельницькій обласній філармонії.

За визначенням Ігоря Білого, «бард — як кобзар, має співати лише те, що бачить: правду, якою б вона не була» (Салій, 2020).

Врода Людмила Анатоліївна (25.07.1974, смт Нова Ушиця Хмельницької обл.) — співчиця (співана поезія, авторська пісня), музичний керівник Хмельницького дошкільного навчального закладу № 39 «Котигорошко».

Загальну освіту отримала в школі № 3, майстерність гри на скрипці опанувала в дитячій музичній школі № 1. У 2012 р. закінчила навчання в Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії та отримала диплом магістра музичного мистецтва. Палку любов до музики Людмила перейняла від своїх батьків, професійних музикантів — Анатолія та Галини Яківчуків. Природні здібності та професійна освіта сприяли оволодінню кількома музичними інструментами, як-от: скрипка, фортепіано, гітара, сопілка.

Багаторічна співпраця з Хмельницьким міським товариством української мови імені Тараса Шевченка «Просвіта» сприяла написанню пісні «Народний дім» на вірші І. Драча. Серед її пісень відомі «Не підганяй мене, мій часе», «Сніг ішов» на вірші О. Радущинської, а також твори, де Людмила є автором віршів та музики: «Святий Миколай», «Мамо-матусю», «Я малюю», «Колісанка для матусі», «Панна Осінь» тощо.

Слід зазначити, що за участю Людмили Вроди були підготовлені і вийшли в ефір численні

передачі на обласних телевізійних та радіоканалах. Наведемо, до прикладу, авторську програму З. Діденко «Свою Україну любіть», творче шоу О. Радущинської «Мелодії Родоцвіту».

Свої вірші та пісні Людмила Врода друкувала на сторінках «Літературної громади» (2005), часописів міської літературної спілки «Поділля», альманаху «На крилах мрій» (2010, укладач Г. Ісаєнко), навчального посібника «Музичний меридіан» (2018, укладачі Ю. Найда, В. Найда, О. Барицька).

У 2019 р. вийшла друком перша поетична збірка Людмили Вроди «Я щедрим серцем з Вами говорю» (видавництво Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, 28 с.), до якого ввійшли вибрана лірика, а також пісні для дітей (Філінюк, 2019).

Мазур Леонід Васильович (4.03.1959, с. Водички Хмельницького р-ну Хмельницької обл.) — співець (співана поезія, авторська пісня), спеціаліст із комп'ютерних технологій, почесний член Хмельницької літературної спілки «Поділля». Захоплюється фотографією.

Його мати, Надія Михайлівна, працювала вчителькою математики, а батько, Василь Володимирович, — агрономом у колгоспі. Під час навчання в школі Леонід брав активну участь у гуртках художньої самодіяльності: співав у хорі (був солістом), грав на кларнеті в оркестрі, а також самостійно опанував гру на баяні.

Після закінчення загальноосвітньої школи Леонід вступив до Одеського політехнічного інституту на факультет автоматики і обчислювальної техніки. Тоді ж навчився грати на фортепіано. Після закінчення інституту отримав кваліфікацію спеціаліста з комп'ютерних технологій.

У 1998 р. Леонід купив синові Юрію гітару і самотужки освоїв простий акомпанемент. Спочатку він вивчав популярні на той час пісні, а коли познайомився з творчістю З. Слободян, О. Смика, В. Смотровеля, Тризубого Стаса, Н. Франчук, тоді виникло нестерпне бажання творити самому. Тоді й почав писати власні пісні. Тепер працює в жанрі співаної поезії.

У творчому доробку Леоніда Мазура понад 100 пісень на вірші українських класиків О. Олеся, С. Руданського, В. Сосюри, В. Стуса, Лесі Українки, Т. Шевченка; сучасних поетів Л. Вировець, В. Ковтуна, Л. Костенко, Ю. Лазірко, О. Лозової, І. Павлюка, Г. Чубая; подолян Р. Біберіної, В. Булаєнка, П. Гірника, І. Іова, П. Карася М. Лисайчук, О. Лихогляд, В. Міхалевського, Й. Осецького, М. Федунця, Л. Шерстинюка, Н. Шмурікової. Крім цього, у репертуарі Леоніда є й авторські пісні на, як-от: «Літо», «Сніжинка на долоні», «Червоні троянди», «Весняний романс» тощо.

Леонід Мазур брав участь у Всеукраїнському фестивалі мистецтв «Розкуття» (Хмельницький, 2009), Регіональному фестивалі бардівської пісні «Вальс-Бостон» (Хмельницький, 2009), Всеукраїнському фестивалі української середньовічної культури «Тустань!» (с. Урич Сколівського р-ну Львівської обл., 2011), Миському літературному фестивалі «Слово єднає!» (Хмельницький, 2016). Він є дипломантом та лауреатом (3 місце) Всеукраїнського конкурсу фестивалю співаної поезії та авторської пісні «Оберіг» (Луцьк, 2017, 2018) тощо. Крім того, Леонід Васильович є активним учасником Хмельницького клубу авторської пісні «Вальс-Бостон».

У 2012 р. Л. Мазур виступав на Львівському обласному радіо в передачі Н. Криничанки. У 2018 р. брав участь у творчому проєкті «Подільська осінь у Харкові». У 2019 р. був запрошений у Київ на творчі вечори поетів В. Ковтуна та І. Павлюка.

Значними подіями у творчості Л. Мазура є його авторські творчі вечори, що проходили в рідному місті Хмельницькому. Це «Осінній романс» (2015) та «Сніжинка на долоні» (2020).

Леонід Мазур має невелику домашню студію, де пише музику і створює відео на власні пісні, бере участь у різних проєктах, активно співпрацює з творчими особистостями рідного міста, постійно виступає в бібліотеках, школах та вищих навчальних закладах Хмельницького. Має записи на обласному радіо та телебаченні.

Навроцький Руслан Станіславович (9.02.1968, с. Пільний Олексинець Городоцького р-ну Хмельницької обл.) — співець (авторська пісня, виконавець).

За освітою — дипломований учитель-філолог (російська мова та література), за покликанням — митець. Навчався в Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка. Під час навчання організував бардівський студентський фестиваль, Кам'янець-Подільський рок-клуб, був учасником славнозвісного Клубу веселих і кмітливих «Чорна Кішка».

Після закінчення працював у Городоцькому відділі культури актором ним створеного бард-гурту «Баністерія каапі» в тандемі з гітаристом І. Ярошевським. У кінці 1990-х років переїхав до Хмельницького, де провадив малий бізнес.

Руслан Навроцький є учасником, лауреатом та членом журі багатьох конкурсів і фестивалів (естрадних, бардівських, поетичних). Серед них «Молодість Поділля» (Волочиськ), «Розкуття» (Хмельницький), «Червона Рута» (Хмельницький), фестиваль ім. Р. Шухевича, фестиваль афганської пісні, поетичний конкурс у Самчиках.

З виступами на фестивалях Руслан побував в Житомирі, Рівному, Славутичі тощо.

У 2000-х роках Р. Навроцький створив власну домашню студію звукозапису. Він зібрав і записав майже всіх бардів Хмельницького і Городоччини. Пісні 16 авторів увійшли в аудіодиск «Акустика», присвячений поету, художнику, барду, фронтмену гурту «Летаргічний сон» Р. Ічику, що трагічно загинув. Пізніше з поетесою та телеведучою О. Радущинською організував виступи місцевих бардів на обласному телебаченні. Пізніше, з динамічним розвитком інтернету, Руслан Станіславович повністю віддався особистій творчості. Він спробував себе вокалістом у різних жанрах. Цьому сприяли різні культурологічні майданчики в інтернеті.

Сьогодні у творчому доробку Руслана Навроцького дві поетичні збірки, розміщені на інтернет-ресурсах, та 15 аудіоальбомів. Серед них: «Національний Юродивий», «Цеплясь за любов», «Один на один з самотою, а за вікнами небо», «Межсезонье», «Я праздную тебе», «Ночное кафе», «Мой гольстрим», «Бабочкой пролетела», «Быстро жить», «Встань на цыпочки», «Я піду в листопад», «Лелю» та ін.

Серед його пісень «Пашка — вуличний музикант», «Моє місто», «Нове покоління вибирає пепсі», «Ешелони Роксолан», «Романс Наталі», «Господа ділить», «Шоу», «Побудуй собі пам'ятник з глини» та багато ін.

Зараз Руслан Навроцький співпрацює з поетесами Ю. Баткіліною, Н. Яницькою. У планах — написати пісні на вірші Е. Більченко, Ю. Издрика, О. Кабанова.

За словами Руслана Навроцького, «бардівська доля — це значною мірою доля одинака, але ж і кобзарі в Україні завше були особливими людьми — філософами з народу і з Божою ласкою» (Слободянюк, 2008). Іще Руслан додає: «Зовсім не важливо, у якому стилі написаний твір — естрада, шансон, рок, бардівство. Головне — це талановитість, професійність, сучасність стилю написання (крім фолку), щирість викладання теми, рівень поезії та Актуальність Неба» (власний термін Р. С. Навроцького).

Найда Юрій Михайлович та Найда Віра Юрїївна (4.05.1976, м. Ізяслав Хмельницької обл.; 1.08.1975, смт Козова Тернопільської обл.) — подружжя, співці (виконавці, співана поезія). Кандидати педагогічних наук, викладачі музичних дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Творчий дует Юрія та Віри Найд утворився в 1994 р. під час навчання у Хмельницькому педагогічному училищі. Це був студентський інструментальний дует : Юрій грав на баяні, Віра — на

фортепіано. Ансамблеве музикування продовжили в Миколаївському та Київському педагогічних університетах. Згодом почали активно займатись авторською піснею та співаною поезією. Студентський інструментальний дует реорганізувався в подружній вокальний дует. Спочатку Юрій та Віра співали пісні інших авторів під акомпанемент гітари. Пізніше почали писати власні пісні. Свої концертні виступи доповнюють віршами Юрія та грою Віри на мелодиці. Переважно працюють у жанрі сучасного українського романсу, хоча в репертуарі є пісні російської класичної авторської пісні.

Серед мистецької спільноти міста вони відомі як «Творчий дует Юрія та Віри Найд», котрі «своєю творчістю <...> будують радісний світ добра, в якому втілюють мрії про досконалість і гармонію людського буття» (Брижак, 2015). Ось як охарактеризував їхній виступ на XII Всеукраїнському фестивалі мистецтв «Зоряна Брама» голова журі В. Сучков:

Приємні за своїм тембровим забарвленням голоси досвідчених виконавців чудово зливаються в гармонічному ансамблі, демонструючи не тільки інтонаційну і вокально позиційну чистоту виконавської майстерності, але й гармонічну основу виконуваних співзвуч. Адже, слухаючи обдаровану пару <...>, виникає бажання просто насолоджуватися щирістю та відкритістю, котрими учасники чудового тандему діляться. (Брижак, 2015)

У творчому доробку дуету є аудіодиск авторської пісні та співаної поезії «Я тебе люблю...», присвячений 15-річчю їхнього подружнього життя. (звукорежисер — О. Бурбела, студія звукозапису — «ВЕРЕМІЯ ПРОДАКШН», загальний час звучання — 64.07 хв., 27 пісень, запис 2012 р.).

У 2013 р. вийшла у світ перша поетична збірка Юрія Найд «Подих осені» (видавець ФОП Цюпак А. А., 59 с.), яку вдячний син присвятив своїм батькам — Михайлові Федоровичу та Валентині Іванівні Найдам. Книга має три тематичні розділи: «Моїм колегам, друзям, вчителям», «Свято буденне», «Спасибі Вам за щире слово нам». В оформленні видання використано графіку хмельницької художниці О. Чайковської (Бубнової).

Пісні на музику Юрія та Віри Найд надруковані в альманасі «На крилах мрій» (2010), у репертуарному збірнику «Вокальні ансамблі та пісні на вірші Галини Ісаєнко» (2011), у навчальних посібниках «Музичний меридіан» (випуск 1 — 2012, випуск 2 — 2018).

Творчий дует Юрія та Віри Найд — лауреат та дипломант понад 20 конкурсів, фестивалів та

олімпіад. Серед них — «Булат», «Осіннє рандеву», «Пісенний Спас», «Созвездие бардов Кривбасса», «На Голубих озерах», «Оберіг», «Голос Країни», «Соловьиная трель», «Словоспів» тощо.

Юрій та Віра Найд є активними учасниками клубу авторської пісні «Вальс-Бостон», духовного культурно-просвітницького руху «За життя», театру пісні та поезії «Коралі зірок».

Працювали в складі журі III та X Регіонального фестивалю авторів та виконавців бардівської пісні «Вальс-Бостон» (Хмельницький, 2008), Обласного заочного конкурсу авторської пісні та співаної поезії серед учнів загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладів (Хмельницький, 2013), X Всеукраїнської музичної олімпіади «Голос Країни» (Київ, 2016) тощо.

Існують записи творчого дуету Юрія та Віри Найд на радіо та телебаченні. Це такі передачі, як-от: «Зустріч в антракті», «Ранкова кава», «На музичних горизонтах», «Щира розмова», «Літературний меридіан», «На життєвих перехрестях», «Від усієї душі» тощо.

Новокшинов Олександр Михайлович (25.10.1981, м. Лозова Харківської обл.) — співець (авторська пісня). За фахом лікар. Зараз працює остеопатом.

У сім'ї малого Олександра завжди звучала музика. Бабуся знала багато прислів'їв та народних пісень, дідусь вправно грав на балалайці, а батько — на баяні. Олександр і сам прагнув опанувати баян, але гітара стала його улюбленим музичним інструментом.

У школі Олександр грав у вокально-інструментальному ансамблі. Тоді з'явилися його перші вірші та пісні. Після закінчення школи в 1999 р. Олександр Новокшинов вступив до Харківського національного медичного університету. Хоча навчання було вкрай напруженим, гітара постійно була з Олександром. За його словами, «музика завжди давала мені віддушину і душевну гармонію». Період навчання в університеті був найбільш активним у концертній діяльності Олександра. Пізніше його запросили як музиканта та актора в медичну лігу КВК. Там він створював тематичні музичні номери, співав та виступав як актор.

У 2005 р. Олександр Новокшинов переїхав до м. Хмельницький. Тут він працював у дитячій міській лікарні лікарем-реаніматологом, викладачем гри на гітарі (2009–2013 рр.) у Центрі культурного розвитку молоді. Давав сольні концерти сам та зі своїми учнями. У 2014 р. Олександр як актор брав участь у авторській виставі Р. Міляра «Хранителі насліддя». О. Новокшинов є активним учасником Хмельницького клубу авторської пісні «Вальс-Бостон».

Нині Олександр Михайлович продовжує писати пісні, які викладає в авторському ютуб-каналі разом із навчальним відео. Серед його творів — «Маленький Я», «Мне не нужна война», «В год чёрного жреца», «Смело оттачиваю шаг», «Я маг. А ты фея с голубой планеты», «Смелый наездник», «Я лише тиша», «Забудь про мене», «Я посміхаюсь тобі» та ін.

Смотритель Володимир Петрович (13.01.1953, м. Городище Черкаської обл.) — співець (співана поезія, авторська пісня), український театральний актор, керівник та актор монотеатру «Кут», народний артист України.

Закінчив Дніпропетровське хореографічне училище (народний клас), школу по класу гітари, Київський театральний інститут імені Івана Карпенка-Карого (факультет драми і кіно). Вісім років працював актором на професійній сцені Київського театру юного глядача. З 1986 р. працював у Чернівецькій обласній філармонії. До Хмельницького переїхав у 1988 р. Три роки працював в обласній філармонії. У 1992 р. на сесії міської ради за ініціативи міського голови М. Чекмана було створено монотеатр «Кут». За свою творчу діяльність отримав багато звань та нагород, як-от: лауреат Всеукраїнського конкурсу «Укрестрада» (1990), лауреат Всеукраїнського сільського фестивалю мистецтв «Боромля» (с. Боромля), володар Гран-прі Всеукраїнського конкурсу авторської пісні та співаної поезії «Оберіг» (Луцьк, 1992), лауреат Всеукраїнського конкурсу на кубок Аркадія Райкіна «Море сміху» (Запоріжжя, 1995), володар першої премії Всеукраїнського конкурсу гумору та сатири імені Андрія Сови (Одеса, 1998), лауреат Міжнародного конкурсу «Відлуння» (Київ, 2000), «Людина року» в номінації «Митець» (Хмельницький, 2002), володар Гран-прі Всеукраїнського фестивалю «Віват актор» (Дніпропетровськ, 2005), почесне звання заслуженого артиста України (2006), почесне звання народного артиста України (2016) ("Смотритель Володимир Петрович", 2020).

Сьогодні в афіші Хмельницького міського монотеатру «Кут» є 16 різножанрових моновистав. Це найбільший чинний репертуар серед стаціонарних театрів одного актора в Європі. Зупинимось на тих виставах, які мають безпосередньо стосуються авторської пісні і співаної поезії.

Вокально-драматична моновистава «Прокляті роки» поставлена за творами українських репресованих поетів Є. Плужника, О. Теліги, О. Ольжича, Ю. Клена, Т. Мельничука та ін. і була показана в першому театральному сезоні 1993 р.

Моновистава «Ми не блудні сини» містить 12 пісень подільського поета Й. Осецького (аран-

жувальник О. Коляда) про кохання, взаємини, любов до дітей, батьків, жінок, роздуми про життя (Слободянюк & Івахова, 2019).

П'єса «Словоспів» (співана поезія) на вірші Й. Осецького. Постановка В. Смотрителя. Тривалість вистави — 50 хв. Прем'єра 2004 року. Головний герой моноспектаклю «Словоспів» є сам Володимир Смотритель. За допомогою поезії, власної музики і виконання актор вводить глядачів у дивовижний світ людських почуттів. Це своєрідна мантра-медитація, яка дає можливість у спокої і тиші зазирнути в глибину людської душі, відчувати всі переживання. Великою цінністю цієї роботи є те, що вона не має класичного розвитку дії: інтродукції, подій, розвитку та фіналу. Усю драматургію несе в собі співана поезія.

П'єса «Не промовчи Шевченка у собі...» (сповідь барда). Постановка Володимира Смотрителя. Тривалість вистави — 5 хв. Прем'єра 2014 року. Незважаючи на всі події буремного 2014 року, якими охоплена Україна, постать Шевченка є недоторканою і вічною святістю. «Не промовчи Шевченка у собі...» — саме ці рядки відомого українського поета П. Гірника і вивели на лаштунки сцени Володимира Смотрителя не як актора, керівника монотеатру «Кут», а як небайдужого громадянина і патріота. У 2014 р. на Міжнародному театральному фестивалі «Людина Граюча» в Миколаєві здобула першу премію серед моно- та камерних вистав.

Авторська пісенна програма з нічних пригод «Смотритель ночі» (мономюзикл) у супроводі музичного гурту «Відомі». Постановка Володимира Смотрителя. Тривалість вистави — 1 год. 20 хв. Прем'єра 2016 року ("Смотритель ночі", б.р.).

У творчому доробку В. Смотрителя два сольні диски авторської пісні та співаної поезії. Так, у 2007 р. він випустив пісенний аудіоальбом «Фас». До нього ввійшла співана поезія на вірші Т. Шевченка, В. Стуса, Т. Мельничука, П. Глазового, хмельничан Й. Осецького, І. Байдака, М. Балеми, П. Гірника. Звукорежисер — О. Бурбела. Запис здійснено на Телерадіокомпанії «АРТ» Атлантік. Тираж диску — 500 примірників. За словами В. Смотрителя, «цей диск відрізняється від інших тим, що криком кричить про нашу українську душу, про небайдужих людей, які ведуть відкриту боротьбу за українську волю. Вони потрапляють під приціл тих «жителів» України, які хочуть бачити її розмиту, беззмистовну і неповновартісну» (Жужа, 2007).

В. Смотритель є директором Міжнародного фестивалю моновистав «Відлуння» та Всеукраїнського фестивалю мономистецтв «Розкуття», де авторська пісня та співана поезія представлені окремою номінацією.

Цимбалюк Віктор Іванович (творчий псевдонім — *Кумпала Вір*) (31.01.1971, м. Хмельницький) — співець (авторська пісня), поет.

До 2008 р. — працівник управління СБУ у Хмельницькій області. Майор у запасі за вислугою років. Працював керівником в компанії «Sattrans navigator», тренером йоги у фітнес-центрі «Джміль» та в спортклубі «Evolution», був головою Хмельницької літературної спілки «Поділля». Постійно друкується на сайті «Поетичні майстерні» (розділ «Автори»: Віктор Цимбалюк). Пише та співає лише українською мовою.

Учасник та переможець багатьох всеукраїнських (хмельницьких, львівських та київських) фестивалів-конкурсів «Розкуття», конкурсу патріотичної бардівської пісні імені Романа Шухевича, «Срібна підкова», «Бескиди», «Тустань», «Дикий мед», «Країна Мрій», «Старосинявська весна», «Отроків», «Вальс-Бостон» тощо.

Дотримується здорового способу життя, вивчає і практикує йогу, інші духовно-фізичні дисципліни автентичного походження. Життєве кредо — відродження предківської віри на теренах України (Картавий, 2011).

На початку лютого 2011 р. у монотеатрі «Кут» відбувся творчий вечір Віктора Цимбалюка під назвою «Борець». Характеризуючи його творчість, музикознавець М. Кульбовський писав:

Загалом творчій палітрі Віктора Цимбалюка притаманний ідейний нонконформізм, хоча і віршує він у традиційній формі. Щодо манери виконавства, то це емоційно напружена й артистично гнучка звукова феєрія, що єднає слово і музику. <...> Його життєвий оптимізм й громадянсько-художницька позиція утаємничують ще не розкриті повністю творчі потенції. Його вагоме творче кредо ще не озвучене на всю потугу. (Кульбовський, 2011)

Серед його пісень — «Ангели», «Єдина на Землі», «Коні летять», «Романс про нас», «Велес», «Зоремирова Забава», «Кров і вода», «Колисанка для Іванка», «Від річки йде Марічка», «Жовтий пес» та ін.

Шамрай Андрій Михайлович (25.01.1986, м. Хмельницький) — співець (авторська пісня, виконавець), музикант.

Навчався в Хмельницькому музичному училищі імені В. І. Заремби на відділі «Оркестрові струнні інструменти» (фах — скрипка). Після закінчення працював учителем у районних дитячих музичних школах та в симфонічному оркестрі Хмельницької обласної філармонії.

З 2001 р. Андрій Шамрай почав опановувати гру на гітарі. У 2006 р. він створив кавер-гурт «21 дубль», який з часом змінив назву на «Shumrise Band» (Шамрайз Бенд). У 2009 р. Андрій створив новий гурт «Too Fat To Fly» де він є вокалістом, гітаристом та автором пісень. Співає та пише українською, російською та англійською мовами. З гуртом «Too Fat To Fly» виступали на музичних фестивалях «Rock&Buh», «Respublica fest», «Green fest» тощо. Починаючи з 2005 р. і дотепер Андрій Шамрай є постійним членом організаційного комітету та музичним редактором Регіонального фестивалю бардівської пісні «Вальс-Бостон» що проходить у м. Хмельницькому.

У творчому доробку Андрія Шамрая більше ніж 100 власних пісень. Серед них «Я буду», «Внутри», «Зачем я живу», «Еду за тобою», «Не про kota», «Мене між ними нема», «Too Fat To Fly», «Listen and Stay» та ін.

ВИСНОВКИ

Узагальнюючи викладений матеріал, зазначимо, що ця праця не є вичерпною в плані персоналій. Поки що залишаються без належної уваги такі представники жанру авторської пісні та співаної поезії, як П. Беспалов, С. Дорофеев, Л. Кліпова, П. Музя, І. Панфілов, В. Чорний, Л. Яцкова та ін. Це пояснюється невеликим форматом статті, а також складністю отримання інформаційно-змістових даних. Така ситуація спонукає до подальших творчих розвідок у сфері дослідження вказаної теми.

Наукова новизна. Авторська пісня та співана поезія міста Хмельницького у ХХІ ст. була показана через діяльність представників цього жанру в кількох напрямках, як-от: написання пісень, концертно-виконавська діяльність, фестивально-конкурсна практика, участь у телевізійних та радіопередачах, робота в студії звукозапису тощо. З'ясовано, що авторська пісня та співана поезія є невід'ємним складником музичного життя Хмельницького у ХХІ ст., а розвиток цього жанру є яскравим показником загального духовного розвитку містян.

Перспективи подальших досліджень полягають у продовженні науково-пошукової діяльності, оскільки вище викладене не вичерпує всіх аспектів порушеної проблеми, тому потребує її вивчення в контексті культури та мистецтва України.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Білецький, С. (2015). *Козацька Україна Русь*. Видавець Цюпак А. А.
- Брижак, П. (2015, 19 листопада). Талановиті та закохані. *Хмельниччина*, 47.

- Жужа, К. (2007, 22 жовтня). Хмельницький актор Володимир Смотровитель випустив новий диск. *vsim.ua*. <https://vsim.ua/Kult-podii/hmelnitskiy-aktor-volodimir-smotritel-vipustiv-noviy-disk-74267.html>
- Картавий, П. (2009). *Сучасна українська авторська пісня*. МакДен.
- Картавий, П. (Упоряд.). (2011). Рубрика «Розповіді про бардів». *Інформаційний бюлетень ІКААПУ Інформ*, 13(176). <http://www.bardlitopys.sumy.ua/11.htm>
- Кульбовський, М. (2011, 22 лютого). Борець Віктор Цимбалюк. *Проскурів*. <https://proskuriv.khm.gov.ua/2011/02/22/%d0%b1%d0%be%d1%80%d0%b5%d1%86%d1%8c-%d0%b2%d1%96%d0%ba%d1%82%d0%be%d1%80-%d1%86%d0%b8%d0%bc%d0%b1%d0%b0%d0%bb%d1%8e%d0%ba/>
- Малахова, О. О. (2015). *Естетичний код сучасної пісенної лірики (кінець ХХ – початок ХХІ століть)* [Автореферат дисертації кандидата філологічних наук, Київський університет імені Бориса Грінченка].
- Савченко, Б. А. (1987). *Авторская песня*. Знание.
- Салій, І. (2020, лютий). Полонила серце патріотична пісня. *Проскурів*, 7.
- Скрипник, Г. (Ред.). (2006). *Українська музична енциклопедія* (Т. 1). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.
- Слободянюк, П., & Івахова, К. (2019). *Вокально-хорова творчість композиторів Хмельниччини (соціально-психологічний аспект)*. Меркьюрі-Поділля.
- Слободянюк, Т. (2008, 11 квітня). Побудуй собі пам'ятник з глини, або Сповідь нелукавого юродивого. *Подільські вісті*, 49.
- Смотровитель Володимир Петрович. (2020, 18 квітня). В *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80-%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
- Смотровитель ночі. (б.р.). *Володимир Смотровитель*. Отримано 1 вересня 2020 з <http://smotritel.me/reperuar/smotritel-nochi/>
- Філінюк, В. А. (2019). Передмова. В Л. А. Врода, *Я щедрим серцем з Вами говорю* (с. 3). Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія.
- Kartavyi, P. (2009). *Suchasna ukrainska avtorska pisnia* [Modern ukrainian author's song]. MakDen [in Ukrainian].
- Kartavyi, P. (Comp.). (2011). Rubryka "Rozpovidi pro bardiv" [Rubric "Stories about Bards"]. *Informatsiyni biuleten IKAAPU Inform*, 13(176). <http://www.bardlitopys.sumy.ua/11.htm> [in Ukrainian].
- Kulbovskiy, M. (2011, February 22). Borets Viktor Tymbaliuk [Fighter Victor Tymbaliuk]. *Proskuriv*. <https://proskuriv.khm.gov.ua/2011/02/22/%d0%b1%d0%be%d1%80%d0%b5%d1%86%d1%8c-%d0%b2%d1%96%d0%ba%d1%82%d0%be%d1%80-%d1%86%d0%b8%d0%bc%d0%b1%d0%b0%d0%bb%d1%8e%d0%ba/> [in Ukrainian].
- Malakhova, O. O. (2015). *Estetychnyi kod suchasnoi pisnennoi liryky (kinets XX – pochatok XXI stolit)* [Aesthetic code of modern song lyrics (late 20th – early 21st centuries)]. [Abstract of PhD Dissertation, Borys Grinchenko Kyiv University] [in Ukrainian].
- Salii, I. (2020, February). Polonyla sertse patriotychna pisnia [Patriotic Song Captivated my Heart]. *Proskuriv*, 7 [in Ukrainian].
- Savchenko, B. A. (1987). *Avtorskaya pesnya* [Author's Song]. Znanie [in Russian].
- Skrupnyk, H. (Ed.). (2006). *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian music encyclopedia] (Vol. 1). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Slobodianiuk, P., & Ivakhova, K. (2019). *Vokalno-khorova tvorchist kompozytoriv Khmelnychchyn (sotsialno-psykholohichni aspekt)* [Vocal and choral work of composers of Khmelnytskyi region – (socio-psychological aspect)]. Merkiuri-Podillia [in Ukrainian].
- Slobodianiuk, T. (2008, April 11). Pobudui sobi pamiatnyk z hlyny, abo Spovid nelukavoho yurodyvoho [Build yourself a clay monument, or the Confession of an Insidious Fool]. *Podilski visti*, 49 [in Ukrainian].
- Smotrytel nochi [Night watchman]. (n.d.). *Volodymyr Smotrytel*. Retrieved September 1, 2020, from <http://smotritel.me/reperuar/smotritel-nochi/> [in Ukrainian].
- Smotrytel Volodymyr Petrovych. (2020, April 18). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80-%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [in Ukrainian].
- Zhuzha, K. (2007, October 22). Khmelnytskyi aktor Volodymyr Smotrytel vypustyv novyi dysk [Khmelnytskyi actor Volodymyr Smotrytel has released a new CD]. *vsim.ua*. <https://vsim.ua/Kult-podii/hmelnitskiy-aktor-volodimir-smotritel-vipustiv-noviy-disk-74267.html> [in Ukrainian].

AUTHOR SONG AND SUNG POETRY IN THE MUSICAL LIFE OF KHMELNYTSKYI IN THE 21ST CENTURY

Yurii Naida^{1*}, Vira Naida¹

¹Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

Abstract

The purpose of the article is to conduct a biographical and creative analysis of the development of the genre of author song and sung poetry in the context of the musical life of the city of Khmelnytskyi in the 21st century.

Methods. Theoretical and empirical research methods were used under research, such as comparative analysis, observation, survey, conversation, systematisation and generalisation. *Results.* The components of the genre have been revealed, and the essence of the concepts of *author song* and *sung poetry* has been analysed. The author has singled out the separate area – “performance”. In addition, the article presents brief biographical information on the bright personalities of this genre. The main focus is on the coverage of their work, such as songwriting, concert and performance activities, festival-competition practice, participation in television and radio programmes, work in a recording studio and more. Their contribution to the musical culture of the city of Khmelnytskyi has been shown. It has been determined that author song and sung poetry are an integral part of the musical life of the city of Khmelnytskyi, which is a bright indicator of the general spiritual development of the locals. *Scientific novelty.* For the first time in the regional musicology of the city of Khmelnytskyi, the dynamics of the functioning of the genre of author song and sung poetry in the 21st century has been studied.

Keywords: author song; sung poetry; performer; singer; genre

Інформація про авторів

Юрій Найда, кандидат педагогічних наук, доцент, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського підпілля, 139, Хмельницький, Україна, 29013, ORCID iD: 0000-0003-4765-2519, e-mail: kgpa@ukr.net

Віра Найда, кандидат педагогічних наук, старший викладач, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського підпілля, 139, Хмельницький, Україна, 29013, ORCID iD: 0000-0002-0878-0537, e-mail: kgpa@ukr.net

Information about the authors

Yurii Naida*, PhD in Education, Associate Professor, Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy, 139 Proskurivskoho Pidpillia St., Khmelnytskyi, 29013, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4765-2519, e-mail: kgpa@ukr.net

Vira Naida, PhD in Education, Senior Lecturer, Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy, 139 Proskurivskoho Pidpillia St., Khmelnytskyi, 29013, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-0878-0537, e-mail: kgpa@ukr.net

*Corresponding author



THE FEATURES OF VIKTORIIA POLOVA'S CHORAL COMPOSITION

Nataliia Rehesha

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to analyse the specifics of choral religious pieces by the Ukrainian composer Viktoriia Polova on the example of *Luminous Canticles*. *The methods* of studying the features of the artist's choral style requires the use of the analytical method. The comparative method is necessary to highlight the nature of the relationship between individual creativity and previous artistic choral practice. The synthesis method is used to distinguish the philosophical and aesthetic basis of the Ukrainian composer's work. *Results*. The choral works of leading Ukrainian composer Viktoriia Polova are an outstanding phenomenon in the context of contemporary national and world musical art. They are a kind of bridge between the traditions of the past and contemporary composer techniques. The verbal text is a source of inspiration for the artist, who forms musical fabric based on it. The choice of canonical texts in religious works signifies V. Polova's creative method. The phonism of choral singing is used to convey sacred and divine images. The turning to the traditions of Renaissance polyphony, Znamenny Chant (Eastern Orthodox Church traditional singing — *translator's note*) is combined with sonorous complexes and minimalism aesthetics. The compositional and phonic architectonics aim to reproduce the idea of the harmony of the world, which is implemented by the means of choral sounding. Contrasting comparison of different figurative spheres and tonalities is the basis of the composer's style, in which there is no place for drama and conflict. The colouristic of the harmonic verticals is formed due to the logic of the polyphonic unfolding of the individual vocal layers. *The scientific novelty* of the article is in highlighting the specificity of Viktoriia Polova's choral compositions and distinguishing the stylistic dominants of her creative method.

Keywords: choir; choral style; Viktoriia Polova; sonorism; minimalism; style; verbal text; drama

For citations

Rehesha, N. (2022). The features of Viktoriia Polova's choral composition. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 46, 128-132. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258625>

INTRODUCTION

Viktoriia Polova is one of the leading Ukrainian composers of our time. The philosophical way of thinking, the diversity of style and the progressive nature of the artist's artistic guidelines indicate the significance of her creative legacy. The composer's choral works take an important place in the context of national music because they demonstrate a connection with national choral traditions and are innovative at the same time. The study of Polova's choral style's features is a relevant task, contributing to comprehension of the specifics of the development of the national musical art.

ANALYSIS OF RECENT RESEARCH AND PUBLICATIONS

In modern musical literature, there are a number of studies that outline the specificity of Polova's compositional style. A general description of the artist's work is presented in V. Kuzyk's article (2018). Some features of V. Polova's choral works are described in N. Pertsova, V. Horobets and V. Hrytsenko's publication (2017). The contribution to musical art is made by L. Dychko and V. Stepurko is also mentioned. An important basis allowing understanding the specifics of the composer's creative thinking is the interviews conducted with V. Polova by such authors as D. Desiateryk (Polova, 2019b) and O. Naidiuk (Polova,

2019a). The issues of the philosophical foundations of music are presented in the work of the leading thinker A. Schopenhauer (1992), whose views are interpreted in A. Tormakhova's work (2009). A comprehensive understanding of the composer's style as a specific phenomenon of a complex nature has been carried out by authors such as V. Lihus and O. Lihus (2018). In their publication, different approaches to the definition of style are provided, and the influence of historical and cultural factors is outlined. The features of choral thinking of contemporary Western composers were analysed in O. Prykhodko's work (2017). The author focuses on ways of adapting basic performance skills and methods to new compositional techniques that composers are inventing. Currently, there is a lack of works devoted to analysing Polova's creative method, realised in the sphere of choral art.

The purpose of the article is to analyse the specifics of choral religious compositions by the Ukrainian composer Viktoriia Polova on the example of the *Luminous Canticles*.

Methods and approaches. The study of the features of the artist's choral style requires using the analytical method. The comparative method is necessary to highlight the nature of the relationship between individual creativity and previous artistic choral practice. The synthesis method is used to distinguish the philosophical and aesthetic basis of the Ukrainian composer's work.

RESULTS

The oeuvre of the Ukrainian composer V. Polova includes various works, among which there are both instrumental and vocal-instrumental ones. Throughout her creative growth, the composer's musical language has evolved. The range of styles the artist has worked covers such opposed directions as avant-garde, polystylism and holy minimalism. In the works composed in the mature period of creativity, the aesthetic of minimalism prevails. These stylistic characteristics are formed due to the interaction of various objective and subjective factors. In particular, as O. Lihus and V. Lihus (2018) note, "the strongly individual qualities of the composer's style are determined by national, historical, social and psychological factors" (p. 674).

A prominent place among the composer's works is choral opuses because the artist turned to various choral compositions both at the beginning of her creative activity and in the mature period. The composer chooses a choral piece to implement topics related to profound philosophical ideas, problems of human existence, and so on. The choir's interpretation as a bearer of the sublime and sacred origin is inherent to V. Polova. The choral composition is appropriate to convey the deep

divine meaning, while the orchestral sound is associated with the human, objective and terrestrial dimension. Among the genres the artist turns to, it's possible to mention cantatas, masses, choral cycles and individual religious works. Polova chooses different choir line-ups (women's, men's, mixed, children's choirs) depending on the artistic idea. Her choral writing can be considered as a dynamic phenomenon that is the sum of "the individual characteristics of a work (group of works) arising from the nature of choral performance" (Prykhodko, 2017, p. 3).

The desire to explore opposed figurative spheres contributes to the fact that the author's range of interest includes the literary works of different poets. The list of poetic texts is impressive, as it contains works by Quintus Horace Flaccus, Simeon the New Theologian, F. Schiller, A. Fet, D. Donne, D. Glanvill and J. Brodsky. As N. Pertsova and others (2017) note, a number of composers' works are related to genres performed during religious practices: "a significant number of works are closely related to religious themes, which are mainly composed on canonical texts. Folk texts are used partially, and the words of famous poets are used very rarely" (p. 616). The choice of canonical texts is one of the composer's authorial method features. The verbal level demonstrates the connection with previous composer practice and the tradition of national choral art. V. Kuzyk (2018) points out that the composer's religious works are characterised by "restraint, meditateness and prayerfulness" (p. 337).

The interaction of verbal and musical components is an extremely important issue for the composer. The verbal text is an incentive for composing a piece of music. It inspires the author and generates an auditory fabric. The composer draws inspiration from the text and is always primary concerning music. V. Polova's philosophical way of thinking manifests itself in need for self-awareness through music, understanding each sound's deep meaning. In the interview on the essence and specificity of the creative process V. Polova noted that for her self-awareness is more important than self-expression, and "it was the prayer texts that allowed me to move internally, live and grow my essence through sound... And first the word is sown in you and it sprouts with music" (Polova, 2019b).

The composer's interpretation of vocal and choral genres indicates that she is rethinking the achievements of national choral practice creatively, manifested according to canonical religious singing. The author uses canonical texts that strengthen the connection with the practices of past centuries. The artist also turns to the type of texture that has developed in choral music of religious content. The musical content also correlates with canonical elements. It includes, in particular, the presence of recitative-related inserts, the use of rhetori-

cal figures, which also illustrate the connection with Orthodox religious music.

There are many innovative features in the composer's choral works that are characteristic of contemporary musical language. In particular, attention is paid to the sonorism of individual sounds that are not functionally linked. In V. Polova's harmonious vertical, there is a formation of vivid colouristic and colourful combinations generated by the movement of horizontal lines. Due to the attention to every colouristic shape, its sonorism, the choral works seem to transport us into some extraterrestrial time-space. It gives the impression of slowing downtime. There is neither rapid change in chord verticals nor conflicting collision of topics. The principle of contrast prevails in the combination of parts in cyclic works. Choral works are full of "airs", in which every sound is clearly audible. The mastery of the composer's work is manifested in the "sparing" use of expressive means. V. Polova uses elements of mode thinking and extended tonality. There are often examples of the third comparison of tonalities, which replace modulation and deviation. Such a technique breaks the usual logic of tonal development and adds dynamics to the presentation of the material.

The composer is characterised by attention to harmony, which V. Polova interprets in two ways. Harmony is considered by her as a substantive characteristic of the world, being coherent, beautiful, admirable. That is, it is a broad understanding of harmony. The composer also interprets harmony as a means of implementation of this concept. In the interview conducted by O. Naidiuk, Viktoriia Polova reveals her vision of the relationship between harmony and music:

I trust music, the inexpressible beauty of the world, its incredible harmony, the futility of my attempts to express this harmony, the endless sadness of those who leave this world and the endless hope of being forever with the Creator. (Polova, 2019a)

The colouristic of chord verticals is used to convey a harmonious worldview. That is, the two dimensions of harmony perception are correlated and interrelated.

Luminous Canticles is a work that illustrates the features of Viktoriia Polova's choral skills perfectly. According to the author's definition, this is a choral symphony. The composition is written to be performed by a mixed a capella choir and soloists, and consists of fifteen pieces: Prayer to the Holy Spirit, the Canticle of Simeon, Good King, Good Mother, Holy God, Angel of God, Virgin Mary, Troparion of the Holy Cross, Seeing God wondrously incarnate, Open to Me the Doors of Repentance, The Prayer of Saint Ephrem, King of Heaven, O Gladsome Light, It is Truly Right, May Lord be Risen, Christ is Risen. The composer uses

canonical texts in it that have often attracted the attention of masters (Virgin Mary, Troparion of the Holy Cross, Open to Me the Doors of Repentance, May Lord be Risen, Christ is Risen) and those that are less often put on music (The Prayer of Saint Ephrem). In the work, it's possible to trace the similarity features with the choral concert genre. The definition of Luminous canticles as a choral symphony brings the understanding of musical material to a deeper level. Based on the "classical" interpretation of the symphony as a genre that can convey the most complex philosophical concepts, the use of this term is appropriate. In addition, it can be noted that the Luminous Canticles are full of ritual and spiritual meaning and symbolic messages that require decoding.

However, each phrase and sentence convey a symbolic rather than a ritual meaning. And this feeling of the symbolism of the message is enhanced by the multidimensional musical sequence, numerous allusions and hints that refer to entire layers of European and Ukrainian choral culture. (National Union of Composers of Ukraine, 2018)

In the work, the composer tries to convey the fluidity of the musical whole, which was characteristic of Renaissance polyphonic music. The use of complementary rhythms and isorhythm are its manifestations. The basic principle of the rhythmic organisation of the piece is the use of constant movement in large durations. A homophonic-harmonic style replaces the polyphony only in the cadenza passages. The fluidity of the movement ceases due to the appearance of the exact rhythmic durations in all voices.

In this symphony, there are alternating sections in which the entire choir sings, or individual choral groups do, and so on. The first piece, Prayer to the Holy Spirit, is sung by the whole choir, sounds solemn and sublime and on a major scale. It acts as a kind of prelude to the entire symphony. The tutti of the entire chorus is quickly replaced by a section in which solos begin to come to the fore. The soloists' singing takes place against the background of sustained chorus sounds, similar to an organ point. The pieces associated with the female characters are illustrated mainly through the transfer of the melodic line to the soprano parts. In this case, the piece O Gladsome Light, which is an example of lyrical and extremely harmonious imagery, can be illustrative. The author uses interesting chord consonances that embody the idea of light. Each sound complex, produced during long-term structural formations, has a vivid colouration. It is appropriate to recall the concept of synesthesia — the unity of sound and colour — embodied in the musical culture of the 19th and 20th centuries. In some performing interpretations, the impression of this piece is enhanced by the use of lighting plot, which greatly

enhances the psychological effect of music. V. Kuzyk (2018) also draws attention to this, emphasising that “choral singing is thought of as an angelic voice, a divinely inspired echo of angelic singing. The ideas of sacred silence and meditative listening and contemplation of sound are embodied in the cycle” (p. 337).

The composer mainly uses registers of human voices that are more “advantageous” due to the specifics of the tessitura, the ability to achieve different dynamic shades. But because of the theme of the work, a higher register is used in it, which creates an allusion to angelic singing that sounds in the heavenly dimensions.

In the most dramatic episodes of the work, the composer uses low-register singing, which should emphasise the tragic nature of the content. Another means of achieving such images is the use of clusters, which are a kind of semantic centres, followed by the removal of tension again. Thus, V. Kuzyk (2018) notes that:

Each of her opuses is a search for a compositional and phonic architectonics, marked by a deeply professional refined technique of contemporary writing, aimed at revealing significant conceptual problems of the spiritual life of a creative person and directly their own. (p. 336)

The composer’s authorial style is the point of intersection of two worlds — past and present. Traditions and innovations are intertwined in it. The main purpose of Polova’s music is to find the meaning for human existence, to give people solace in times of suffering.

For the composer, music is a means of healing a person by reconciling him with the world’s imperfections. It can be seen as the concordance of A. Schopenhauer’s philosophy, who emphasised that genius is always in a state of suffering in his work *The World as Will and Representation*. Only the inspiration that takes the form of a piece of music can relieve him from his experiences for a moment: “the creator often experiences suffering and loneliness, and his reward is the art itself, which gives him an advantage over others” (Tormakova, 2009, p. 82). At the same time, musical art can reveal the truths of being. It happens unconsciously. This process cannot be fully argued or explained logically. However, music is the world, and the world is music, for according to Schopenhauer, “Music disclose to us its most secret meaning of all things ... just as well call the world embodied music as embodied will” (Schopenhauer, 1992, p. 259).

CONCLUSIONS

The choral works of leading Ukrainian composer Viktoriia Polova are a unique phenomenon in the context of contemporary national and world musical art.

They act as a bridge between the traditions of the past and contemporary composer techniques. The verbal text is a source of inspiration for the artist, who forms musical fabric based on it. The choice of canonical texts in religious works signifies V. Polova’s creative method. The phonism of choral singing is used to convey sacred and divine images. The turning to the traditions of Renaissance polyphony, Znamenny Chant is combined with sonorous complexes and minimalism aesthetics. The compositional and phonic architectonics aim to reproduce the idea of the harmony of the world, which is implemented by means of choral sounding. Contrasting comparison of different figurative spheres and tonalities is the basis of the composer’s style, in which there is no place for drama and conflict. The colouristic of the harmonic verticals is formed due to the logic of the polyphonic unfolding of the individual vocal layers.

The scientific novelty of the article is in highlighting the specificity of Viktoriia Polova’s choral works and distinguishing the stylistic dominants of her creative method.

REFERENCES

- Kuzyk, V. (2018). Polova Viktoriia Valeriivna. In H. Skrypnyk (Ed.), *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia] (Vol. 5, pp. 336-339). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Lihus, O., & Lihus, V. (2018). Problema stylu v muzykoznavchychk doslidzhenniakh: dosvid systematyzatsii [The problem of style in the musicological studies: experience of systematisation]. *Molodyi vchenyi* [Young scientist], 1(53), 673-676 [in Ukrainian].
- National Union of Composers of Ukraine. (2018). *Khorova symfoniia na kanonichni teksty “Svitli pisnespiy” u 15-ty chastynakh dlia solistiv ta mishanoho khoru a sarrella Viktorii Polovoi* [Choral symphony on canonical texts “Light Songs” in 15 parts for soloists and mixed choir a cappella by Viktoriia Polova]. Taras Shevchenko National Prize Committee of Ukraine. <http://surl.li/bfxix> [in Ukrainian].
- Pertsova, N., Horobets, V., & Hrytsenko, V. (2017). Spetsyfika ukrainskoi khorovoi literatury na prykladi tvorchosti L. Dychko, V. Stepurka, V. Polovoi: tradytsii ta novatorstvo [Specificity of Ukrainian choral literature at the example of creativity L. Dychko, V. Stepurko, V. Polova: traditions and novelty]. *Molodyi vchenyi* [Young scientist], 1(51), 614-617 [in Ukrainian].
- Polova, V. (2019a, January 28). *Viktoria Polova: "Koly v tebe potrapliaie muzyka, bilsh ne vidchuvaiesh bolii"* [Viktoria Polova: "When you get music, you no longer feel pain"] (O. Naidiuk, Interviewer). Karabas Live. <https://karabas.live/polyova-interview-2019/> [in Ukrainian].

- Polova, V. (2019b, December 16). "Vynnyi": *Interviu z kyivskym kompozytorom Viktoriieiu Polovoiu* ["Guilty": Interview with Kyiv composer Viktoria Polova] (D. Desiateryk, Interviewer). *Interviu z Ukrainy*. <https://rozmova.wordpress.com/2019/08/09/viktoriya-polova/> [in Ukrainian].
- Prykhodko, O. (2017). *Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX–pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody* [Choral music a cappella of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: theoretical understanding and performance approaches] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Schopenhauer, A. (1992). *Sobranie sochinenii v pyati tomakh: T. 1. Mir kak volya i predstavlenie* [Collected works in five volumes: Vol. 1. The World as Will and Representation] (Yu. Aikhenvald, Trans.). *Moskovskii klub* [in Russian].
- Tormakhova, A. (2009). *Filosofia muzyky v konteksti yevropeiskoi muzychnoi kultury XIX–XX st.* [Philosophy of music in the context of European musical culture of the 19th–20th centuries] [PhD Dissertation, Taras Shevchenko National University of Kyiv] [in Ukrainian].

СПЕЦИФІКА ХОРОВИХ ТВОРІВ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ

Наталія Регеша

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — проаналізувати специфіку хорових духовних творів української композиторки Вікторії Польової на прикладі «Світлих піснеспівів». *Методологія дослідження* особливостей хорового стилю мисткині потребує залучення аналітичного методу. Порівняльний метод необхідний для висвітлення характеру взаємозв'язку індивідуального творчого начала та попередньої мистецької хорової практики. Метод синтезу застосовується для виділення філософсько-естетичного підґрунтя творчості української композиторки. *Результати*. Хорові твори провідної української композиторки Вікторії Польової є визначним явищем у контексті сучасного вітчизняного та світового музичного мистецтва. Вони виступають у ролі своєрідного містка між традиціями минулого та сучасними композиторськими техніками. Вербальний текст надихає мисткиню на відповідне формування музичної тканини. Вибір канонічних текстів у духовних творах є ознакою творчого методу В. Польової. Фонізм хорового співу використовується для передачі сакральних та божественних образів. Звернення до традицій поліфонії доби Відродження, знаменного розспіву, сполучаються із сонорними комплексами, естетикою мінімалізму. Композиційно-фонічна архітектоніка спрямована на відтворення ідеї гармонії світу, яка втілюється засобами хорового звучання. Контрастне зіставлення різних образних сфер та тональностей є основою стилю композиторки, в якому немає місця драматизму та конфліктності. Колористика гармонічних вертикалей утворюється як результат логіки поліфонічного розгортання окремих вокальних шарів. *Наукова новизна* полягає у висвітленні специфіки хорових творів Вікторії Польової, виокремленні стильових доміант її творчого методу.

Ключові слова: хор; хоровий стиль; Вікторія Польова; сонорика; мінімалізм; стиль; вербальний текст; драматургія

Information about the author

Nataliia Rehesha, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8427-3537, e-mail: regeshanataliya@ukr.net

Інформація про автора

Наталія Регеша, заслужений діяч мистецтв України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-8427-3537, e-mail: regeshanataliya@ukr.net



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

FOLK CHORAL (SONG) ART DEVELOPMENT STRATEGY IN ALL OF MODERN UKRAINE

Olena Skoptsova¹, Svitlana Palyha^{1*}

¹Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to investigate the specifics of folk choral (song) art in the modern Ukrainian space. This purpose involves identifying the features of the functioning of the ensembles working in this field and the identification of artistic events that contribute to their promotion and development. *Methods.* The scientific provisions of the article are based on the methods (empirical and theoretical one, analysis and synthesis, induction and deduction, and art history analysis), which allowed identifying the main strategies for the development of folk choral art. The analysis is carried on the principle that is used to distinguish the most prominent Ukrainian choirs and identify the main activities that contribute to their development. *Results.* The diversity of modern folk choirs is represented by various types of ensembles, including educational and creative, professional and amateur ones. A leading role in the formation of the creative image of the ensemble is played by its artistic director and choirmaster. They determine the type of repertoire, the specifics of its interpretation, etc. Now the choral song art of Ukraine is developing towards the formation of an individual musical sound, which is realised by turning to song folklore belonging to different regions. A powerful source for the development of folk choral art is participation in festivals and competitions, which allows accumulating creative efforts of the members of the ensembles. It serves as a space for the experience exchange and communication with the audience. The functioning of associations such as the Mykola Leontovych Ukrainian Choral Society, which is a part of the National All-Ukrainian Music Union, provides a powerful basis for forming the national cultural policy on the development of folk choral art. *The article's scientific novelty* consists of researching the main strategies for developing folk choral (song) art in the contemporary Ukrainian space. The main types of Ukrainian folk choirs are identified, and the ways of formation of their individual creative credos, which manifest themselves in the choice of regional folk song material, are outlined.

Keywords: folklore; song; folk choir; creativity; activity; art; choirmaster

For citations

Skoptsova, O., & Palyha, S. (2022). Folk Choral (Song) Art Development Strategy in All of Modern Ukraine. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts, 46*, 133-137. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258626>

INTRODUCTION

The ensembles associated with the folk song repertoire play a significant part in contemporary choral art forms. In the vast array of choirs reinterpreting folklore material creatively, it is appropriate to single out those that use folk songs and apply corresponding authentic manner of performance. The number of such groups is considerably fewer, and not all of them are characterised by a high professional level of performance. An urgent task is to highlight the specifics of the development of folk choral art in the modern space of Ukraine.

ANALYSIS OF THE LATEST RESEARCH AND PUBLICATIONS

The specifics of folk choral art as an integral phenomenon have not been considered in the studies of national authors. Some issues concerning the work of folk choirs in the Ukrainian artistic space have been explored in the studies of A. Ladnyi (2018), N. Tsiupa (2016). Eleonora Skrypchynska's influence on the development of national choral art was analysed by A. Martyniuk (2021). Stanislav Pavlyuchenko's ped-

agogical work is presented thoroughly in V. Tkachenko's publication (Tkachenko, 2017). The subject of research by O. Ivanova (2021) covers the significance of competitive and festival communication. The essence of the concept of "choral Cappella" and its dynamics are presented in A. Nikitiuk's study (2018). The work and systematic activities of the Mykola Leontovych Ukrainian Choral Society are shown on the website of the creative association (<https://choircommunity.com.ua/>).

The purpose of the article is to investigate the specifics of folk choral (song) art in the modern Ukrainian space. This purpose involves identifying the features of the functioning of the ensembles working in this field and the identification of artistic events that contribute to their promotion and development.

Methods. The scientific provisions of the article are based on the methods (empirical and theoretical one, analysis and synthesis, induction and deduction, and art history analysis), which allowed identifying the main strategies for the development of folk choral art. The analysis is carried on the principle that is used to distinguish the most prominent Ukrainian choirs and identify the main activities that contribute to their development.

RESULTS

Folk choirs became widespread in the cultural space of Ukraine in the 20th century. The first folk choir was formed in 1917 by the famous composer Kyrylo Stetsenko. The formation of these choirs was the result of the synthesis of different cultures. According to A. Nikitiuk (2018), it is appropriate to talk about a combination of "European, Russian, Soviet and Ukrainian cultures" (p. 27). A notable occurrence in the cultural and artistic life of Ukraine was the founding of the folk choir by Hryhoriy Veryovka in 1943. This choir became a role model for many other choirs, as it established a high professional level of performance implemented by H. Veryovka and E. Skrypchynska's activities.

As the Ukrainian folk choir conductor, Eleonora Skrypchynska laid the foundations for the principles that later became a model for many ensembles. It is a subtle work on the artistic image, an attempt to reveal the folklore sources as the real treasures of the Ukrainian people.

Under her leadership, the ensemble captivated the listener with the perfection of its ensemble performance and the insight of its singing repeatedly. In the rehearsal process, she opened musical images, artistic intention and spirituality of folk songs for the choristers. (Martyniuk, 2021, p. 122)

Namely, the graduates of Veryovka and Skrypchynska organised many folk choirs in various Ukrainian cities. Among the pupils of E. Skrypchynska's one can mention such leading choirmasters as M. Krechko, S. Pavlyuchenko, V. Mischenko, V. Surzha, etc. Researchers note that such indicators as the structure of the ensemble, which contains choral, orchestral and choreographic parts, have often been inherited. There is also a commonality in using "national dress and the choice of performance repertoire related to folk art" (Tsiupa, 2016, p. 251).

The range of existing ensembles can be divided according to several criteria, based on the number of singers, the type of performance composition (vocal or vocal-instrumental), belonging to the professional, amateur or educational and creative field of music-making. A number of folk choirs have been introduced at higher art educational establishments since the 60s. Among them, using the chronological principle, the following ones can be distinguished: the Gaudeamus folk choir of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University founded in 1965; Ukrainian Folk Choir named after Stanislav Pavlyuchenko of the Kyiv National University of Culture and Arts since 1972 (although this name was given to the choir much later); the Ukrainian folk choir Zhayvir of Kharkiv National Agrarian University named after V. V. Dokuchaiev, founded from among teachers, students, staff in September 1982; Mykola Arkas Student Folk Choir (the leaders are Honoured Worker of Ukraine Culture, Professor Omelian Shpachynskyi, Anton Ladnyi), opened at the Mykolaiv branch of KNUCA.

Some ensembles were founded as professional — Cherkasy State Academic Honoured Ukrainian Folk Choir (founded in 1957 at the Cherkasy Regional Philharmonic), Polissya Academic Song and Dance Ensemble Lyonok named after Ivan Slyota (1957), Volyn State Academic Folk Choir (has been working at the Volyn Philharmonic House since 1978) or amateur ones such as Ukrainian Folk Choir Kalyna (founded in Poltava in 1979), Zoryanytsia Folk Choir (the leader is Honoured Worker of Ukraine Culture Victoria Maksymchuk) of the Mykolaiv House of Culture Youth. In addition to the division by type, ensembles can be divided by cast. The reason determining the number of performers, according to A. Ladnyi (2018), is "the conditions of the establishment and the organisational component" (p. 218). The performance composition of folk choirs can include one or two instruments that support singers and help create a folk flavour. Some of them have a large composition, in which instrumental and choreographic groups are much more represented. The choir's existence has often been transformed by an increase in the number of members.

Leading choral conductors and soloists, Anatoly Avdievsky, Anatoly Pashkevych, Raisa Kirichenko, Valentin Pivovarov, Vasily Bokach worked with the *Cherkasy State Academic Honoured Ukrainian Folk Choir*. For example, Anatoly Pashkevych, People's Artist of Ukraine, composer and choirmaster, was the choir conductor from 1963 to 1978 and later worked with other groups.

In 1978, he became one of the organisers of the *Volyn folk choir*. From 1989 to 1993, the choir was headed by choreographer Anatoly Yosypovych. During this period, attention to the choreographic component of the choir increases. Currently, the principal conductor and artistic director is Oleksandr Stadnyk, Honoured Artist of Ukraine.

The modern composition of the Volyn choir includes 80 members. It is a professional ensemble engaged in active concert activities. In terms of type, it is a large ensemble with not only a strong choral group (38 members) but also an orchestra (14 members) and choreographic (22 dancers) group. In its repertoire, Volyn folk material prevails. And there is a constant update and creation of new concert programmes.

Until the end of the 1990s, the *Poltava Ukrainian Folk Choir Kalyna* had only a choir group and an orchestra, but later, a choreography group was added as well. The orchestra consists of violins, cellos, flutes, bandura, kobza, cymbals and sopilkas. The artistic director of the choir H. Levchenko pays attention to the expansion of the repertoire, which includes not only arrangements of Ukrainian folk songs of the Poltava region but also many works by Ukrainian composers.

An important role in the formation of the creative face of the ensemble is played by its artistic director, who determines both the repertoire and the creative credo of the performers. In Soviet times, the same musicians often took part in the work of various musical ensembles, such as Anatoly Avdievsky. This pattern had both positive and negative consequences. Owing to this practice, there was an exchange of experience, the dissemination of certain basic principles that characterised the activities of most musical ensembles. At the same time, a kind of unification of folk choral art was carried out. It was often the same repertoire that was being performed. However, after Ukraine gained its independence, the process of the formation of the individual and unique role of each ensemble began. One of the ways to do this was to diversify the composition of folk choirs. The second stage was creating an individualised specific sound, as the choral conductors began to strive to turn to that folklore material that is typical of a particular region. An important role was played by organising and implementing folklore expeditions, which resulted in the search for authentic song samples. The ethnic origi-

inality of the folklore material manifested itself in the intonation, rhythmic nature, the features of voice leading and performing manner. Thus, folk choral song art transformation happened, which undoubtedly enriched Ukraine's cultural space. For example, S. Pavlyuchenko, director of the folk choir of KNUCA (until 2010), was trying to reveal the folklore and ethnographic sound of the choir, so he paid attention to the development of a sound that would not change the character of the original source. It also concerned the type of the selected song material and the nature of its arrangement, which would be related to folklore even on a dramaturgic level: "the works were selected meticulously, insight into the changeable and fragile essence of folk song, the understanding of the idea of authors' works were significant in their acceptance for the repertoire" (Tkachenko, 2017, p. 120).

The development of folk choral singing art needs to organise activities that ensure the concert and the competitive function of the ensembles. Festivals and competitions play this role in different regions of Ukraine. They facilitate the exchange of experience between the various folk choirs, achieving a new level of performance. During festivals, the representatives of different spheres communicate:

The richness of external forms of festival communication includes communication between members of the organising committee, the media, fundraising, communication with authorities, with a potential target audience, interaction between the performers and the audience, society and organisers, sponsors and the target audience. (Ivanova, 2021, p. 140)

Owing to interaction, the development of art ensembles is intensified, the growth of creative activity is actualised, connections with the audience through the sensory and symbolic sphere are established. Also, using multilevel communication, the understanding of folk choral art's specifics and its further development is deepened. The interest in the national folklore tradition and the revival of folk-art genres are being awakened. By introducing such initiatives, the interest in other national culture and art components is stimulated. For the development of folk choral song art, it is necessary to develop amateur creativity of people, support the work of professional and educational and creative ensembles, implement state protectionism policy towards singing traditions and encourage the younger generation to study them.

Among the competitive and festival formations, it's possible to mention those focused on choral art in general and folk choral art in particular. They are Mykola Leontovych Pan-Ukrainian Choral Competition, All-Ukrainian Festival-Competi-

tion of Folk Choirs named after Porfiry Demutsky, All-Ukrainian Open Festival-Competition of Choral Art named after Mykhailo Krechko, the Choir Competition named after Kyrylo Stetsenko, the All-Ukrainian Festival of Folk Songs Serpnevyy Zaspiv in the city of Chornomorsk, Odesa oblast, Open Festival-Competition of Riflemen Songs Krasne Pole, which is held in Khust, Zakarpatska Oblast and many others. The majority of choral festivals have various nominations that allow both large ensembles and those singing in different vocal manners to participate: choirs with academic singing style, vocal ensembles with academic singing style, choirs with folk singing style, vocal ensembles with a folk singing style, etc.

Cooperation between the choral art representatives is carried out through the functioning of various associations. In particular, the Mykola Leontovych Ukrainian Choral Society, which is a part of the National All-Ukrainian Music Union, plays an important role. It is namely their members who organise festivals, competitions and other projects, which become an important basis for the further development of folk choral art.

CONCLUSIONS

The diversity of modern folk choirs is represented by various types of ensembles, including educational and creative, professional and amateur ones. A leading role in the formation of the creative face of the ensemble is played by its artistic director and choirmaster. They determine the type of repertoire, the specifics of its interpretation, etc. Now the choral song art of Ukraine is developing towards the formation of an individual musical sound, which is realised by turning to song folklore belonging to different regions. A powerful source for the development of folk choral art is participation in festivals and competitions, which allows accumulating creative efforts of the members of the ensembles. It serves as a space for the experience exchange and communication with the audience.

The functioning of associations such as the Mykola Leontovych Ukrainian Choral Society, which is a part of the National All-Ukrainian Music Union, provides a powerful basis for forming the national cultural policy on the development of folk choral art.

The scientific novelty of the article consists in the research of the main strategies for the development of folk choral (song) art in the contemporary Ukrainian space. The main types of Ukrainian folk choirs are identified, and the ways of formation of their individual creative credos, which manifest

themselves in the choice of regional folk song material, are outlined.

Prospects for further research can be connected to studying the specifics of the national choral festival movement, which would make it possible to determine strategies for promoting Ukrainian art.

REFERENCES

- Ivanova, O. (2021). Proiavy ta formy konkursno-festyvalnoi komunikatsii [Manifestations and forms of the communication on competitions and festivals]. *Suchasne mystetstvo* [Contemporary Art], 17, 131-144. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248437> [in Ukrainian].
- Ladnyi, A. (2018). Narodni khorovi kolektyvy: suchasnyi ukrainskyi kontekst [Folk choirs: modern Ukrainian context]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii* [Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews], 18, 216-223 [in Ukrainian].
- Martyniuk, A. (2021). Mystetska ta pedahohichna diialnist Eleonory Skrypchynskoi [Artistic and pedagogical activity of Eleonora Skrypchynska]. *Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal* [Ukrainian Educational Journal], 1, 118-124. <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2021-1-118-124> [in Ukrainian].
- Nikitiuk, O. (2018). Fenomen "khorova kapela": dynamika poniattia [The phenomenon of "choir": the dynamics of the concept]. *Studii mystetstvoznnavchi: Teatr. Muzyka. Kino* [Researches of the Fine Arts: Theater. Music. Cinema], 1(61), 22-29 [in Ukrainian].
- Tkachenko, V. (2017). Pedahohichna diialnist Stanislava Pavliuchenka (do 80-richchia vid dnia narodzhennia) [Pedagogical activity of Stanislav Pavlyuchenko (to the 80th anniversary of his birth)]. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], 3(43), 118-122 [in Ukrainian].
- Tsiupa, N. (2016). Narodni khorovi kolektyvy v ukrainskomu muzychnomu prostori [Traditional choirs in Ukrainian music space]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Serii: Mystetstvoznnavstvo* [Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development. Series: Art Criticism], 22, 250-254 [in Ukrainian].

СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ НАРОДНОГО ХОРОВОГО (ПІСЕННОГО) МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Олена Скопцова¹, Світлана Палига^{1*}

¹Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — дослідити специфіку народного хорового (пісенного) мистецтва в сучасному просторі України. Вказана мета передбачає окреслення особливостей функціонування колективів цього напрямку та визначення мистецьких подій для їхньої популяризації й розвитку. *Методологія дослідження*. Наукові положення статті аргументовані на рівні методів (емпірико-теоретичний, аналіз і синтез, індукція та дедукція, мистецтвознавчий аналіз), які узагальнюють основні стратегії розвитку народного хорового мистецтва. Аналіз здійснюється за принципом розрізнення провідних українських хорових колективів і визначення основних заходів їхнього розвитку. *Результати*. Палітра сучасних народних хорів представлена колективами різних типів — навчально-творчі, професійні, аматорські. Провідну роль у формуванні творчого обличчя колективів відіграє художній керівник і хормейстер, який визначає тип репертуару і специфіку його інтерпретації. Хорове пісенне мистецтво України наразі розвивається у напрямку формування індивідуального музичного звучання, що реалізується завдяки зверненню до пісенного фольклору різних регіонів. Потужним джерелом у розвитку народного хорового мистецтва є участь у фестивалях та конкурсах, які сприяють акумуляції творчих зусиль учасників колективів, виступають простором для обміну досвідом і комунікації зі слухацькою аудиторією. Функціонування таких об'єднань як Всеукраїнське хорове товариство імені М. Леонтовича, що є асоціацією Національної всеукраїнської музичної спілки, формує потужне підґрунтя національної культурної політики у питанні розвитку народного хорового мистецтва. *Наукова новизна* статті полягає у дослідженні основних стратегій розвитку народного хорового (пісенного) мистецтва в сучасному просторі України. Крім того, у визначенні основних типів українських народних хорових колективів, окресленні шляхів формування їхнього індивідуального творчого кредо.

Ключові слова: фольклор; пісня; народний хор; творчість; діяльність; мистецтво; хормейстер

Information about the authors

Olena Skoptsova, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6478-0865, e-mail: skopcovaolena@gmail.com
Svitlana Palyha, Head of Music Laboratory, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2895-4389, e-mail: svitlanapaluga@gmail.com

Інформація про авторів

Олена Скопцова, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6478-0865, e-mail: skopcovaolena@gmail.com

Світлана Палига*, завідувач лабораторії музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-2895-4389, e-mail: svitlanapaluga@gmail.com

* Автор для кореспонденції



ВІРТУАЛЬНИЙ ХОР: СУТНІСТЬ ЯВИЩА ТА ПОНЯТТЯ

Оксана Сухецька

Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини

Анотація

Мета дослідження — експлікувати концепт «віртуальний хор» через аналіз його складових у межах єдиного цілого. *Методи*: емпіричний, аналітичний, музикознавчий комплексний. Це дослідження здійснювалося в процесі спостереження та аналізу всіх етапів створення віртуальних проєктів із позиції керівника, а також — з точки зору артиста віртуальних хорів під керівництвом різних диригентів (міжнародний досвід). Головні *результати і висновки* дослідження визначають сутність явища віртуального музикування як новітнього жанру в галузі хорової творчості синтез-формату; спонукають до подальших наукових розвідок у вказаному напрямі, зокрема вивчення понять «диригент віртуального хору» й «артист віртуального хору/віртуальний хорист». Виявлено новітні підходи до створення хорового ансамблю та хорового строю, що вимагають від хормейстера нових компетентностей, серед яких навички аудіоредагування та багатоканального зведення. Також у контексті першого виду віртуальної реальності розглянуто хоровий ансамбль та хоровий стрій як елементи хорового звучання, які штучно створюються сучасними інформаційними технологіями, зокрема комп'ютерною технікою. *Наукова новизна* полягає в розкритті поняття «віртуальний хор» та виявленні змінного й незмінного в діяльності реального та віртуального хорового колективу: від репетицій до концертного виконання. Висвітлення трансформацій, яких зазнає процес утворення важливих елементів хорового звучання, зокрема хоровий ансамбль та хоровий стрій в умовах віртуальної реальності, та аналіз ідентифікованих змінних категорій визначають новітні підходи до підготовки хормейстера, до його майбутньої професійної діяльності. Результати проведених наукових розвідок можуть відобразитися в оновлених освітніх програмах підготовки хорових диригентів у закладах вищої освіти.

Ключові слова: віртуальний хор; диригент віртуального хору; артист віртуального хору; віртуальність; хор; мультитрекове аудіоредагування; багатоканальне зведення

Для цитування

Сухецька, О. (2022). Віртуальний хор: сутність явища та поняття. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 138-144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627>

ВСТУП

У сучасному світі продовжують створюватися численні віртуальні хорові колективи, які об'єднують знайомих і незнайомих, близьких і далеких, професіоналів і аматорів у єдиному хоровому звучанні. Про те, що це явище — віртуальний хор — не є «випадковим» в історії хорового виконавства, свідчить активний інтерес до цього жанру, а також той факт, що все більша кількість хорових конкурсів створюють окремі номінації для віртуальних хорів. Очолив цей рух світовий лідер міжнародних хорових конкурсів і фестивалів з 1988 року — Interkultur, який у період пандемії започаткував окремий кон-

курс віртуальних хорів, а саме: Перший хоровий онлайн конкурс, який відбувся 14 травня 2020 року (Interkultur, 2020). Такий інтерес до явища віртуального хору й потреба сучасного суспільства у віртуальному музикуванні визначають необхідність його осмислення в науковому контексті, насамперед як новітню категорію сучасного хорознавства. Власне, цим і аргументуємо актуальність поданої статті.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

До питань віртуального хору, специфіки його існування та дослідження віртуальної реальності

у мистецькому контексті зверталась невелика кількість дослідників. Зокрема, це автори наукових розділків: Ю. Трач (2014), О. Оленіна (2016), О. Федченко (2018), Л. Тарапата-Більченко (2019) та ін. Привертають увагу окремі розділи робіт Ю. Мос- тової (2003), Н. Михайлової (2012), О. Батовської (2019), Є. Бондар (2019) та ін.

З огляду на стрімкий розвиток віртуального хорового виконавського мистецтва вважаємо раціональним дослідження проблеми визначення концепту «віртуальний хор», апелюючи до відомих понять «віртуальність» та «віртуальна реальність» (філософський аспект). Також візьмемо до уваги дослідження значення віртуального музикування для сучасного індивіда та суспільства в цілому (психологічний аспект), зокрема дослідження Лондонського університетського коледжу (ориг. University College London) спільно з композитором Е. Вітакером та Music Productions, яким керував доктор Д. Фенкурт. Окремим ракурсом дослідження стане жанрова спрямованість цього виду творчої діяльності — хорове музикування (хорознавчий аспект).

Мета статті: експлікувати концепт «віртуальний хор». Визначити змінне й незмінне в діяльності хорового колективу: від репетицій до концертного виконання в умовах емпіричної та віртуальної реальності.

Завдання роботи: визначити змінне і незмінне у діяльності хорового колективу (реального і віртуального); дослідити шлях від репетицій до концертного виконання в умовах емпіричної та віртуальної реальності; проаналізувати ідентифіковані змінні категорії і створити передумови подальших досліджень у даному напрямку; охарактеризувати трансформації, яких зазнає процес утворення таких важливих елементів хорового звучання, як: хоровий ансамбль та хоровий стрій; окреслити фактори впливу співу у віртуальному хоровому колективі на людину (спираючись на дослідження під керівництвом доктора Дейзі Фенкурта).

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Експлікація концепту «віртуальний хор» потребує апеляції до відомих визначень понять «віртуальність» і «хор». Звернемося до етимології.

У Філософському енциклопедичному словнику термін «віртуальність» (від лат. *virtualis* — можливий, спроможний, здатний) — характеристика квазіреальності деяких об'єктів та їх властивостей, що використовується для пояснення, опису й аналізу як об'єктивно існуючих предметів, так і штучно створених сучасними інформаційними технологіями, зокрема комп'ютерною технікою (Шинкарук, 2002, с. 92-93).

До першого виду віртуальної реальності належать: абсолютно тверде тіло, абсолютно сухе повітря, абсолютно рівна поверхня, ідеальний газ, точка, віртуальні мікрочастинки і т. ін. До другого — тривимірні об'ємні тіла й різні трансформації їх форм, що здійснюються на двовимірному (пласкому) екрані дисплея; а також комп'ютерні програми та ігри.

До першого виду віртуальної реальності слід віднести й абсолютний ансамбль та абсолютний хоровий стрій, які штучно створюються сучасними інформаційними технологіями, зокрема комп'ютерною технікою із застосуванням програм багатоканального зведення, включно з MIDI-секвенсером і аудіоредактором для обробки звуку, підтримують мультитрекове, неструктивне та деструктивне редагування й корекцію неправильної інтонації на вокальних доріжках (Celemony Melodyne, Steinberg Cubase, Adobe Audition).

В Енциклопедії сучасної України термін «віртуальність» розглядається дещо під іншим кутом (від англ. *virtuale* — актуальність) — будь-яка інтерсуб'єктивна реальність, присутність якої опосередковано універсумом знаків (Лук'янець, 2005). Віртуальність наділена майже всіма характеристиками емпіричної реальності, крім безпосередньої присутності. «Присутність» віртуальності семіотично опосередкована; вона завжди презентована у знаках (комп'ютерних, електронних, фото-механічних, звукових та інших). Поза семіотичним опосередкуванням віртуальність неможлива. Саме тому віртуальність сприймається не як справжня, а як штучна, синтетична реальність. Проте людина, занурена у подібну квазіреальність, сприймає себе такою, що перебуває у цій реальності. Діючи на людину, віртуальність змінює її почуття, переживання, мислення, дії майже так само, як і звичайна емпірична реальність.

Онтологічний статус віртуальності такий самий, як і в Діснейленда, тобто як у «реальності, котрої немає», або ж як у «присутньої відсутності». Ця фантомна «нібито реальність» не дарована людям Богом, Природою або ще яким-небудь Абсолютом. Людина створює цю «синтетичну реальність» у процесі інструментально-технологічного перетворення природи чи в контексті психічної, репрезентаційної, когнітивної, імітаційної діяльності.

Уявлення про віртуальність (віртуальні події, особистості, співтовариства, конфігурації, частинки, траєкторії, стани психіки) знайшли застосування в різних сферах людської життєдіяльності, були впроваджені у сфери новітніх технологій. Частина з них довела свою ефективність, зокрема

інтерактивні мультимедіа, що розробляються для потреб виробничого навчання та ігрової сфери.

За ступенем впливу на індивідуальну й колективну психіку віртуальність порівняна з матеріальною дійсністю: вона нерідко співіснує з нею в тому ж самому просторі. Віртуальність є не тільки когнітивним засобом репрезентації світу, але й технологічним знаряддям зміни світосприйняття, уяви, мислення, поведінки людини.

Лондонський університетський коледж (ориг. University College London) спільно з композитором Еріком Вітакером та Music Productions дослідили вплив співу у віртуальному хорі на психологічний стан виконавців. Керував дослідженням доктор Дейзі Фенкурт, який розробив онлайн-опитувальник для учасників віртуального хору Еріка Вітакера «5.0». Відповіді учасників віртуального хору порівнювали із відповідями учасників реальних хорів. Виконавців запитували про соціальну присутність, встановлення зв'язків за допомогою особистого спілкування чи спілкування онлайн та про те, яким чином вони використовували спів для регулювання власного емоційного стану.

Було сформовано базу даних із відповідей 2316 респондентів. Результати дослідження показали, що обидві групи повідомили про покращення самооцінки, більшу впевненість у собі та сильне почуття особистої свободи. Також результати опитування свідчать про те, що участь у віртуальному хорі може допомогти боротися з почуттям соціальної ізоляції та зміцнити відчуття зв'язку з іншими. До того ж учасники віртуального хору повідомляли, що спів допомагав їм відвертати вагу від стресів, давав їм можливість переоцінити проблеми у власному житті, хоча цей результат був більшим у співаків реального хору (Fancourt & Steptoe, 2019).

Існує багато досліджень, які показують, що спів у реальних хорах, як правило, корисний для нашого здоров'я, наприклад, з точки зору підтримки нашого психічного стану. Однак спів у віртуальних хорах також приносить користь здоров'ю. Це нове дослідження захоплює, оскільки припускає, що для людей, які не можуть співати в реальних хорах через проживання у сільській місцевості, в громаді без хору або через хворобу, спів у віртуальних хорах може забезпечити подібні емоційні та соціальні переваги.

Нижче наведемо приклади визначень поняття «хор», які сформульовані велетнями українського хорового виконавського мистецтва, а саме: К. Пігровим, П. Чесноковим, В. Краснощоким і В. Соколовим; та прослідкуємо за кореляцією цих усталених академічних визначень із практичною стороною віртуальної творчості.

Хор — це організований творчий колектив співаків, основною метою виконавської діяльності якого є — ідейно-художнє і естетичне виховання народу (Пігров, 1964, с. 21). Це тлумачення поняття про хор, на нашу думку, цілком характеризує і хор віртуальний — це організований єдиним керівником колектив виконавців, які, можливо, не зустрічалися наживо, але вони є колективом у хмарному середовищі. Диригент застосовує певні засоби комунікації та організації групи зацікавлених людей, об'єднує їх спільною метою і діяльністю, яка ґрунтується на спільних інтересах, нормах, соціально значимих цілях, що й характеризує таке зібрання як колектив (Головаха, 2014).

Хор — це таке зібрання співаків, у звучанні якого є суворо врівноважений ансамбль, точно вирівняний стрій та художні, чітко вивірені нюанси (Чесноков, 1961, с. 25-26). Таке визначення також цілком дотичне до хору віртуального, проте шлях досягнення ансамблю та строю у віртуальному хорі — інакший. Елементи хорового звучання у віртуальному колективі не виникають у мить виконання кожним співаком своєї партії, як це відбувається у хорі реальному, а створюються звуко-режисером у процесі роботи з уже зафіксованим звуком.

Хоровий ансамбль та хоровий стрій в умовах традиційного хорового виконавства вибудовуються хормейстером у процесі репетиційної роботи з хоровим колективом і під час концертного виконання, тобто кожен співак причетний і бере безпосередню участь у цьому процесі, а диригент-хормейстер надає практичні вказівки для досягнення ансамблевого звуку й керує живим процесом тут і зараз. У віртуальному хорі артисти беруть, певною мірою, заочну участь у досягненні ансамблевого звуку, вони відповідають за якість записаного ними виконання, яке здійснювалося сольо, без підлаштування до звучання колеги по хоровій партії, для досягнення часткового ансамблю, а також — до інших партій, щоб вибудувати вертикаль. Отже, створення якісного хорового звучання залежить більшою мірою від звуко-режисера.

Пропонуємо розглянути й інший варіант створення віртуального колективу, який матиме дещо інакший алгоритм реалізації, ніж той, що ми розглянули раніше, у статті «Віртуальний хор: окремі питання теорії і практики (до постановки проблеми)» (Сухецька, 2021). Зміни стосуються початкового запису, під який артист виконує свою партію, а саме: кожну партію хору виконує один, перший, хорист і надсилає свій запис на обробку. Після редагування такий запис надсилається іншому хористові тієї ж партії і той уже намагається

ся в процесі власного виконання ансамблювати із попереднім співаком (із записом його виконання), після чого обробляється звук другого хориста, до рідки об'єднуються в єдиний трек, який надсилається наступному співакові, і так далі, утворюючи запис цілої партії. Таким чином, можна вважати, що хористи беруть активну участь у формуванні ансамблевого звуку та часткового ансамблю в партії.

Можливий ще інший шлях: один співак з кожної партії здійснює початковий запис, спираючись, наприклад, на звучання цілої партитури на музичному інструменті чи міді, створене засобами комп'ютерної програми (наприклад: Finale), далі — звукорежисер об'єднує всі такі записи, утворюючи вірцеве виконання квартету (якщо твір чотириголосний) хористів-солістів, яке виступає опорним записом для інших хористів цього колективу. Можливі й інші варіації утворення віртуального хорового проекту. Керівник колективу обирає той чи інший шлях враховуючи й аналізуючи можливості кожного співака й колективу в цілому.

Хор — це великий вокально-виконавський колектив, який засобами власного мистецтва правдиво, художньо-повноцінно розкриває зміст і форму виконуваних творів і своєю творчою діяльністю сприяє ідейно-естетичному вихованню народу (Краснощеків, 1969, с. 81-82). Вважаємо, що таке тлумачення є цілком правдивою характеристикою й віртуального хорового колективу. Слід зауважити, що кількісний склад віртуального хору може значно перевищувати кількісний склад будь-якого реального хорового колективу і в цьому суттєва перевага першого.

Враховуючи вище наведені характеристики, які відображають сутність поняття та явища хорового колективу і є дотичними положеннями для хору віртуального, вважаємо доцільним запропонувати такий варіант дефініції поняття «віртуальний хор» — це, з одного боку, такий колектив виконавців, який існує у віртуальному просторі; артисти такого колективу, перебуваючи в різних акустичних умовах, окремо один від одного, зокрема, й у часовому контексті, виконують єдиний музичний твір, застосовуючи технічні та художньо-виразні засоби хорового виконавства, передають думки, почуття та ідейний зміст, закладений композитором (Соколов, 1967, с. 12), водночас такий хоровий колектив мусить відповідати деяким положенням, які характеризують хор реальний. Водночас учасники такого художнього колективу — віртуального хору — здатні здійснити якісний запис власного голосу, спираючись на визначені метроритмічні умови та підлаштовуючись

під загальний запис партитури у виконанні квартету хористів (наприклад: Віртуальний хор 6 Еріка Вітакера «Sing Gently»), або під загальний запис партитури з нотного редактора Final (наприклад: віртуальний проект Оксани Сухецької — «Тропар до Пресвятої Богородиці» — з «Молодіжним камерним хором» УДПУ імені Павла Тичини), або під запис власної партії, виконаної хормейстером на фортепіано на фоні звучання повної партитури (наприклад: віртуальний проект Оксани Сухецької — «Ой, в лужку, в лужку, на жовтім піску» — з «Молодіжним камерним хором» УДПУ імені Павла Тичини).

З іншого боку, віртуальний хор можна вважати й зібранням записів, тому, що відсутній, власне, творчий акт одночасного спільного виконавства, хоч би й на відстані. Натомість здійснюються записи, які об'єднуються, і тільки тоді утворюється хор. Отже, виникає потреба звернення до часового аспекту, що буде детально розглянуто у нашій наступній статті.

З огляду на вищевикладене, можемо виокремити змінне і незмінне у поняттях «хор» (в його академічному бутті) і «віртуальний хор». До незмінного віднесемо такі положення:

- організований творчий колектив співаків, основною метою виконавської діяльності якого є ідейно-художнє й естетичне виховання народу.

Змінне:

- зібрання співаків, у звучанні якого є суворо врівноважений ансамбль, точно вирівняний стрій та художні, чітко вивірені нюанси — незмінне, проте, шлях досягнення таких категорій для реального й віртуального хору різний;

- великий вокально-виконавський колектив, який засобами власного мистецтва правдиво, художньо повноцінно розкриває зміст і форму виконуваних творів і своєю творчою діяльністю сприяє ідейно-естетичному вихованню народу. Але, зазначимо, що численність віртуального хору може в рази перевищувати кількісний склад будь-якого хору реального;

- колектив, який достатньою мірою володіє технічними та художньо-виразними засобами хорового виконавства, необхідними для того, щоб передати ті думки та почуття, той ідейний зміст, який закладено композитором. Слід зазначити, що вказаний аспект у контексті віртуального хору варто обговорювати з точки зору кожної хорової одиниці окремо;

- реальність, у якій перебуває хоровий колектив у процесі творчості, емпірична чи віртуальна;

- акустичні умови, в яких перебуває кожна хорова одиниця в момент виконання, єдині — для хору реального, і різні — для віртуального;

– спосіб передачі звуку хористами: безпосередньо чи за допомогою сучасних інформаційних технологій (смартфон, портативний комп'ютер чи будь-який інший пристрій для запису, відтворення та передачі інформації);

– утворення загального хорового звучання: в момент виконання — у випадку з хором реальним чи шляхом залучення сучасних інформаційних технологій, зокрема комп'ютерної техніки, комп'ютерних програм на зразок Celemony Melodyne, Steinberg Cubase, Adobe Audition — у віртуальному хорі;

– досягнення ансамблевого звуку й інших елементів хорового звучання: у реальному хорі — силами хористів під керівництвом диригента. У віртуальному — засобами сучасних інформаційних технологій, зокрема комп'ютерної техніки, комп'ютерних програм на зразок Celemony Melodyne, Steinberg Cubase, Adobe Audition і їхніх аналогів;

– певних змін зазнає і явище партитури: для виконання своєї партії артист віртуального хору повинен мати не лише хорову партитуру, чого було би достатньо для співу в реальному хорі, а й аудіозапис (playback) цілої партитури, щоб мати змогу записати власний трек у визначеному метроритмі. Для кращого опрацювання своєї партії хормейстер додатково може надавати артистам хору записи кожної партії окремо або кожної партії, відтвореної на фоні звучання цілої партитури. Важливо звернути увагу хористів на виконання нюансів, зазначених композитором чи автором обробки. Особливу увагу слід звертати на ті категорії, які неможливо скорегувати засобами комп'ютерних програм без втрати якості та природності звучання, зокрема динамічні відтінки, тривалості й штрихи;

– момент оцінювання диригентом і слухачем не є одночасним, як за умов живого виконавства. Диригент оцінює звучання кожного хориста окремо, а вже пізніше — загальне хорове звучання. Якщо ж диригент є звукорежисером віртуального проєкту, то він оцінює звучання на багатьох етапах, сполучаючи голоси в партії, а хорові партії в цілий хор. Оцінювання цілого (як слухачами, так і хористами) відбувається під час прем'єри проєкту в мережі на YouTube каналі чи будь-яких інших платформах;

– зміни в жанрі хорового виконавства розглянемо з погляду окремих факторів, які, на нашу думку, є вирішальними, а саме: соціально-історичні обставини, фактор місця та умов виконання музичного твору, застосування ефекту імерсивності. Таким чином, з'являється особливий різновид т. зв. віртуальний жанр — музика, яка створюється

й виконується за безпосередньої участі засобів комп'ютерних технологій;

– комунікація між хористами й диригентом перенесена у простір віртуальний, так само, як і комунікація між виконавцем і слухачем. Диригент втілює свій задум, використовуючи різні програми, які забезпечують таке спілкування, а саме: різноманітні платформи для обміну повідомленнями в групах та додатки для групових дзвінків, де керівник має змогу повідомляти основні положення щодо роботи з партитурою та алгоритм здійснення запису. Слухач, відповідно, взаємодіє із виконавцями через екран, не сприймаючи артефакт наживо, а лише його трансляцію.

ВИСНОВКИ

Виходячи з вище зазначеного, очевидно, що специфіка існування віртуального та реального хорових колективів відрізняється, але такі зміни не слід вважати кардинальними, адже, практично, кожна зі змінних категорій базується на сталих поняттях, які характеризують хор традиційний.

Визначено сутність явища віртуального музикування як новітнього жанру в галузі хорової творчості синтез-формату. Вважаємо, що подальших наукових розвідок потребують поняття «диригент віртуального хору» й «артист віртуального хору / віртуальний хорист». Виявлено новітні підходи до створення хорового ансамблю та хорового строю, що вимагають наявності у хормейстера нових компетентностей, серед яких визначальними постають навички аудіоредагування та багатоканального зведення.

Наукова новизна полягає у розкритті поняття «віртуальний хор» та виявленні змінного й незмінного у діяльності реального та віртуального хорового колективу: від репетицій до концертного виконання. Висвітлення трансформацій, яких зазнає процес утворення таких важливих елементів хорового звучання, як хоровий ансамбль та хоровий стрій в умовах віртуальної реальності, та аналіз ідентифікованих змінних категорій визначають новітні підходи до підготовки хормейстера, до його майбутньої професійної діяльності. Результати даних наукових розвідок можуть обговорюватися членами проєктних груп з метою відображення актуальних положень в оновлених освітніх програмах підготовки хорових диригентів у закладах вищої освіти.

Вважаємо, що важливим є поглиблене дослідження методики роботи з віртуальним хоровим колективом, а також підготовка диригента-хормейстера та хориста до роботи в умовах віртуальної реальності.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Батовська, О. М. (2019). *Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Бондар, Є. (2019). *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*. Астропринт.
- Головаха, Є. І. (2014). Колектив. В *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=5525
- Краснощеков, В. (1969). *Вопросы хороведения*. Музыка.
- Лук'янець, В. С. (2005). Віртуальність. В *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=34727
- Пигров, К. (1964). *Руководство хором*. Музыка.
- Соколов, В. (1967). *Работа с хором*. Музыка.
- Сухецька, О. В. (2021). Віртуальний хор: окремі питання теорії і практики (до постановки проблеми). *Музичне мистецтво і культура*, 1(32), 392-402. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-29>
- Тарапата-Більченко, Л. Г. (2019). Онлайн-колаборації як технології музичної творчості у культурі майбутнього. *Научный взгляд в будущее*, 15(2), 122-126. <https://doi.org/10.30888/2415-7538.2019-15-02-032>
- Федченко, О. (2018, 16 липня). «Віртуальні хори» Еріка Вайтекера. *Музыка*. <http://mus.art.co.ua/virtualni-hory-erika-vajtekera/>
- Чесноков, П. Г. (1961). *Хор и управление им* (3-е изд.). Государственное музыкальное издательство.
- Шинкарук, В. І. (Ред.). (2002). Віртуальність. В *Філософський енциклопедичний словник* (с. 92-93). Абрис.
- Fancourt, D., & Steptoe, A. (2019, April 10). Present in Body or Just in Mind: Differences in Social Presence and Emotion Regulation in Live vs. Virtual Singing Experiences. *Frontiers in Psychology*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00778>
- Interkultur. (2020, May 14). *Interkultur's First Online Choir Competition*. <https://www.interkultur.com/newsroom/interkultur-news/details/news/interkulturs-first-online-choir-competition/>

REFERENCES

- Batovska, O. (2019). *Suchasne akademichne khorove mystetstvo a cappella yak systemnyi muzychno-vikonavskiy fenomen* [Contemporary academic choral art a cappella as a systemic musical-performing phenomenon] [Doctoral Dissertation, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music].

- Bondar, Ye. (2019). *Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti* [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creative work]. Astroprynt.
- Chesnokov, P. (1961). *Khor i upravlenie im* [Choir and its management] (3rd ed.). Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
- Fancourt, D., & Steptoe, A. (2019, April 10). Present in Body or Just in Mind: Differences in Social Presence and Emotion Regulation in Live vs. Virtual Singing Experiences. *Frontiers in Psychology*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00778>
- Fedchenko, O. (2018, July 16). "Virtualni khory" Erika Vaitekera [Eric Whitaker's "Virtual Choirs"]. *Muzyka* [Music]. <http://mus.art.co.ua/virtualni-hory-erika-vajtekera/>
- Holovakha, Ye. I. (2014). Kolektyv [Collective]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Institute of Encyclopedic Research of National Academy of Sciences of Ukraine. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=5525
- Interkultur. (2020, May 14). *Interkultur's First Online Choir Competition*. <https://www.interkultur.com/newsroom/interkultur-news/details/news/interkulturs-first-online-choir-competition/>
- Krasnoshchekov, V. (1969). *Voprosy khorovedeniya* [Choral Studies]. Muzyka.
- Lukianets, V. (2005). Virtualnist [Virtuality]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Institute of Encyclopedic Research of National Academy of Sciences of Ukraine. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=34727
- Pigrov, K. (1964). *Rukovodstvo khorom* [Choir leadership]. Muzyka.
- Shynkaruk, V. (Ed.). (2002). Virtualnist [Virtuality]. In *Filosofskiy entsyklopedychniy slovnyk* [Philosophical Encyclopedic Dictionary] (pp. 92-93). Abrys.
- Sokolov, V. (1967). *Rabota s khorom* [Work with the choir]. Muzyka.
- Sukhetska, O. (2021). Virtualnyi khor: okremi pytannia teorii i praktyky (do postanovky problemy [Virtual choir: certain issues of theory and practice (to the statement of the problem)]. *Muzychne mystetstvo i kultura* [Music Art and Culture], 1(32), 392-402. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-29>
- Tarapata-Bilchenko, L. (2019). *Onlain-kolaboratsii yak tekhnolohii muzychnoi tvorchosti u kulturi maibutnoho* [Online collaborations as technologies of musical creative work in the culture of the future]. *Nauchnyi vzglyad v budushche* [Scientific look into the Future], 15(2), 122-126. <https://doi.org/10.30888/2415-7538.2019-15-02-032>

VIRTUAL CHOIR: THE ESSENCE OF THE PHENOMENON AND CONCEPT

Oksana Sukhetska

Pavlo Tychna Uman State Pedagogical University

Abstract

The purpose of the article is to explain the concept of “virtual choir” by analysing its components within a single whole. *Methods:* empirical, analytical, comprehensive musicological. This research was carried out in the process of observing and analysing all stages of creating virtual projects from the position of the leader, as well as from the point of view of the artist of virtual choirs under the guidance of various conductors (international experience). The main *results* and *conclusions* of the study determine the essence of the phenomenon of virtual music as a new genre in the field of choral creative work in the synthesis format; encourage further scientific research in this direction, in particular, the study of the concepts of “virtual choir conductor” and “virtual choir artist / virtual chorister”. The latest approaches to creating a choral ensemble and choral system are identified, which require new competencies from the choirmaster, including audio editing skills and multi-channel compilation. Also, in the context of the first type of virtual reality, the choral ensemble and choral system are considered as elements of choral sound that are artificially created by modern information technologies, in particular computer equipment. *The scientific novelty* consists in revealing the concept of “virtual choir” and identifying the variable and unchanging in the activities of the real and virtual choral group: from rehearsals to concert performance. Highlighting the transformations taking place in the process of forming important elements of choral sound, in particular the choral ensemble and choral system in virtual reality, and analysing the identified variable categories determine the latest approaches to training a choirmaster for his future professional activity. The results of the conducted scientific research can be reflected in the updated educational programmes for the training of choral conductors in higher educational institutions.

Keywords: virtual choir; virtual choir conductor; virtual choir artist; virtual reality; virtuality; choir; multi-track audio editing; multi-channel compilation

Інформація про автора

Оксана Сухецька, старший викладач, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, вул. Комарова, 27, Умань, Україна, 20301, ORCID iD: 0000-0003-2425-4745, e-mail: oksana.prokulevych@ukr.net

Information about the author

Oksana Sukhetska, Senior Lecturer, Pavlo Tychna Uman State Pedagogical University, 27 Komarova St., Uman, 20301, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2425-4745, e-mail: oksana.prokulevych@ukr.net



ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР

Анна Ткач

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — визначити вплив глобалізації на розвиток українського музичного фольклору. Вказана мета передбачає аналіз сутності глобалізації та проявів амбівалентного стану функціонування музичного фольклору за нинішніх умов. *Методологія*. У процесі дослідження використали такі методи: джерелознавчий (опрацювання наявних праць про роль глобалізації у сучасній культурі), аналітичний (осмислення специфіки музичного фольклору в контексті вітчизняної культури) та метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків). *Результати*. Глобалізація вносить значні корективи у функціонування культури. Як явище, спричинене економічними та політичними чинниками, глобалізована цивілізація спрямована на розвиток уніфікованих мистецьких феноменів, які мають не індивідуалізований, неповторний, а типовий і стандартизований характер. Водночас відкривається можливість доступу до різних музичних культур і розвитку плюралізму смаків. Попри зміни, що відбуваються в сучасному глобалізованому світі, музичний фольклор залишається частиною нашої культури. Узагальнили такі форми побутування фольклору в культурно-мистецькому просторі України: 1) збереження традиційного фольклору в аудіо та відеоформаті, створення інтерактивних можливостей для його трансляції та подальшого опрацювання; 2) поєднання фольклору з іншими мистецькими феноменами, поява синтетичних за генезою явищ; 3) формування новітнього фольклору, який віддзеркалює сучасні креативно-мистецькі активності. Отже, навіть в умовах глобалізації музичний фольклор не втрачає свого значення у вітчизняній культурі та залишається компонентом різних мистецьких феноменів. *Наукова новизна* статті полягає у висвітленні особливостей впливу глобалізаційних процесів на трансформацію українського музичного фольклору.

Ключові слова: глобалізація; музичний фольклор; вплив; трансформація; циркуляція; культура; музика

Для цитування

Ткач, А. (2022). Глобалізаційні процеси та їхній вплив на український музичний фольклор. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 145-149. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258628>

ВСТУП

Український музичний фольклор як частина сучасної культури перебуває на етапі значних трансформацій. Глобалізація запустила низку процесів в усіх сферах людської життєдіяльності. Якщо розглядати місце фольклору в контексті культури, то можна помітити його амбівалентне положення. Глобалізація сприяє зникненню етнічних своєрідних феноменів, але на противагу цьому процесу зберігається та розповсюджується те неповторне та своєрідне, що є предметом ціннісних духовних орієнтирів кожного народу. Така суперечлива ситуація, що склалася в умовах постмодерну, вимагає обґрунтування.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Сучасні дослідники неодноразово звертали до аналізу специфіки глобалізації та її впливу на різні сфери культурного людства. У розробці М. Дмитренко (2014) приділено увагу безпосередньо причинам появи глобалізації. А. Мітева (Мітева, 2020) розглядає фольклорні традиції як засіб збереження культурної самобутності народів в умовах глобалізації. Прояви фольклору в академічній музиці та синтез народних музичних елементів з сучасними техніками у неакадемічній музиці, зміни підходу, пов'язані з вивченням фоль-

кору, досліджує А. Ткач (2020). Роль проєктної діяльності у сфері культури, що впливає на циркуляцію фольклору, окреслює А. Тормахова (2021). Фольклоризм як механізм циркуляції фольклору в сучасних медіа описує А. Фурдичко (2017). Різні форми взаємодії фольклорного матеріалу з естрадними музичними напрямками представлені в статтях В. Деньковича (2021) й О. Тринько (2021). У своїх дослідженнях автори, на жаль, не приділяли достатньої уваги питанню трансформації українського музичного фольклору під впливом глобалізації.

Мета статті — визначити вплив глобалізації на розвиток українського музичного фольклору. Вказана мета передбачає аналіз сутності глобалізації та проявів амбівалентного стану функціонування фольклору за нинішніх умов.

У процесі розкриття представленої проблематики застосували такі методи: джерелознавчий (опрацювання наявних праць про роль глобалізації у сучасній культурі), аналітичний (осмислення специфіки функціонування фольклору в контексті вітчизняної культури) та метод теоретичного узагальнення (для підбиття підсумків).

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сучасний стан української культури позначений дією чинників, що суголосні тим загальним процесам, які відбуваються у світовому просторі. Також можна зауважити про наявність рис, що мають індивідуально забарвлений характер. Спільними рисами, що характеризують розвиток більшості країн світу, є поява глобалізаційних процесів. Їхнє виникнення зумовлене намаганням створити спільний економічний простір. Прикладом наслідків формування такої тенденції стала система спільного господарювання. Наприклад, система тісних взаємозв'язків встановилася в межах Європейського Союзу. Подібна кооперація різних відокремлених країн проявилась у становленні багатомірної структури, в якій поєдналися риси міжнародної організації та наддержавності. З допомогою впровадження стандартизованої системи законів створили спільний ринок, на якому вільно здійснювався рух товарів, послуг, фінансів і різноманітної продукції.

Намагання уніфікувати економічну та соціальну систему впливає й на поширення спільного культурного продукту, який розповсюджується через масмедіа. Отже, наявне формування універсальних музичних феноменів, які витісняють етнічно індивідуалізований продукт. Найзатребуванішою постає така мистецька продукція, що буде мати загальнозрозумілий характер, тобто спиратися на спрощені та узагальнені моделі. Визначені

характеристики пасуватимуть до попмузики, в якій переважатимуть саме такі знеособлені в культурному плані мистецькі феномени. Натомість фольклор як явище самотутнє та неординарне не вкладається у подібні спрощені схеми.

Спроба виявити кореляцію між світовими тенденціями, які наявні у соціокультурному модусі сьогодення, та українським простором, дає змогу стверджувати, що у вітчизняній практиці вищезгадана тенденція представлена сповна. Найпоширенішою є саме попмузика, мистецькі феномени якої переважно орієнтовані на універсально-стандартизовані форми. Якщо спробувати визначити специфіку сучасного вітчизняного культурного стану, який пов'язаний з традиційною музичною творчістю, то наявний стан стагнації, коли зникає цікавість до автентичних явищ. «В Україні з різних причин... спостерігаються тенденції до згасання усної традиційної творчості, забуття й відмирання багатьох автентичних явищ народної обрядовості, звичаєвості, пісенності, оповідальності» (Дмитренко, 2014).

Серед причин цього феномену можна зазначити не лише безперечний вплив глобалізації, а й низку інших, які зумовлені радянським минулим країни, в якому не було місця автентичним формам фольклору. Також без чіткої державної політики для підтримання та розвитку національного культурно-мистецького продукту спадала цікавість до фольклору. Проте варто зазначити, що коли мова йде про фольклор, то його побутування можливе не лише у традиційній формі. Його розвиток можливий через сучасніші засоби. Зокрема він може сполучатися з іншими культурними феноменами чи транслюватися через інтерактивні технології. Дослідник М. Дмитренко акцентує на тому, що:

Поряд зі збереженням традиційних пластів фольклорної творчості, що побутують безпосередньо в усній формі й передаються від покоління до покоління, є інші способи збереження та донесення традиційних усних скарбів до сучасників — через публікації зразків у збірках, випуск аудіопродукції, відеотелепродукції, електронних версій (компакт-дисків), фольклорні фестивалі, через інтернет. (Дмитренко, 2014)

Фольклор є тією частиною культури, яка формується повсякчас і не має сприйматися лише як компонент традиційного давноминулого цивілізаційного пласта. Одночасно побутує і традиційна спадщина минулих віків, і фольклор повсякденних мовленнєвих ситуацій.

Питання побудови нових стратегій культурної політики України поступово набуває реальної «фізичної» форми. Ця проблемна зона починає посту-

пово вирішуватися завдяки державним інституціям, заснованим для сприяння розвитку національного культурного продукту. Йдеться про роботу «Українського культурного фонду», який створили для моніторингу тих сфер вітчизняної культури, які потребують найбільшої підтримки. Реалізовували проекти з різних галузей культури, але їхньою спільною рисою стало просування української нації і збереження духовних констант. Як зауважує А. Тормахова (2021): «Їхня реалізація, як правило, мала неабияке значення для розвитку духовно-культурної спадщини. Це й презентація театралізованих творів, танцювальні та музичні проекти, збереження культурних артефактів, реконструкція історичних будівель тощо» (с. 167). Серед проектів, профінансованих УКФ, чимало спрямовані на збереження фольклорної спадщини. В 2018 році провели проект «Поліфонія», ініційований Національним центром народної культури «Музей Івана Гончара». Метою проекту стала кооперація та творче співробітництво Угорщини, України та Франції для фіксації останньої живої пісенної традиції, впорядкування фольклорного архіву та інтеграції української культурної спадщини до сучасного світового контексту. Внаслідок його реалізації забезпечили «українську нематеріальну культурну спадщину найсучаснішими технологіями» (Проект Поліфонія, б.д.) та оформили відкритий доступ до фольклору.

Попри те, що низка авторів наголошує на негативних наслідках глобалізації, є й інші твердження, згідно з якими цей процес має також й позитивні риси. Зокрема, глобалізація може розглядатися як механізм формування умов вільного доступу до різних феноменів, а не лише як певна уніфікація культурного та мистецького спадку. Українська дослідниця А. Мітева стверджує, що сучасний соціум спрямований на формування рівних можливостей для доступу до будь-яких мистецьких явищ. «Універсальність цієї цивілізації полягає в тому, що вона об'єднує людей не однією загальною для всіх культурою, а правом кожного індивіда вільно вибирати свою культурну ідентичність, цим підтримуючи інтерес до різних культур» (Мітева, 2020, с. 51). Такі твердження справедливі, зважаючи, що розвиток цифрового суспільства сприяв появі проекту «Поліфонія». Точно обраний вектор його реалізації дає змогу транслювати українську фольклорну спадщину французькому та угорському соціуму. На окремому онлайн-ресурсі виклали фольклорні матеріали: відеофольклорні записи і багатоканальний програвач, з допомогою якого можна розділяти та прослуховувати окремо (або комбінувати певні лінії музичної тканини); тексти пісень українською, угорською та англійською мовами, а також транслітерацію; геокоди кожної пісні та місця народження

виконавця; варіативні модифікації пісень. Також позитивним аспектом дослідження фольклорної спадщини на глибинному рівні стало створення великої кількості критеріїв для пошуку на онлайн-ресурсі.

Доречно зауважити, що найбільшого розповсюдження в умовах глобалізації набуває циркуляція фольклору не лише у традиційній формі, а з використанням його поодиноких елементів. Нерідко вони сполучаються з іншими стильовими музичними напрямками. Можливими формами присутності фольклору в сучасній українській культурі є залучення народних інструментів в поп- та рок музиці. Низка колективів чи окремих виконавців застосовують народні інструменти, прийоми гри на них. Цей феномен «сприяє транскulturації та стає підґрунтям для створення конкурентоспроможного етнічно забарвленого культурного продукту» (Денькович, 2021, с. 124). Це етнорокколективи та виконавці: гурти «Тінь Сонця», «OtVinta», «ВВ», «Гайдамаки» й низка інших, у яких базовим стильовим виміром є рокзвучання, а народний інструментарій чи цитування фольклору набувають ролі специфічної фарби, що додає особливого колориту. Можливе функціонування й таких гуртів, де як рівноправні компоненти сполучаються фольклор й електронна музика. Такі приклади наявні у стилі фолкtronіка або електрофольк. О. Тринько (2021) перераховує такі характеристики напрямку: «використання акустичних народних інструментів (чи імітації їхнього звучання), електронних та танцювальних ритмів, виразних фольклорних елементів (вокальної манери, народних текстів, інтонацій народних пісень)» (с. 44). У своїй статті А. Ткач наголошує, що:

Прояви фольклору можна віднайти в академічній музиці України, для якої подібна практика стала своєрідною незмінною традицією. Так само чисельні приклади синтезу народних музичних елементів із сучасними техніками наявні в неакадемічній музиці, причому ці сполучення можуть не лише вкладатися у вже відомі стилі, як-от етнорок, фолкрок, а й фолкtronіка, який виступає одним із перспективних напрямів. Змінюються також підходи, пов'язані з дослідженням фольклору, які спрямовані на поєднання здобутків етнографії та фольклористики з математичними та фізичними науками, що свідчить про зміну вектору розробок, зумовлених розвитком новітніх технологій. (Ткач, 2020, с. 138)

Успішні приклади поєднання фольклору та електроніки наявні у творчості таких виконавців як Onuka, «Go-A», «Гуляйгород GG», КНАУАТ. У межах фолкtronіки доречно виділити два типи залучення фольклору. В першому випад-

ку відбувається цитування автентичного фольклорного матеріалу, тобто наявне синтезування відокремлених самостійних прошарків музичної культури. У другому типі створюється новітній музичний продукт, в якому лише імітується фольклорне звучання. Мистецький витвір внаслідок своєї популярності може набувати значення сучасного фольклору, поширюючись у такий спосіб, що втрачається інформація про безпосереднє авторство. Низка дослідників позначають стан циркуляції фольклору в межах композиторської академічної та мистецької неакадемічної музичної культури терміном фольклоризм. Зокрема А. Фурдичко (2017) вказує, що терміном фольклоризм позначається «наявність фольклорних елементів у пісенній творчості, яка виходить в ефір на ТБ, так і звернення до принципів фольклорного мислення в творчості виконавців і композиторів» (с. 962). Таке визначення характеризує той рівень включення фольклору в музичну спадщину сьогодення, який підкреслює його домінуюльне, попри усі інші обставини, значення для української культури.

ВИСНОВКИ

Глобалізація вносить значні корективи у функціонування культури. Як явище, спричинене економічними й політичними чинниками, глобалізована цивілізація спрямована на розвиток уніфікованих мистецьких феноменів, які мають не індивідуалізований, неповторний, а типовий і стандартизований характер. Водночас відкривається можливість для доступу до різних музичних культур, що створює плюралізм смаків. Попри ті зміни, що відбуваються в сучасному глобалізованому світі, музичний фольклор залишається частиною нашої культури.

Доречно виділити такі форми побутування фольклору в культурно-мистецькому просторі України: 1) збереження традиційного фольклору в аудіо та відеоформаті, створення інтерактивних можливостей для його трансляції та подальшого опрацювання; 2) поєднання фольклору з іншими мистецькими феноменами, яке призводить до появи синтетичних за своєю генезою явищ; 3) формування новітнього фольклору, який віддзеркалює сучасні креативно-мистецькі активності. Отже, можна стверджувати, що навіть в умовах глобалізації музичний фольклор не втрачає свого значення в нашій культурі та є компонентом різних мистецьких феноменів.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні особливостей впливу глобалізаційних процесів на трансформацію українського музичного фольклору.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Денькович, В. (2021). Народні інструменти в сучасній естрадній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Культурологія*, 37, 122-126. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi37.450>
- Дмитренко, М. (2014, 5 січня). *Український фольклор і глобалізація*. Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича. <http://khotkevych.info/fond/2014/01/05/ukrajinskyj-folklor-i-hlobalizatsiya/>
- Митева, А. (2020). Фольклорные традиции как залог сохранения культурной самобытности народа в условиях глобализации. *European Journal of Humanities and Social Sciences*, 3, 49-52. Проект Поліфонія. (б.д.). <https://www.polyphonyproject.com/uk>
- Ткач, А. (2020). Відродження фольклору в сучасному просторі українців. *Мистецтвознавчі записки*, 37, 134-138. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221784>
- Тормахова, А. (2021, 25-26 листопада). Аналітичні виміри сучасної проектної діяльності в сфері культури. В *Сучасні дослідження культури і мистецтва*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Северодонецьк (с. 166-168). Видавництво Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.
- Тринько, О. (2021). Українська фолктроніка: синтез фольклору та поп-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 36(3), 43-46. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-7>
- Фурдичко, А. (2017). Музичний фольклор і фольклоризм на сучасному українському телебаченні. *Народознавчі зошити*, 4(136), 961-970.

REFERENCES

- Denkovych, V. (2021). Narodni instrumenty v suchasni estradnii kulturi Ukrainy [Folk instruments in modern pop culture of Ukraine]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam: Kulturolohiia* [Ukrainian culture: past, present, ways of development. Branch: Culturology], 37, 122-126. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi37.450> [in Ukrainian].
- Miteva, A. (2020). Fol'klornye traditsii kak zalog sokhraneniya kul'turnoi samobytnosti naroda v usloviyakh globalizatsii [Folklore traditions as a guarantee of preserving the cultural identity of the people in the context of globalisation]. *European Journal of Humanities and Social Sciences*, 3, 49-52 [in Russian].
- Proekt Polifoniia [Polyphony Project]. (n.d.). <https://www.polyphonyproject.com/uk> [in Ukrainian].
- Tkach, A. (2020). Vidrozhennia folkloru v suchasnomu prostori ukrainsiv [Revival of folklore in the modern space of Ukrainians]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art

- Studies], 37, 134-138. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221784> [in Ukrainian].
- Trynko, O. (2021). Ukrainska folktronika: syntezy folkloru ta pop-muzyky [Ukrainian folktronica: synthesis of folklore and pop music]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Current issues of the humanities], 36(3), 43-46. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-7> [in Ukrainian].
- Furdychko, A. (2017). Muzychnyi folklor i folklorizm na suchasnomu ukrainskomu telebachenni [Folk music and folklore on the modern Ukrainian television]. *Narodoznavchi zoshyty* [The Ethnology Notebooks], 4(136), 961-970 [in Ukrainian].
- Dmytrenko, M. (2014, January 5). *Ukrainskyi folklor i hlobalizatsiia* [Ukrainian folklore and globalisation]. The Hnat Khotkevych Foundation for National Cultural Initiatives. <http://khotkevych.info/fond/2014/01/05/ukrajinskyj-folklor-i-hlobalizatsiya/> [in Ukrainian].
- Tormakhova, A. (2021, November 25-26). Analitichni vymiry suchasnoi proiektnoi diialnosti v sferi kultury [Analytical dimensions of modern project activities in the field of culture]. In *Suchasni doslidzhennia kultury i mystetstva* [Contemporary Studies of Culture and Art], Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Severodonetsk (pp. 166-168). Volodymyr Dahl East Ukrainian National University Publishing [in Ukrainian].

GLOBALISATION PROCESSES AND THEIR IMPACT ON UKRAINIAN MUSICAL FOLKLORE

Anna Tkach

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to determine the impact of globalisation on the development of Ukrainian musical folklore. This goal provides for the analysis of the essence of globalisation and manifestations of the ambivalent state of the functioning of musical folklore in the current conditions. *Methods*. In the course of the research, the following methods were used: source studies (the review of existing studies on the role of globalisation in modern culture), analytical (the understanding of the features of musical folklore in the context of national culture), and the method of theoretical generalisation (to summarise the results). *Results*. Globalisation makes significant adjustments to the functioning of culture. As a phenomenon caused by economic and political factors, the globalised civilisation is aimed at developing unified artistic phenomena that are not individualised, unique, but typical and standardised in nature. At the same time, it opens up the possibility of access to different musical cultures and the development of pluralism of tastes. Despite the changes taking place in the modern globalised world, musical folklore remains a part of our culture. The following forms of folklore existence in the cultural and artistic space of Ukraine are generalised: 1) the preservation of traditional folklore in audio and video format, the creation of interactive opportunities for its broadcasting and further processing; 2) the combination of folklore with other artistic phenomena, the emergence of phenomena that are synthetic in their genesis; 3) the formation of the latest folklore, which reflects modern creative and artistic activities. Thus, even in the conditions of globalisation, musical folklore does not lose its importance in Ukrainian culture and remains a component of various artistic phenomena. *The scientific novelty* of the article lies in highlighting the features of the influence of globalisation processes on the transformation of Ukrainian musical folklore.

Keywords: globalisation; musical folklore; influence; transformation; circulation; culture; music

Інформація про автора

Анна Ткач, викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-9698-1605, e-mail: anna.arnasio@ukr.net

Information about the author

Anna Tkach, Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-9698-1605, e-mail: anna.arnasio@ukr.net



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ В КОРОЛІВСТВІ САУДІВСЬКА АРАВІЯ

Альмувайїл Фадель

Вищий інститут драматичного мистецтва

Анотація

Мета статті — виявити особливості та тенденції розвитку сучасної театральної освіти в контексті культурної політики Королівства Саудівська Аравія на основі аналізу національної стратегії в галузі культури, діяльності Комісії театру та сценічного мистецтва, а також Центру світової культури імені короля Абдулазіза. *Методологія дослідження*. Застосовано метод теоретичного аналізу, що посприяв дослідженню наукових джерел, присвячених проблематиці театральної освіти в Саудівській Аравії; метод методологічного та системного аналізу, завдяки яким виявлено мету, завдання та зміст провідних ініціатив, спрямованих на розвиток театрального мистецтва; системний метод, застосування якого посприяло розгляду театральної культури та освіти як цілісності; метод когнітивного аналізу, завдяки якому виявлено особливості стратегії розвитку театру та сценічного мистецтва. *Результати*. Розвиток театрального та сценічного мистецтва як одного з основних секторів культури на сучасному етапі вважається пріоритетним в рамках національної культурної стратегії Королівства Саудівська Аравія. Відповідно до ідеологічної програми влади країни на сучасному етапі активно заохочується розвиток діалогічного напрямку прагматичного поєднання новацій західних практик та саудівських традицій. За підтримки Управління театру та театрального мистецтва Саудівської Аравії запроваджено ініціативи, спрямовані на підтримку професійного розвитку театральних секторів, задоволення потреби в кваліфікованих національних кадрах та розвитку акторської й режисерської майстерності. *Наукова новизна*. Досліджено сучасний стан та окреслено перспективи розвитку театральної культури і освіти в Королівстві Саудівська Аравія; розглянуто провідні ініціативи, спрямовані на посилення інтересу до театральних мистецтв за допомогою інноваційних навчальних програм; проаналізовано стратегію Комісії театру та сценічного мистецтва, розроблену відповідно до Національної стратегії в галузі культури країни від 2021 р.; виявлено роль Центру світової культури короля Абдулазіза в підготовці саудівського суспільства до ознайомлення зі спеціалізованими театральними навчальними просторами.

Ключові слова: театральна освіта; театральна культура; Королівство Саудівська Аравія; навчальні програми; семінари

Для цитування

Фадель, А. (2022). Сучасний стан та перспективи розвитку театральної освіти в Королівстві Саудівська Аравія. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 150-154. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258630>

ВСТУП

Протягом тривалого періоду Саудівська Аравія була уособлена від решти світу через домінуючий релігійний фактор та традиційну систему, що створювало певні складнощі як для розвитку сфери культури й освіти в цілому, так і для театральної освіти зокрема. Проте на сучасному етапі спостерігаються активні зрушення в контексті розвитку галузі, професіоналізації

театрального мистецтва та посилення його ролі в освітньому процесі, що актуалізує дослідження означеної тенденції з позиції сучасної гуманітарної науки.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Питання, пов'язані з сучасною освітою в мусульманських країнах, сьогодні опинилися в полі

наукових інтересів багатьох дослідників не лише в Східних, але й у Західних країнах. Так, наприклад, окремі аспекти означеної проблематики аналізує Б. Рахімі (Rahimi, 2020) в монографії «Театр на Близькому Сході: між перформансом і політикою» («Theatre in the Middle East: Between Performance and Politics»); М. Наджару (Najjar, 2020) в дослідженні «Викладання близькосхідного театру: створення, виклики та нагороди» («Teaching Middle Eastern theatre: creation, challenges and rewards») розглядає особливості викладання дисципліни «Арабсько-американський театр» в університетах США та ін.

У вітчизняному науковому вимірі, незважаючи на наявність окремих публікацій, присвячених дослідженню теорії та історії театру в ісламських країнах (наприклад, наукові статті та розвідки Х. Альхаджрі (2021), В. Демещенко (2008) та ін., питання, пов'язані з сучасною театральною освітою, лишаються невисвітленими.

Мета статті - виявити особливості та тенденції розвитку сучасної театральної освіти в контексті культурної політики Королівства Саудівська Аравія на основі аналізу національної стратегії в галузі культури, діяльності Комісії театру та сценічного мистецтва, а також Центру світової культури короля Абдулазіза.

Методологія зумовлена метою дослідження. Застосовано метод теоретичного аналізу, що посприяв дослідженню наукових джерел, присвячених проблематиці театральної освіти в Саудівській Аравії; метод методологічного та системного аналізу, завдяки яким виявлено мету, завдання та зміст провідних ініціатив, спрямованих на розвиток театральної освіти в цілому та театральної педагогіки зокрема; системний метод, застосування якого посприяло розгляду театральної культури та освіти в Королівстві Саудівська Аравія як цілісності; метод когнітивного аналізу, завдяки якому виявлено особливості стратегії розвитку театру та сценічного мистецтва в Королівстві Саудівська Аравія та ін.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Королівство Саудівська Аравія — найбільш ортодоксальна ісламська країна, яка дотримується строгих законів шаріату, встановленого ваххабітами. Через низку історичних обставин у країні заборонені політичні партії, громадські організації та професійні об'єднання, зберігається монархічна форма правління, а ідеологічною основою є іслам. Відповідно, звичні для європейців поняття «сучасне суспільство», «сучасна театральна освіта» та ін. можуть бути застосовані щодо цієї країни досить умовно.

У виданих в 1991 р. королем декретах «Основи системи влади Королівства Саудівська Аравія» чітко прописані встановлені державою порядки для закладів культури, освіти та засобів масової інформації — вони підтримують участь у просвіті нації та зміцненні її єдності.

Протягом останніх семи років у Саудівській Аравії відбуваються помітні зрушення соціально-політичного характеру, що посприяло досягненню високого рівня якості життя та становлення королівства як політичного та фінансового центру арабського світу.

Незважаючи на те, що саудівське суспільство продовжує лишатися надзвичайно закритим, у ньому відбуваються процеси розвитку й модернізації, які вирізняються суперництвом традиційного та сучасного, тобто ісламського та родоплеменних змістів з європейськими та національними стандартами. Відповідно до ідеологічної провладної програми, що знайшла безпосереднє відображення в діяльності міністерства культури й інформації, заохочується розвиток діалогічного напрямку прагматичного поєднання новацій із західних практик та поваги до саудівських традицій.

У галузі культури, зокрема театральної, Королівство Саудівська Аравія тривалий час було ізольоване від Західного і навіть великою мірою від арабо-ісламського світу. Іслам визначав політичне та суспільне життя країни, утворюючи межі для розвитку культури та мистецтва. Певні організаційні зміни відбулися протягом останніх років з утворенням асоціації саудівських театральних діячів, відкриттям культурних центрів під егідою міністерства культури, метою яких є поширення культури й мистецтва серед мас (Ананьин, 2016, с. 105).

Театральне мистецтво в Королівстві Саудівська Аравія з'явилося приблизно 45 років тому, проте постійних театральних колективів ще на початку ХХІ ст. в країні не існувало. Натомість діяло кілька самодіяльних колективів, до складу яких входили виключно чоловіки, а з 2010 р. розпочала діяльність трупа, яка складається з жінок і здійснює постановки вистав, у яких чоловічі персонажі відсутні.

У 2021 р. Комісія театру та сценічного мистецтва оголосила про завершення своєї стратегії відповідно до Національної стратегії в галузі культури. Султан Аль-Базеї, генеральний директор Комісії театру та сценічного мистецтва, наголосив на тому, що стратегія спрямована на розвиток театральної та виконавської мистецтва як одного з основних секторів культури в рамках національної культурної програми.

Основні функції комісії включають:

- розширення можливостей практиків сектору шляхом створення середовища, що сприяє творчості;
- розвиток здібностей через освіту та навчання;
- забезпечення мотивації та підтримки розвитку театрального мистецтва, що задовольняє смаки саудівської аудиторії, стає частиною усталених культурних звичаїв та ознайомить світ із культурою Саудівської Аравії.

Після поглибленого аналізу поточного сектору театру та сценічного мистецтва в Королівстві комісією було виявлено проблеми, які стоять перед проектом розвитку театру та сценічного мистецтва, пов'язані переважно з обмеженими програмами розвитку талантів, відсутністю базової інфраструктури, поганим фінансуванням, використанням у виставах технологій низького рівня, відсутністю передового управління для досягнення більшої участі громади, недостатнім рівнем залучення аудиторії, на додаток до відсутності ліцензій на галузеві види діяльності та професії. Слід зазначити, що було сформовано стратегію подальшого розвитку, спрямовану на просування сектору театру та сценічного мистецтва, що дало змогу талантам Саудівської Аравії будувати успішну кар'єру та створювати надихаючий контент (Theatre and Performing Arts Commission, 2021a).

Стратегічними завданнями комісією визначено:

- збільшення кількості та урізноманітнення контенту;
- розширення та диверсифікація місцевого виробництва;
- забезпечення доступу до театру та сектору виконавського мистецтва;
- підвищення рівня оцінки серед публіки та практиків;
- створення попиту серед глядачів.

Для досягнення цих цілей комісія розробила ініціативи згідно з кількома керівними принципами, спрямованими на вирішення основних проблем, створення ефективного театрального простору, забезпечення трансформації сектору у виробничу галузь, яка сприяє економічному зростанню, розвитку культури як способу життя, підвищенню професійного та творчого рівня театральної галузі.

Наразі Комісією театру та сценічного мистецтва на основі принципів «Розвиток талантів», «Розвиток інфраструктури сектору», «Фінансування», «Сучасні технології», «Аудиторія» та «Врядкування» започатковано 26 ініціатив для обслуговування та розвитку сектору, які будуть реалізовані поетапно до 2030 р. Зокрема мова йде про:

- ініціативи в галузі освіти, навчання та виявлення талантів, шкільний театр, театральну академію, ініціативу розвитку кар'єри, набір випускників у секторі та галузеві премії;

- модернізацію та активізацію інфраструктури, національного театру та театрального району Ер-Ріяда;

- підтримку місцевого виробництва, підтримку процесів створення та проведення шоу, а також фінансування заходів та контенту;

- програму підтримки інновацій та багатокранну ініціативу;

- субсидування цін на квитки, дослідження глядацьких інтересів, розвиток театральної критики, підвищення обізнаності про роботу місцевого сектору, міжнародну обізнаність, стимулювання участі громади, запуск програм для туристів та міжнародного спілкування;

- активацію інститутів громадянського суспільства, роботу з асоціаціями та ініціативу спрощення процедур ліцензування.

Особлива увага Комісії театру та сценічного мистецтва приділена освітнім і навчальним курсам — у 2022 р. заплановано випустити близько 4500 чоловіків і жінок-виконавців, які мають відповідну кваліфікацію, ще 4200 чоловіків і жінок наразі продовжують навчання (Theatre and Performing Arts Commission, 2021b).

Театральний рух Саудівської Аравії переживає наразі значне прискорення завдяки амбітним навчальним програмам.

Центр світової культури короля Абдулазіза є багатовимірною культурною платформою, яка прагне надихати та мотивувати свою аудиторію в галузі науки, мистецтва та інновацій, а також розширити можливості національних талантів та висвітлити досягнення Королівства у всьому світі.

У 2021 р. Центр світової культури короля Абдулазіза завершив свою програму «Театр у школах», націлену на 40 вчителів Східної провінції. Пілотну програму, яку проводили у співпраці з управлінням освіти області, було започатковано з метою сприяння інтересу до театрального мистецтва через доступні інноваційні та цікаві курси. Чотиритижнева програма віртуального та практичного навчання у співпраці з Національним інститутом драматичного мистецтва та Академією сценічних мистецтв Шарджі — онлайн-курс, орієнтований на вчителів середніх шкіл по всій країні, з метою включення дисципліни «Драма та театр» у систему народної освіти в найближчому майбутньому.

У рамках програми було проведено кілька семінарів, зокрема, вступ до акторської майстерності, аудіо-виконання та постановку вистав, вступ до руху й фізичного виконання, а також інші програми для розвитку художнього таланту, створення творчого та інноваційного простору для поступу виконавського мистецтва.

Після закінчення програми вчителі-учасники розпочали заплановане 10-тижневе навчання, створення шкільних постановок та підготовку до національного конкурсу, який відбувся в листопаді. Шість найкращих п'єс — три з жіночих шкіл і три з чоловічих — були поставлені та показані на Ітрі в січні.

Восени 2021 р. Управління театру та театрального мистецтва Саудівської Аравії запустило другу програму підвищення кваліфікації з акторської майстерності та режисури, спрямовану на виявлення місцевих талантів та формування професійних інструментів і навичок. У рамках програми на сцені Публічної бібліотеки короля Абдул-Азіза в Ер-Ріяді протягом 10 днів за участю 50 чоловіків і жінок-стажерів, відібраних із понад 150 претендентів (конкурсний відбір відбувався на основі попереднього досвіду виконання, рівня акторської майстерності та знання англійської мови), навчальною командою зі США та Іспанії було проведено два семінари та заняття з професійної підготовки театральних акторів і режисерів (Theatre and Performing Arts Commission, 2021b). Метою програми стало прагнення збагатити учасників світовим театральним досвідом та розширити можливості працевлаштування для театральних практиків.

ВИСНОВКИ

Розвиток театрального та сценічного мистецтва як одного з основних секторів культури на сучасному етапі вважається пріоритетним в рамках національної культурної стратегії Королівства Саудівська Аравія. Відповідно до ідеологічної програми влади країни, яка відображена в діяльності міністерства культури та інформації, на сучасному етапі активно заохочується розвиток діалогічного напрямку прагматичного поєднання новацій західних практик та саудівських традицій.

За підтримки Управління театру та театрального мистецтва Саудівської Аравії запроваджено ініціативи, спрямовані на підтримку професійного розвитку театральних секторів, задоволення потреби в кваліфікованих національних кадрах та розвитку акторської і режисерської майстерності, зокрема проводяться інтеркультурні театральні семінари, лекції, розробляються нові навчальні програми. Ініціатива спрямована на заохочення інтересу до театральності мистецтва за допомогою доступних інноваційних курсів, розвитку творчості, поширення знань та зміцнення міжкультурної комунікації через цілорічні мистецькі, культурні та творчі програми.

Наукова новизна полягає в дослідженні сучасного стану та окресленні перспективи розвитку театральної освіти в Королівстві Саудівська Аравія; розгляді провладних ініціатив, спрямованих на посилення інтересу до театральності мистецтва за допо-

могою інноваційних навчальних програм (програму «Театр в школах» та ін.); аналізі стратегії Комісії театру та сценічного мистецтва, розробленої відповідно до Національної стратегії в галузі культури країни від 2021 р.; виявленні ролі Центру світової культури короля Абдулазіза в підготовці саудівського суспільства до ознайомлення зі спеціалізованими театральними навчальними просторами.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Альхаджрі, Х. (2021). Исламский театр те'зіе: шлях до Європи. *Вісник Київського національного університету культур і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 4(2), 88-108. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243237>
- Ананьин, М. И. (2016). Состояние дел в области культуры в Королевстве Саудовская Аравия. *Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения*, 3(5), 102-107.
- Демещенко, В. В. (2008). Культура та мистецтво арабського світу. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 45-50.
- Najjar, M. M. (2020). Teaching Middle Eastern theatre: creation, challenges and rewards. In B. Rahimi (Ed.), *Theatre in the Middle East: Between Performance and Politics* (pp. 23-42). Anthem Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvx8b7k2.7>
- Rahimi, B. (Ed.). (2020). *Theatre in the Middle East: Between Performance and Politics*. Anthem Press.
- Theatre and Performing Arts Commission. (2021a, May 5). Performing arts in Saudi Arabia take center stage in new development strategy. *ARAB NEWS*. <https://www.arabnews.com/node/1853756/saudi-arabia>
- Theatre and Performing Arts Commission. (2021b, May 5). Saudi Theatre and Performing Arts Commission finalises sector development strategy. *Saudi gazette*. <https://saudigazette.com.sa/article/606324>

REFERENCES

- Alhajri, K. (2021). Islamskyi teatr teziie: shliakh do Yevropy [Ta'ziyah Islamic Theatre: the Way to Europe]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultur i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo* [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art], 4(2), 88-108. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243237> [in Ukrainian].
- Ananin, M. (2016). Sostoyanie del v oblasti kul'tury v Korolevstve Saudovskaya Araviya [The state of affairs in the field of culture in the Kingdom of Saudi Arabia]. *Vestnik RGGU. Seriya: Politologiya. Istoriya. Mezhdunarodnye otnosheniya* [Bulletin of Russian State University for the Humanities. Series: Political science. History. International relations], 3(5), 102-107 [in Russian].

- Demeshchenko, V. (2008). Kultura ta mystetstvo arabskoho svitu [Culture and art of the Arab world]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], 1, 45-50 [in Ukrainian].
- Najjar, M. (2020). Teaching middle eastern theatre: creation, challenges and rewards. In B. Rahimi (Ed.), *Theatre in the Middle East: Between Performance and Politics* (pp. 23-42). Anthem Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvx8b7k2.7>
- Rahimi, B. (Ed.). (2020). *Theatre in the Middle East: Between Performance and Politics*. Anthem Press.
- Theatre and Performing Arts Commission. (2021a, May 5). Performing arts in Saudi Arabia take centre stage in new development strategy. *ARAB NEWS*. <https://www.arabnews.com/node/1853756/saudi-arabia>
- Theatre and Performing Arts Commission. (2021b, May 5). Saudi Theatre and Performing Arts Commission finalises sector development strategy. *Saudi gazette*. <https://saudigazette.com.sa/article/606324>

CURRENT STATE AND PROSPECTS OF THEATRE EDUCATION DEVELOPMENT IN THE KINGDOM OF SAUDI ARABIA

Almuwail Fadhel

Higher Institute of Dramatic Arts

Abstract

The purpose of the article is to identify the features and trends of modern theatre education in the context of the cultural policy of the Kingdom of Saudi Arabia based on the analysis of the national strategy in culture, the activities of the Theatre and Performing Arts Commission and the King Abdulaziz Centre for World Culture. *Methods*. The use of the method of theoretical analysis contributed to the study of scientific sources on the issue of theatre education in Saudi Arabia; the method of methodological and systematic analysis made it possible to reveal the purpose, objectives, and content of leading initiatives aimed at the development of theatre art; the application of the systematic method contributed to the consideration of theatrical culture and education as a whole; the method of cognitive analysis allowed us to reveal the features of the strategy of the development of theatre and performing arts. *Results*. The development of theatrical and performing arts as one of the main sectors of culture at the present stage is considered a priority in the national cultural strategy of the Kingdom of Saudi Arabia. In accordance with the ideological programme of the country's authorities, the development of a dialogic direction of a pragmatic combination of innovations of Western practices and Saudi traditions is actively encouraged at the present stage. With the support of the Department of Theatre and Theatre Arts of Saudi Arabia, initiatives have been launched to support the professional development of the theatre sector, meet the need for qualified national staff and develop acting and directing skills. *Scientific novelty*. The current state and prospects of the development of theatrical culture and education in the Kingdom of Saudi Arabia are studied; pro-government initiatives aimed at strengthening interest in theatrical art through innovative educational programmes are considered; the strategy of the Theatre and Performing Arts Commission, developed in accordance with the country's National Strategy in the field of culture from 2021, is analysed; the role of the King Abdulaziz Centre for World Culture in preparing Saudi society for familiarisation with specialised theatrical educational spaces is revealed.

Keywords: theatre education; theatre culture; Kingdom of Saudi Arabia; training programmes; seminars

Інформація про автора

Альмувайл Фадель, доктор філософії в галузі педагогічних наук, доцент, Вищий інститут драматичного мистецтва, Сальмія, Кувейт, ORCID iD: 0000-0003-0506-1139, e-mail: almuwaifadhe@gmail.com

Information about the author

Almuwail Fadhel, PhD in Education, Associate Professor, Higher Institute of Dramatic Arts, Hamad Al-Mubarak St, Salmiya, Kuwait, ORCID iD: 0000-0003-0506-1139, e-mail: almuwaifadhe@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

ФІЛОСОФІЯ ТАНЦЮВАЛЬНИХ РУХІВ ГЕРТРУДИ БОДЕНВІЗЕР У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЕКСПРЕСИВНОГО ТАНЦЮ

Ольга Бабич

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — охарактеризувати танцювальну і педагогічну діяльність Г. Боденвізер, виявити особливості розвитку експресивного танцю першої половини ХХ ст. *Методологія дослідження*. Застосовано біографічний метод для вивчення «історії» становлення особистості Г. Боденвізер, методом системного аналізу досліджено феномен експресивного танцю, типологічний метод посприяв виявленню атрибутивних характеристик віденської школи Ausdruckstanz, а завдяки аналітичному методу і логіко-теоретичному аналізу опрацьовано наукову літературу. *Результати*. Г. Боденвізер як безпосередня учасниця європейських модерністських рухів належала до першого покоління експресивних віденських танцюристок. Засоби модерністського танцю розкривали соціальні, емоційні та політичні проблеми, концентрували на рухах тіла, а не на складному реквізиті або костюмах. Особливості ідей і філософії руху Г. Боденвізер введено до вітчизняного наукового обігу, описано маловідомі та невідомі матеріали з історії австрійського вільного танцю, а також нові історіографічні джерела. Розглянуто принципи імпровізації видатної танцюристки, зокрема підхід до швидкості та динаміки танцювального руху «гра у грі». Окреслено перспективи застосування філософії руху Г. Боденвізер у контексті еволюції сучасного танцю початку третього десятиліття ХХІ ст. З'ясовано, що у філософському баченні Г. Боденвізер рух танцю має бути сповнений плавності та ритмічної тонкості, засвідчувати бездоганне чуття музики і делікатної реакції тіла на неї — рух сильний у пульсі, тонкий в ритмі та повноцінний у своєму зв'язку з текстом танцю. Принципи імпровізації, викладені Гертрудою Боденвізер та її послідовниками, актуальні для сучасних хореографічних теорій і практик. *Наукова новизна*. Досліджено танцювальну та педагогічну діяльність однієї з провідних представниць австрійського танцю Ausdruckstanz Г. Боденвізер.

Ключові слова: австрійський вільний танець; експресивний танець; Ausdruckstanz; Гертруда Боденвізер; філософія руху; імпровізація

Для цитування

Бабич, О. (2022). Філософія танцювальних рухів Гертруди Боденвізер у контексті розвитку експресивного танцю. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 155-160. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258631>

ВСТУП

В історії сучасного танцю Гертруда Боденвізер набула репутації основоположниці особливого напрямку танцю віденської школи Ausdruckstanz, який виник у період між двома світовими війнами в Центральній Європі. Такий радикально сучасний і новаторський жанр зазвичай позиціонується як прагнення до особистісної форми вираження в танці, буквально — танець вираження. У Відні Г. Боденвізер вважалася ключовою постаттю хореографічної галузі, але з певних причин практично викреслена з офіційного канону центральноєвропейського танцю, який підкреслює триумвірат М. Вігман, Р. фон Лабана та К. Йосса.

У сучасній словниково-довідковій, енциклопедичній і науково-публіцистичній літературі ім'я хореографа, виконавця та педагога сучасного танцю Гертруди Боденвізер лише побіжно згадується в історії танцю першої половини ХХ ст. Чимало аспектів її творчої діяльності у розвитку стилю німецького експресивного танцю відомого

як *Ausdruckstanz* лишаються невисвітленими. Голокост спричинив втрату численних документальних свідчень про хореографію і критичний корпус творів Г. Боденвізер. Її танцювальна діяльність передувала становленню нотації як інструмента запису танцю і здебільшого згадки про неї збереглися завдяки досвіду учнів, а також кількох реконструкцій її ключових творів, працям німецьких і австрійських вчених, недоступних навіть у перекладі англійською.

Окрім того, на відміну від інших теоретиків танцю, хореографів та виконавців із діаспори періоду між Першою та Другою світовими війнами, наприклад, Р. фон Лабана у Великобританії або Дж. Баланчина в США, Г. Боденвізер емігрувала в країну з культурно неспорідненою танцювальною традицією — Австралію, в якій сучасний танець був практично невідомим і позбавленим місцевого коріння.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Аналіз наукової літератури засвідчує зростання цікавості вітчизняних дослідників до різноманітних аспектів проблематики становлення та розвитку сучасного танцю, внеску його провідних представників у динамічний процес еволюції танцювального мистецтва (Герц, 2016; Погребняк, 2020), впливу художньо-естетичних принципів сучасного танцю як одного з найпопулярніших у перших десятиліттях XXI ст. напряму хореографічного мистецтва на формування тенденцій розвитку інших танцювальних напрямів (Микулинська, 2010), становленню та розвитку сучасного танцю в Україні (Басич, 2014; Manshylin, 2018).

Проте праць, предметом дослідження яких є вільний танець та діяльність основних його представників, недостатньо. Це актуалізує необхідність дослідження творчої та педагогічної діяльності основоположниці віденської школи *Ausdruckstanz* Гертруди Боденвізер.

Мета статті — охарактеризувати танцювальну і педагогічну діяльність Г. Боденвізер та виявити особливості розвитку експресивного танцю першої половини XX ст.

Методологія зумовлена метою дослідження і засновується на комплексному підході до досліджуваного питання. Основними методами дослідження стали біографічний метод, орієнтований на вивчення «історії» становлення особистості Г. Боденвізер, спираючись на суб'єктивну оцінку та викладення історії життя і суспільної діяльності; метод системного аналізу, завдяки якому досліджено феномен експресивного танцю; типологіч-

ний метод, що посприяв виявленню атрибутивних характеристик віденської школи *Ausdruckstanz*; аналітичний метод та метод логіко-теоретичного аналізу для опрацювання наукової літератури.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сучасний танець, який виник на межі XIX–XX ст., став своєрідним способом невербального, пластичного осмислення в культурі «повороту» до тіла та до тілесного, тактильного світосприйняття. На думку дослідників, цей поворот — наслідок парадигмального зміщення від європейської культури Нового часу до модерністської культури, від класичного типу раціональності до некласичного і в танцювальному мистецтві відобразився насамперед у переході від складних хореографічних форм класичного балету, які є пластичним втіленням класичного дуалізму тіла душі, тіла і духу, до специфічних структур сучасного танцю, який досліджує тілесність сучасної людини, від тіла, яке розуміється функціонально, як інструмент створення ідеального художнього образу, до тіла як субстанції, як самодостатнього джерела значень та сенсів (Vernon-Warren & Warren, 1999, с. 15).

У деяких країнах Центральної Європи (Австрії та Німеччині) початку XX ст. класичному танцю протиставився танець експресивний, передусім вільний танець, який виник у процесі руху за свободу від конвенційності традиційного балетного театру та злиття танцю з життям. Сформульовані принципи вільного танцю частково стали підґрунтям для формування танцю модерн, контемпорарі, джаз-модерн, контактної імпровізації та бутто.

Однією з провідних представниць експресивного танцю в Європі початку XX ст. є танцюристка, хореограф і педагог Гертруда Бонді, відома з 1915 р. під сценічним псевдонімом Гертруда Боденвізер, яка народилася в 1890 р. у Відні (Австро-Угорщина). На основі класичного балету, якому вона навчалася в приватній школі придворного оперного міма і балетмейстера К. Годлевського в 1905–1910-ті рр. (до 1915 р. вона брала участь в танцювальних і пантомімічних заходах та виставах у його постановці), та надихаючись роботами А. Дункан і Р. Сен-Дені, Г. Боденвізер, у прагненні зруйнувати обмеженість танцювальної форми, розробила новий танцювальний стиль, що викликав захоплення у глядачів та танцювальних критиків після її першого ж сольного виступу в травні 1919 р. під час благодійного концерту для жертв війни у Віденському Концертхаусі баронеси Анкі фон Бінерт, дружини австрійського

прем'єр-міністра Р. фон Бінерта. 5 травня 1919 р., під час виставки «Новий союз живопису, музики та графіки» («Neuen Vereinigung für Malerei, Musik und Graphik») Г. Боденвізер представила свій перший повноцінний танцювальний вечір, у програму якого увійшли «Істерія» (муз. М. Рegera), «Торт-прогулянка» (муз. К. Дебюсі), «Бурлетта» (муз. Райнгольда) та «Гротеске» (муз. М. Рахманінова), а також «Силует» та «Іспанський танець» (MacTavish, 1987, с. 24).

Г. Оберцаухер-Шюлер називає 1919 р. поворотним моментом, коли Г. Боденвізер чітко визначила свій подальший шлях як танцюристка і стверджує, що вона швидко стала частиною нового модерністського танцювального авангарду поруч із Гретою Візенталь та Гертрудою Баррісон, а її виступ у легендарному огляді А. Терека в «Меркері» від 1 червня 1919 р. оцінили як новаторський: «новим, безумовно новим було все, що пропонувала танцюристка: тут ми вперше побачили в танці те, що стало досягненням молоді в живописі, поезії та музиці — повний відхід від всіх традицій та щирий пошук нових, абсолютно особистих цінностей самовираження» (Oberzaucher-Schüller, 2019).

Г. Боденвізер стала частиною художньої еліти повоєнного Відня, яка прагнула оновити себе через емансиповану, але націоналістичну республіканську ідентичність, зберігаючи аристократичний образ віденських вальсів.

З 1919 р. Г. Боденвізер викладала танець у Новій Віденській консерваторії, а протягом 1920–1938-х рр. (з 1926 р. професор танцю) на контрактній основі — в Академії музики і виконавських мистецтв у Відні (Akademie für Musik und Darstellende Kunst) (нині Віденська державна академія музики і драми), відкрила власну приватну школу з класами для дорослих і дітей (студія розміщувалася у підвалі концертного залу Концертхаусу). Серед її учнів були В. Дегішер, Т. Дубські, Ш. Данлоп МакТавіш, Г. Герт, Г. Гросс, Е. Ханка, Х. Хольгер, Е. Іппен, С. Джинс, Г. Краус, М. Палмер, Л. Рінальдіні, Е. Таузі, П. ван Прааг, Б. Вернон та Ч. Ван. У 1921 р. вона заснувала свою першу танцювальну групу, з якою виступала в залі «Grosses Konzerthaus» (Г. Герт, Х. Хольгер, Х. Юер, М. Пфайффер, Л. Рінальдіні та М. Рішаві). Група «Tanzgruppe Bodenwieser» (1922–1938 рр.), яка дебютувала в опері Фердинанда Раймунда «Вершвендер» у Відні в 1923 р., виступала в Австрії та гастролювала країнами Європи (Німеччина, Швейцарія) (*Papers of Gertrud Bodenwieser, 1919-2020*).

Найвідомішою сценічною постановкою «Танцювальної групи Боденвізер», до якої увійшли Ш. Данлоп-МакТавіш, Б. Вернон, Х. Хольгер, Е. Іппен, Х. Нейпір та ін., стала вистава «Демон-машина» («Dämon Maschine», 1924 р.), присвя-

чена дослідженню зловісного впливу індустріалізації, адже «машина» загрожує захопити життя і свободу людей — танцюристи починали з вільних та індивідуальних рухів, а потім поступово ставали частинами однієї великої машини, бездумно рухаючись разом. Драматизм вистави посилювався різким модерністським сценографічним оформленням та яскравими кольорами костюмів виконавців. Ш. Данлоп МакТавіш у монографії «Екстаз мети: життя та мистецтво Гертруди Боденвізер» наголошує на надзвичайній популярності вистави:

Здавалося, що незалежно від того, де її ставили, чи на краю великої пустелі, чи на вершині андського піку чи в самому серці мегаполісу, «Машину» обожнювали. Її виконували у всьому світі понад тридцять років. Безпосередньо Г. Боденвізер виконувала партію машини до 1934 р. (MacTavish, 1987, с. 45)

Постановка «Маски Люцифера» стала своєрідним втіленням зловісного духу часу — інтрига, жах та ненависть у танці показані як уособлення політичного тоталітаризму.

Багато танців Г. Боденвізер мали політичний підтекст і закликали глядачів замислитися про себе і власні обставини. Її драматичні постановки були натхненні всією глибиною людського досвіду, відкидаючи фантазію та фасад класичного балету.

У 1926 р. вона виступила з розширеним ансамблем у престижному віденському Народному театрі в експресіоністичній авангардній драмі О. Кокошки «Der Brennende Dornbusch», брала участь у постановках свого чоловіка Ф. Розенталя, театрального режисера-експресіоніста К. Мартіна та одного з провідних представників європейського театрального мистецтва початку ХХ ст. М. Рейнхарда. Приватну танцювальну школу Г. Боденвізер зареєстрували як школу Лабана, а ретушовані зображення її учнів представлені в ключових книгах Р. фон Лабана з гімнастики і танців.

Як педагог Г. Боденвізер розробила міждисциплінарну танцювальну програму для Державної академії, до якої увійшли культурні та історичні дослідження, гімнастика, сучасний танець, імпровізація, музика та образотворче мистецтво (Катре, 2021, с. 66).

Відповідно до філософсько-світоглядного бачення Г. Боденвізер:

Новий танець має новий підхід до людських емоцій... він прагне охопити всі людські почуття, не лише гармонію, легкість та чарівність, а й пристрасне бажання, величезний запал, пристрасть,

панування, страх і розчарування, дисонанс і галас... він хоче бути зворушливим, захопливим і спонукати до роздумів. (Bodenwieser, 1960, с. 33)

На думку сучасних закордонних дослідників, Г. Боденвізер здійснила величезний внесок не лише в практику, але й в теорію експресивного танцю. Так, наприклад, Б. Вернон-Уорен (Vernon-Warren & Warren, 1999) називає її творцем та про-світником, посилаючись на написаний танцюристкою «цікавий лист в журнал «The Dancing Times» у 1929 р.». Вагомою для теорії хореографічного мистецтва є книга Г. Боденвізер «Новий танець» (Bodenwieser, 1960).

Ідеї Г. Боденвізер активізували зображення засобами хореографічного мистецтва інтелектуальних і соціальних аспектів людського існування. Позиціуючи танці як засіб самовираження, вона вважала, що танцюрист, вільний від традиційних форм танцю, мусить виробити власну фізичну «мову», зрозумілу глядачу.

На думку К. Браун (Brown, 2006), приводячи в рух власне тіло, Г. Боденвізер також приводила в рух інші тіла, і ці рухи формувалися відповідно до розвитку парадигми її практики як танцюристки, педагога і хореографа.

Життєво важливим для власної творчості Г. Боденвізер вважала відносини між музикою і танцювальною імпровізацією, які повинні варіюватися за континуумом від повністю залежних до повністю незалежних. Відповідно танцюрист має працювати з власною спонтанністю, щоб відкрити розум та тіло, щоб перервати словниковий запас рухів, який обмежує його. Творчий результат у такий спосіб виявляє здатність постійно змінювати траєкторії руху та готовність реагувати або ризикувати в уяві, емоційно та фізично.

За Г. Боденвізер виконавець повинен наповнювати кожен танцювальний рух плавністю та ритмічною тонкістю, що є свідченням бездоганного музичного чуття і відповідної тілесної реакції на неї.

Після майже двадцятирічної творчої діяльності в Європі Г. Боденвізер емігрувала в Австралію після анексії Австрії нацистською Німеччиною в 1938 р. — 9 травня вона з частиною танцювальної групи виїхала з країни в Колумбію, виступила в рамках святкування 400-ліття Боготи, а потім протягом трьох місяців гастролювала містами Південної Америки (Kamre, 2021, с. 65). Невдовзі танцюристка переїхала до Нової Зеландії, а в 1939 р., дізнавшись, що сім її віденських танцюристок гастролюють в Сідней — в Австралію. Вона ініціювала створення танцювальної групи, аналогічної віденській — Віденського балету Боденвізер (1939–1958 рр.), проводячи активну гастрольну

діяльність в Австралії, Новій Зеландії, Індії та Південній Африці (найвідоміші танцювальні вистави австралійського періоду «Балет просто неба», «Слов'янський танець», «Жанна д'Арк» та ін.). Окрім того Г. Боденвізер викладала танці в Сідней, підготувавши плеяду провідних австралійських хореографів ХХ ст. — А. Ардел, К. Бейна, М. Чаппел, Е. Крамер та ін.

Варто наголосити на значному внеску учнів Г. Боденвізер (Б. Вернон, Х. Хольгер, Е. Іппен, Х. Нейпір та ін.) у збереження, популяризацію та розвиток розробленого нею стилю. Зокрема, Б. Вернон вдалося реконструювати та поставити танцювальні вистави Г. Боденвізер «Демон-машина» (1924 р.), «Жанна д'Арк» (1946 р.), «Слов'янський танець» (1939 р.), «наділених чуттєвим відчуттям форми і ваги танців та їхнього музичного імпульсу» (Brown, 2006).

Г. Боденвізер є «взірцем освіченої модерністської жінки великого драйву та мужності» (Cuckson, 1960), яка приєдналася до гуманістичних ідеалів рівності та свободи від культурного тиску та особистого самовираження, а також до художніх форм авангарду ХХ ст., експерименту та інновацій.

На сучасному етапі танець у класичному балеті, стилі модерн та постмодерн, стає все швидшим, аеродинамічнішим, жорсткішим та екстремальним за формою. Використання стилістики Г. Боденвізер, на нашу думку, має посприяти внутрішньому наповненню сучасного танцю, становленню відчуття емоційної та фізичної ваги.

ВИСНОВКИ

Г. Боденвізер як безпосередня учасниця європейських модерністських рухів належала до першого покоління експресивних віденських танцюристок. Засоби модерністського танцю розкривали соціальні, емоційні та політичні проблеми, концентрували на рухах тіла, а не на складному реквізиті або костюмах.

Основою вільного танцю є індивідуалізм, підсвідоме вираження та передача емоцій. У філософії руху Г. Боденвізер — унікальному мистецькому алгоритмі, заснованому на певних рухах, пластичних засобів та певних значеннях і сенсах — характерні для перших десятиліть ХХ ст. рухи, жести, кінетика, специфічна тілесна пластика та ін., постають як образно-символічне втілення/репрезентація різноманітних психофізичних станів і глибинного досвіду сучасної людини.

Відповідно до філософського бачення Г. Боденвізер рух танцю, сповнений плавності та ритмічної тонкості, засвідчує бездоганне чуття музики і делікатної реакції тіла на неї — рух сильний у пульсі,

тонкий у ритмі та повноцінний у своєму зв'язку з текстом танцю. Принципи імпровізації, викладені Гертрудою Боденвізер та її послідовниками, актуальні для сучасних хореографічних теорій і практик.

Наукова новизна полягає в дослідженні танцювальної та педагогічної діяльності однієї з провідних представниць австрійського танцю Ausdruckstanz Г. Боденвізер, описі ідей і філософії руху танцівниці, до вітчизняного наукового обігу введені маловідомі матеріали з історії австрійського вільного танцю, а також нові історіографічні джерела, зокрема архівні матеріали і документи Гертруди Боденвізер із Національної бібліотеки Австралії. Проаналізовані принципи імпровізації танцюристики, зокрема підхід до швидкості та динаміки танцювального руху «гра в грі», окреслені перспективи застосування принципів філософії руху Г. Боденвізер у контексті еволюції сучасного танцю початку третього десятиліття ХХІ ст.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Басич, Ю. М. (2014). Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*, 7, 26-31.
- Герц, І. І. (2016). Мистецтво Марти Грем у контексті становлення сучасного європейського танцю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 75-79.
- Микулинская, О. С. (2010, 27-28 листопада). Contemporary-dance как вид современного танцевального искусства. В В. Л. Філіппов (Ред.), *Тенденції розвитку сучасної хореографії*, Матеріали II Міжнародного науково-практичного семінару, Луганськ (с. 58-61). Видавництво Луганського державного інституту культури і мистецтв.
- Погребняк, М. М. (2020). Перші кроки танцю «Модерн» на українській сцені першої половини ХХ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрям: Мистецтвознавство, 34, 150-155.
- Bodenwieser, G. (1960). *The New Dance* (M. Cuckson, Ed.). Rondo Studios.
- Brown, C. (2006). *Migration and Memory: The dances of Gertrud Bodenwieser*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/281645079_Migration_and_Memory_The_dances_of_Gertrud_Bodenwieser
- Cuckson, M. (1960). Introduction. In G. Bodenwieser, *The New Dance*. Rondo Studios.
- Kampe, T. (2021). Displaced/Displayed – Surviving Dance in Exile. *Dance Today (Mahol Akhshav)*, 39, 64-57.
- MacTavish, S. D. (1987). *An Ecstasy of Purpose: The Life and Art of Gertrud Bodenwieser*. S.D. MacTavish, Les Humphrey & Associates.
- Manshylin, O. (2018). Formation and development of contemporary dance in Ukraine. *Dance Studies*, 1, 37-47. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140394>
- Mikulinskaya, O. S. (2010, November 27-28). Contemporary-dance как вид современного танцевального искусства [Contemporary-dance as a kind of modern dance art]. In V. Filippov (Ed.), *Tendentsii rozvytku suchasnoi khoreografii* [Trends in the development of modern choreography], Proceedings of the II International Scientific and Practical Seminar, Luhansk (pp. 58-61). Luhansk State Institute of Culture and Arts Publishing [in Russian].
- Manshylin, O. (2018). Formation and development of contemporary dance in Ukraine. *Dance Studies*, 1, 37-47. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140394>
- Oberzaucher-Schüller, G. (2019, 9. Februar). *Gertrud Bodenwieser – die frühen Jahre*. Tanz.at. <https://www.tanz.at/index.php/wiener-tanzgeschichten/2103-gertrud-bodenwieser-die-fruehen-jahre>
- Papers of Gertrud Bodenwieser*. (1919-2020). (MS 9263, MS Acc16.119, MS Acc21.039), National Library of Australia, Canberra.
- Vernon-Warren, B., & Warren, C. (Eds.). (1999). *Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz*. Harwood Academic Publishers.

REFERENCES

- Basych, Y. (2014). Suchasnyi tanets ta mistse tradytsiinoi tantsiuvalnoi symboliky v ukrainskii khoreografii [Modern dance and place of traditional symbols in Ukrainian choreography]. *Filosofia ta politolohiia v konteksti suchasnoi kultury* [Philosophy and political science in the context of modern culture], 7, 26-31 [in Ukrainian].
- Bodenwieser, G. (1960). *The New Dance* (M. Cuckson, Ed.). Rondo Studios.
- Brown, C. (2006). *Migration and Memory: The dances of Gertrud Bodenwieser*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/281645079_Migration_and_Memory_The_dances_of_Gertrud_Bodenwieser
- Cuckson, M. (1960). Introduction. In G. Bodenwieser, *The New Dance*. Rondo Studios.
- Herts, I. (2016). Mystetstvo Marty Hrem u konteksti stanovlennia suchasnoho yevropeiskoho tantsiu [Martha Graham's art in the context of modern European dance]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts], 4, 75-79 [in Ukrainian].
- Kampe, T. (2021). Displaced/Displayed – Surviving Dance in Exile. *Dance Today (Mahol Akhshav)*, 39, 64-57.
- MacTavish, S. D. (1987). *An Ecstasy of Purpose: The Life and Art of Gertrud Bodenwieser*. S.D. MacTavish, Les Humphrey & Associates.
- Manshylin, O. (2018). Formation and development of contemporary dance in Ukraine. *Dance Studies*, 1, 37-47. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140394>
- Mikulinskaya, O. S. (2010, November 27-28). Contemporary-dance как вид современного танцевального искусства [Contemporary-dance as a kind of modern dance art]. In V. Filippov (Ed.), *Tendentsii rozvytku suchasnoi khoreografii* [Trends in the development of modern choreography], Proceedings of the II International Scientific and Practical Seminar, Luhansk (pp. 58-61). Luhansk State Institute of Culture and Arts Publishing [in Russian].

Oberzaucher-Schüller, G. (2019, February 9). *Gertrud Bodenwieser – die frühen Jahre* [Gertrud Bodenwieser—the early years]. Tanz.at. <https://www.tanz.at/index.php/wiener-tanzgeschichten/2103-gertrud-bodenwieser-die-fruehen-jahre> [in German]

Papers of Gertrud Bodenwieser. (1919-2020). (MS 9263, MS Acc16.119, MS Acc21.039), National Library of Australia, Canberra.

Pohrebniak, M. (2020). Pershi kroky tantsiu "Modern" na ukraïnskii stseni pershoi polovyny XX st. [The first

steps of the modern dance on the Ukrainian scene of the first half of the 20th century]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam: Mystetstvoznavstvo* [Ukrainian Culture: the Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism], 34, 150-155 [in Ukrainian].

Vernon-Warren, B., & Warren, C. (Eds.). (1999). *Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz*. Harwood Academic Publishers.

GERTRUD BODENWIESER'S PHILOSOPHY OF DANCE MOVEMENTS IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF EXPRESSIVE DANCE

Olha Babych

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to characterise the dance and pedagogical activities of G. Bodenwieser and to identify the features of the development of expressive dance of the first half of the twentieth century. *Methods*. The biographical method is applied to study the "history" of the formation of the personality of G. Bodenwieser, the phenomenon of expressive dance is studied by the method of system analysis; the typological method helped to identify the attributive characteristics of the Viennese school of Ausdruckstanz; the analytical method, the method of logical and theoretical analysis are used for the study of scientific literature, etc. *Results*. G. Bodenwieser was a part of European modernist movements and belonged to the first generation of expressive dancers in Vienna. Modernist dance sought to explore social, emotional, and political issues by focusing on body movements rather than elaborate props or costumes. The features of G. Bodenwieser's ideas and philosophy of the dance movements are introduced into the domestic scientific circulation, little-known and unknown materials on the history of Austrian free dance are described, as well as new historiographic sources. The principles of improvisation of an outstanding dancer are considered, in particular the approach to the speed and dynamics of the dance movement "game in the game". The article outlines the prospects for applying G. Bodenwieser's philosophy of movement in the context of the evolution of modern dance at the beginning of the third decade of the 21st century. It is found that in the philosophical vision of Bodenwieser, the movement of dance should be full of smoothness and rhythmic subtlety, showing a perfect sense of music and the body's delicate reaction to it — the movement is strong in pulse, subtle in rhythm and full in its connection with the dance text. The principles of improvisation, set out by Gertrud Bodenwieser and her followers, are relevant to modern choreographic theories and practices. *Scientific novelty*. The article examines the dance and pedagogical activities of G. Bodenwieser, one of the leading representatives of the Austrian dance Ausdruckstanz.

Keywords: Austrian free dance; expressive dance; Ausdruckstanz; G. Bodenwieser; philosophy of movement; improvisation

Інформація про автора

Ольга Бабич, викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0003-0512-9148, e-mail: kaplunkao@gmail.com

Information about the author

Olha Babych, Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-0512-9148, e-mail: kaplunkao@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

РОЗВИТОК КООРДИНАЦІЙНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ТАНЦЮРИСТІВ-СПОРТСМЕНІВ ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ ПРОГРАМИ «ФОРМЕЙШН» ЗАСОБАМИ КОМП'ЮТЕРНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Дмитро Базела

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — проаналізувати особливості комп'ютерної хореографії та розкрити її евристичні можливості на прикладі танцювально-спортивної програми «формейшн», обґрунтувати вплив новітніх науково-технологічних досягнень на розвиток координаційних здібностей танцюристів синхронного командного виступу. *Методологія дослідження* ґрунтується на методах аналізу та узагальнення для виявлення особливостей та тенденцій розвитку комп'ютерної хореографії у ХХІ столітті, структурно-функціонального аналізу в процесі характеристики сучасного стану професійної підготовки хореографів і на логіко-системному методі, що допоміг розкрити важливість новітніх засобів комп'ютерної хореографії програми «формейшн». *Результати*. Стверджується, що комп'ютерна хореографія постає привілейованим полем для дослідження плідної взаємодії технологічних інновацій, хореографічної творчості спорту, покликана оптимізувати та розширити потенціал, як хореографа, так і танцювального спорту, маючи в своєму арсеналі алгоритми, нейронні мережі, штучний інтелект, проєктування просторових приміщень й рухів тіла тощо. Доведено, що її інструментарій (ChoreoGraph, Swarm, Isadora, MidiDance, CLA, Choreogenetics, Chor-rnn тощо) сприяє вдосконаленню структурованості та логіки розгортання синхронного командного виступу, контактної імпровізації, поглиблює розуміння біомеханічної природи рухів та забезпечує зв'язок між рівнем розвитку координаційних здібностей, синхронністю виконання й точністю техніко-композиційних побудов програми «формейшн». *Наукова новизна*. Вперше розкрито роль засобів комп'ютерної хореографії в розвитку координаційних здібностей танцюристів у процесі ансамблевого виконання програми «формейшн», які сприяють удосконаленню спортивно-технічної майстерності, психофізіологічному та естетичному розвитку, самовираженню особистості танцюристів.

Ключові слова: комп'ютерна хореографія; хореографічне мистецтво; танцювальний спорт; формейшн; координаційні здібності; спортивно-технічна майстерність

Для цитування

Базела, Д. (2022). Розвиток координаційних здібностей танцюристів-спортсменів під час виконання програми «формейшн» засобами комп'ютерної хореографії. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 161-168. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258632>

ВСТУП

У ХХІ столітті вже ні в кого не викликає сумніву, що будь-яка галузь знання, технології, освітні та мистецькі практики можуть розвиватися лише на засадах міждисциплінарності, обміну досвідом і міжгалузевої співпраці. Те ж саме стосується хореографічного мистецтва та танцювального спорту зокрема, який постійно вдосконалюється, і сучасні тенденції позначаються переважно на

розвитку конкурсних програм: збільшилася швидкість, динаміка, амплітуда рухів, суттєво зростає рівень складності хореографії, що зумовлює вдосконалення фізичної та технічної підготовки танцюристів-спортсменів.

У цьому ключі показовим, цікавим і малодослідженим об'єктом є «формейшн», — синхронний командний виступ 8 пар під спеціально підібраний музичний супровід у ритмах 5 танців європейської або латиноамериканської програми

танцювального спорту впродовж 6 хвилин, — що передбачає синхронність виконання композиції та геометрично точні побудови, які породжують чарівний ефект калейдоскопа, а це неможливо без техніко-фізичної підготовки та розвинених координаційних здібностей. Спроби дослідити та вдосконалити спортивно-технічну майстерність учасників команди під час виконання танцю «формейшн» у цифрову епоху передбачають врахування передового інноваційного досвіду. Вслід за новаторською роботою таких видатних хореографів ХХ століття, як Мерс Каннінгем і Вільям Форсайт, ідеї та технології нового тисячоліття відкривають нові можливості для хореографів, що змушує їх замислитися над дуже важливим питанням: на яких умовах танець можливий сьогодні? (Preciado-Azanza & Akinleye, 2020).

Викладаючи бальний танець понад тридцять років у стінах Київського національного університету культури і мистецтв, автор переконаний, що поряд із питаннями організаційно-методичного й кадрового забезпечення навчального процесу, зокрема й дисципліни «Формейшн бального танцю», залишається відкритою проблема взаємодії хореографічного мистецтва та нових технологій, яка позначається в західному дискурсі поняттям «комп'ютерна хореографія». Не лише інтелектуали-гуманітарії, але й широкі кола громадськості погоджуються, що здобутки в інформаційно-комунікаційних технологіях мають стимулювати творчість, надавати митцям й спортсменам нові засоби вираження.

З огляду на це, звернення до потенціалу комп'ютерної хореографії, її ролі у процесі удосконалення та осучаснення бального танцю, становить неабиякий інтерес і актуальність, як для теоретиків-дослідників, що вивчають застосування інноваційних технологій та методів у хореографічному мистецтві й пов'язаним із ним освітнім процесом, так і для тих, хто щодня працює з учнями в аудиторії та на ділі розуміє необхідність руху нога в ногу з викликами часу. Тим більше, що потенціал комп'ютерної хореографії може стати в нагоді під час покращення синхронності ансамблевого виконання програми «формейшн».

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

На жаль, хотілося б зауважити, що в контексті пострадянського гуманітарного та мистецтвознавчого дискурсу, включно з Україною, проблема впливу і ролі потенціалу комп'ютерної хореографії для розвитку хореографічного мистецтва й пов'язаних з ним освітніх практик на

сучасному етапі практично не піднімається. Не кажучи вже про бальний танець. Хоча все більше українських вчених звертаються до теми впровадження інноваційних технологій у вищу хореографічну освіту, але чомусь усі дискусії навколо імплементації інноваційних методик в хореографії обмежуються педагогічним й виховним ракурсами, яким приділена надмірна увага. Водночас технологічний аспект теж має бути представлений у фокусі інтересів українських дослідників, враховуючи, з одного боку, виклики часу та темпи технологічного розвитку у ХХІ столітті, а з іншого — напрацьоване світовими вченими та хореографами теоретичне підґрунтя, такими як П. Брайтман (Brightman, 1990), Д. Гербісон-Еванс (Herbison-Evans, 1991), М. Дауні (Downie, 2005), К. Карлсон, Т. Шипхорст та Ф. Паск'є (Carlson et al., 2011), К. Сіккіо (Sicchio, 2014), К. Ісбістер та ін. (Isbister et al., 2016), П. Вентура та Д. Бізір (Ventura & Bisig, 2016), Ф. Саґасті (Sagasti, 2019), Г. Прециадо-Азанза та А. Акінлі (Preciado-Azanza & Akinleye, 2020) та ін.

Деякі фахівці в галузі танцювального спорту та спортивного бального танцю спеціалізуються на дисципліні «формейшн» (Д. Белявський (Белявский, 2015), Р. Гриценюк (2021) та ін.), утім наявні дослідження не розкривають сповна проблему важливості координаційних здібностей та їхньої ролі у вдосконаленні синхронності ансамблевого виконання програми «формейшн».

На питання розвитку координаційних здібностей в межах танцювального спорту та інших видів спортивної діяльності у своїх працях звертали увагу А. Корбакова та І. Степанова (2018), О. Горбенко та А. Лисенко (2020) та ін.

Мета статті — проаналізувати особливості комп'ютерної хореографії та розкрити її евристичні можливості на прикладі танцювально-спортивної програми «формейшн», обґрунтувати вплив новітніх науково-технологічних досягнень на розвиток координаційних здібностей танцюристів синхронного командного виступу.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Формейшн є видом танцювального спорту, що ґрунтується на міжособистісних інтеракціях під час підготовки та участі команди у змаганнях, коли виконуються танцювальні композиції на базі послідовного та чіткого дотримання певних вимог до музичного супроводу, набору танців та якості їхнього виконання. На відміну від інших видів танцювального спорту він виконує низку особливих завдань та демонструє: 1) належний рівень технічно-виконавчої майстерності учасників ко-

манди у процесі виконання ритмічного, геометричного та хореографічного малюнків програми, що свідчить про їхню спроможність максимально якісно будувати композиції та точно відображати динаміку на прикладі геометричного малюнка програми; 2) максимальний рівень синхронності виконання спортивної програми; 3) достатній рівень витривалості для системного виконання впродовж змагального дня 6-хвилинної програми; 4) емоційний зв'язок між командою та глядачами, судьями й іншими командами (конкурентами); 5) рівень розвитку навичок командної роботи (teamskills), формування командного духу (teamspirit) та команди (teambuilding) (Белявский, 2015, с. 34).

Ключова роль належить синхронності, яка характеризується високою складністю структури рухових дій, що неможливо без координації як здатності узгоджувати рухи частин тіла під час вирішення конкретних рухових завдань. Тому під час тренувань і підготовки до змагань важливу роль потрібно приділяти розвитку координаційних здібностей, які знижують ступінь свободи та підвищують узгодженість рухів ланок тіла у часі та просторі, через що стають способом програмування моторики спортсмена або танцюриста в керовану систему. Йдеться про такі ключові здібності як просторова орієнтація, здатність до просторово-часових параметрів руху, до рівноваги, відчуття ритму та музично-ритмічні здібності.

Важливо зазначити, що робота над формуванням цих здібностей може і має бути підсилена засобами «комп'ютерної хореографії» (computer choreography) в межах співпраці хореографів і спортсменів із фахівцями-техніками. Подібна практика доволі розповсюджена на Заході, проте майже не представлена на пострадянському мистецькому просторі. Ще із середини 1960-х років західні хореографи почали працювати з експертами лабораторій комп'ютерно-технічних досліджень, щоб використовувати досягнення в галузі інформатики, електроніки та інформаційних технологій для організації, запису, навчання та виконання танцю, для створення шаблонів хореографічного оформлення та покращення розуміння танцювальних рухів (Herbison-Evans, 1991, с. 31).

Поняттям «комп'ютерна хореографія» позначається процес застосування цифрових та аналогових електронних засобів для допомоги під час створення та виконання танцю. Спочатку її використовували для оптимізації та розширення завдань хореографів, але з появою нових інструментів ця сфера розширилася й почала включати фіксацію та пошук руху, проектування просторових переміщень і рухів тіла, керування світловими

та музичними ефектами під час виступу, забезпечення танцівників зв'язком у режимі реального часу, а також використання алгоритмів, нейронних мереж і штучного інтелекту для збагачення творчих зусиль хореографів (Sagasti, 2019).

Багатоманіття рухів завжди є викликом для будь-яких спроб їх упорядкувати, зафіксувати та відтворити, тобто каналізувати в певному ключі, зокрема, коли ми говоримо про формейшн, що потребує синхронної командної роботи, а складні переміщення та зміщення тіла, рухів і жестів поєднуються з ритмічною музикою. Не кажучи вже про нову технологічну музику, освітлення і сценічні ефекти, покликані справити враження та сформувати естетичний досвід у глядачів. Тому комп'ютерна хореографія є привілейованим полем для дослідження плідної та розширеної взаємодії між науково-технічними досягненнями та хореографічними стараннями й творчістю (Brightman, 1990, с. 45-46).

Пришвидшені темпи інноваційно-технологічного розвитку у XXI столітті суттєво розширили діапазон і потенціал використання інформаційних технологій у сценічному мистецтві, зокрема в композиції та постановці танців. Зростання у геометричній прогресії швидкості обробки та можливостей зберігання даних мікропроцесорів, поява мініатюрних пристроїв фіксації руху, приладів керування світлом і звуком, великих візуальних дисплеїв, поширення додатків на смартфонах і планшетах уможливило та інтенсифікувало практичну імплементацію комп'ютерного програмного забезпечення під час проектування та постановки танцювальних програм. У результаті роботи М. Кляйна, Д. Стопіелло, М. Конільо, А. Кордейро, В. Форсайта, К. Січчо, К. Ісбістер над хореографічними комп'ютерними іграми, почали розширюватися межі хореографічного дизайну і продуктивність.

Приміром, програмна платформа ChoreoGraph, розроблена Кляйном наприкінці 1990-х років, покликана допомогти хореографам «структурувати та контролювати різні компоненти будь-яких виступів», а також більш розгорнута версія програми для створення Duplex, хореографії, поставленої у 2002 році, де були послідовні імпровізаційні завдання. У процесі використання стандартних математичних та статистичних інструментів і спеціально розроблених правил для створення графічних зображень танцювальних послідовностей, програма розриває просторову орієнтацію, з урахуванням мінливої ситуації та рухомого об'єкта. Для виконавців програми «формейшн» важливо постійно привчати себе стежити за найменшими змінами дистанції у кожний момент часу під час

тренування чи змагання, а також не забувати про аперцепцію як здатність до «передбачення» можливих дій інших членів команди, незважаючи на суворо задану послідовність й траєкторію руху команди. Зазначена система дає змогу «будувати стратегії, бути творчими та знаходити рішення за межами фізичного ... процесу, який дає змогу “хореографувати” свідомість творця, а не тільки тіло» (deLahunta, 2002). Крім того, подібний засіб є цікавим інструментом у межах контактної імпровізації, що суттєво підсилює виражальний потенціал спортивного бального танцю.

Експерименти з комп'ютерної хореографії та систем позначення рухів Аналіві Кордейро у середині 2000-х років, під час яких розроблено комплексний підхід, що інтегрував рух танцюриста, фіксацію руху, проєктор і комп'ютер для створення виступів, які поєднували танці наживо з зображеннями на екрані, розвивають не лише просторову орієнтацію, але й здатність до просторово-часових параметрів руху та рівноваги. Це лише посилює відчуття простору та кінестетичні уявлення, на основі яких відбувається виконання симетричних і асиметричних рухів та розвивається вміння контролювати точність положень. Також це сприяє формуванню «індивідуальної» рівноваги та рівноваги в парі в статичних позах та динамічних переміщеннях з урахуванням особливостей положення обох партнерів у парі в рамках командного виконання.

Цікавий досвід поєднання цифрового світла, музичних ефектів і танцювальних рухів (Swarm, Isadora, MidiDance та ін.), запропонований в середині 1990-х років експериментальною танцювальною групою Д. Стопієлло та М. Конільо (Farley, 2002) також має бути досліджений та використаний у формуванні музично-ритмічних здібностей танцюристів, для яких важливо успішно відтворити ритмічний малюнок програми, композиції, де особлива увага приділена елементам й зв'язкам, що потребують граничної синхронності рухів.

Команда дослідників з Університету штату Огайо після 4 років співпраці з компанією Forsythe у 2009 році запустила інтерактивний вебпроект під назвою «Відтворення синхронних об'єктів для однієї плоскої речі» на основі ретельного аналізу однієї з постановок Вільяма Форсайта «One Flat Thing». Її метою було виявити, розглянути та окреслити «глибинну структуру» твору, запропонувати наукові та математичні механізми її аналізу (Sucato, 2009). Подібний підхід може бути корисним для чіткого розуміння «життєвого циклу спортивної програми» з огляду на такі структурні елементи формейшн як зародження ідеї, створення, постановка, вдоско-

налення виконавської майстерності та зміна виконавця. Пріоритетним залишається синхронне виконання парами команди та можливість у процесі змінювати картини.

Розроблення хореографом Кейт Сіккіо комп'ютерного коду, що з'являвся на екрані або на підлозі сцени, даючи вказівки в реальному часі танцювникам, або ж її спільна робота з медіахудожником Каміллою Бейкер у 2014 році, серія досліджень перфомансу Hacking the Body 2.0, чи використання датчиків руху, щоб забезпечити танцюристів зворотним зв'язком про положення їхніх тіл, даючи їм змогу реагувати на власні рухи (Sicchio, 2014) — усе це корисні напрацювання для досягнення синхронізації координаційних можливостей обох партнерів у парі. Без якого неможливий «баланс у парі», бо коли хтось у парі не здатен утримувати статичну чи динамічну рівновагу, то це обов'язково призведе до розбалансування у парі та команди загалом, що знизить ефективність спортивної та тренувальної діяльності.

Координація танцювальних рухів двох або більше гравців з допомогою ігрового додатка, розробленого для пристроїв iOS у рамках «Yamove!» («танцювальної битви»), та наступна версія гри з технологією, яка перетворює ігрову взаємодію на танцювальний бій, що передбачав живого MC та ретельно створену соціальну атмосферу (Isbister et al., 2016), є цікавими з огляду на створення конкурсної композиції ансамблів бального танцю формейшн, пам'ятаючи, що частота побудови «чистих» й зрозумілих малюнків — критерій класу колективу. Також ці технології можна застосувати в процесі формування навичок командної роботи, формування командного духу та команди як такої.

З огляду на це згадуються слова журналістки Емілі Мейсел: «Ласкаво просимо в епоху танцю та технологій. Це чарівне місце. Це не “нова” ера, а ера, яка постійно розвивається, натхненна танцювальними артистами минулого і сьогодення» (Macel, 2007).

У 2010-х роках розробили алгоритм Scuddle, що генерує неповні дані про рухи, вибирає такі, що відповідають заздалегідь встановленим критеріям й повторює процес до досягнення певного порогу придатності (Carlson et al., 2011), а також кілька інтерактивних інсталяцій з музичним супроводом вченим Марком Дауні, який до всього цього використав біологічні метафори та інструменти штучного інтелекту, запропонувавши «теоретичну, технічну та естетичну основу для інноваційної форми мистецтва цифрового доповненого людського руху» (Downie, 2005). Це створює підстави для переосмислення ритмічної структури та

ритмічного малюнка конкурсного виступу, удосконалення кореляційних взаємозв'язків між рівнем розвитку координаційних здібностей та оцінками синхронності виконання й точності побудов.

Зазначимо, що система Choreographic Language Agent (CLA) (автори Мак-Грегор, де Лагунта та Дауні) дає змогу швидко створювати та переглядати нові алгоритми та структури керування, щоб «відповідати реаліям співпраці, репетицій та імпровізаційної хореографічної практики» (deLahunta, 2009). Подібна система сприятиме досягненню цілісності та злагодженості виконання елементів усіма членами команди, синхронності рухів і поз, чіткості та правильності малюнків та фігур композиції, покращить роботу певної пари та кожного спортсмена. А створення на базі CLA *Becoming*, інтерактивного цифрового об'єкта для підтримки танцювального мистецтва в студії, та *Atomos* — «емоційної технології» (Studio Wayne McGregor, n.d.), яка робить психічні стани видимими, користуючись датчиками браслетів та створених і надрукованих у цифровому вигляді шкінів з лайкри на базі біометричних даних кожного танцівника, спроможне підвищити рівень технічної підготовленості пар і команди загалом, встановити ефективний зв'язок між синхронністю виконання, координаційними здібностями та міжм'язовою координацією, здатністю до поєднання рухів та дій у цілісні рухові комбінації.

Удосконалити здатності до відтворення просторово-часових параметрів руху, орієнтації у просторі та рівноваги, покращивши результат команди, також можна залучивши потенціал програми *Choreogenetics* відомого біолога та хореографа Франсуа-Жозефа Лапоантома, яка приймає танцювальну черговість як вхід, генерує нові танцювальні послідовності шляхом мутації з допомогою процедур дублювання, вимирання, горизонтально-го перенесення та гібридизації; експериментів Пабло Вентури, що поєднав хореографічні прийоми та спеціально розроблене програмне забезпечення для створення танців, які імітують «робочу логіку комп'ютерів» (Ventura & Bisig, 2016, с. 252, 253); напрацювання Адріана Монбота і Клер Барден, які поєднали цифрові, віртуальні та реальні елементи за допомогою пристроїв і програм, коли виконавці взаємодіють у режимі реального часу з цифровими зображеннями, які реагують і адаптуються до їхніх рухів (Mondot & Bardainne, 2018); програми *Chor-rnn*, розробниками якої є експерт зі штучного інтелекту Лука Црнкович-Фріс і художній керівник та хореограф Луїза Црнкович-Фріс, що здатна записувати рухи тіла за допомогою датчиків, 3D-камери, інфрачервоної камери та відповідного програмного забезпечення для відстеження рухів

суглобів танцівника-хореографа (Crnkovic-Friis & Crnkovic-Friis, 2016) та ін.

ВИСНОВКИ

Отже, формейшн як синхронний командний виступ у ритмах танців європейської або латиноамериканської програми танцювального спорту є досить складним у технологічному плані мистецтвом, яке ґрунтується на біомеханіці та рухових комплексах на підставі сенсомоторних координацій танцюристів, ключових координаційних здібностей (орієнтація в просторі, музично-ритмічні, рівновага, відтворення просторових й часових параметрів руху), що доповнюються самоаналізом і естетичними рефлексіями. З огляду на це, варто звернути увагу на особливості та потенціал комп'ютерної хореографії, яка, на нашу думку, у «трансгуманну епоху» стає важливим ресурсом і драйвером розвитку бального танцю та хореографічного мистецтва загалом. Безумовно, апробація засобів комп'ютерної хореографії (*ChoreoGraph*, *Swarm*, *Isadora*, *MidiDance*, *CLA*, *Choreogenetics*, *Chor-rnn* тощо) в рамках підготовки до командного виступу формейшн має орієнтуватися на формування основних координаційних здібностей, потребує належного технологічного та фінансового забезпечення. Водночас важливо розуміти, що синтез передового науково-технологічного та хореографічного досвіду утворює унікальну платформу, що надає величезні можливості і визначає шляхи розвитку танцювальної культури, поглиблює розуміння суті та призначення танцю, розкриває онтологічні засади взаємодії його учасників тощо.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Белявский, Д. Н. (2015). Формейшн в танцевальном спорте: сущность и особенности. БГУФК.
- Горбенко, О., & Лисенко, А. (2020). Удосконалення координаційних здібностей юних спортсменів на етапі початкової підготовки у спортивних танцях. *Слобожанський науково-спортивний вісник*, 2(76), 104-118. <https://doi.org/10.15391/sns.v.2020-2.007>
- Гриценюк, Р. А. (2021). Формейшн в танцювальному спорті: техніко-композиційні особливості. *Мистецтвознавчі записки*, 40, 83-88. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250351>
- Корбакова, А. А., & Степанова, И. А. (2018). Музыкально-ритмические способности как фактор, влияющий на точность построений и синхронность исполнения в дисциплине «Формейшн» в танцевальном спорте. *Учёные записки университета им. П. Ф. Лесгафта*, 6(160), 97-101.

- Brightman, P. (1990). Computers, choreography and creativity. *Knowledge-Based Systems*, 3(1), 42-46. [https://doi.org/10.1016/0950-7051\(90\)90040-O](https://doi.org/10.1016/0950-7051(90)90040-O)
- Carlson, K., Schiphorst, T. & Pasquier, Ph. (2011). Scuddle: Generating Movement Catalysts for Computer-Aided Choreography. In *Proceedings of the Second International Conference on Computational Creativity* (pp. 123-128). http://computationalcreativity.net/iccc2011/proceedings/the_helpful/carlson_iccc11.pdf
- Crnkovic-Friis, L., & Crnkovic-Friis, L. (2016). Generative Choreography using Deep Learning. In *Proceeding of the Seventh International Conference on Computational Creativity*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1605.06921>
- deLahunta, S. (2009). The Choreographic Language Agent. In C. Stock (Ed.), *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*, Proceedings of the 2008 World Dance Alliance Global Summit, Brisbane, 13-18 July. QUT Creative Industries and Ausdance. <https://ausdance.org.au/articles/details/the-choreographic-language-agent>
- deLahunta, S. (Ed). (2002, May 2). Duplex/ ChoreoGraph: in conversation with Barriedale Operahouse. *Software for Dancers*. <http://www.sdela.dds.nl/sfd/frankfin.html>
- Downie, M. (2005). *Choreographing the Extended Agent: Performance Graphics for Dance Theater* [PhD Thesis, Massachusetts Institute of Technology]. <http://hdl.handle.net/1721.1/33875>
- Farley, K. (2002). Digital Dance Theatre: The Marriage of Computers, Choreography and Techno/Human Reactivity. *Body, Space & Technology*, 3(1). <http://doi.org/10.16995/bst.232>
- Herbison-Evans, D. (1991). *The Dance and the Computer: A Potential for Graphic Synergy*. University of Sydney, Basser Department of Computer Science.
- Isbister, K., Segura, E. M., Kirkpatrick, S., Chen, X., Salahuddin, S., Cao, G., & Tang, R. (2016). Yamove! A Movement Synchrony Game That Choreographs Social Interaction. *Human Technology*, 12(1), 79-93. <https://doi.org/10.17011/ht/urn.201605192621>
- Macel, E. (2007, December). Plugged in: dancers turn to technology to amp up performances. *Dance Magazine*, 36.
- Mondot, A. & Bardainne, C. (2016). *Adrien M & Claire B*. https://www.am-cb.net/files/ab6a0037/amcb_english.pdf
- Preciado-Azanza, G. & Akinleye, A. (2020). Dancing the digital age: a survey of the new technologies in the choreographic process. *Journal of Genius and Eminence*, 5(1), 37-52. <https://doi.org/10.18536/jge.2020.01.04>
- Sagasti, F. (2019). Information Technology and the Arts: The Evolution of Computer Choreography during the Last Half Century. *Dance Chronicle*, 42(1), 1-52. <https://doi.org/10.1080/01472526.2019.1575661>
- Sicchio, K. (2014). Hacking the Body. *Kate Sicchio*. <https://www.sicchio.com/work-1/hacking-the-body>
- Studio Wayne McGregor. (n.d.). *R+D*. <http://waynemcgregor.com/research>
- Sucato, S. (2009, May). The science inside a dance: what can choreography do for scientific research? William Forsythe and Ohio State University team up to find out. *Dance Magazine*, 50.
- Ventura, P. & Bisig, D. (2016). Algorithmic Reflections on Choreography. *Human Technology*, 12(2), 252-288. <https://doi.org/10.17011/ht/urn.201611174656>

REFERENCES

- Belyavskiy, D. (2015). *Formeishn v tantseval'nom sporte: sushchnost' i osobennosti* [Formation in dance sport: essence and features]. Belarusian State University of Physical Culture [in Russian].
- Brightman, P. (1990). Computers, choreography and creativity. *Knowledge-Based Systems*, 3(1), 42-46. [https://doi.org/10.1016/0950-7051\(90\)90040-O](https://doi.org/10.1016/0950-7051(90)90040-O)
- Carlson, K., Schiphorst, T. & Pasquier, Ph. (2011). Scuddle: Generating Movement Catalysts for Computer-Aided Choreography. In *Proceedings of the Second International Conference on Computational Creativity* (pp. 123-128). http://computationalcreativity.net/iccc2011/proceedings/the_helpful/carlson_iccc11.pdf
- Crnkovic-Friis, L., & Crnkovic-Friis, L. (2016). Generative Choreography using Deep Learning. In *Proceeding of the Seventh International Conference on Computational Creativity*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1605.06921>
- deLahunta, S. (2009). The choreographic language agent. In C. Stock (Ed.), *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*, Proceedings of the 2008 World Dance Alliance Global Summit, Brisbane, 13-18 July. QUT Creative Industries and Ausdance. <https://ausdance.org.au/articles/details/the-choreographic-language-agent>
- deLahunta, S. (Ed). (2002, May 2). Duplex/ ChoreoGraph: in conversation with Barriedale Operahouse. *Software for Dancers*. <http://www.sdela.dds.nl/sfd/frankfin.html>
- Downie, M. (2005). *Choreographing the Extended Agent: Performance Graphics for Dance Theater* [PhD Thesis, Massachusetts Institute of Technology]. <http://hdl.handle.net/1721.1/33875>
- Farley, K. (2002). Digital Dance Theatre: The Marriage of Computers, Choreography and Techno/Human Reactivity. *Body, Space & Technology*, 3(1). <http://doi.org/10.16995/bst.232>
- Herbison-Evans, D. (1991). *The Dance and the Computer: A Potential for Graphic Synergy*. University of Sydney, Basser Department of Computer Science.
- Isbister, K., Segura, E. M., Kirkpatrick, S., Chen, X., Salahuddin, S., Cao, G., & Tang, R. (2016). Yamove! A Movement Synchrony Game That Choreographs Social Interaction. *Human Technology*, 12(1), 79-93. <https://doi.org/10.17011/ht/urn.201605192621>
- Macel, E. (2007, December). Plugged in: dancers turn to technology to amp up performances. *Dance Magazine*, 36.
- Mondot, A. & Bardainne, C. (2016). *Adrien M & Claire B*. https://www.am-cb.net/files/ab6a0037/amcb_english.pdf
- Preciado-Azanza, G. & Akinleye, A. (2020). Dancing the digital age: a survey of the new technologies in the choreographic process. *Journal of Genius and Eminence*, 5(1), 37-52. <https://doi.org/10.18536/jge.2020.01.04>
- Sagasti, F. (2019). Information Technology and the Arts: The Evolution of Computer Choreography during the Last Half Century. *Dance Chronicle*, 42(1), 1-52. <https://doi.org/10.1080/01472526.2019.1575661>
- Sicchio, K. (2014). Hacking the Body. *Kate Sicchio*. <https://www.sicchio.com/work-1/hacking-the-body>
- Studio Wayne McGregor. (n.d.). *R+D*. <http://waynemcgregor.com/research>
- Sucato, S. (2009, May). The science inside a dance: what can choreography do for scientific research? William Forsythe and Ohio State University team up to find out. *Dance Magazine*, 50.
- Ventura, P. & Bisig, D. (2016). Algorithmic Reflections on Choreography. *Human Technology*, 12(2), 252-288. <https://doi.org/10.17011/ht/urn.201611174656>

- Horbenko, O., & Lysenko, A. (2020). Udoskonalennia koordynatsiinykh zdbnostei yunykhn sportsmeniv na etapi pochatkovoї pidhotovky u sportyvnykh tantsiakh. [Improving the coordination abilities of young athletes in the initial phase of training in dance sport]. *Slobozhanskyi naukovo-sportyvnyi visnyk* [Slobozhanskyi Herald of Science and Sport], 2(76), 104-118. <https://doi.org/10.15391/snsv.2020-2.007> [in Ukrainian].
- Hrytseniuk, R. (2021). Formeishn v tantsiuvalnomu sporti: tekhniko-kompozytsiini osoblyvosti [Formation in dance sports: technical and compositional features]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art Criticism], 40, 83-88. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250351> [in Ukrainian].
- Isbister, K., Segura, E. M., Kirkpatrick, S., Chen, X., Salahuddin, S., Cao, G., & Tang, R. (2016). Yamove! A Movement Synchrony Game That Choreographs Social Interaction. *Human Technology*, 12(1), 79-93. <https://doi.org/10.17011/ht/urn.201605192621>
- Korbakova, A., & Stepanova, I. (2018). Muzykal'no-ritmicheskie sposobnosti kak faktor, vliyayushchii na tochnost' postroeniya i sinkhronnost' ispolneniya v distsipline "Formeishn" v tantseval'nom sporte [Musical-rhythmic abilities as factor that determining formations accuracy and synchronisation in competitive composition performance in "formation" discipline in dance sport]. *Uchenye zapiski universiteta im. P. F. Lesgafta*, 6(160), 97-101 [in Russian].
- Macel, E. (2007, December). Plugged in: dancers turn to technology to amp up performances. *Dance Magazine*, 36.
- Mondot, A. & Bardainne, C. (2016). *Adrien M & Claire B.* https://www.am-cb.net/files/ab6a0037/amcb_english.pdf
- Preciado-Azanza, G. & Akinleye, A. (2020). Dancing the digital age: a survey of the new technologies in the choreographic process. *Journal of Genius and Eminence*, 5(1), 37-52. <https://doi.org/10.18536/jge.2020.01.04>
- Sagasti, F. (2019). Information Technology and the Arts: The Evolution of Computer Choreography during the Last Half Century. *Dance Chronicle*, 42(1), 1-52. <https://doi.org/10.1080/01472526.2019.1575661>
- Sicchio, K. (2014). Hacking the Body. *Kate Sicchio*. <https://www.sicchio.com/work-1/hacking-the-body>
- Studio Wayne McGregor. (n.d.). *R + D*. <http://waynemcgregor.com/research>
- Sucato, S. (2009, May). The science inside a dance: what can choreography do for scientific research? William Forsy the and Ohio State University team up to find out. *Dance Magazine*, 50.
- Ventura, P. & Bisig, D. (2016). Algorithmic Reflections on Choreography. *Human Technology*, 12(2), 252-288. <https://doi.org/10.17011/ht/urn.201611174656>

THE DEVELOPMENT OF COORDINATION ABILITIES OF DANCERS-ATHLETES DURING THE PERFORMANCE OF THE "FORMATION" PROGRAMME BY THE MEANS OF COMPUTER CHOREOGRAPHY

Dmytro Bazela

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to consider the features of computer choreography and reveal its heuristic possibilities on the example of the dance and sports programme "formation", to substantiate the influence of the latest scientific and technological achievements on the development of coordinated abilities of dancers of synchronised team performance. *Methods*. There are methods of analysis and generalisation to identify the features and trends in computer choreography in the 20th century, structural and functional analysis in the process of characterising the current state of professional training of choreographers, and on the logic-system method, which helped to reveal the importance of the latest computer choreography means of the programme "formation". *Result*. It is claimed that computer choreography is a privileged field for studying the fruitful interaction of technological innovations, choreographic creativity of sports, designed to optimise and expand the potential of both choreographer and dance sports, having in its arsenal algorithms, neural networks, artificial intelligence, projecting of spatial rooms and body movements, etc. The article demonstrates that its tools (ChoreoGraph, Swarm, Isadora, MidiDance, CLA, Choreogenetics, Chor-rmn, etc.) contribute to improving the structure and logic of synchronised team performance, contact improvisation, deepening the understanding of the biomechanical nature of movements and providing a link between the level of development of coordination abilities, the synchronicity of performance

and accuracy of technical and compositional constructions of the “formation” programme. *Scientific novelty.* For the first time, the role of computer choreography in the development of coordination abilities of dancers in the process of ensemble performance of the “formation” programme is revealed, which contributes to the improvement of sports and technical skills, psychophysiological and aesthetic development, and self-expression of the dancers’ personality.

Keywords: computer choreography; choreography art; dance sports; formation; coordination abilities; sports and technical skills

Інформація про автора

Дмитро Базела, заслужений артист України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD:0000-0002-5345-8862_e-mail: ddbazela@gmail.com

Information about the author

Dmytro Bazela, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD:0000-0002-5345-8862_e-mail: ddbazela@gmail.com



ТАНЦЮВАЛЬНИЙ СПОРТ ХХІ СТОЛІТТЯ: СУЧАСНІ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ

Мирослав Кеба

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — розкрити методи посилення фізичних можливостей танцюристів на основі аналізу закордонних наукових джерел та окреслити можливості використання в танцювальному спорті традиційних методик підготовки інших складно-координаційних видів спорту та систем, пов'язаних із дослідженням та удосконаленням мистецтва руху. *Методологія*. Застосовані загальнонаукові методи дослідження, зокрема метод теоретичного аналізу та узагальнення, системний та структурно-функціональний метод, типологічний метод, метод порівняльного аналізу. *Результати і висновки*. Сучасний стан і тенденції розвитку танцювального спорту на світовому рівні вимагають переосмислення та розширення спектра методик навчання для підвищення витривалості танцюристів, покращення технічного та естетичного рівня їхньої підготовки. Танцювальний спорт характеризується різноманіттям і багатством форм рухів, особливою технікою виконання вправ — фізична і технічна підготовка не підкорена удосконаленню рухових функцій в основному спортивному русі, як у швидко-силових видах спорту. Встановили, що адаптування певних стратегій покращення професійних якостей з аеробіки, фігурного катання, художньої та спортивної гімнастики до сучасних методик навчання в танцювальному спорті суттєво підвищить рівень фізичних можливостей танцюристів, а застосування елементів біомеханіки посилять ефективність тренувань і занять. *Наукова новизна*. Досліджені популярні в західній теорії і практиці танцювального спорту методики навчання; проаналізовані традиційні для складно-координаційних видів спорту стратегії у контексті доцільності включення до сучасних програм підготовки танцюристів; введені до наукового обігу маловідомі матеріали для наповнення вітчизняної теоретичної бази.

Ключові слова: танцювальний спорт; складно-координаційні види спорту; навчальні програми; методика; мистецтво руху; фізичні тренування

Для цитування

Кеба, М. (2022). Танцювальний спорт ХХІ століття: сучасні методики навчання. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 169-174. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258633>

ВСТУП

Під час підготовки майбутнього спеціаліста конкурсних бальних танців актуальні завдання, пов'язані з професійним навчанням, вихованням особистості та розвитком тіла танцюриста, покращенням фізичних можливостей і рухових навичок. За тривалий час хореографічне мистецтво накопило значний обсяг теоретичних знань про рухи, зокрема оригінальні ідеї та методики навчання видатних танцівників Р. фон Лабана, В. Лерда та ін.

Змагальна галузь бального танцю — танцювальний спорт — ставить високі фізіологічні та психологічні вимоги до танцюристів, проте педа-

гогічні ресурси для спортивного бального танцю обмежені. У цьому контексті доцільним є звернення до традиційних для інших естетичних видів спорту стратегій навчання й інтегрування окремих аспектів у навчальні програми зі спортивного бального танцю.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Танцювальний спорт як сучасний та популярний культурний феномен відкриває нову галузь досліджень. Удосконалення її методології шляхом розроблення і верифікації навчальної моделі поєд-

нує підходи хореографічного мистецтва і спорту на сучасному етапі.

У західному науковому вимірі питанню покращення методики викладання присвячено чимало публікацій, наприклад, різноманітні аспекти підготовки професійних танцюристів окреслені в наукових статтях Ю. Кудакіса та А. Ямартаса «Танцюрист як спортсмен: фізіологічні міркування» (Koutedakis & Jamurtas, 2004), Ю. Коутедакіса, О. Оволабі та М. Апостолоса «Біомеханіка танцю: інструмент для контролю здоров'я, фізичної форми та тренування» (Koutedakis et al., 2008), Д. Оутевського та Б. Мартіна «Методики підготовки до танцювального спорту: дослідження уроків гімнастики, фігурного катання та концертного танцю» (Outevsky & Martin, 2015), М. Захіу, М. Маноса та Г. Драгічі «Координація в формейшн танцювального спорту на початковому рівні» (Zahiu et al., 2020) та ін.

Серед українських дослідників вивчення тематики танцювального спорту (наукові праці Д. Атаманюк та О. Немелівського, Д. Базели, В. Сосіної, Т. Осадціва та ін.) ще на початковому етапі. Одне із небагатьох питань вдосконалення фізичної підготовки спортсменів-танцюристів аналізує Т. Тракалюк (2020) у дослідженні «Удосконалення фізичної підготовки кваліфікованих танцюристів на основі розробки диференційованої програми розвитку рухових якостей». Авторка виявляє провідні рухові якості спортсменів-танцюристів з урахуванням вимог латиноамериканської та європейської програм танцювального спорту та розробляє диференційовану програму їхнього розвитку.

Нестача у спеціалізованій літературі аргументованих прийомів і методів покращення технології навчання ускладнює теоретичне узагальнення та практичну реалізацію професійної підготовки з танцювального спорту.

Мета статті — розкрити методи посилення фізичних можливостей танцюристів на основі аналізу закордонних наукових джерел та окреслити можливості використання в танцювальному спорті традиційних методик підготовки інших складно-координаційних видів спорту та систем, пов'язаних із дослідженням та удосконаленням мистецтва руху.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У хореографічному мистецтві місце танцювального спорту неоднозначне. Провідні фахівці сприймають спортивний бальний танець як самостійну хореографічну систему з власною школою виконавської майстерності і художньою ідеєю, вважають його соціальним явищем. Водночас нині спортивна складова бальних танців сприяє динаміці розвитку і модернізації техніки виконання, рухових здібнос-

тей і виконавської майстерності танцюристів спортивного бального танцю.

Дослідники наголошують на тому, що хоча під час змагань танцюристи ранжуються відповідно до художнього виконання та технічних вимог будь-якої модальності, фізіологічні та психологічні вимоги до виконання значно зросли (Berndt et al., 2012; Outevsky & Martin, 2015).

Одними з перших у західній теорії хореографічного мистецтва увагу на цьому питанні зосередили Я. Кутедакіс та А. Джамуртас, які для означення танцюристів під час змагань використали термін «performing athletes» (Koutedakis & Jamurtas, 2004, с. 652).

Бальний танець — популярний вид танцю і дисципліна всесвітньо визнаних змагань, внесених до списку World Dance Sport Federation.

Всесвітня федерація танцювального спорту (WDSF) як провідна міжнародна організація займається танцями як професійним видом спорту та регулює темп і тривалість виконання танців. У програму змагань з танцювального спорту входять десять танців латинського і стандартного стилів: повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот і квікстеп; самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль та джайв).

Танцювальний спорт — досить специфічний вид спорту, в якому складно-координовані дії виконуються у відносно постійних умовах, з оцінюванням майстерності танцюристів за технічними показниками окремих фігур, музичних та ритмічних варіацій танцю. Партнери зберігають позицію, тримаючись за руки, і рухаються як один протягом усього виконання танців (Zaletel et al., 2010a, с. 47). Замість індивідуальної техніки судді оцінюють загальне художнє виконання під час змагань. Унікальною особливістю цього виду спорту є те, що напрямок кроків партнерів або однакові (у відкритому положенні), або кроки є дзеркальним відображенням партнерів (у закритому положенні) (Pittman et al., 2015, с. 53), а концепція полягає в тому, що шлях і пройдена відстань під час кроків рівні (Zaletel et al., 2010b, с. 88) — в інших випадках порушується техніка, що ставить під загрозу художнє виконання. У таких випадках фактори механічного навантаження, що впливають на інтенсивність (абсолютна частота кроків, тривалість і швидкість) однакові.

Специфіка танцювального спорту визначається великою кількістю різноманітних рухових дій, які синхронно виконуються танцювальними партнерами під музичний супровід. У процесі просування паркетом паралельно чи послідовно поєднуються повороти та обертання, підйоми та спуски, нахили, певні рухи рук та ніг, голови, послідовні рухи окре-

мих частин корпусу. У зв'язку з цим танцюристи мають постійно опановувати нові технічні елементи, підвищувати власну кваліфікацію.

Хореографічна підготовка в танцювальному спорті базується, переважно, на класичній балетній основі з характерними особливостями. У тренувальному процесі спортсменів-танцюристів застосовують різноманітні форми: партерну гімнастику, екзерсис; навчальні танцювальні комбінації та ін. Класичний бальний танець у спортивних бальних танцях є лише частиною навчально-тренувального процесу (кожна вправа несе конкретне технічне та виховне навантаження), взаємодіє з іншими видами підготовки танцюристів.

Професійна підготовка майбутніх спеціалістів у галузі танцювального спорту як складно-координаційний вид невід'ємно пов'язана з фізичним удосконаленням людського тіла, зокрема з розвитком координації рухів, з «акцентом на високій координації, вмінні тримати рівновагу й естетично виконувати складні за своїм виконанням рухи, виразно виконувати технічні дії та комбінації загалом» (Тракалюк, 2020, с. 24).

У танцювальному спорті культивується велика кількість різноманітних за формою, технікою виконання, складністю та ступенем доступності вправ, які мають власні характерні па, положення, позиції, стійки, ходи, переміщення, а на їхній базі конструюються складніші елементи та комбінації. Наголоsumo, що будь-який метод навчання у конкретного педагога набуває специфіки його особистості, якостей та здібностей, що проявляється в підходах до опрацювання того чи іншого прийому, методу і засобу. Водночас спільним є те, що всі дії танцюриста мусять допомагати і сприяти грамотному, комфортному руху з раціональним використанням фізичних сил та енергії.

Танцювальний спорт, як і розділи спортивної гімнастики, є техніко-комбінаторним видом спорту, пов'язаним із розвитком координації. Координація розвивається через три аспекти: якість навчання, універсальність та різноманіття ситуацій, в які потрапляє суб'єкт. Для розвитку координаційних компонентів необхідно удосконалювати перцептивні здібності людини — рівень тренуваності відповідає рівню рухових здобутків (так званий руховий репертуар). Тобто рівень прояву координаційних здібностей пропорційний кількості рухових ситуацій, в які поставлений індивід (Masovei, 2019, с. 34). Координацію апіорі можна розглядати як якісну характеристику рухової активності, яку неможливо виміряти, а лише умовно визначити. В різних визначеннях також використовуються такі терміни як спритність, точність, акуратність, витонченість, грація, майстерність та ін.

Перцептивні та когнітивні завдання, такі як увага, візуальне сприйняття, прогнозування та ін. є основою здібностей для багатьох видів спорту. Зокрема у танцювальному спорті для досягнення найкращих показників досвідчені танцюристи поєднують просторові елементи танцювальної фрази з іншими елементами.

Закордонні педагоги пропонують такі засоби навчання:

– для розвитку координації та елементів техніки тіла використовувати характерні для різних танцювальних стилів танцювальні кроки, варіації кроків, стрибки на місці і в русі, а також сегментарні рухи типу згинання-розгинання, піднімання-опускання, скручування;

– для розвитку ритмічності та рухової музичності використовувати прості рухи, які виконуються верхньою та нижньою частинами тіла під супровід музики різних стилів: кожен жест має чітко визначену тривалість, що відповідає значенню музичної ноти, а також ритмічні вправи зі зміною кроків, вправи на ритмічну ходьбу, що супроводжується рухами рук, верхньої частини тіла та вправи на сприйняття варіацій ритму в різних стилях танцю;

– для розвитку просторово-часового орієнтування використовувати ігри на розмежування та визначення простору, індивідуальні та групові вправи в часі та просторі, рухливі ігри за різними маршрутами з обертанням тіла навколо осі та зупинкою у фіксованій точці, вправами з фігурними рухами та ін.;

– для розвитку рівноваги використовувати елементи статичної та динамічної рівноваги, повороти та піруети (Zahiu et al., 2020, с. 274).

Потреба в бездоганному виконанні спортивного бального танцю зумовила використання педагогами і хореографами ефективних і витончених методів підготовки. Так, наприклад, для дослідження актуальних потреб танцюристів використовують такі методи біомеханіки як техніка захвату руху, м'язової функції та м'язової сили. Це зазвичай пов'язано з покращенням аспектів танцювальної техніки, що допоможе запобігти травмуванню і продовжити танцювальну кар'єру. На думку Я. Кудетакіса, біомеханіка також сприятиме оцінюванню рівня фізичної підготовки, контролю перетренованості або «вигорання», а також посиленню ефективності тренувань і занять (Koutedakis et al., 2008, с. 88-89).

Варто зазначити, що в біомеханіці виділяють окремих розділ «біомеханіка хореографічних вправ», який досліджує закономірності рухових дій під час хореографічного тренажу, елементів танцювальної композиції, визначає перспективи розвитку здібностей танцюристів. Технічний рівень танцюриста безпосередньо пов'язаний з його рівнем фізичної під-

готовки. Методи біомеханіки сприяють посиленню фізичної готовності м'язів до складнокоординаційних дій, а опанування технікою є навичками керування танцювальними рухами.

На думку Д. Утевського та Б. Мартіна, планування періодизації макроциклів, аеробна та анаеробна підготовка, тренування діапазону рухів і м'язової витривалості, а також методи психології сценічного виступу мають потенціал для адаптації до танцювальних тренувань (Outevsky & Martin, 2015, с. 239).

На сучасному етапі ступінь інтенсивності, амплітуди та складності танцювальних рухів у спортивних бальних танцях щороку зростає. Для досягнення високих результатів танцювальний дует повинен демонструвати винятковий рівень технічної майстерності та фізичної підготовки. Особливе значення у цьому контексті має амплітуда рухів, що посилює сприйняття від виконання танцю. Специфікою виконання танців європейської програми на етапі вищої спортивної майстерності є так звана «гра об'ємів», яка посилює виразність рухів і формує «Шейп». Це поняття поєднує різноманітні форми ліній у позиціях, утворених за допомогою узгоджених рухів високої амплітуди у верхній частині тіла. Відповідно танцюристи високої кваліфікації мусять удосконалювати еластичні м'язи і рухомість суглобів плечового поясу і хребта.

Гнучкість визначається як «фізична характеристика, що відповідає за довільне виконання максимального діапазону рухів в одному або кількох суглобах у морфологічних межах без ризику травмування» (Dantas, 2005, с. 13). За ступінь гнучкості суглобів передусім відповідають чотири фактори: рухомість, еластичність, пластичність та піддатливість. Формування гнучкості в процесі підготовки фахівців зі спортивних бальних танців відбувається за допомогою двох процесів — розтягування та гнучкості з використанням різноманітних технік зі спортивної гімнастики.

Я. Кутедакіс та А. Джамуртас наголошують на тому, що навіть на піку професійної кар'єри танцюристів їхня аеробна потужність, м'язова сила, м'язовий баланс, цілісність кісток та суглобів є «ахілловими п'ятами» системи відбору та навчання, що складається виключно з танців, частково демонструючи необґрунтовану думку про те, що будь-яке тренування, не пов'язане з танцями безпосередньо, погіршує естетичний вигляд танцюриста (Koutedakis & Jamurtas, 2004, с. 653). Дослідники акцентують на результатах нещодавніх досліджень про те, що додаткові фізичні вправи сприятимуть покращенню певних параметрів фізичної підготовки та знизять кількість танцювальних вправ, не впливаючи на ключові художні та естетичні вимоги.

З точки зору енергії танцювальний спорт є високоінтенсивним та енерговитратним. Відповідно у процесі навчання майбутніх професійних танцюристів хореографічна підготовка, спрямована на посилення естетизації витончених ліній та позицій, пластичності рухів танцюристів, повинна поєднуватися з цілеспрямованим тренуванням на посилення витривалості і фізичної функції.

Процес навчання в танцювальному спорті передбачає засвоєння знань і навичок з техніки, стилю та манер спортивного бального танцю; розвиток творчого мислення засобами опанування найкращих зразків, методик і технік різних напрямів танцювального спорту; формування професійних навичок і вмій у вивченні стилістичних особливостей, лексичного матеріалу і виконавської майстерності.

Розроблення спеціальної програми вправ для танцювального спорту сприятиме розвитку координаційних компонентів та удосконаленню методики тренувань.

ВИСНОВКИ

Сучасний стан і тенденції розвитку танцювального спорту на світовому рівні вимагають переосмислення та розширення методик навчання для підвищення витривалості танцюристів, покращення технічного та естетичного рівня їхньої підготовки, внутрішнього стану виконавця та ін.

Танцювальний спорт характеризується різноманітністю і багатством форм рухів, особливою технікою виконання вправ. Фізична і технічна підготовка не підкорена удосконаленню рухових функцій в основному спортивному русі, як у швидко-силових видах спорту. Для урізноманітнення методології підготовки професійних танцюристів доцільно використовувати складнокоординаційні види спорту, пов'язані з мистецтвом руху.

Встановили, що адаптування певних стратегій підвищення професійних якостей з аеробіки, фігурного катання, художньої та спортивної гімнастики до сучасних методик навчання в танцювальному спорті суттєво розширить фізичні та психологічні можливості танцюристів. Використання елементів біомеханіки може посприяти посиленню ефективності тренувань і занять.

Поєднання провідних досягнень сучасних та класичних методик на міждисциплінарному рівні, на нашу думку, збагатить теоретичні знання і практики танцювального спорту ХХІ ст.

Наукова новизна. Досліджені популярні в західній теорії і практиці танцювального спорту методики навчання; проаналізовані традиційні для складно-координаційних видів спорту стратегії

у контексті доцільності включення до сучасних програм підготовки танцюристів; введені до наукового обігу маловідомі матеріали для наповнення вітчизняної теоретичної бази.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Тракалюк, Т. О. (2020). *Удосконалення фізичної підготовки кваліфікованих танцюристів на основі розробки диференційованої програми розвитку рухових якостей* [Автореферат дисертації кандидата наук з фізичного виховання і спорту, Національний університет фізичного виховання і спорту України]. Інституційний репозитарій Національного університету фізичного виховання і спорту України. <http://reposit.uni-sport.edu.ua/handle/787878787/2937>
- Berndt, C., Strahler, J., Kirschbaum, C., & Rohleder, N. (2012). Lower stress system activity and higher peripheralinflammation in competitive ballroom dancers. *Biological Psychology*, 91(3), 357-364. <https://doi.org/10.1016/j.biopsycho.2012.08.006>
- Dantas, E. H. M. (2005). *Flexibilidade: Alongamento e Flexionamento* (5^a ed.). Shape.
- Koutedakis, Y., & Jamurtas, A. (2004). The dancer as a performing athlete: Physiological considerations. *Sports Medicine*, 34(10), 651-661.
- Koutedakis, Y., Owolabi, O., & Apostolos, M. (2008). Dance biomechanics: a tool for controlling health, fitness, and training. *Journal of Dance Medicine & Science*, 12(3), 83-90.
- Macovei, S. (2019). *Kinantropologie: Particularități și capacități motrice în ontogeneză* (2-a ed.). Discobolul.
- Outevsky, D., & Martin, B. C. (2015). Conditioning methodologies for dancesport: lessons from gymnastics, figure skating, and concert dance research. *Medical Problems of Performing Artists*, 30(4), 238-250. <https://doi.org/10.21091/mppa.2015.4043>
- Pittman, A. M., Waller, M. S., & Dark, C. L. (2015). *Dance a While: A Handbook of Folk, Square, Contra, and Social Dance* (10th ed.). Waveland Press.
- Zahiu, M., Manos, M., & Drăghici, G. F. (2020). Coordination in formation dancesport at beginner level. *Discobolul – Physical Education, Sport and Kinetotherapy Journal*, 59(3), 271-288. <https://doi.org/10.35189/dpeskj.2020.59.3.6>
- Zaletel, P., Vučkovič, G., James, N., Rebula, A., & Zagorc, M. (2010a). A time-motion analysis of ballroom dancers using an automatic tracking system. *Kinesiologia Slovenica*, 16(3), 46-56.
- Zaletel, P., Vučkovič, G., Rebula, A., & Zagorc, M. (2010b). Analiza obremenitve plesnih parov pri izbranih standardnih in latinskoameriških plesih s pomočjo sledilnega sistema SAGIT. *Šport*, 58(3-4), 85-91.

REFERENCES

- Trakaliuk, T. O. (2020). *Udoskonalennia fizychnoi pidhotovky kvalifikovanykh tantsiurystiv na osnovi rozrobky dyferentsiiovanoi prohramy rozvytku rukhovykh yakosti* [Improving The Physical Training of Skilled Dancers on The Basis of Developing a Differentiated Program for The Development of Motor Skills] [Abstract of PhD Dissertation, National University of Ukraine on Physical Education and Sport]. <http://reposit.uni-sport.edu.ua/handle/787878787/2937> [in Ukraine].
- Berndt, C., Strahler, J., Kirschbaum, C., & Rohleder, N. (2012). Lower Stress System Activity and Higher Peripheralinflammation in Competitive Ballroom Dancers. *Biological Psychology*, 91(3), 357-364. <https://doi.org/10.1016/j.biopsycho.2012.08.006>
- Dantas, E. H. M. (2005). *Flexibilidade: Alongamento e Flexionamento* [Flexibility: Stretching and Flexing] (5th ed.). Shape [in Portuguese].
- Koutedakis, Y., & Jamurtas, A. (2004). The Dancer as a Performing Athlete: Physiological Considerations. *Sports Medicine*, 34(10), 651-661.
- Koutedakis, Y., Owolabi, O., & Apostolos, M. (2008). Dance Biomechanics: a Tool for Controlling Health, Fitness, and Training. *Journal of Dance Medicine & Science*, 12(3), 83-90.
- Macovei, S. (2019). *Kinantropologie: Particularități și capacități motrice în ontogeneză* [Kinanthropology: Particularities and Motor Abilities in Ontogenesis] (2nd ed.). Discobolul [in Romanian].
- Outevsky, D., & Martin, B. C. (2015). Conditioning Methodologies for Dancesport: Lessons from Gymnastics, Figure Skating, and Concert Dance Research. *Medical Problems of Performing Artists*, 30(4), 238-250. <https://doi.org/10.21091/mppa.2015.4043>
- Pittman, A. M., Waller, M. S., & Dark, C. L. (2015). *Dance a While: A Handbook of Folk, Square, Contra, and Social Dance* (10th ed.). Waveland Press.
- Zahiu, M., Manos, M., & Drăghici, G. F. (2020). Coordination in Formation Dancesport at Beginner Level. *Discobolul – Physical Education, Sport and Kinetotherapy Journal*, 59(3), 271-288. <https://doi.org/10.35189/dpeskj.2020.59.3.6>
- Zaletel, P., Vučkovič, G., James, N., Rebula, A., & Zagorc, M. (2010a). A Time-Motion Analysis of Ballroom Dancers Using an Automatic Tracking System. *Kinesiologia Slovenica*, 16(3), 46-56.
- Zaletel, P., Vučkovič, G., Rebula, A., & Zagorc, M. (2010b). Analiza obremenitve plesnih parov pri izbranih standardnih in latinskoameriških plesih s pomočjo sledilnega sistema SAGIT [Analysis of Dance Couples' Loading During Selected Ballroom and Latin-American Dances Using the SAGIT Tracking System]. *Šport*, 58(3-4), 85-91 [in Slovenian].

DANCE SPORTS OF THE TWENTY-FIRST CENTURY: MODERN TEACHING METHODS

Myroslav Keba

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to reveal methods of enhancing the physical abilities of dancers based on the analysis of foreign scientific sources and outline the possibilities of using traditional methods of training multiple complex coordination sports and systems related to the research and improvement of the art of movement in dance sports. *Methods.* The author has applied general scientific research methods, in particular the method of theoretical analysis and generalisation, the system and structural-functional method, the typological method, and the method of comparative analysis. *Results and Conclusions.* The current state and trends in the development of dance sports at the world level require rethinking and expanding the range of training methods to increase dancers' endurance and improve the technical and aesthetic level of their training. Dance sports are characterised by various forms of movement, a special technique for performing exercises when physical and technical training is not subject to the improvement of motor functions in the main sports movement, as in speed and power sports. It was found that the adaptation of certain strategies for improving professional qualities in aerobics, figure skating, rhythmic and artistic gymnastics to contemporary teaching methods in dance sports will significantly increase the level of physical capabilities of dancers, and the use of biomechanics elements will increase the effectiveness of training and classes.

Scientific novelty. The author has studied popular teaching methods in the western theory and practice of dance sports; analysed traditional strategies for complex coordination sports in the context of the feasibility of including dancers in modern training programs; introduced little-known materials for filling the National theoretical base into scientific circulation.

Keywords: dance sports; complex coordination sports; training programmes; technique; the art of movement; physical training

Інформація про автора

Мирослав Кеба, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0003-4468-0944, e-mail: keba.kiev@ukr.net

Information about the author

Myroslav Keba, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4468-0944, e-mail: keba.kiev@ukr.net



DOI: 10.31866/2410-1176.46.2022.258639
УДК 793.38-028.41"712.3/20"

Оригінальна стаття
© Пастухов О., 2022

ПОПУЛЯРНИЙ МАСОВИЙ ТАНЕЦЬ VOGUE: ВІД ЗАРОДЖЕННЯ ДО СУЧАСНОСТІ

Олексій Пастухов

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

Анотація

Мета дослідження — проаналізувати історію виникнення та особливості формування хореографії популярного масового танцю сучасності Vogue. *Методологія дослідження* історії становлення хореографії сучасних популярних танців ґрунтується на міждисциплінарному синтезі наукових методів і підходів, інтегрованих з мистецтвознавства, історії, культурології, соціології. Поряд з використанням загальнонаукових методів аналізу, синтезу та узагальнення, це дало змогу краще зрозуміти основні соціокультурні особливості виникнення та стилістики виконання основних елементів хореографічного феномена — танцю Vogue. *Результати*. Vogue — надзвичайно манірний, модний, промовистий танець. Під час його виконання танцівники спочатку ніби завмирають у стереотипних позах моделей глянцевого журналу, а потім починають виконувати хореографічні рухи. На сьогодні відомі чотири основні стилі танцю: Old Way, New Way, Vogue Femme та Dramatics. Наразі, набувши масовості та популярності, хореографія Vogue продовжує стилістично розвиватися, активно реагуючи на запити сучасної публіки, а особливо — на психоемоційні потреби виконавців, які завдяки танцю можуть продемонструвати моду на впевненість у собі та справжність. Отже, танець Vogue став насамперед хореографічною формою прояву ідентичності, самовиразу квір-спільноти та боротьби за права й свободи, зокрема гендерні. *Наукова новизна*. Вперше в українській хореографії представлено аналіз історії становлення та особливостей масового танцю сучасності Vogue.

Ключові слова: хореографія; танець Vogue; танцювальний стиль; Old Way; New Way; Vogue Femme; Dramatics; Віллі Ніндзя

Для цитування

Пастухов, О. (2022). Популярний масовий танець Vogue: від зародження до сучасності. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 175-180. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258639>

ВСТУП

«What are you waiting for, wow, oh» («Чого ти чекаєш, вау, о») — так починається популярна пісня королеви поп-музики Мадонни «Vogue», яка вперше прозвучала 27 березня 1990 р. на MTV.

Увагу глядачів у музичній композиції, а особливо у знаменитому 5-хвилинному чорно-білому кліпі у дусі старого Голлівуду авторства видатного американського режисера Д. Фінчера, привернули незвичні, досить різкі хореографічні рухи танцівників руками.

Якщо не брати до уваги елементи руху руками в кліпі, то в усьому іншому це і є танець у стилі Vogue.

MTV відзначило кліп Мадонни нагородами у дев'яти номінаціях Video Music Awards, серед

яких три за кращу режисуру у відео, кращу кінематографію у відео й кращий монтаж у відео. Також у 1990 р кліп посів перше місце у 30 країнах світу, ставши глобальним хітом №1 та найбільш продаваним синглом року з тиражем, який нараховує більш ніж два мільйони примірників.

Хореографами-постановниками кліпу «Vogue» є професійні виконавці Vogue — домініканці Х. Гутьєрресу та Л. Камачо, яскраві представники нью-йоркської ballroom та відповідної естетики й культури. Слід зазначити, що саме Х. Гутьєррес супроводжував Мадонну в світовому турне Blond Ambition, постійно надаючи їй консультаційну підтримку щодо правильної стилістики виконання андеграундного танцю.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ
І ПУБЛІКАЦІЙ

Дослідження особливостей танцю Vogue представлено в зарубіжних публікаціях, зокрема в статтях Дж. Бікердейка «Як «Vogue» Мадонни змінив танцпол» (Bickerdike, 2020) та С. Фрімана «Тренд Vogue повертається» (Freeman, 2008) акцентується на історії виникнення танцю, а в статтях А. Херрери «Віллі Ніндзя — модна королева бутча» (Herrera, n.d.) та Л. Огунайке «Віллі Ніндзя — зірка, яка створила сама себе та перетворила Vogue на мистецтво» (Ogunnaike, 2006) — на історії життя та ролі танцівника Віллі Ніндзя у формуванні хореографії й популяризації стилістики танцю Vogue та відповідної культури у світовому танцювальному мистецтві.

Д.-Л. Фолкс у монографії «Сучасні тіла: танець і американський модернізм від Марти Грехем до Елвіна Ейлі» досліджує естетичні та тілесні інновації сучасного танцю (Foulkes, 2002). Гендерним і расовим особливостям сучасного танцю приділяє увагу С. Меннінг у праці «Сучасний танець, негритянський танець: гонки в русі» (Manning, 2004). Гендерні та сексуальні особливості сучасного танцю в контексті контактної імпровізації в межах історичних, соціальних і культурних контекстів досліджує С.-Дж. Новак у монографії «Поділ танцю: контактна імпровізація та американська культура» (Novack, 1990).

Варто зазначити, що в українському мистецтвознавстві популярному танцю не присвячено ґрунтовних публікацій, що також актуалізує предмет нашого дослідження.

Мета статті — дослідити історію виникнення та особливості формування хореографії популярного масового танцю сучасності Vogue.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Загальновідомо, що Мадонна починала свою кар'єру танцівницею. Існують свідчення, що під час вечірки в клубі на нью-йоркській Sound Factory вона побачила на танцполі молодих чоловіків, які приймали різні незвичні пози. Це надихнуло її на оформлення свого кліпу відповідною хореографією, яка фактично вперше представила особливості танцювальної гей-культури широким масам.

Форма танцю, використана в пісні Мадонни, була лише невеликою частиною великих «бальних» змагань, які відбувалися в Нью-Йорку (Bickerdike, 2020). Серед виконавців у кліпі - професійний вог-танцівник, хореограф, музикант, модель Віллі Ніндзя (Willi Ninja). Він танцював з Джа-

нет Джексон, працював моделлю для Жан-Поля Готьє, Тьєррі Мюглера, Карла Лагерфельда та Chanel у Європі, викладав Vogue у Японії, вчив моделей, зокрема Н. Кемпбелл та Іман, ходити подумом з елегантним жіночним виглядом.

Віллі Ніндзя (уроджений Вільям Роско Лік) здобув популярність на сцені Harlem Drag Ball у 80-х роках ХХ ст. І саме він у подальшому фактично популяризував танець у світі.

Крім того, у 1982 р. Віллі заснував Будинок ніндзя у Нью-Йорку, допомагаючи афроамериканській та латиноамериканській молоді, що перебувала у складній життєвій ситуації, забезпечувати їй підтримку на зразок родинної. Віллі був не просто знаменитістю, його соціальна діяльність, кар'єра та хореографічний талант стали своєрідним відображенням мрій гендерно неприйнятних у суспільстві людей. За допомогою свого хисту він продемонстрував своїм прихильникам та молоді з нетрадиційною сексуальною орієнтацією, як можна залишатися собою і водночас досягти всього у житті.

У 2004 р. Віллі відкрив модельне агентство EON (Elements of Ninja). Також, знімаючись у телевізійних серіалах, таких як «Наступна топ-модель Америки» та «Джиммі Кімел в прямому ефірі», він ніколи не полишав танці. «Якщо він бачив, що хтось робить на танцполі щось, що йому подобається, він підходив і говорив: «Ой, дитинко, ти лютий». Це був один із його найвищих компліментів» (Ogunnaike, 2006).

Саме Віллі Ніндзя ускладнив танець Vogue елементами, схожими на пантоміму, додав йому швидкі кутові рухи та конторціоністські положення рук і ніг. Він зробив танець не лише відомим, а й хореографічно досконалим. Натхненний Фредом Астером, олімпійськими гімнастами та бойовими мистецтвами на початку 80-х років ХХ ст. Віллі сформував танцювальну групу Video Pretenders. Танцюристи ходили по різних клубах та імітували танцювальні рухи з музичних відео, які демонструвалися на екранах (Herrera, n.d.).

Відтак, зовсім не дивно, що хореографічна композиція, виконана Віллі у синглі Мадонни «Vogue», одразу стала однією з найпопулярніших.

Тут важливо зазначити, що кліп поп-зірки Мадонни став не просто одним із чергових хітів, а й підніс культуру квір-спільнот на новий рівень суспільної рефлексії. Адже на тлі епідемії СНІДу геїв не просто зневажали, а й почасти навіть дорікали за поширення нової чуми ХХ століття. Водночас саме гламурний, стильний кліп білявки Мадонни дав змогу привернути увагу як до самих темношкірих танцюристів з нетрадиційною орієнтацією, які нарешті перестали ввижати-

ся якимись монстрами, так і до їхніх соціально-економічних проблем.

С. Меннінг взагалі пропонує унікальний погляд на історію американського танцю через його поділ на чорний і білий, радикальний і ліберальний, гомо і гетеросексуальний. Фактично, авторка постійно наголошує, що в результаті історично розділених традицій відбулося виокремлення двох яскравих напрямів американського танцю в сучасному світі. (Manning, 2004).

Отже, з появою кліпу хореографія Vogue не просто вийшла на новий рівень, можливо вперше професійний, здобула прихильність широкої публіки та виконавців, а й змогла об'єднати ці здавалося б непримиримі хореографічні напрями.

Дійсно, сингл продемонстрував, що композиція не тільки здатна підкорювати танцполи через десятиліття після її випуску, а й рішуче руйнувати стереотипи та змінювати пріоритети, вдосконалюючи світ. «...Vogue дозволив слухачам брати з нього те, чого вони хотіли й потребували — чудовий шейкер для пінеток або гімн, що розширює можливості» (Bickerdike, 2020).

Існує декілька версій походження танцю. Дослідники звертають увагу на історію про Періс Дюпрі, яка дістала з сумочки журнал «Vogue» та зімітувала пози моделей під музику в танцювальному клубі Footsteps в Нью-Йорку, інші — на виникнення танцю серед ув'язнених на острові Райкерс ("Vogue (baile)", 2021).

Існує ще одна думка про зародження цього танцю, а точніше легенда про те, що стиль Vogue з'явився в гарлемській в'язниці, в якій ув'язнені розважалися наслідуванням поз моделей з фотографій відомого однойменного журналу ("Що таке Vogue Dance", 2018).

Проте безсумнівним є факт, що у становленні стилю важливу роль відіграла бальна культура афроамериканських трансвеститів. Перший модний маскарад, який став відомим як парад фей, відбувся у Гарлемській Гамільтон-Лоджі ще в 1869 р. Становлення культури танцю відбувалося фактично на тлі заборони гомосексуальних стосунків та навіть носіння одягу протилежної статі у першій половині ХХ століття. На початку 60-х років ХХ ст. активізувався рух за громадянські права, зокрема за рівноправ'я темношкірого населення та людей з нетрадиційною сексуальною орієнтацією, що вивело бальні змагання на новий рівень.

Танцювальні змагання склалися з різних категорій, що втілювали відповідні стереотипи, які учасники змагань висміювали в рамках гендерної та соціальної мобільності. Це водночас давало їм змогу втекти від жорсткої реальності, яка їх оточу-

вала. Перемогу і приз отримував той, хто був найбільш справжнім у кожній секції. Танцювальна сцена ставала простором для безумовного сприйняття, що було особливо важливим для тих, хто втратив не лише прихильність соціуму й родини, а інколи й дах над головою (Bickerdike, 2020).

Так, танцювальна сцена та змагання на ній фактично допомогли подолати расизм, гомофобію, трансфобію, класову і соціально-економічну нерівність, а також забезпечувала житлом та роботою. Сцена також давала змогу за бажання продовжити танцювальну чи модельну кар'єру.

Дослідники не дарма відзначають тісний зв'язок сучасного танцю з соціальною стратифікацією в суспільстві. Так, Джулія Л. Фолкс підкреслює, що сучасний танець відрізнявся від інших художніх жанрів з точки зору привабливості для певних категорій людей: білих жінок, афроамериканців та геїв. Зокрема, геї перетворили жіночність, часто асоційовану з танцями, на загартований, героїчний американський атлетизм; а афроамериканці внесли елементи соціального, африканського та карибського танцю. За допомогою свого мистецтва сучасні танцюристи кидали виклик традиційним ролям та образам статі, сексуальності, раси, класу та регіоналізму з поглядом на американську демократію, яка була конфронтаційною, партисипативною, авторською та популістською (Foulkes, 2002).

Отже, танець Vogue виник серед бідних чорношкірих робітників як форма самовираження з акцентом на нетрадиційні статеві зв'язки і взаємодію вуличних громад, які часто від безвиході набували ознак кримінальних банд.

Особливістю танцю є ефектні пози і рухи на зразок поз і рухів моделей на подіумі чи під час фотосесії. Власне, пози моделей на обкладинках журналу Vogue і надихнули авторів «модного» танцю. Не останню роль у його становленні відіграли давньоєгипетські ієрогліфи та гімнастичні рухи.

Танець виконувався за допомогою поз із плавними, але точними та часто швидкими рухами між ними. Рух голови з боку в бік імітував уникнення поцілунку, часто він поєднувався з рухом руки, виставленою вперед начебто для захисту. Мешканці ньюйоркського Гарлему імітацію поз моделей зі сторінок журналу перед суддями називали спочатку «презентацією», а згодом «перформансом».

Такий танець був сатиричним, грайливим та комедійним: учасники копіювали моделі Vogue зі стоп-кадрами, які імітували рухи під час нанесення макіяжу або укладання волосся.

Існує чотири основні стилі танцю: Old Way, New Way, Vogue Femme та Dramatics. Всі вони

відобразили своєрідні етапи формування не просто різних напрямів, а насамперед еволюції хореографії Vogue до тієї форми, яка стала найбільш масово-популярною.

Традиційний стиль *Old Way* підкреслює суцільні лінії, симетрію та гострі кути, характеризується точністю виконання форм із елегантною та плавною дією: це статичні пози, що переходять із однієї в іншу, ніби танцівник перегортає сторінки Vogue.

Крім того, оскільки, як ми зазначали вище, танець формувався як форма змагань між супротивниками, то один танцівник повинен був «побороти» іншого, захопити його у своєрідну пастку, в якій важко виконувати будь-які рухи. Зазвичай у супротивника залишалася лише можливість рухати руками або кистями, що власне у майбутньому і стало однією з візитівок стилю.

Отже, *Old Way* фокусується на витончених рухах, переходах між положенням стоячи та на підлозі, а також на лінійних жестах та позах рук.

Наприкінці 80-х років ХХ ст. стиль *New Way* приніс у Vogue плавність і гнучкість, тобто доповнив його елементами пантоміми. Також додалися такі рухи, як качина хода (присідання на п'ятках, удари ногою у такт під час руху вперед), обертання та віджимання (драматичне або контрольоване падіння на землю, яке зазвичай стає фінальною крапкою танцю) (Freeman, 2008).

Нині стиль *New Way* — це досить жорсткі акробатичні рухи кінцівками, клацання (викривлення кінцівок у суглобах) і замки. Отже, *New Way* вимагає творення складних ілюзій за допомогою кінцівок та кистей. Водночас він перетворив танець на досить складну акробатичну форму з демонстрацією неймовірної гнучкості та часто відвертої сексуальності.

Стилі *Vogue Femme* та *Dramatics* акцентують на драматизмі, яскравості, плавності, красоті жіночих рухів, перебільшеній жіночності поз. Вони також включають різноманітні акробатичні трюки та передбачають швидку зміну танцювальних поз. Крім того, велика увага у цих стилях приділяється ходьбі, яка ззовні часто схожа на дефіле по подіуму, а також імітації чуттєвості.

Потрібно зазначити надмірну жестикуляцію та різноманітні падіння на підлогу в хореографії Vogue, що повинні були б розповісти глядачеві певну історію та зімітувати різні гендерні перформанси. Водночас за допомогою танцю його творці намагалися довести, що сам гендер — це теж лише перформанс. Для цього вони вдавали, що нафарбувалися або відбілили обличчя, зробили вишукану зачіску та екстравагантно одяглися.

Отже, позаяк Vogue як танцювальна форма зародився у Гарлемі на початку ХХ століття, проявився в нью-йоркській субкультурі Ballroom у 60-х роках ХХ століття завдяки афроамериканському гей-ком'юніті (Григалашвили, 2020), то часто персонажі, яких зображували у танці, виглядали ніби пародія на «білих» жінок, що одночасно заперечувало стереотипи щодо навних ідеалів краси, сексуальності, а також привертало увагу до проблем, пов'язаних із гендерною та соціальною нерівністю.

Так, виконавці наче кодували у своєму танці сексуальність, спонтанність і гендерні ролі, а також концепції себе та суспільства (Novack, 1990).

Недарма кліп і музичну композицію Vogue критики визнали чи не найкращим за всю історію виробництва, а Мадонну — виконавицею, яка привернула увагу насамперед до ідеї та культури свободи.

ВИСНОВКИ

Vogue — надзвичайно манірний, модний, навіть по-своєму промовистий танець. Під час його виконання танцівники спочатку ніби завмирають у стереотипних позах моделей глянцевого журналу, а потім починають виконувати хореографічні рухи.

На сьогодні відомо чотири основні стилі танцю: Old Way, New Way, Vogue Femme та Dramatics. Наразі, набувши масовості та популярності, хореографія Vogue продовжує стилістично розвиватися, активно реагуючи на запити сучасної публіки, а особливо на психоемоційні потреби виконавців, які завдяки танцю можуть продемонструвати моду на впевненість у собі та справжність. Так, танець Vogue став насамперед хореографічною формою прояву ідентичності, самовиразу квір-спільноти та боротьби за права й свободи, зокрема гендерні.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Григалашвили, Л. (2020, 27 марта). Come on, Vogue. *Blueprint*. <https://theblueprint.ru/culture/music/madonna-vogue>
- Що таке Vogue Dance і як на це вплинула Мадонна. (2018, 18 серпня). *Vogue UA*. <https://vogue.ua/ua/article/culture/muzyka/chto-takoe-vogue-dance.html>
- Bickerdike, J. O. (2020, April 6). How Madonna's 'Vogue' Transformed The Dance Floor. *Discogs Blog*. <https://blog.discogs.com/en/how-madonnas-vogue-transformed-the-dance-floor>
- Foulkes, J. L. (2002). *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. University of North Carolina Press.

- Freeman, S. (2008, August 1). The Vogue trend returns. *Dance Spirit Magazine*. <https://web.archive.org/web/20101121152407/http://dancespirit.com/articles/1844>
- Herrera, A. (n.d.). Willi Ninja: Voguing Butch Queen. *Out History*. <https://outhistory.org/exhibits/show/tgi-bios/willi-ninja>
- Manning, S. (2004). *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*. University of Minnesota Press.
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press.
- Ogunnaike, L. (2006, September 6). Willi Ninja, 45, Self-Created Star Who Made Voguing Into an Art, Dies. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2006/09/06/arts/dance/06ninja.html>
- Vogue (baile). (2021, 1 de diciembre). In *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Vogue_\(baile\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vogue_(baile))
- Freeman, S. (2008, August 1). The Vogue trend returns. *Dance Spirit Magazine*. <https://web.archive.org/web/20101121152407/http://dancespirit.com/articles/1844>
- Grigalashvili, L. (2020, March 27). Come on, Vogue. *Blueprint*. <https://theblueprint.ru/culture/music/madonna-vogue> [in Russian].
- Herrera, A. (n.d.). Willi Ninja: Voguing Butch Queen. *Out History*. <https://outhistory.org/exhibits/show/tgi-bios/willi-ninja>
- Manning, S. (2004). *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*. University of Minnesota Press.
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press.
- Ogunnaike, L. (2006, September 6). Willi Ninja, 45, Self-Created Star Who Made Voguing Into an Art, Dies. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2006/09/06/arts/dance/06ninja.html>
- Vogue (baile) [Vogue (dance)]. (2021, December 1). In *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Vogue_\(baile\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vogue_(baile)) [in Spanish].

REFERENCES

- Bickerdike, J. O. (2020, April 6). How Madonna's "Vogue" Transformed The Dance Floor. *Discogs Blog*. <https://blog.discogs.com/en/how-madonnas-vogue-transformed-the-dance-floor>
- Foulkes, J. L. (2002). *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. University of North Carolina Press.
- Shcho take Vogue Dance i yak na tse vplynula Madonna [What is Vogue Dance and how did Madonna influence it]. (2018, August 18). *Vogue UA*. <https://vogue.ua/ua/article/culture/muzyka/chto-takoe-vogue-dance.html> [in Ukrainian].
- Vogue (baile) [Vogue (dance)]. (2021, December 1). In *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Vogue_\(baile\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vogue_(baile)) [in Spanish].

POPULAR MASS DANCE VOGUE: THE ORIGIN AND THE PRESENT

Oleksii Pastukhov

Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts

Abstract

The purpose of the article is to analyse the history of the origin and choreography features of the popular mass dance of our time Vogue. Methods. The research methodology of the choreography history of the modern popular dances is based on an interdisciplinary synthesis of scientific methods and approaches integrated with art studies, history, culturology, and sociology. Along with the use of general scientific methods of analysis, synthesis, and generalisation, it allows us to better understand the main socio-cultural features of the emergence and style of performing the main elements of the choreographic phenomenon — Vogue dance. *Results.* Vogue is an extremely mannered, fashionable, eloquent dance. During its performance, the dancers first seem to freeze in the stereotypical poses of models in glossy magazines, and then begin to perform choreographic movements. Today, there are four main dance styles: Old Way, New Way, Vogue Femme, and Dramatics. Nowadays, having gained mass popularity, Vogue choreography continues to develop stylistically, effectively responding to the demands of the modern audience, and especially to the psycho-emotional needs of performers, who, through dance, can demonstrate the fashion for self-confidence and authenticity. Thus, Vogue dance has become primarily a choreographic form of expression of identity, self-expression of the queer community, and the struggle for rights and freedoms, including gender identity. *Scientific novelty.* For the first time in Ukrainian choreography, the analysis of the history of the formation and features of modern mass dance Vogue is presented.

Keywords: choreography; Vogue dance; dance style; Old Way; New Way; Vogue Femme; Dramatics; Willie Ninja

Інформація про автора

Олексій Пастухов, старший викладач, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вул. Жилянська, 88, Київ, Україна, 01032, ORCID iD: 0000-0002-4083-5905, e-mail: pastuhov@i.ua

Information about the author

Oleksii Pastukhov, Senior Lecturer, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts, 88 Zhylianska St., Kyiv, 01032, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-4083-5905, e-mail: pastuhov@i.ua



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

DOI: 10.31866/2410-1176.46.2022.258642
УДК 793.31:39]:008(=161.2)(091)

Оригінальна стаття
© Рой С., Рой В., 2022

ДЕРЖАВНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ УКРАЇНИ ЯК КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ І ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО НАРОДНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Євгеній Рой^{1*}, В'ячеслав Рой²

¹Київський національний університет культури і мистецтв

²Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

Анотація

Мета статті — простежити історико-культурні передумови створення та функціонування одного з перших в Україні державного танцювального ансамблю, який повинен був не лише збирати й популяризувати фольклорні танці, але й публічно репрезентувати їх у сценічному варіанті. Проаналізувати організаційний і творчий процес в перші роки його існування та виявити роль балетмейстера П. Вірського у визначенні курсу мистецького колективу на популяризацію та збереження національних культурних цінностей як невичерпної скарбниці підживлення національного хореографічного мистецтва. *Методологія дослідження* — для досягнення поставленої мети використовувалися такі методи: історико-аналітичний — для вивчення історичних, мистецтвознавчих і культурологічних джерел і літератури; пошуково-теоретичний для збирання матеріалів, які підтверджують авторські висновки статті. З'ясування тенденції народно-сценічного танцювального мистецтва України в середині 30-х років минулого століття, визначення його специфіки та способів вираження, уможливлено завдяки застосуванню у науковій праці принципу історизму та наукової об'єктивності. *Результати*. Після визнання у другій половині 30-х років у країні професійних гуртів як основної форми популяризації народного пісенно-танцювального мистецтва стала відчутною тенденція до створення мережі професійних танцювальних колективів в Україні. Одним із перших у 1937 році було засновано Державний ансамбль танцю, який очолили П. Вірський і М. Болотов. Колектив із перших років свого існування швидко почав набувати популярності на теренах України, вносячи свою частку в розвиток національного народно-хореографічного мистецтва. *Новизна* одержаних результатів обумовлена метою, завданнями й проблематикою дослідження, пов'язаного з виявленням культурно-історичних передумов створення Державного ансамблю танцю України як носія народно-танцювальної національної культури. У статті вперше робиться аналіз ранніх концертних програм колективу. *Ключові слова*: український танцювальний фольклор; симбіоз народної і класичної хореографії; класичний танець; етнографічні цінності; професійний танцювальний ансамбль; акторсько-танцювальна імпровізація; театралізована образність

Для цитування

Рой, Є., & Рой, В. (2022). Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 181-190. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258642>

ВСТУП

Сучасний розвиток народно-сценічної танцювальної культури України викликає особливу зацікавленість істориків, культурологів, мистецтвознавців та представників інших наукових сфер,

дотичних до цієї проблематики. Усі вони різною мірою намагаються дослідити трансформаційні процеси її формування, щоб зрозуміти феномен великої популярності цього виду мистецтва не тільки в країні, але й далеко за її межами. Один із секретів криється в існуванні цілої низки ви-

сокопрофесійних танцювальних колективів, які гідно представляють самобутню культуру України, створюючи дійсно високоякісні хореографічні постановки. Найпопулярнішим серед цих колективів є Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського, генеалогічні корені якого сягають 30-тих років ХХ століття.

Слід зазначити, що в першій третині 30-х років масово почало активізуватися культурно-мистецьке життя як у містах, так і в сільській місцевості України. Причин для цього було багато, але однією з найбільш суттєвих була посилена увага з боку державних органів, які, розуміючи важливість впливу мистецтва на широкі народні маси, ухвалили певні постанови щодо поліпшення роботи цієї важливої культурної ланки. В результаті помітно поживилася робота аматорських танцювальних колективів, які все частіше почали очолювати професійні майстри, випускники спеціалізованих навчальних закладів. Ці постанови також дали поштовх для створення професійних ансамблів танцю. Одним із них був Державний ансамбль танцю України. Варто зауважити, що під цією назвою він проіснував до 1940 року. У перші повоєнні роки завдяки урядовим рішенням він перетворився на Державний ансамбль пісні і танцю України, і лише в 1951 році йому повернули початкову назву.

Перед тим, як заявити про себе на «повний голос», новостворений колектив пройшов складний шлях творчого становлення. Автори в представленому дослідженні роблять спробу проаналізувати організаційно-підготовчий процес створення колективу. Відразу ж наголосимо, що це був складний період у роботі керівництва ансамблю, пов'язаний із підбором артистів, пошуком відповідного репертуару й одночасним вирішенням організаційних питань. Але вже перші виступи переконливо довели, що етап становлення пройдено успішно, в результаті чого народився потужний мистецький колектив, який спроможний через мову народного танцю передати красу українського народу, його прадавню культуру.

Отже, актуальність статті полягає в простеженні історико-культурних передумов створення Національного академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

За радянських часів і в період незалежної України проведено чимало досліджень, присвячених розкриттю загальної картини формування

професійного народно-сценічного танцювального мистецтва, яке базувалося на українському фольклорному матеріалі, роботі балетмейстерів-постановників у цьому процесі. Зокрема, відчутний внесок зробили Г. Боримська, В. Верховинець, Н. Дем'яненко, Ю. Станішевський, Б. Кокуленко, В. Литвиненко, Ю. Вернигор, Є. Рой та інші.

Щоправда, у своїй більшості всі вони лише фрагментарно розкривали питання, пов'язані з запропонованою тематикою статті. Суттєву групу джерел становлять нормативні документи, що є основою державного регулювання процесу формування української народно-танцювальної культури у зазначений культурно-історичний період, архівні матеріали (включаючи приватні архіви) з епістолярної спадщини та спогади безпосередніх учасників першого покоління артистів, програми концертів та газетні й журнальні публікації довоєнних років.

Мета статті полягає в аналізі та виявленні історико-культурних передумов становлення й розвитку професійного народно-сценічного танцювального мистецтва у другій половині 30-х років ХХ століття, яскравим представником якого став Державний ансамбль танцю України. А також у висвітленні підготовчої роботи й принципів творчого процесу його художніх керівників як фундаментальної основи успішного і тривалого функціонування мистецького колективу.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Культурно-мистецьке життя у зазначений історичний період в Україні для митців різних сфер творчої діяльності підлягало жорсткому ідеологічному контролю з боку партійних і державних органів. Насамперед, запеклі дискусійні баталії постійно точилися навколо перспективних напрямів подальшого розвитку мистецтва, що помітно звужувало художні рамки сценічних постановок і їхню тематичну спрямованість. А це, відповідно, помітно обмежувало творчі можливості режисерів, балетмейстерів-постановників тощо. На наш погляд, ці процеси дещо менше зачепили тогочасну народно-сценічну хореографію. З кожним роком інтерес до неї з боку державних структур лише підвищувався; зростала її популярність у народі, насамперед, у зв'язку з її доступністю і масовістю. Цьому сприяло і те, що у другій половині 30-х років протягом нетривалого періоду в українському мистецтві почала з'являтися національна тематика.

Найбільш помітним це було під час проведення Республіканських оглядів і фестивалів народних талантів, Всесоюзних конкурсів самодіяльних

колективів і окремих аматорів, Декад літератури і мистецтва у Москві, де кожна республіка у своїх сценічних постановках, концертних виступах, представлених літературних творах намагалася показати неповторні, властиві саме їй національні традиції (Ивинг, 1936). На активізації творчого життя позначилася й постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», яка вийшла у 1932 році. У ній підбивалися підсумки досягнутого й намічались шляхи подальшого розвитку цього культурно-мистецького напрямку в країні як важливої ланки ідеологічної роботи (Зобіна, 1959, с. 447-458). Дещо пізніше з'явилися й інші подібні партійні директиви, в яких чітко простежувалася думка, що мистецтво — це гостра ідеологічна зброя, яку треба вміло використовувати. Провідним методом художньо-мистецького життя в той період було визнано метод соціалістичного реалізму. Саме він і визначав подальший розвиток різних видів мистецтва, зокрема й народно-хореографічного, змушуючи балетмейстерів-постановників дещо обмежено розширювати коло тем і сценічних образів, створюючи нові сюжетні постановки і використовуючи засоби виразності в контексті із вищезазначеними вимогами і підходами ("Урядові документи", 1936).

Результатом значного інтересу до скарбів української народної творчості, в якій приходувалися справжні риси національного народно-сценічного танцювального мистецтва, у січні 1937 року став суспільний диспут «За справжній народний танець», який розпочався з ініціативи Комітету в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР та прогресивної української інтелігенції на сторінках газети «Більшовик» ("За справжній народний танець", 1937). Переважна більшість «газетних диспутантів» виступала за відродження істинно українського фольклорного танцю, за його очищення від «псевдонародності». Газетна хроніка й архівні матеріали зберегли свідчення про суперечки в процесі обговорення. Проте апофеозом дискусії стало її продовження на Українській хореографічній конференції, в якій брали участь мистецтвознавці, етнографи, історики, культурологи й балетмейстери-практики майже з усіх регіонів України. Серед її учасників були В. Верховинець, П. Вірський, М. Болотов, Т. Демпель, М. Соболев, М. Фореггер тощо.

Одним із найактивніших поборників «чистоти» українського народного танцю був В. Верховинець, який наголошував на бережливому ставленні до його джерел. Обґрунтовуючи свою думку, він навів слова М. Гоголя про те, що український танець — це нібито поезія, зрима пісня. Він містить у собі народну душу, емоційний літопис

народу, який яскраво розповідає про історію почуттів та пережитих емоцій (Верховинець В., б.р., с. 10). А тому, оберігаючи його, не варто «засмічувати» та спотворювати танцювальну лексику «чужорідними рухами», і тим більше необхідно робити все, щоб не допускати цього ганебного явища на сцені. Варто сказати, що саме він був одним з ініціаторів створення державного танцювального колективу, який мав би стати своєрідною кафедрою національного танцювального фольклору. В. Верховинець (1963) вважав, що новостворений творчий колектив повинен був нести «на крилах» українського танцю справжнє народне мистецтво в близьке й далеке зарубіжжя, сприяти розвитку та популяризації національної культури серед широких народних мас і передавати їм у сценічній формі духовні цінності українського народу.

Варто згадати й М. Болотова, який, характеризуючи тогочасний стан розвитку хореографічного мистецтва, вказав на необхідність його підтримки і популяризації в суспільстві. Водночас він звернув увагу учасників дискусії на поширення негативних, так би мовити, «вульгарнізаторських» тенденцій вільної танцювальної пластики, які не властиві національній народній хореографії (Ельяш, 1961). У своєму виступі він також зауважив, що неодноразово був свідком того, що український танець подавався деякими постановниками в спотвореному, далекому від першоджерела вигляді. Засуджуючи це негативне явище, митець віддавав данину театралізації сюжетного фольклорного танцю і вбачав у ньому джерело відновлення національного балетного мистецтва та збагачення не лише хореографічно-образної виразності сценічних героїв, але й українського балету в цілому (Боримская, 1972, с. 34).

Діаметрально протилежної думки дотримувався балетмейстер М. Фореггер, який багато років був прихильником класичної школи, але з часом поступово почав відходити від академічного танцю, вважаючи його суттєвою перепорою природному висловленню людських почуттів. Він представив учасникам конференції свою концепцію пластики танцю. В її основі були не нові хореографічні форми, а вільна пластика тіла, виховання гармонійно-розвиненої людини тогочасного суспільства за допомогою мистецтва танцю. Для цього він, намагався поєднати вільну пластику з фольклором, «міксуєючи» їх зі спортивними елементами та класики.

Власної точки зору дотримувалася солістка Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка Т. Демпель, яка по-іншому бачила перспективи національної народної хореографії, основою якої мав би бути саме народно-сценічний

сюжетний танець. Обґрунтовуючи свою концепцію, вона розповіла про організацію на базі театру спеціального науково-методичного центру народної творчості. Його метою було збирання, глибоке та всебічне вивчення культурних цінностей українського фольклору і перенесення їх на сцену. Саме на його базі була сформована група ентузіастів з театральньо-оперної балетної трупи, виконавців народно-сценічних танців. Серед талановитої молоді були популярні на той час артисти київського балету з чудовою школою класичного танцю (А. Белов, О. Бердовський, А. Іващенко, А. Жмарьова, Г. Лерхе, Г. Светлова, О. Сегаль, М. Сівкович, О. Соболев, Н. Федотова та інші).

Низка розбіжностей у поглядах на проблеми розвитку танцю в Україні та використання народної творчості у сценічному мистецтві ледь не спричинила розкол учасників дискусії навколо процесу створення національного танцювального колективу. Об'єднальним став виступ балетмейстера М. Соболя, який, вислухавши різні точки зору, дипломатично звернув увагу на існування фактично двох підходів до національної народної творчості (Посадов, 1937).

Представники першої групи були прихильниками збереження за фольклором лише етнографічної цінності й не хотіли вірити в його художньо-образне значення. Цим адептам опонував Павло Вірський, який відстоював свою конфронтаційну позицію, вбачаючи сценічні перспективи народної творчості в театралізації танцювального фольклору. Зокрема, митець наголошував на тому, що й український балетний театр помітно виграє, якщо багатства народної хореографії стануть його частиною, бо саме вони є поштовхом до створення національних балетних вистав (Рой Є., 2019, с. 326). Павло Вірський переконливо наголосив, що у фольклорних сюжетах ховаються можливості нових пошуків танцювальності, а майбутній мистецький колектив не повинен просто копіювати будь-яке першоджерело, тому що для глядачів повинен передаватися емоційний імпульс, який з давніх-давен надихав народ на створення українського танцю ("За справжній народний танець", 1937).

У процесі палких дискусій П. Вірський хоч і погоджувався з тим, що народна хореографія — мистецтво досить крихке, динамічне і має властивість постійно змінюватися, одночасно наголошував на її художній трансформації. Дискутанти врешті-решт погодилися з тим, що українському танцю категорично протипоказані сценічна статика й рутинність, а тому, вважаючи, що танець це не релікт і не музейний експонат, він передусім має візуально приваблювати глядачів, приносити їм задоволення від побаченого (Івінг, 1938, с. 17).

У квітні 1937 року документом Управління в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР було створено Державний ансамбль народного танцю України, керівництво яким доручили Павлу Вірському й Миколі Болотову. Прийнявши пропозицію й залишивши роботу в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, вони відразу ж розпочали діяльність із відродження українського народно-танцювального мистецтва (Литвиненко, 2008, с. 10). Проте чи не найскладнішим етапом їхньої роботи було вирішення організаційних питань, пов'язаних із підбором кадрів. Для цього було оголошено конкурс талановитих виконавців із числа професійних і самодіяльних танцівників. Аналогічний етап цей балетмейстерський тандем вже проходив, сформувавши в Київському театрі групу з числа артистів балету, здатних виконувати не лише класичні, але й народні танці.

Серед них варто згадати танцюристів першого складу ансамблю, які пізніше (в різні роки) прославили національне хореографічне мистецтво, В. Бакалейнікова, М. Віленського, Я. Додіна, В. Дуленко, Н. Івашенка, Л. Калініна, Н. Коваленка, Б. Коменьковича, І. Курилова, В. Ліхачова, Л. Литвака, А. Плорова, О. Сегалья, Б. Таїрова (Боримська, 1974, с. 29). Варто зауважити, що не всі вони рівноцінно володіли школою академічного класичного танцю, високою майстерністю та сценічно-артистичною виразністю. Але для Павла Вірського на цій стадії становлення колективу було важливим визначити амплуа кожного, сповна розкрити акторські здібності талановитої молоді та створити єдиний ансамбль однодумців. Для досягнення цієї мети він розробив уніфіковану спеціальну систему щоденних занять для всіх без винятку, незалежно від їхньої попередньої професійної підготовки (Вирський, 1969).

Вона повністю відповідала меті та поставленим завданням новоствореного танцювального колективу, які передбачали розвиток не тільки техніки та майстерності, але й характерної артистичності. Суть крилася в необхідності засвоєння численних хореографічних прийомів, різноманітних пластичних особливостей. Ця програма передбачала щільний графік роботи. Зокрема, робочий день кожного починався зі щоденного тренажу, багатогодинних репетицій із класичної та народної хореографії. Крім того, був спеціально відведений час для занять з акторської майстерності, техніки макіяжу, та навіть основ етикету й шляхетної манери комунікації, а курс хореодрами, як і народного танцю, вів особисто Павло Вірський (Сегаль, б.р., с. 6).

Під час практичних занять митець пропонував своїм артистам створювати етюди на зада-

ну ним тему. Кожна пантоміма — це акторсько-танцювальна імпровізація, сфантазована самими виконавцями, крізь призму якої розкривалися їхні артистичні здібності. Проте, головним для художніх керівників цього мистецького колективу було побачити, наскільки органічно кожен із них відтворював сюжетну лінію своєї образно-характерної імпровізації.

Постійне вдосконалення танцювальної техніки й артистизму з опорою на віртуозні можливості народного танцю ставало нормою повсякденного життя всього творчого колективу. Артисти вчилися у свого педагога й художнього керівника, переймаючи танцювально-технічну досконалість митця, уміння вправно і темпераментно виконувати пластичні рухи. Вони поступово почали переходити до вдосконалення чистоти форм класичного танцю, який викладав С. Сергеев, соліст балету Київського оперного театру (Боримская, 1972, с. 36).

Митець настійливо домагався від артистів свого ансамблю виразності виконання кожного руху, жесту, використання пластики й міміки як важливих засобів танцювально-образної характеристики сценічних персонажів. Усі його зусилля були спрямовані на розвиток і вдосконалення технічної майстерності танцюристів у відповідності з індивідуальними здібностями кожного.

Перша концертна програма мистецького колективу була віддзеркаленням у візуально-танцювальній формі народно-традиційної культури, яка сформувалася за багато років в Україні (Литвиненко, 2008, с. 11). Щоправда, вона не мала чіткої тематичної спрямованості. Це простежувалося у назвах окремих репертуарних номерів («Барвінок», «Весільний карнавал»). Завдання постановників на початковій стадії функціонування ансамблю фактично зводилося до постійного вдосконалення композиційних структур сюжетних номерів, розвитку і поступового ускладнення образно-пластичних рухів завдяки класиці, композиційному малюнку танцювальних постановок (Вирский, 1969).

У процесі підготовки стало зрозуміло, що для кращої сценічної видовищності та збагачення танцювального фольклору варто показувати красу як національної хореографії, так і самобутнє народно-сценічне танцювальне мистецтво інших народів («Українська сюїта», білоруський «Лявониха», «Молдовеняска», «Краков'як», «Російський танець» тощо). До того ж, у деяких концертних номерах простежувався перехід від безпосереднього відтворення у сценічній формі національного фольклору до створення перших театралізовано-образних танцювальних постановок на нові теми, запозичені з повсякденного життя (Держав-

ний заслужений академічний ансамбль танцю, б.р., с. 6). Зокрема, це були танцювальні мініатюри («Сільські парубоцькі розваги», «Козацькі розваги», «На балу», «Прикордонники» тощо), які набули яскравої сценічно-образної форми. Відгуки преси про ці концертні постановки були неоднозначними, але все ж переважали позитивні, оскільки хореографи-експериментатори намагалися віднайти гармонійне поєднання фольклору і окремих елементів класичного танцю (Сегаль, б.р., с. 17).

Чи не найголовнішим на ранньому етапі існування творчого колективу став симбіоз народної і класичної хореографії, котра в поєднанні з пантомімою була окрасою сюжетних театралізовано-образних сцен. Зокрема, в «Сільських парубоцьких розвагах» і «Прикордонниках» глядачі були вражені красою танцювально-композиційних побудов, розмаїттям танцювальних поз, складністю та ефектністю пластично-образних рухів. Деякі важливі елементи і прийоми були введені постановниками вперше. Наприклад, у чоловічому танці з'явилися високі стрибки, обертання в повітрі («тури») і на підлозі («млинці»). Першими виконавцями цих рухів були Л. Калінін, О. Сегаль, які успішно використовували їх у славнозвісному «Гопаку» та комічному «Матроському танці», за що отримували шквал аплодисментів (Верховинець Я. & Сівкович, 1993).

Варто звернути увагу, що в тогочасних ЗМІ звучали критичні думки щодо виступів українських артистів. Суперечка крилася переважно в оцінках новаторства народно-танцювального мистецтва Павла Вірського і Миколи Болотова, зокрема його зв'язок із класичним танцем. В цілому вони погоджувалися, що їхні танцювальні композиції мали яскраве і самобутнє національне забарвлення і відповідали меті появи цього професійного ансамблю як носія української танцювальної культури. Мотиви народних танців у них природно впліталися в класичні форми хореографічного мистецтва, не викликаючи дисонансу. Своєрідна хореографічна лексика, ускладнені танцювально-спортивні прийоми, просторовий композиційний малюнок, винахідлива пластика артистів, на думку фахівців, сприяли неймовірному успіху, який мав широкий резонанс у мистецько-культурному просторі країни (Боримская, 1972, с. 37).

Роки становлення Державного ансамблю танцю України збігаються з інтенсивним розвитком самодіяльного народно-танцювального мистецтва. Завзятість і молодість виконавців захоплювала глядачів. Режисери намагалися ввести танцювальні мізансцени в спектаклі не лише

оперно-балетних, але й музично-драматичних театрів, передаючи в них яскраво виражені, щирі людські почуття, доповнюючи образні характери сценічних героїв (Рой Є., 2019, с. 327). Варто звернути увагу на те, що до його створення існувало лише декілька порівняно невеликих професійних фольклорно-танцювальних гуртів. Перші танцювальні постановки багато в чому були запозичені художнім керівництвом безпосередньо з народу. Проте вже за досить короткий проміжок часу можна було спостерігати зворотний процес, зокрема віддача глядачам та іншим творчим колективам своїх творів, накопичених у вигляді стилізованих фольклорних танців та своїх творчих надбань.

Репертуар колективу ще на початковій стадії існування почав помітно урізноманітнюватися. Танцювальний фольклор поступово набував нових форм, що певною мірою давав про себе знати і в національному балетному мистецтві, дещо змінюючи його роль і зміщуючи акценти у деяких відносно застарілих постановках спектаклів («Лілея»). Героїзація характерного танцю, завоювання ним усе більших сфер впливу викликали очевидні зміни в підходах до постановки класики. Її пластична мова збагатилася, манера виконання помітно втратила свою холодну канонічність. Все це свідчило про те, що період складної взаємодії класики і народного танцю наприкінці 30-х років вступив у нову стадію, яка дозволяє використовувати елементи народної хореографії, щоб точніше відтворювати національні характери сценічних персонажів на театральній сцені (Боримская, 1972, с. 87).

Естетична цінність танців ансамблю була очевидною, про що свідчила реакція глядачів на його виступи в містах і різних районних центрах. Свідченням цього була підготовча робота в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка до постановки балету «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» А. Свечнікова тощо.

Навіть поверховий аналіз перших концертних танцювальних номерів, кількість яких постійно зростала, а отже й розширювалася їхня тематика, дозволяє зрозуміти основні принципи балетмейстерської роботи митців, зокрема й Павла Вірського як експериментатора-постановника народно-хореографічних сценок в Державному ансамблі танцю України. Багато корисного він приніс у колектив, взявши за основу досвід творчого співробітництва з К. Голейзовським (Рой Є. & Рой В., 2018, с. 64-66), а також з В. Верховинцем (Вірський, 1968).

Потреба рухатись уперед, намагання пізнати особливості національної народно-танцювальної творчості, бажання відкривати нові засоби хорео-

графічної виразності робило народну хореографію своєрідною біографією подій. Проте варто зауважити, що заслуга митця на стадії становлення ансамблю народного танцю, на думку авторів статті, криється не тільки у збиранні та у популяризації танцювального фольклору, але й у вмінні своєчасно відгукуватися на тематичний запит суспільства створенням сюжетно-фольклорних хореографічних постановок. Зокрема, в 30-і роки була поширена тема натхненної праці, яка поступово набувала та ставала в національному мистецтві однією з найулюбленіших серед пересічних глядачів (Білаш, 1995). Популяриність в українській народній хореографії масових трудових танців, систематична поява у фольклорних гуртах нових зразків цього тематичного жанру були важливими для розвитку театралізованого народно-сценічного танцювального мистецтва, що зароджувалося в ті часи та поступово набирало силу, зокрема і в концертних постановках Павла Вірського.

Діяльність Державного ансамблю танцю України вже на початковій стадії набувала власного звучання. За порівняно короткий проміжок часу його репертуар поповнився театралізовано-образними мініатюрами «У забої», «Балагури», сценічною танцювальною картинкою «Трактористи», «Свято врожаю», які були вдалими режисерськими знахідками постановників. Це було доведено і палким публічним сприйняттям ансамблю, який в ті роки часто виступав на різноманітних сценічних майданчиках різних підприємств. Варто зауважити, що успіх було досягнуто, насамперед, завдяки Павлу Вірському, який, занурюючись у сюжетну тканину першоджерела, брав із нього лише конче необхідне для танцювально-образної характеристики персонажів, для побудови загальної композиції цих сценічно-хореографічних постановок. Йому, як згадував колишній головний балетмейстер Київського академічного театру оперети О. Сегаль (один з перших учасників ансамблю): «... інколи було достатньо ледь вловимого натяку, найпростішого руху, щоб зрозуміти настрій танцю, не того, що існує в народі, а того, що ще треба було створити. А його художня інтуїція і знання допомагали навіть за окремими деталями, що збереглися, зробити сюжетно-образний танець народним надбанням...» (Сегаль, б.р., с. 10).

Це простежувалось у хореографічній мініатюрі «Картинки минулого», де він разом з Л. Калініним, Б. Таїровим та іншими артистами ансамблю під час генеральної репетиції був одним із солістів, який наочно демонстрував своє бачення деяких задуманих ним образних сценок концертного номера. Танці в цій театралізованій міні-виставі були побудовані на матеріалі народно-

ігрового танцю з використанням лише деяких елементів класики. Суттєвим доповненням до них була хореографічна пантоміма, образна міміка, якою згадані артисти ансамблю володіли досконало, що допомагало їм правдиво відтворювати характерні образи задуманих сценічних персонажів балетмейстером-постановником (Івінг, 1938, с. 18-19).

У цій танцювальній постановці відчувалося намагання балетмейстера максимально використати весь комплекс танцювальних традицій — від безпосередньо наявних у народі до напрацьованих роками естрадою і навіть цирковим мистецтвом та професійною балетною сценою. Залучення такого різноманітного матеріалу було також однією з відомих рис практики початкових етапів народно-танцювального ансамблю. «Картинки минулого» являли собою сюжетно-танцювальний твір. У ньому дійсність сценічно зафіксована авторським задумом і в хореографічно-образній формі донесена до глядачів. У танцювальну партитуру постановки (використовуючи досвід К. Голейзовського) Павло Вірський увів окремі елементи сучасної пластики, особливу динаміку професійних «трудових» і спортивних рухів, тогочасні темпоритми, подаючи це крізь призму національного фольклорного експериментаторства (Рой Є. & Рой В., 2018, с. 65-66). Подібними нововведеннями постановники, експериментуючи, намагались у своїй хореографії віднайти і сконцентрувати нові, на їхній погляд, риси осучасненого українського танцювально-сценічного фольклору з його ліризмом, метафоричністю і узагальненням, роблячи театралізовано-хореографічні сценки більш видовищними і наближеними до сучасного життя.

Створюючи свої театралізовано-образні танцювальні постановки, Павло Вірський намагався рухатись у напрямі створення свого власного авторського стилю, який відповідав би духу сучасності. Митці добре розуміли, що у розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва (як, до речі, і в балетному мистецтві) потрібен був «перелом», який спрямовував би його на шлях панівного в ті часи соціалістичного реалізму. Цей перелом був необхідний, насамперед, у сфері поглиблення ідейно-художнього змісту й естетичного наповнення сценічних творів. У зв'язку з цим автори постійно відчували тиск із боку партійних органів і відповідних державних відомчих установ. І все ж, незважаючи на жорстку цензуру концертних програм, в Україні продовжували пробиватися паростки прогресивної суспільної думки, одним із носіїв якої був Павло Вірський. В його творчому колективі простежувалося бажання митців відтворити у театралізовано-

образній формі картини як минулого, так і сучасного життя народу, людські почуття. Подавалося це крізь призму народно-мелодійних танців і пісень. Поступово в мозаїчному репертуарі цього мистецького колективу почали все чіткіше вимальовуватися основні теми — любов, героїка і праця, які ставали окрасою концертних програм колективу. Проте війна внесла свої корективи, і артисти балету Державного ансамблю танцю України, змінивши своє амплуа, поповнили ряди захисників Вітчизни.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши значний масив наукової літератури з цієї проблематики й опрацювавши архівні матеріали, можна простежити історико-культурні передумови появи Державного ансамблю танцю України. У цьому році колективу виповнюється 85 років, і нині він носить звання свого засновника — Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського. Його репертуарна палітра досить різноманітна як за тематикою, так і за жанровістю. Переглядаючи її, можна побачити, що в ній ще й досі збереглися деякі концертні номери, в яких чітко простежуються стильові тенденції театралізації постановок, задуманих та поставлених корифеєм народного танцю Павлом Вірським на початку своєї творчості. Все це дає підстави говорити про збереження традицій, які продовжують передаватися в мистецькому колективі новим поколінням митців. На його прикладі можна простежити історико-культурну ретроспективу розвитку національного народно-сценічного танцювального мистецтва 30-х років ХХ століття.

Досліджуючи передумови створення і становлення ансамблю, автори дійшли висновку, що він складається з багатьох систематизовано-репрезентативних аспектів. Усі вони в комплексі дають масштабну й багатоаспектну панораму формування й розвитку цілої низки внутрішньо пов'язаних між собою складників соціально-культурного поступу національного народно-сценічного танцювального мистецтва як важливої складової української художньої культури, яку репрезентує цей мистецький колектив і сьогодні. Все це залишалося поза увагою науковців і не було предметом досліджень дотепер. Цією науковою працею автори спробували заповнити дослідницьку прогалину.

Новизна дослідження пов'язана з виявленням культурно-історичних передумов створення Державного ансамблю танцю України як носія народно-танцювальної національної культури.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Білаш, П. М. (1995). Деякі особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в 10-30-х роках ХХ століття. В А. П. Обертинська (Ред.), *Збірник статей аспірантів Київського державного інституту культури* (Вип. 2, с. 90-99). КДІК.
- Боримская, Г. В. (1972). *Некоторые проблемы современной украинской народно-сценической хореографии: (На творческом опыте Государственного заслуженного академического ансамбля танца УССР под руководством Народного артиста СССР, Лауреата Государственных премий СССР и Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко П. П. Вирского)* [Диссертация кандидата искусствоведения, Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского].
- Боримська, Г. В. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Мистецтво.
- Верховинець, В. М. (1963). *Теорія українського народного танцю* (3-є вид.). Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Верховинець, В. М. (б.р.). Неопубліковані матеріали, що готувалися до друку в 1930-ті роки. Приватний архів Я. В. Верховинця.
- Верховинець, Я., & Сівкович, М. (1993). Як виник і був заборонений «Лондонський гопак». *Народна творчість та етнографія*, 4, 17-22.
- Вирский, П. (1969, 24 мая). «Секреты» творчества (Т. Боримская, интервьюер). *Советская культура*, 3.
- Вірський, П. (1968). Передмова до четвертого видання. В В. М. Верховинець, *Теорія українського народного танцю* (4-е вид., с. 11-12). Мистецтво.
- Герасимчук, Р. (1958). Ансамбль танцю УРСР. *Мистецтво*, 6, 14-21.
- Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського Міністерства культури УРСР. (б.р.). (Ф. 643, оп. 1, спр. 715, од. зб. 68). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.
- Дуленко, В. (б.р.). Спогади Валентини Дуленко. Приватний архів Я. В. Верховинця.
- За справжній народний танець. (1937, 5 лютого). *Більшовик*.
- Зобіна, З. І. (Упоряд.). (1959). *Культурне будівництво в Українській РСР: Найважливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917-1959 рр.: Збірник документів в 2 томах* (Т. 1). Держполітвидав УРСР.
- Ивинг, В. (1936, 22 марта). Итоги украинской Декады. *Известия*.
- Ивинг, В. (1938). *Государственный ансамбль народного танца УРСР*. Советское искусство.
- Литвиненко, В. А. (2008). *Зразки народної хореографії* (2-ге вид.). Альтерпрес.
- Посадов, А. (1937, 2 грудня). Державний ансамбль народного танцю. *Вісті*.
- Рой, С. С. (2015а). Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського. *Культура і сучасність*, 1, 99-107.
- Рой, С. С. (2015b). Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 34, 109-118.
- Рой, С. С. (2019). Історико-культурні передумови створення Державного ансамблю танцю України як форми репрезентації національного мистецтва народної хореографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 323-327. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177707>
- Рой, С. С., & Рой, В. С. (2018). Мистецька взаємодія творчих концепцій П. Вірського та К. Голейзовського як вагомий еволюційний фактор у процесі трансформації художньо-образного мислення українського митця. *Культура і сучасність*, 2, 61-67.
- Сегаль, О. (б.р.). [Неопубліковані матеріали, листування]. Приватний архів О. Сегалья.
- Урядові документи. (1936, 27 березня). *Пролетарська правда*.
- Эльяш, М. (1961, 7 апреля). Талантливый коллектив. *Труд*.

REFERENCES

- Bilash, P. (1995). Deiaci osoblyvosti rozvytku ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu v 10-30-kh rokakh XX stolittia [Some Features of the Development of Ukrainian Folk and Stage Dance in the 10s-30s of the 20th Century]. In A. Obertynska (Ed.), *Zbirnyk statei aspirantiv Kyivskoho derzhavnoho instytutu kultury* [Collection of articles by graduate students of the Kyiv State Institute of Culture] (Iss. 2, pp. 90-99). KDIK [in Ukrainian].
- Borymska, G. (1972). *Nekotorye problemy sovremennoi ukrainskoi narodno-stsenicheskoi khoreografi: (Na tvorcheskom opyte Gosudarstvennogo zasluzhennogo akademicheskogo ansamblya tantsa USSR pod rukovodstvom P. Virskogo)* [Some Problems Of Modern Ukrainian Folk Stage Choreography: (On The Creative Experience of the State Honored Academic Dance Ensemble of the Ukrainian SSR Under the Leadership of P. Virsky)] [PhD Dissertation, Lunacharsky State Institute for Theatre Arts] [in Russian].
- Borymska, G. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu* [Gems of Ukrainian Dance]. Mystetstvo [in Ukrainian].

- Dulenko, V. (n.d.). Spohady Valentyny Dulenko [Memoirs of Valentyna Dulenko]. Private archive of Ya. Verkhovynets [in Ukrainian].
- Elyash, M. (1961, April 7). Talantlivyi kollektiv [Talented Team]. *Trud* [in Russian].
- Government documents. (1936, March 27). *Proletarska pravda* [in Ukrainian].
- Herasymchuk, R. (1958). Ansambl tantsiu URSS [Dance Ensemble of the USSR]. *Mystetstvo*, 6, 14-21 [in Ukrainian].
- Iving, V. (1936, March 22). Itogi ukrainskoi Dekady [Results of the Ukrainian Decade]. *Izvestiya* [in Russian].
- Iving, V. (1938). Gosudarstvennyi ansambl' narodnogo tantsa URSS [State Folk Dance Ensemble of the USSR]. *Sovetskoe iskusstvo* [in Russian].
- Lytvynenko, V. (2008). *Zrazky narodnoi khoreografii* [Samples of Folk Choreography] (2nd ed.). Alterpres [in Ukrainian].
- P. Virsky State Honored Academic Folk Dance Ensemble of the USSR of Ministry of Culture of the USSR. (n.d.). (F. 643, op. 1, spr. 715, od. zb. 68). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Posadov, A. (1937, December 2). Derzhavnyi ansambl narodnogo tantsiu [State Folk Dance Ensemble]. *Visti* [in Ukrainian].
- Roy, Ye. (2015a). Rysy symfonizmu v teatralizovanykh kompozytsiinykh strukturakh narodno-stsenichnoi khoreografii Pavla Virskoho [Features of Symphony in Theatrical Compositional Structures of Folk-Stage Choreography by Pavlo Virsky]. *Kultura i suchasnist* [Culture and Contemporaneity], 1, 99-107 [in Ukrainian].
- Roy, Ye. (2015b). Stanovlennia i rozvytok narodno-stsenichnogo tantsiuvalnogo mystetstva yak skladnyka khoreografichnoi kultury [Formation and Development of Folk-Stage Dance Art as a Component of Choreographic Culture]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], 34, 109-118 [in Ukrainian].
- Roy, Ye. (2019). Istoryko-kulturni peredumovy stvorennia Derzhavnoho ansamblu tantsiu Ukrainy yak formy reprezentatsii natsionalnogo mystetstva narodnoi khoreografii [Historical and Cultural Preconditions for the Creation of the State Dance Ensemble of Ukraine as a Form of Representation of the National Art of Folk Choreography]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], 2, 323-327. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177707> [in Ukrainian].
- Roy, Ye., & Roy, V. (2018). Mystetska vzaiemodiiia tvorchykh kontseptsii P. Virskoho ta K. Holeizovskoho yak vahomyi evoliutsiinyi faktor u protsesi transformatsii khudozhno-obraznogo myslennia ukrainskoho myttsia [Artistic Interaction of Creative Concepts of P. Virsky and K. Goleizovsky as an Important Evolutionary Factor in the Process of Transformation of Artistic and Figurative Thinking of the Ukrainian Artist]. *Kultura i suchasnist* [Culture and Contemporaneity], 2, 61-67 [in Ukrainian].
- Sehal, O. (n.d.). [Neopublikovani materialy, lystuvannia / Unpublished Materials, Correspondence]. Private archive of O. Sehal [in Ukrainian].
- Verkhovynets, V. (1963). *Teoriia ukrainskoho narodnogo tantsiu* [Theory of Ukrainian Folk Dance] (3rd ed.). Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSS [in Ukrainian].
- Verkhovynets, V. (n.d.). Neopublikovani materialy, shcho hotuvalysia do druku v 1930-ti roky [Unpublished Materials Prepared for Publication in the 1930s]. Private archive of Ya. Verkhovynets [in Ukrainian].
- Verkhovynets, Ya., & Sivkovych, M. (1993). Yak vynyk i buv zabronenyi "Londonskyi hopak" [How the "London Hopak" Originated and Was Banned]. *Narodna tvorchist ta etnografiia* [Folk Art and Ethnography], 4, 17-22 [in Ukrainian].
- Virsky, P. (1968). Peredmova do chetvertoho vydannia [Preface to the Fourth Edition]. In V. Verkhovynets, *Teoriia ukrainskoho narodnogo tantsiu* [Theory of Ukrainian Folk Dance] (4th ed., pp. 11-12). *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Virsky, P. (1969, May 24). "Sekrety" tvorchestva ["Secrets" of creativity] (T. Borimskaya, interviewer). *Sovetskaya kul'tura*, 3 [in Russian].
- Za spravzhnii narodnyi tanets [For a Real Folk Dance]. (1937, February 5). *Bilshovyk* [in Ukrainian].
- Zobina, Z. (Comp.). (1959). *Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR: Naivazhlyvishi rishennia Komunistychnoi partii i radianskoho uriadu 1917-1959 rr.* [Cultural Construction in the Ukrainian SSR: the Most Important Decisions of the Communist Party and the Soviet Government of 1917-1959] (Vol. 1). Derzhpolitytdav URSS [in Ukrainian].

STATE DANCE ENSEMBLE OF UKRAINE AS A CULTURAL PHENOMENON AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF NATIONAL FOLK CHOREOGRAPHY**Yevhenii Roy^{1*}, Viacheslav Roy²**¹Kyiv National University of Culture and Arts²National Pedagogical Dragomanov University**Abstract**

The purpose of the article is to trace the historical and cultural prerequisites for the creation and functioning of one of the first state dance ensembles in Ukraine, which was supposed to collect and popularise folk dances and stage in public. The article aims to analyse the management and creative process in the first years of its existence and identify the role of choreographer P. Virsky in determining the course of the ensemble to popularise and preserve national cultural values as an inexhaustible renew source for national choreography. *Methods.* There are the following methods to achieve the purpose: historical and analytical is to study history, art history and cultural references and literature; search and theoretical is to collect files confirming the authors' conclusions of the article. The authors have applied historicism and scientific objectivity principles in scientific work to find out the trend of folk stage dance art in Ukraine in the mid-30s of the last century and determine its specifics and ways of expression. *Results.* In the second half of the 1930s, after recognising professional groups in the country as the main form of popularisation of folk song and dance art, there was a noticeable tendency to create a network of professional dance bands in Ukraine. One of the first, in 1937, the State Dance Ensemble, which P. Virsky and M. Bolotov headed, was founded. From the first years of its existence, the band quickly began to gain popularity in Ukraine, contributing to the development of the national folk choreography. *The scientific novelty* of the results obtained is determined by the purpose, objectives, and problems of the study related to identifying cultural and historical prerequisites for creating the state dance ensemble of Ukraine as a carrier of folk and dance national culture. The article analyses the band's early concert programmes for the first time.

Keywords: Ukrainian dance folklore; symbiosis of folk and classical choreography; classical dance; ethnographic values; professional dance ensemble; acting and dance improvisation; theatrical imagery

Інформація про авторів

Євгеній Рой, доктор історичних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-5566-9604, e-mail: roiyevhen@gmail.com

В'ячеслав Рой, здобувач, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, вул. Пирогова, 9, Київ, Україна, 01601, ORCID iD: 0000-0001-8244-7858, e-mail: roiyevhen@gmail.com

Information about the authors

Yevhenii Roy*, DSc in History, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-5566-9604, e-mail: roiyevhen@gmail.com

Viacheslav Roy, PhD Candidate, National Pedagogical Dragomanov University, 9 Pirohova St., Kyiv, 01601, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8244-7858, e-mail: roiyevhen@gmail.com

*Corresponding author



ПРЕДМЕТНЕ СЕРЕДОВИЩЕ КУЛЬТОВИХ СПОРУД БОЙКІВЩИНИ У КОНТЕКСТІ ВИСВІТЛЕННЯ В ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВАХ

Олександр Безручко^{1*}, Володимир Бардин²

¹Київський національний університет культури і мистецтв

²КЗ ЛОР «Самбірський фаховий коледж культури і мистецтв»

Анотація

Мета статті — проаналізувати предметне середовище бойківських культових споруд у контексті висвітлення в аудіовізуальному мистецтві та виробництві. Встановити роль предметного середовища сакральної спадщини бойків у творчому використанні в екранних мистецтвах: художніх та документальних фільмах, у телевізійних програмах та на фотографічних зображеннях. Довести необхідність мистецької і наукової фіксації та збереження дизайну творів національної релігійної спадщини з метою використання набутих знань під час реставрації старих та будівництва нових храмів. *Методологія дослідження* полягає у застосуванні комплексу таких методів: теоретичного — всебічний аналіз екранних і фотомистецьких творів, в яких висвітлюється предметне середовище культових споруд Бойківщини; порівняльно-історичного методу для з'ясування характерних особливостей дизайну бойківських церков та можливості їхнього використання у зйомках історичних художніх фільмів, зокрема екранізацій видатних творів національної літератури; узагальнення впливу громадської думки українського суспільства на формування важливості збереження та відновлення предметного середовища сакральних споруд України. *Результати*. Проаналізовано предметне середовище бойківських культових споруд у контексті висвітлення в аудіовізуальному мистецтві та виробництві. За допомогою аналізу художніх та документальних фільмів, телевізійних програм та фотографічних зображень встановлено роль предметного середовища спадщини бойків у їхньому творчому використанні в екранних мистецтвах. Доведено необхідність мистецької і наукової фіксації та збереження дизайну творів національної релігійної спадщини з метою використання набутих знань під час реставрації старих та будівництва нових храмів. *Наукова новизна*: уперше ґрунтовно проаналізовано предметне середовище бойківських культових споруд у контексті висвітлення в аудіовізуальному мистецтві та виробництві: повнометражних художніх фільмах, документальних фільмах, телевізійних передачах та фотографічних творах, опрацьовано та узагальнено чинники і фактори, які впливають на збереження творів церковної спадщини.

Ключові слова: предметне середовище; дизайн; сакральна спадщина; Бойківщина; аудіовізуальне мистецтво; творчість

Для цитування

Безручко, О., & Бардин, В. Предметне середовище культових споруд Бойківщини у контексті висвітлення в екранних мистецтвах. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*, 46, 191-197. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258793>

ВСТУП

За часи незалежності на Західній Україні було втрачено близько 30 старовинних церков. Більшість з них — пам'ятки архітектури. З метою спонукання суспільства до захисту предметного середовища сакральної спадщини бойківського

краю доцільно використовувати сучасні можливості аудіовізуального мистецтва для популяризації та збереження цих надбань.

Документальні фільми, які висвітлюють сакральні питання певного етносу, побудовані на поглядах фахівців у цій галузі, а також на безпосередньому спілкуванні з представниками певної ет-

нічної групи. Таким чином, через екран надається можливість дізнатись про культурну самобутність того чи іншого народу.

Ігровий кінематограф є синтезом різних мистецьких видів та найчастіше комунікує в художній площині з літературою. При створенні кінострічки часто використовують натурні зйомки, а Бойківщина у своєму первозданному вигляді якнайкраще підходить для екранізації історичних фільмів — творів літературної класики. Особливістю цього краю є велика кількість культових споруд з автентичною архітектурою.

Специфіка мас-медіа полягає в розповсюдженні певних джерел інформації усім охочим. Така форма поширення інформації найкраще підходить для ознайомлення необмеженої кількості глядачів з матеріалами, що стосуються стану і можливостей збереження чи відновлення сакрального мистецтва бойківських храмів.

Якнайкраще для каталогізації та репродукції існуючого предметного середовища церковного мистецтва підходить фотомистецтво. А сучасна дигіталізація сприятиме розповсюдженню цих творів.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Використання освітлення в дизайні інтер'єрів українських церков Західної України дослідив Р. Одрехівський (Odrekhivskiy, 2021). Функції та особливості нових медіа та традиційних ЗМІ визначили С. Гончарук та А. Шурипа (2019). У роботі А. Дроботенко (2017) розкрито взаємозв'язок журналістики та документального кіно і їхній вплив на висвітлення подій. Вагомість та можливості сучасного документального кіно досліджували І. Гавран та М. Ботвин (2020). Технології формування громадської думки через ЗМІ визначив Т. Курчина (2013). Три види української екранізації визначила та охарактеризувала О. Москаленко-Висоцька (2020).

Мета дослідження — проаналізувати предметне середовище бойківських культових споруд у контексті висвітлення в аудіовізуальному мистецтві та виробництві. Встановити роль предметного середовища сакральної спадщини бойків у творчому використанні в екранних мистецтвах: художніх та документальних фільмах, у телевізійних програмах та на фотографічних зображеннях. Довести необхідність мистецької й наукової фіксації та збереження дизайну творів національної релігійної спадщини з метою використання набутих знань під час реставрації старих та будівництва нових храмів.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Документальний фільм є ефективним інструментом для висвітлення етнографічних питань, які побудовані з урахуванням думки фахівців у цій галузі, а також на безпосередньому спілкуванні з представниками певної етнічної групи.

А. Дроботенко (2017) у статті «Документальне кіно і журналістика: взаємозв'язок понять» наголошує, що:

Документальний кінематограф за обсягом аудиторії, що споживає продукт його діяльності, не поступає ані телебаченню, ані друкованим чи інтернет-виданням. Тому сприйняття документального кіно як ланки журналістики дозволить привернути увагу дослідників, які висвітлюють проблему маніпулювання в медіа, до документального кінематографа, адже він висвітлює не вигадані події, а реальні, виконує не стільки розважальну, скільки пізнавальну функцію. (с. 4)

1995 року на «Укртелефільмі» був знятий документальний фільм «Бойки» за сценарієм Т. Бойко, який мав сприяти збереженню і самоідентифікації бойківського етносу. Над фільмом також працювали режисер В. Гузик, оператор В. Борачек, оператор комбінованих зйомок А. Каган, звукооператор В. Коляда, монтажери Н. Аракелян та О. Книжечко, музичне оформлення А. Крюкова, редактор І. Пушкаренко та директор фільму М. Охріменко. У фільмі використовувались матеріали Львівських музеїв: етнографії та художнього промислу, народної архітектури та побуту, національного музею наукової фундації ім. А. Шептицького, а також музеїв «Бойківщина» міста Самбора і міста Турка.

У «Кінолітописі» зазначається, що фільм розповідає:

Про історію, традиції, обряди та сьогодення етнографічної групи українців — бойків. Показано І Всесвітній фестиваль бойків “З чистих джерел” в м. Турка Львівської області, Державний історико-культурний заповідник “Тустань”, Львівський музей народної архітектури та побуту, Національний музей у Львові, Трускавецький художній музей М. Я. Біласа. (Анахов та ін., 2019, с. 651)

У сюжеті фільму використовуються інтерв'ю доктора історичних наук С. Павлюка, народного депутата України Г. Дем'яна, народного художника України М. Біласа, мистецтвознавця О. Сидора,

краєзнавця М. Рожка та етнографа А. Данилюка. (Анахов та ін., 2019, с. 651)

Фільм побудований таким чином, що глядач може розглянути усі прояви етнографічної групи. Велику увагу приділено історичному аспекту формування бойків та походження власне самої назви «Бойки».

Ці питання також досліджували й інші науковці. До прикладу, В. Войналович (2003) у статті «Бойки» зазначає:

Бойки — етнографічна група українського етносу, що розселена в гірських районах Українських Карпат і Закарпатті (Долинський район та частина Рожнятівського району Івано-Франківської області, Сколівський, Турківський, частина Стрийського, Дрогобицького, Самбірського та Старосамбірського районів Львівської області, Воловецький та частина Міжгірського і Великоберестяньського районів Закарпатської області). (с. 324)

У фільмі приділена увага культурі, архітектурі, сакральному мистецтву та висвітлена участь бойків у формуванні загонів УПА. Особливістю зазначеної кінокартини є велика кількість натурної зйомки природи, простих сіл, навіть пересічних мешканців, які брали активну участь у сюжеті. Так, у фільмі були висвітлені традиції святкування святвечора у звичайній бойківській сім'ї та традиційні обрядові пісні бойків «Латканки», які були відзняті на пасовищі. Також у фільмі був представлений діалог між одним з мешканців та членом творчої кіногрупи. Закінчується документальна стрічка репортажною зйомкою першого бойківського етнічного фестивалю «Бойківські фестини», який відбувся в місті Турка.

Нині також актуальним є створення документальних стрічок на тематику українського етносу, але уже в новому форматі. Як наголошують І. Гавран та М. Ботвин (2020):

Розвиток кінодокументалістики не стоїть на місці, молоді режисери прагнуть довести до глядача своє бачення одвічних проблем та можливих шляхів їх вирішення. За допомогою сучасних медіа глядач більш орієнтований на якісне документальне кіно. Сучасні телеканали починають надавати активну підтримку молодим та вже досвідченим режисерам-документалістам, створюють власні документальні телепроекти, висвітлюють найбільш актуальні теми. (с. 13)

Одним із таких сучасних фільмів є «Хто такі бойки?» від медіа-проекту Ukraïner.

Кожній людині необхідно знати своє коріння. Сьогодні документальні фільми займають велику частину інформаційного простору нарівні з книгами та інтернет-виданнями. Засоби кінодокументалістики забезпечують можливість за короткий час побувати в різних етнографічних музеях, ознайомитися з історичною довідкою, проаналізувати свідчення очевидців, сформувані власну думку. Актуальність історико-етнографічних документальних картин досить висока. Якісний кінопродукт може бути великим контраргументом радянської та пострадянської пропаганді.

Нині однією із найвідоміших екранізацій, де використано бойківські сакральні споруди, є екранізація повісті М. Гоголя «Вій» 1967 року. О. Москаленко-Висоцька (2020) зазначає:

Перший з них умовно можна назвати — пряма екранізація. Її характерною рисою є надзвичайно дбайливе ставлення до змісту першоджерела. Ступінь відступу від нього тут вкрай незначний. Режисер зазвичай намагається зберегти авторський текст, суттєво не змінює дійові особи оригіналу, слідує авторській фабулі без суттєвих змін тощо. (с. 123)

Порівнюючи сюжет з першоджерелом, можна зробити висновок, що кінострічка «Вій» 1967 року — це пряма екранізація. Саме ця екранізація найбільш детально передає оригінальний зміст твору. За сюжетом повісті М. Гоголя «Вій» потрібно було віднайти старовинну дерев'яну українську церкву, оскільки саме з нею була пов'язана велика частина сюжету.

Пошук матеріалу для натурних зйомок проводився знімальною групою відповідно до опису даного М. Гоголем (1959) у творі «Вій», а саме: «церква дерев'яна, почорніла, вкрита зеленим мохом, з трьома конусоподібними куполами, понуро стояла на краю села» (с. 176). Проте на час зйомки фільму в Україні більшість церков були перетворені на склади, або їх використовували для інших потреб громади згідно з атеїстичними поглядами радянського керівництва.

У «Літописі Бойківщини» О. Тереляк (1990) зазначає, що на території Бойківщини знаходиться багато дерев'яних культових споруд, зокрема церкви, дзвіниці, каплиці (1990, с. 4).

Ю. Диба визначає, що:

Бойківська церква (Бойківська школа церковного будівництва) — самобутній, історично усталений тип українських християнських сакральних споруд східного обряду, поширений на теренах Карпатського етнографічного регіону

Бойківщина. Це здебільшого зведені на основі зрубною конструкції тридільні в плані та триверхі дерев'яні споруди загальноукраїнського типу, що вирізняються складним ярусно-ступеневим профілем покриття з допомогою “залому” — конструктивно-декоративного засобу звуження конструкції дерев'яних верхів церкви (бань) за допомогою чергування нахилених і вертикальних зрубів. За невеликої висоти самих заломів верхи бойківської церкви набиралися зі значної їх кількості (до шести), що є звичайно більшою, ніж в інших регіонах. (Діба, 2015)

Що збігається з описом Гоголівської церкви.

У статті «Екранізація повісті М. Гоголя “Вій” на Чернігівщині» О. Литовченко (2017) вказує на те, що:

Закінчивши зйомки на Чернігівщині 25 серпня 1966 р., знімальна група вирушила на Івано-Франківщину. Кіномитці перебували на Західній Україні до середини листопада 1966 р. Творчий колектив працював у кількох населених пунктах. Як і на Чернігівщині, тут було відзнято багато натурних епізодів кінокартини. Так, до остаточної версії кінострічки увійшов храм Успіння Пресвятої Богородиці, що в с. Горохолин Ліс. За сюжетом саме до нього померлу панночку несли для відспівування. Паралельно в Москві велась робота над узгодженням питання будівництва в павільйоні кіностудії “Мосфільм” буфаторської церкви для зйомок епізодів, що демонструють події всередині храму. (с. 150)

Отже, для зйомки зовнішнього вигляду храму знімальна група підбрала дерев'яну церкву села Горохолин Ліс, що знаходиться на межі бойківського краю. Церква на той час діяла як музей релігії, що не перешкоджало проводити зовнішні натурні зйомки.

На території Бойківщини знаходиться декілька сотень пам'яток, які формують архітектурну та сакральну спадщину. Ця особливість обумовлена значним розвитком місцевості як ремісничо-торгового осередку, наявністю багатих природних ресурсів і вдалим географічним розташуванням.

В. Бадяк (1994) у праці «Колізія українського сакрального мистецтва» зазначає, що «доробок нашого народу в галузі церковного мистецтва значний і належно поцінований у світі. Але, на превеликий жаль, помітні тут і втрати. Останні, коли вони безпідставні або спеціально організовані, завжди ранять душу свідомого громадянина, кличуть на сполох, до глибокого наукового аналізу» (с. 143).

Варто погодитися з думкою автора, оскільки нині нерідко трапляються безпрецедентні випадки безповоротного знищення дерев'яних храмів під час пожеж. Таким чином зникає не тільки сама споруда, але і неоціненні ікони, унікальні різьблені елементи інтер'єру й усе, що знаходилося в церкві. Також часто трапляються самовільні і некомпетентні ремонтні та відновлювальні роботи об'єктів сакрального мистецтва, які також чинять шкоду церковним пам'яткам. Часто причиною таких нещастя буває банальна легковажність, а подекуди й неосвіченість церковної громади. А з початку російської агресії значно збільшилось руйнування храмів внаслідок авіаційних та ракетних ударів.

Одна із можливостей мас-медіа полягає в навчанні глядачів за допомогою різноманітного освітнього контенту. Як зазначають С. Гончарук та А. Шурипа (2019):

Нові ЗМІ надають користувачеві можливість ознайомитися з різними поглядами, думками й фактами з питання, що цікавить його (наприклад, у формі гіпертексту). Слідуючи посиланнями або тегами, можна глибше зрозуміти ту чи іншу подію. Коли це входить у звичку, формується більш терпиме ставлення до подій. Так здійснюється вплив на світогляд людини. (с. 62-63)

У такий спосіб медіа сприяє формуванню особистої думки у глядачів стосовно подій, що відбуваються навколо, а також сьогочасному становищі сакрального мистецтва на Бойківщині.

У час розвинутих інформаційних комунікацій традиційні ЗМІ дещо змінюють свій вигляд. С. Гончарук та А. Шурипа (2019) стверджують, що старі та нові медіа поєднують комунікативне завдання, а саме — трансляція послання, повідомлення. І різняться медіа лише за способом та формою доставки (с. 61).

Сьогодні функціонують телеканали та ютуб-канали релігійного спрямування, які займаються просвітницькою діяльністю. Серед них:

- Глас — український супутниковий інформаційно-просвітницький телеканал;
- Живе телебачення — суспільно-релігійний проект Української Греко-Католицької Церкви;
- CREDO — католицький суспільно-релігійний ютуб-канал, що висвітлює питання віри в сучасному світі;
- Місія «Апостол» — ютуб-канал об'єднання мирян і духовенства «Апостол».

Сучасний стан сакральної спадщини України і Бойківщини у своїх ефірах висвітлюють також

традиційні канали. Серед інформації, яка стосується церковного мистецтва, варто виділити наступні репортажі:

- Як врятувати церковне мистецтво? (Живе телебачення);
- Дебати Львів. Як захистити сакральну спадщину від «євроремонтів» (Суспільне Львів);
- III пленер сакрального мистецтва (ТБ Трускавець);
- Невичерпне джерело. Сакральне мистецтво (Галичина);
- Отець Севастіян Дмитрух у програмі «Цікаво про складне».

Проте слід зауважити, що медіа має ще одну особливість. Т. Курчина (2013) у статті «Технології формування громадської думки через ЗМІ» зазначає, що «формування певної громадської думки через засоби масової інформації, маніпулювання громадською свідомістю і вплив на неї дедалі частіше стають невід'ємною частиною життя демократичного суспільства» (с. 36).

Враховуючи вищезазначене, слід збільшувати інформування населення актуальним матеріалом, що стосується предметного середовища церковного мистецтва Бойківщини.

ВИСНОВКИ

У статті проаналізовано предметне середовище бойківських культових споруд у контексті висвітлення в аудіовізуальному мистецтві та виробництві. За допомогою аналізу художніх та документальних фільмів, телевізійних програм та фотографічних зображень встановлено роль предметного середовища спадщини бойків у їхньому творчому використанні в екранних мистецтвах. Доведено необхідність мистецької і наукової фіксації та збереження дизайну творів національної релігійної спадщини з метою використання набутих знань під час реставрації старих та будівництва нових храмів.

Варто зазначити, що нині доцільно проводити різноманітні заходи для застереження і підсилення вагомості вчинків церковних громад стосовно їхнього храму та поширювати їх засобами медіа. А також доцільно розробити телепрограми з корисною інформацією практичного змісту задля захисту і збереження сакральної спадщини. Проте слід зауважити, що храми насамперед є культовою спорудою, а не архітектурною пам'яткою.

Сьогодні бойківські церкви відновили свою початкову функціональність. Храми — це чудові майданчики як для ігрового кіно, так і для документального. Кожен храм по-своєму унікальний і місце для його будівництва вибрано не навмання.

Значущою є наявність численних церковних предметів, які можуть слугувати реквізитом. Це все створює незвичайну атмосферу, яку глядачі часто бачать у кіно.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Анахов, С. П., Берковський, В. Г., Закринична, І. М., Касян, Л. Г., Любарська, Л. В., Макарова, Т. О., & Тихенко, О. В. (Упоряд.). (2019). *Кінолітопис: Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів, кіно- і телесюжетів (1986–1995)*. Волинська друкарня.
- Бадяк, В. (1994). Колізії українського сакрального мистецтва. В Е. Мисько (Ред.), *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи*, Матеріали міжнародної наукової конференції, Львів, 4-5 травня 1993 р. (с. 143-150). Свічадо.
- Войналович, В. А. (2003). Бойки. В В. А. Смолій (Ред.), *Енциклопедія історії України* (Т. 1, с. 324). Наукова думка.
- Гавран, І., & Ботвин, М. (2020). Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), 11-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>
- Гоголь, Н. (1959). *Собрание сочинений в 6 томах* (Т. 2). Государственное издательство художественной литературы.
- Гончарук, С., & Шурипа, А. (2019). Нові медіа та традиційні ЗМІ у комунікативному полі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(1), 59-66. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170872>
- Діба, Ю. (2015). Бойківська церква. В *Енциклопедія «Наукове товариство імені Шевченка»*. Отримано 13 березня 2021, з http://encyclopedia.com.ua/search_articles.php?id=367
- Дроботенко, А. Е. (2017). Документальне кіно і журналістика: взаємозв'язок понять. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації, II*, 4-7. <https://periodicals.karazin.ua/sc/article/view/11650>
- Курчина, Т. О. (2013). Технології формування громадської думки через ЗМІ. *Українське журналістикознавство*, 14, 36-39.
- Литовченко, О. (2017). Екранізація повісті М. Гоголя "Вій" на Чернігівщині (до 50-ї річниці виходу кінострічки на екрани). *Сіверянський літопис*, 4, 146-153. <http://dSPACE.nbuv.gov.ua/handle/123456789/125129>

- Москаленко-Висоцька, О. (2020). Особливості релевантності української екранізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 121-126. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196580>
- Тереляк, О. (1990). Муровані та дерев'яні церкви Бойківщини. *Літопис Бойківщини*, 1/50(61), 4-7.
- Odrekhivskiy, R. (2021). Lighting in the Interior Design of Religious Buildings in Galicia (the Second Half of the 19th and the First Third of the 20th Centuries). *Culture and Arts in the Modern World*, 22, 223-232. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235918>
- REFERENCES**
- Anakhov, S., Berkovskiy, V., Zakrynychna, I., Kasian, L., Liubarska, L., Makarova, T., & Tykhenko, O. (Comps.). (2019). *Kinolitopys: Anotovanyi kataloh kinozhurnaliv, dokumentalnykh filmiv, kino- i telesiuzhetiv (1986–1995)* [Film Chronicle: Annotated Catalogue of Film Magazines, Documentaries, Film and TV Stories (1986–1995)]. Volynska drukarnia [in Ukrainian].
- Badiak, V. (1994). Kolizii ukrainskoho sakralnogo mystetstva [Collisions of Ukrainian Sacred Art]. In E. Mysko (Ed.), *Ukrainske sakralne mystetstvo: tradytsii, suchasnist, perspektyvy* [Ukrainian Sacred Art: Traditions, Modernity, Prospects], Proceedings of the International Scientific Conference, Lviv, May 4-5, 1993 (pp. 143-150). Svichado [in Ukrainian].
- Drobotenko, A. (2017). Dokumentalne kino i zhurnalistyka: vzaiemozviazok poniat [Documentary cinema and journalism: the correlation of definitions]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnogo universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya: Sotsialni komunikatsii* [The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Social Communications], 11, 4-7. <https://periodicals.karazin.ua/sc/article/view/11650> [in Ukrainian].
- Dyba, Yu. (2015). Boikivska tserkva [Boykivska Church]. In *Entsyklopediia "Naukove tovarystvo imeni Shevchenka"*. Retrieved March 13, 2021, from http://encyclopedia.com.ua/search_articles.php?id=367 [in Ukrainian].
- Gogol, N. (1959). *Sobranie sochinenii v 6 tomakh* [Collected Works in 6 Volumes] (Vol. 2). Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury [in Russian].
- Havran, I., & Botvyn, M. (2020). Dokumentalne kino v suchasnomu ekrannomu dyskursi [Documentary Cinema in Contemporary Screen Discourse]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo* [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production], 3(1), 11-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649> [in Ukrainian].
- Honcharuk, S., & Shurypa, A. (2019). Novi media ta tradytsiini ZMI u komunikatyvnomu poli [New Media and Traditional Mass Media in Communicative Field]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo* [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production], 2(1), 59-66. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170872> [in Ukrainian].
- Kurchyna, T. (2013). Tekhnolohii formuvannia hromadskoi dumky cherez ZMI [Technologies of Forming Public Opinion through the Media]. *Ukrainske zhurnalistykoznavstvo* [Ukrainian Journalism], 14, 36-39 [in Ukrainian].
- Lytovchenko, O. (2017). Ekranizatsiia povisti M. Hoholia "Vii" na Chernihivshchyni (do 50-yi richnytsi vykhodu kinostrichky na ekrany) [Film Adaptation of M. Gogol's Novel "Vii" in Chernihiv Region (to the 50th Anniversary of the Film's Release)]. *Siverianskyi litopys*, 4, 146-153. <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/125129> [in Ukrainian].
- Moskalenko-Vysotska, O. (2020). Osoblyvosti relevantnosti ukrainskoi ekranizatsii [Features of Relevance of Ukrainian Film Adaptation]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], 1, 121-126. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196580> [in Ukrainian].
- Odrekhivskiy, R. (2021). Lighting in the Interior Design of Religious Buildings in Galicia (the Second Half of the 19th and the First Third of the 20th Centuries). *Culture and Arts in the Modern World*, 22, 223-232. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235918>
- Tereliak, O. (1990). Murovani ta dereviani tserkvy Boikivshchyny [Brick and Wooden Churches of Boykivshchyna]. *Litopys Boikivshchyny*, 1/50(61), 4-7 [in Ukrainian].
- Voinalovych, V. (2003). Boiky. In V. Smolii (Ed.), *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of the History of Ukraine] (Vol. 1, p. 324). Naukova dumka [in Ukrainian].

SUBJECT ENVIRONMENT OF CULT BUILDINGS OF BOYKOS REGION IN SCREEN ARTS

Oleksandr Bezruchko^{1*}, Volodymyr Bardyn²

¹Kyiv National University of Culture and Arts

²Sambir Professional College of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the study is to analyse the subject environment of Boykos cult buildings in audiovisual art and production. It is to establish the role of the subject environment of the sacred heritage of Boykos in creative use in screen arts: feature and documentary films, TV shows and photographs. The article aims to prove the need for artistic and scientific fixation and preservation of the design of works of national religious heritage to use the acquired knowledge in the restoration of old and construction of new temples. *The methods* are theoretical-comprehensive analysis of screen and photographic works, which cover the subject environment of religious buildings of Boykos region; the comparative-historical method is to clarify the characteristics of the design of Boykos churches and the possibility of their use in the shooting of historical feature films, in particular, adaptations of outstanding works of national literature; generalisation of the influence of public opinion of Ukrainian society on the formation of the importance of preserving and restoring the material environment of sacred buildings of Ukraine. *Results*. In the article, the authors have analysed the subject environment of Boykos cult buildings in audiovisual art and production. Through the analysis of feature and documentary films, TV shows and photographs, the role of the subject environment of the Boykos heritage in their creative use in the screen arts has been established. The necessity of artistic and scientific fixation and preservation of the design of works of national religious heritage to use the acquired knowledge in the restoration of old and construction of new temples is proved. *Scientific novelty*. For the first time, the subject environment of Boykos cult buildings was thoroughly analysed in audiovisual art and production: feature films, documentaries, TV shows and photographs.

Keywords: subject environment; design; sacred heritage; Boykos region; audiovisual art; creativity

Інформація про авторів

Олександр Безручко, доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-8360-9388, e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net

Володимир Бардин, магістр, викладач, КЗ ЛОР «Самбірський фаховий коледж культури і мистецтв», вул. Міцкевича, 1, Самбір, Україна, 81400, ORCID iD: 0000-0002-6711-1317, e-mail: bardun@ukr.net

Information about the authors

Oleksandr Bezruchko*, DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8360-9388, e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net

Volodymyr Bardyn, Master, Lecturer, Sambir Professional College of Culture and Arts, 1 Mitskevycha St., Sambir, 81400, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6711-1317, e-mail: bardun@ukr.net

*Corresponding author



ІНФОГРАФІКА ЯК ІНФОРМАЦІЙНА СИСТЕМА: ПРОБЛЕМИ КОДУВАННЯ ІНФОРМАЦІЇ

Тетяна Божко

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета дослідження полягає у відображенні взаємозв'язку між кількістю засобів кодування інформації, задіяних у дизайні інфографіки, та зручністю й ефективністю сприйняття її змісту. Інфографіка розглядається як візуальне повідомлення, в межах якого подається інформація з різними способами візуального кодування. Варіативність різнокодованих елементів і способів їх взаємодії може призводити як до ефекту синергії, так і до дисонування змістових компонентів інфографіки, що спонукає до заглибленого вивчення умов поєднання кодованих елементів у цілісну інформаційну систему. *Методи дослідження*: аналітичний і логічний (виявлення теоретико-методичних підходів до побудови інфографіки, оцінка впливу на аудиторію), системний підхід (систематизація можливостей формування масиву даних в інфографіці, визначення проблем та перспектив використання зображувальної інформації в дизайні інфографіки), метод аналогій (визначення впливу візуальної інформації в дизайні інфографіки на аудиторію). *Результати*. Структурна організація комунікативних елементів та стилістичні характеристики графічних зображень у дизайні інфографіки утворюють інформаційну систему, що руйнується в процесі зростання способів кодування інформації. Така система передбачає утримання чіткої ієрархії в композиційному розташуванні елементів та логіки візуального руху між ними. На відміну від плакатів, постерів та пакувань, інфографіка може містити кілька оптичних центрів та розширену палітру кольорокодування. *Наукову новизну* презентує саме визначення рівнів взаємодії комунікативних елементів та встановлення композиційних умов, до яких належать: утримання масштабно-пропорційної ієрархії комунікативних елементів; доречність упровадження кількох оптичних центрів та значної кількості рівнозначних зображувальних елементів, доповнених допоміжними площинами (плашками) для посилення розбірливості та читабельності текстових блоків; обмеження кількості ізографем (не більше 3-х.) як відмінних способів стилістично-графічного відтворення зображувальних елементів; використання не більше ніж двох різних шрифтів; уникнення перетинів або прямого накладання тексту на зображення; утримання реалістичних пропорційних співвідношень між зображувальними елементами; застосування значної кількості відтінків кольорів за умови збереження переважної маси одного або двох кольорів у характеристиках хроматичного складу загального семантичного вирішення.

Ключові слова: комунікативні елементи інфографіки; інфографема; композиційна організація; засоби виділення змістових аспектів

Для цитування

Божко, Т. (2022). Інфографіка як інформаційна система: проблеми кодування інформації. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 198-208. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258795>

ВСТУП

Сучасному світу властива наявність значної кількості потоків інформації і обмеженість часу для її сприйняття. Відповідно трансформуються й засоби представлення інформації, серед яких маємо виділити інфографіку, що поєднує потенціал впли-

вовості зображувальних форм із наочністю їх доповнення текстовими та числовими даними. Однак потенціал образного впливу інфографіки не є абсолютним. Технічні можливості запозичення та комбінаторного поєднання різнохарактерних зображувальних елементів і спонтанність їх поєднання з текстовими, цифровими та науковими символами

подекуди призводять до ефектів, прямо протилежних тим, на які сподівались надавачі інформації.

Помилки у використанні проектно-образного інструментарію, що допоки є досить численним, призводять або до викривлення змісту, або до зневіри в правдивості викладеної інформації, або позбавляють читачів бажання аналізувати пропонувані масив даних. Отже, потребують наукового обґрунтування та висвітлення ті умови представлення даних в інфографіці, що забезпечать ефект синергії впливу всіх комунікативних елементів.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Інфографіка, як форма ущільнення та концентрації змісту інформаційних повідомлень, є відносно новим проблемним полем сучасної науки. Більшість спроб філософського й художньо-естетичного осмислення цього феномена були зроблені зарубіжними фахівцями ще на початку або в середині минулого століття. Найбільш значущими з них є численні праці Е. Тафті (Tufte, 1997), якого називають «батьком інфографіки», та О. Нейрата (Neurath, 1936) — автора теорії поширення універсальної графічної мови на основі максимально спрощених зображень. Натомість більшість сучасних закордонних видань із інфографіки, досяжних для ознайомлення, не так аналізують засоби її впливовості, як пропонують читачам зробити це самотужки, знайомлячи з прикладами різних категорій інфографіки та констатуєчи рівні її ефективності. Авторами таких видань є Девід МакКандлесс (McCandless, 2012), Валеніна Д'Ефіліппо та Джеймс Болл (D'Efilippo & Ball, 2013), Мартін Тоузленд та Саймон Тоузленд (Toseland & Toseland, 2012), Стюарт Н'юман (Newman, 2019).

Н. Ільїнський і Дж. Стіл (Iliinsky & Steele, 2011) надають досить розлоге пояснення щодо умов і варіацій створення інфографіки, супроводжують виклад поясненнями щодо засобів її створення, однак, на нашу думку, максимально популяризують і спрощують його. Проте значним здобутком цієї праці маємо вважати створену авторами класифікацію інфографіки.

Варто зазначити, що увагу до інфографіки також виявляє значна кількість російських дослідників, серед наукового доробку яких маємо виділити видання В. В. Лаптева та дисертацію С. В. Острікова. Додамо, що В. В. Лаптев (Лаптев, 2012) ґрунтовно висвітлив історіографію інфографіки та концептуальні підвалини вимог до властивостей зображень, задіяних в інфографіці. Натомість С. В. Остріков (Остриков, 2014) виклав

розгорнуту типологію інфографіки, творчі методи її проектування та виділив у складі інфографіки *первинні структури — інфографіми*, що є важливими для нашого дослідження.

Серед нечисленних видань українських дослідників маємо виділити роботи В. Г. Ловвіненко (2018), зорієнтовані на висвітлення педагогічного аспекту використання інфографіки, і Д. Кубай та А. Горбаль (2016), зорієнтовані на ознайомлення з поняттями корисних та достовірних даних і практиками їх застосування. Способи візуального кодування інформації було розглянуто в роботах Т. О. Божко (2018). Юридичні аспекти захисту інфографіки представлені на персональному сайті К. Сопової (2019).

Мета дослідження полягає у відображенні взаємозв'язку між кількісними і якісними показниками різних способів кодування інформації, задіяних у дизайні інфографіки, та композиційними умовами їх взаємодії, що впливають на зручність й ефективність сприйняття змісту. Необхідно довести, що інфографічні повідомлення уособлюють інформаційну систему, для ефективного функціонування якої необхідні інтеграція та структурування мистецтвознавчих, технологічних, соціологічних і психологічних наук, та утворення нових знань щодо закономірностей організації інформаційно-графічних повідомлень різного рівня складності.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Вихідним положенням цього дослідження є активне розмежування термінів «інфографіка» та «візуалізація даних», що й досі ототожнюються такими авторами, як Едвард Тафті (Tufte, 1997), Ренді Крам (Kram, 2013), Джордан Кастелер (Kasteler, 2009). Натомість дослідники Роберт Косара (Kosara, 2010) та Н. Ільїнський і Дж. Стіл (Iliinsky & Steele, 2001) проводять чітку межу між формами представлення інформації, в яких наявні або відсутні зображення об'єктів матеріального світу; тими, що генеруються автоматично та інтерактивно реагують на введення нових даних, та тими, що потребують авторського осмислення та креативної інтерпретації. Остріков С. В. деталізує типологію інфографіки й відносить такі повідомлення до «дизайнерської» групи (Остриков, 2014). Узагальнений, доповнений та упорядкований виклад аргументацій, наданих Р. Косара та С. Остріковим, знаходимо в українських науковців Д. Кубай та А. Горбаль (2016), які наголошують, що інфографіка, на відміну від візуалізації даних, забезпечує синтез інформаційного та образного впливу, потребує ручної роботи художника чи

дизайнера, його авторського бачення в структуруванні й упорядкуванні матеріалу, а внесення змін у набір даних може призвести до докорінної зміни структурно-композиційного вирішення.

Виходячи з наведених аргументів, у цьому дослідженні будуть аналізуватись виключно інфографічні повідомлення, що утворені як цілісність впливу образних і інформаційних (текстових та цифрових комунікативних елементів), сукупність яких повинна складати образну систему. Характерною ознакою такої системи має бути наявність щонайменше двох типів кодування інформації: зображувального (представлення реалістичних, стилізованих або формалізованих об'єктів) і писемного (текстових та/або числових даних). Нагадаємо, що типи кодування інформації вже були розглянуті в роботах Т. Божко (2018), однак деталізованого викладу умов застосування цих типів кодування інформації в інфографічних повідомленнях допоки не отримали. Особливої увагу потребує той факт, що в межах кожного з типів кодування інформації міститься не один, а чимала кількість технічно-графічних способів її представлення. Так зображувальна система кодування може бути представлена фотозображеннями, реалістичним живописом або графікою, декоративними, стилізованими або формалізованими зображеннями, кожне з яких диференціюється за засобами створення, що призводять до графічно-стилістичних відмінностей кожного з зображень. Необхідність заглибленого вивчення взаємодії комунікативних елементів інфографіки виходить з припущення, що кожний зі способів кодування інформації (в межах спільного типу) здатний насичувати повідомлення різними змістовими відтінками, забезпечувати певний інформаційний контекст. Отже, повнота й точність розкриття змісту може бути досягнута обґрунтованим застосуванням різних способів кодування.

Це надає підстави розглядати інфографічні повідомлення як візуальну систему, в якій взаємодіють шрифтові, зображувальні, символні та іконічні елементи, що утворюють загальну візуальну, структурну, змістову й функціональну цілісність, спрямовану на комплексний прагматичний вплив на адресата. Водночас на образно-емоційне сприйняття інформації впливають не тільки зображувальні компоненти й змістове наповнення, а й характер накреслення шрифтів, їхній розмір, колір і загальна композиційна структура інформаційного повідомлення. Врахуємо, що, крім текстової інформації, в інфографічних повідомленнях подекуди застосовують конвенціональні знаки (наприклад, знаки хімічної, геологічної, та інших галузей знань, умовні позначення для креслень). Ці знаки достатньо легко зчитуються фахівцями

кожної з галузей і також складають інтернаціональний змістовий код.

Однак, у цьому дослідженні нас буде більше цікавити питання щодо умов взаємодії всіх вище наведених типів комунікативних елементів, що допоки не були розкриті. Особливо нас буде цікавити питання наявності або відсутності в інфографіці візуальних домінант; умови пропорційної взаємодії зображувальної і шрифтової (текстової та числової інформації) й кількість тих різнохарактерних способів кодування інформації в межах кожного з типів, що є доречною для впровадження в інфографіку.

Підтвердженням вірогідності думки щодо значення композиції як організуючої основи у візуальних комунікаціях є наукові висновки Р. Арнхейма (1974), який стверджував, що будь-яку візуально втілену інформацію люди сприймають цілісно, а не як сукупність елементів. Розкриваючи та доповнюючи наведене твердження, розуміємо, що людський мозок і психіка прагнуть до встановлення зв'язків між окремими елементами та узагальнення самих елементів за масою, пластикою та колористичними характеристиками. Наявність встановлених дизайнером і свідомо акцентованих композиційних зв'язків між елементами створює враження стрункості та довершеності, а їхня відсутність призводить до відчуття візуального дискомфорту та недолугості.

Наразі значущість композиційної організації згадується майже кожним із дослідників інфографіки. Так, розглядаючи навчальну інфографіку, В. Г. Логвіненко (2018) виділяє такі вимоги до її представлення: «це: обробка, інтеграція, ущільнення, генерація інформації, її передача, мотивація до навчання, фокус уваги на ключовій інформації, показ поверхневих та глибинних зв'язків між об'єктами, сприяння фіксації та зосередженню на інформації» (с. 83). У такий спосіб стверджується увага науковців із різних галузей до композиційних зв'язків між елементами інформаційного повідомлення і засобів виділення необхідних змістових аспектів.

Допоки найбільш ґрунтовним виданням щодо засобів композиційної організації комунікативних елементів залишається робота Р. Арнхейма. Розглядаючи засоби побудови композиції, Р. Арнхейм (1974) наводить деталізований опис таких чинників, як розмір елементів, їхня форма, ізоляція або скупчене розташування, текстура і її щільність, площинність або візуальний об'єм зображення, глибина та композиційна орієнтованість, симетрія та асиметрія, статичність або динамічність композиції. Однак маємо зауважити, що в період, коли Р. Арнхейм писав та видавав свою книгу, про по-

пулярність інфографіки ще не йшлося, хоча ілюстровані інформаційні повідомлення вже були достатньо поширеними в суспільстві. А сучасні дослідники інфографіки, зокрема Ной Ільїнський та Джулі Стіл (Piinsky & Steele 2011), Джордан Кастелер (Kasteler, 2009), Ренді Крам (Kram, 2013) та С. В. Остріков (Остриков, 2014), наголошують, що вона має свою власну специфіку співвідносно з іншими видами інформаційних повідомлень. Проте, розглядаючи специфіку інфографіки, Ной Ільїнський і Джулі Стіл, Джордан Кастелер наводять набагато більше прикладів із візуалізацією даних (схемами та діаграмами), ніж із поєднанням зображувальної (фотографічної, іконічної та конвенціональної графіки) та текстової і цифрової інформації. Слід зауважити, що важливим внеском цих авторів у розбудову наукових знань про організацію елементів в інфографіці вважаємо порушені ними питання щодо позиції елементів у полі зорового сприйняття; значення місць розташування і близькості елементів; умов представлення фізичного простору, патернів та згрупованих об'єктів.

Намагаючись на ділі виявити специфіку інфографіки, звернемось до публікації Ной Ільїнський та Джулі Стіл, з якої виділимо кілька характеристик інфографіки, а саме: наявність творчого підходу й оригінального дизайну; гарна структурованість інформації; точність, охайність і збереження пропорційності співвідношень під час візуалізації числових даних (Piinsky & Steele, 2011, с. 9-10).

Однак наданих визначень недостатньо для усвідомлення специфічних властивостей інфографіки як інформаційної системи. Тому надалі звернемося до юридичних аспектів захисту інфографіки, виклад яких подано на персональному сайті К. Сопової. Тут зазначено: «Творчість у процесі створення інфографіки проявляється не лише у графічному вираженні елементів, але і в композиції — у доборі та розташуванні цих елементів, у формі вираження як змістової так і образної частини події, явища чи ситуації. А зміна лише зовнішньої форми інфографіки (окремих текстових та графічних елементів) без зміни внутрішньої форми (послідовності викладу фактів, логіки та системи розкриття ідей і розташування матеріалу) не дозволяє уникнути порушення авторських прав. (Сопова, 2019, с. 2,3)

Однак наведені К. Соповою вимоги до юридичного визнання інфографіки як специфічної мистецької форми мають значення не тільки для її юридичного захисту, а й для визначення самої сутності інфографіки.

Так, вивчаючи дані порівнянь корисних властивостей ягід (журавлини та брусниці) на

Рис. 1 (Укрінформ, 2021), помічаємо значну подібність засобів упорядкування текстових даних (розділення їх на абзаци та форматування абзців у таблицях) і доповнення текстової інформації зображеннями самих фруктів або ягід. Натомість співвідношення корисних і діючих елементів у кожній із цих ягід та доцільність їх вживання не розкриті з образної точки зору. Тобто, в цьому разі маємо справу не так з інфографікою, як зі структурованим текстом, доповненим ілюстраціями. Такий спосіб подачі інформації не задовольняє вимоги креативності та віднайдення візуально образних і переконливих форм вираження змісту подій, явищ чи ситуацій, пов'язаних із вживанням фруктів та ягід.

ЖУРАВЛИНА ТА БРУСНИЦЯ

Журавлина – вічнозелений чагарник родини вересових з маленькими листями та темно-червоними, соковитими ягодами на сміж ягодімі. Цвіте у травні-червні, плоди дозрівають у вересні-жовтні. В Україні її можна зустріти на Поліссі, в Карпатах, на Триєградді на Балканах, у заболочених сосняках і мішаних лісах.

Діючі речовини плодів

Дубильні речовини
Флавоноїди
Танніни (галлоїли та їхні)
пектини 3-4 %, органічних кислот (урсолова, хіна, лимонна, бензойна та інші)

Діючі речовини плодів

аскорбінова кислота 10-22 мг%
барвіники
цукри - 2,3-4 %, (глюкоза і фруктоза)
мікро- і макроелементи, які містять йод, мідь, марганець, молібден, цинк тощо

Споживають ягоди свіжими або переробленими на соки, сиропи, напії, екстракти, квас, морси, желе, мармелад, варення тощо.

Корисні властивості

Ягоди мають тонізуючу, освіжаючу та підбадьорливу властивості, поліпшують розумову й фізичну працездатність, підвищують стійкість до простудних захворювань, особливо при гіпо- і авітамінозах.

Як засіб з сенолітичними й антимікробними властивостями журавлину використовують для профілактики й лікування захворювань нирок, сечовивідних шляхів і сечового міхура, при гіпоацидних гастритах, при початкових формах панкреатитів.

Розведений водою сік вживають як засіб, що згладжує справу при лімфаномних станках, а сік з медом – при кашлі, анімі, ревматизмі та гіпертонії.

Протипоказання: вживати журавлину хворим з виразковою хворобою та гострим запаленням процесом шлунково-кишкового тракту.

Брусниця – вічнозелений чагарник родини вересових, ПМД – округла яскраво-червона ягода. Цвіте у травні – червні. Плоди дозрівають у липні – серпні. Поширена. Ростає на Поліссі, в Карпатах, зрідка – на гірській Асоцеті у хвойних і мішаних лісах.

Діючі речовини листя і пагонів

фенольні галкозиди арбутин, метиларбутин і метилгаллат, гідрохізон, дубильні речовини, фенолкарбонові, флавоноїди, урсолову, хіну, віноу, елгову і головну кислоти та інші сполуки
вітамін С
мікро- та макроелементи: К, Са, Mg, Fe, Mn, Cu, Co, Zn, Si, Al, Вd, V, Se, Ni, Sr, J, B, Ag

Діючі речовини ягід

цукри, каротин, аскорбінова кислота, рибофлавін, флавоноїди
органічні кислоти: лимонна, яблучна, бензойна, хіна, віноу, салицилова, оцтова, щавлева, пірроліноградна, оксипіроліноградна
фенолкарбонові, пектини, дубильні речовини, барвіники, арбутин, сполуки марганцю тощо

Споживають ягоди в свіжому вигляді, для повидків, варення, сиропів, соку, компотів, мориньодів, як начинку для цукерок.

Корисні властивості

Видор листків та пагонів брусниці у медицині застосовують при сечової ян хворобі, пеліт, циститі. Як замінник мучачій заміської (ведмеже вуха).

В народній медицині пагони брусниці використовують як в'язучий, гемостатичний, тонізуючий, ранозгоєвальний, жарознижувальний, протидіє опіям, антигельмінтичний, седативний препарат, при катардах верхніх дихальних шляхів, ревматизмі, дисентерії, гіпоацидних гастритах, гепатохоніах, печінковій хворобі, туберкульозі легень, гіпертонії, ентериті.

Напій, видор плодів, що має протисну, діуретичну, антигельмінтну дію, використовують при захворюваннях півниці та жіночого міхура, гіпоацидних гастритах, гіпертонії, артриті; зовні – при хворобі очей, захворюваннях шкіри.

Сік плодів вживають при авітамінозах С, А та простудних захворюваннях.

Брусничне повидко корисно їсти породи дітям, аби уникнути маститу та інших запальних гієміялогічних хвороб.

Варення з брусниці разом із медом вважається надійним засобом від простатиту.

Також: ягоди брусниці корисні для тих, чия грація пов'язана з напруженням зору.

Протипоказання: Не можна вживати в їжу людям, у яких звичайний артеріальний тиск та при виразковій хворобі шлунка та дванадцятипалої кишки. При гастритах з підвищеною кислотністю. Бруснична має здатність звужувати й звужувати розширені речовини. Тому потрібно вживати тільки плоди, які були зібрані в екологічно чистих районах, далеко від автомобільних трас і промислових заводів.

© 2021 Укрінформ. Усі права захищені. Усі дані надані за інформаційні цілі. Додаток до журналу «Дизайн».

Рис. 1. Інфографіка. Журавлина та брусниця.

Викладений В. Г. Логвіненко (2018) перелік щодо властивостей інфографіки окреслив проблемне поле, але все ще недостатньо наблизив нас до усвідомлення вимог щодо композиційної організації, численності та стилістичних характеристик комунікативних елементів.

У пошуках джерел, де актуалізуються названі засоби представлення інфографіки, звернемося до праці О. Нейрата та узагальнень його досягнень.

Пропонована й теоретично обґрунтована О. Нейратом ще в 30-ті роки минулого сторіччя стандартизована графічна мова уособлювала концепцію універсального словника графічних символів, зрозумілих для реципієнтів із різних мовних середовищ. Знаки такого словника були іконічними та утворювали піктографічні (спрощені та двовимірні) зображення об'єктів навколишнього світу й надавали можливість комбінування та певного трансформування кожного з них для виявлення дії. Такі піктографічні зображення отримали назву «ізотайпи» (Isotype). Віддаючи належне теоретичним поглядам О. Нейрата, зауважимо, що він передбачав варіативність зображувальних форм, але вважав, що унікальні зображення потрібні для бізнесу, а соціальні та освітні комунікації можуть бути забезпечені через вкрай схематизовані (майже символічні) зображення, що повинні бути стандартизованими та мати спільні способи візуального відтворення за всіма можливими тематичними спрямуваннями. О. Нейрат і його однодумці акцентували увагу на необхідності вкрай вираженої побудови кожного з символічних зображень та засобів уніфікації й диференціації, за допомогою яких буде формуватись зміст в інфографічних повідомленнях (цит. за Лаптев, 2012, с. 37-44). Однак подальша практика розвитку графічного дизайну ствердила можливість значного візуального урізноманітнення базових комунікативних елементів, що забезпечують синтез образного і змістового наповнення інфографіки. Вочевидь, саме наявність значної кількості образно-стилістичних вирішень у комунікативних елементах інфографіки змусила С. В. Острікова до введення терміна «інфографема» замість «ізотайп». Відтак під «інфографемою» С. В. Остріков пропонує розуміти індивідуальні стилістичні властивості

базових комунікативних елементів, що дизайнер вважає доцільними застосувати в конкретному інфографічному повідомленні залежно від його типу та призначення (Остріков, 2014, с. 87-124).

Беручи це визначення за онову для подальшого дослідження, маємо доповнити його й обумовити те, що інфографема може визначати індивідуальні стилістичні властивості комунікативних елементів у межах тільки одного типу кодування інформації. Ще означає, що за умов присутності в інфографічному повідомленні зображень і тексту (також набраного лише одним шрифтом), маємо вести мову про взаємодію двох інфографем — зображувальної і шрифтової. Натомість, якщо текстові дані набрані двома видами шрифтів, повідомлення вже має розглядатись як взаємодія 3-х інфографем.

Крім того, С. В. Остріков залишив поза увагою питання доцільності кількісного поєднання ізографем одного типу кодування, внаслідок яких навіть лаконічні графічні форми можуть різнитись за ступенем узагальнення (створювати ілюзорно двовимірні або тривимірні зображення) та розрізнятись за характером ліній чи плям, задіяних у процесі їх візуалізації. Наявність значної кількості образотворчих засобів для урізноманітнення графічних зображень, вкупі з можливостями їх різної просторової орієнтації та демонстрації з різних точок зору, породжують питання щодо доречності застосування такого розмаїття і потребують вимог щодо стилістичних та композиційних обмежень.

Для подальшого встановлення умов взаємодії між різнокодованими комунікативними елементами інфографіки скористаємось прикладами інфографічних повідомлень. Для початку розглянемо інфографіку, що ілюструє події в світі за 1 хвилину (Рис. 2.) (Alyona, 2017).

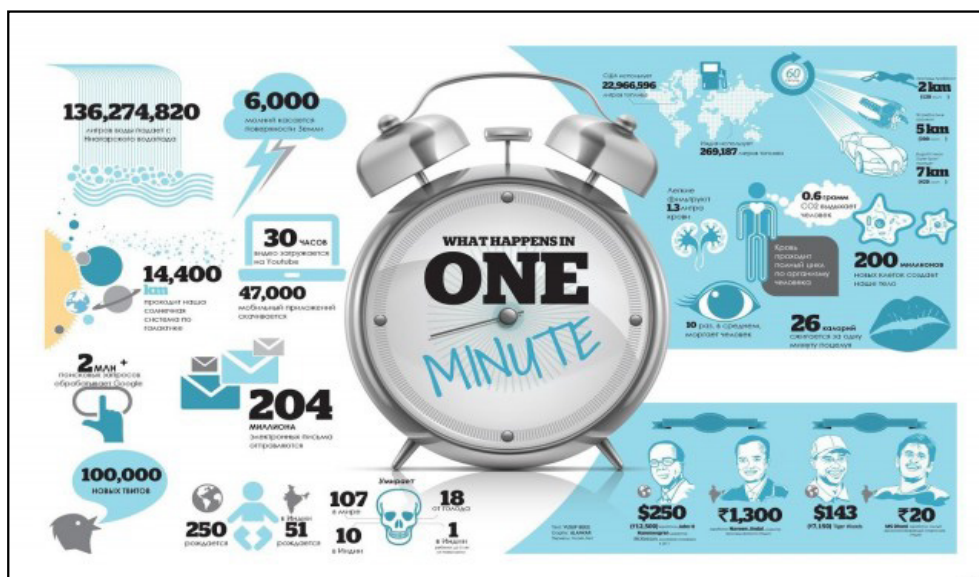


Рис. 2. Інфографіка. Події в світі за 1 хвилину.

На ній ми можемо спостерігати використання значної різноманітності образотворчих засобів формування зображувальних елементів. Тут і реалістично подібне тривимірне зображення годинника, ліворуч від нього спрощені до іконічних знаків зображення водоспаду, хмари, ноутбука, сонячної системи, листів, людської руки, птаха, дитини та людського черепа. З протилежного боку годинника можемо спостерігати карту світу з позначкою бензоколонки, зображення коня, птаха, автомобіля, півкуль головного мозку, тіла людини, клітин тіла, губ та спрощені лінійно-плямові портрети відомих особистостей. До позитивних характеристик цієї інфографіки належать використання обмеженої колористичної палітри та спроби уніфікувати зображення за допомогою ліній та плям. Однак назвати результати такої уніфікації задовільними в цьому разі досить важко, оскільки свідомість шукає доцільності в застосуванні кожного зі способів кодування інформації та намагається вибудувати пріоритетність сприйняття окремих елементів на основі візуальної форми їх представлення. Як результат, лінії водоспаду явно дисонують стосовно грозової хмари та складної пластики портретів особистостей і сприймаються як найменш значуща складова. Натомість лінійне, але ілюзорно-тривимірне зображення автомобіля входить у візуальний конфлікт із зображеннями птаха, коня, бензоколонки та схематизованим представленням тіла людини. За формою представлення зображення авто також набуває пріоритетності в порівнянні з іншими комунікативними елементами. Крім того, між собою всі зображення різномасштабні та різняться за товщиною ліній і масою плям, задіяних у їх візуалізації. Отже, виникають проблеми з визначенням цього інфографічного повідомлення як інформаційної системи. Проблеми викликають як стилістичні характеристики зображень, так і їхні масштабно-композиційні зіставлення, що призводить до руйнації зв'язків між елементами повідомлення. Якщо вважати, що кожний зі способів кодування інформації втілюється в окрему структурну одиницю – ізографему (необхідну для запам'ятовування та ідентифікації), то тут ми можемо нарахувати щонайменше шість різних ізографем, і це без врахування образного впливу шрифтів та числових символів. Відмінності ізографем у межах зображувального типу кодування інформації якраз і призводять до послаблення образного впливу та руйнації візуальних зв'язків.

Для противаги розглянемо наступну інфографіку (Рис. 3), де надаються поради «Куди піти на День Києва»? (Укрінформ, 2016). Тут майже всі зображення виконано ілюзорно двовимірними.



Рис. 3. Інфографіка. Куди піти на День Києва.

Для зображень застосовано плями або сукупність плям, забарвлених локальним кольором, та лінії різної товщини. Майже всі інфографіки є тождними за властивостями складових елементів, хоча й містять різний ступінь деталізації. Виняток становить ілюстрація з інформацією про 3D Mapping Show, що виглядає хоч і спрощеною, але ілюзорно тривимірною. Всі шрифти є однакоовими за образними властивостями, а тексти вирізняються кольором і розмірами. Попри різне колористичне забарвлення, всі зображення сприймаються як логічні частини одного цілого, чому сприяє угруповання зображень, що утворюють послідовні інформаційні ряди. Кожний ряд доповнюється текстовими поясненнями, що уточнюють інформацію про подію. Око природньо переходить за логікою сприйняття інформації від рядів, розташованих на вищому рівні, на підлеглий, нижче розташований, рівень. Завдяки єдності графічної мови та чіткому просторовому виділенню кожного з подієвих угруповань навіть масштабні неточності у співвіднесенні людей та споруд тут виглядають до речними й сприймаються як взаємодоповнювальна сукупність, що створює синергетичний ефект. Приємним доповненням системних якостей цієї інфографіки є впровадження стандартизованих і розташованих супідрядно до площини плашок. Всі текстові блоки набрані одним шрифтом, а від-

так уособлюють один тип інфографіки. Отже, інфографіка на Рис. 3. утворюється на основі поєднання 3-х інфографем: стилізованих зображень, одного шрифту та допоміжних інформаційних плашок. Додаткової стрункості та впорядкованості додає обмежена палітра кольорів та їх ритмічне чергування на різних рядах.

Отже, лишається з'ясувати, яка чисельність інфографем кожної з систем кодування є доречною в межах одного повідомлення і в яких випадках виникає необхідність у їхньому збільшенні. Чи є необхідність доповнення інфографем двох систем кодування (зображувальної й шрифтової) інфографемами інших способів кодування інформації? І яка кількість способів кодування є прийнятною для забезпечення ефективності сприйняття змісту інфографіки як цілісної візуальної системи?

Для отримання відповідей на поставлені запитання додатково розглянемо інфографіку щодо церковних приміщень, які перебувають у власності українських чиновників (Рис. 4), що є і інформативною, і прийнятною для запам'ятовування (Столяров, 2018).

Хоча серед засобів її образного впливу розрізняються три інфографіки: спрощена, але ілюзорно тривимірна графіка для відтворення архітектурних споруд; спрощені двовимірні зображення

людського тіла; фотографічні зображення обличчя деяких з українських чиновників-майновласників.

Також маємо зазначити наявність різнохарактерних шрифтів. Так, назва інфографічного повідомлення «Церковна братія» набрана осучасненим різновидом уставного шрифту, а для відображення ПІБ чиновників, посад та назв архітектурної споруди (або споруд) і їх площ в цифровому еквіваленті застосовано нейтральні в образному плані гротескові шрифти. Тобто наявні дві інфографіки з іншим способом кодування інформації. Зважаючи на той факт, що ідентифікація чиновників без показу їхніх обличчя здійснюється набагато гірше, маємо визнати чисельне співвідношення інфографем 3 + 2 можливим і таким, що не шкодить якості запам'ятовування інформації. Водночас маємо зауважити, що впливовість текстових інфографем могла б бути більшою за умови надання назви церковної споруди тим же осучасненим різновидом уставного шрифту, що й назва цілісної інфографіки. У такий спосіб образний вплив, підтриманий метро-ритмічними зв'язками, лише б посилювався.

Отже, можемо зробити висновок, що ефективності сприйняття змістового наповнення інфографіки сприяє поєднання таких комбінацій інфографем: від однієї зображувальної та однієї шрифтової до трьох зображувальних і двох шрифтових інфографем. Найбільш ефективним за



Рис. 4. Інфографіка. Церковна братія.

ступенем впливу маємо назвати поєднання двох або трьох інфографем із різнокодованих елементів (1 зображувальна, 1 шрифтова та 1 знакова з умовними позначеннями).

Оптимальним можемо вважати поєднання двох інфографем у межах спільного типу кодування інформації та двох інфографем іншого способу кодування. Тобто маємо чисельну схему 2+2. Головне, щоб інфографемами в межах спільного типу кодування кілька разів повторювались та достатньо чітко дистанціювались на площині одна від одної, надаючи можливість глядачеві співвіднести сукупність різнокодованих об'єктів між собою. Також зауважимо, що наявність образних властивостей шрифту доречно виключно в назві загального тематичного спрямування інфографіки, тоді як розбірливість та читабельність характеристик кожного з елементів краще забезпечується шрифтами, нейтральними в образному плані.

Для вивчення умов посилення впливовості інфографіки як комунікативної системи порівняємо способи представлення інформації на рис 3-5. Одразу маємо відзначити наявність принципово різних способів представлення даних у кожному з інфографічних повідомлень. Так, на Рис. 3 і 4 представлено значну кількість угруповань зображувальних елементів із приблизно однаковою «візуальною масою». На Рис. 3. таке розмаїття зумовлене великою кількістю різноманітних соціально-культурних заходів, що пропонуються містянам для відвідування. Угрупування зображень, відповідних кожному заходу, розташовані на тождних колористичних «плашках», послідовно розміщених на площині інфографіки. Запропонована композиційно-інформаційна система на Рис. 3 і 4 не містить візуальних акцентів та пріоритетів. Споживачі самостійно роблять вибір стосовно доречності споглядання кожного з елементів та мають можливість самостійно порівняти їх.

Зазначимо, що впровадження композиційних схем з численною кількістю зображень на основі спільної інфографіки, що мають приблизно однакові «візуальні маси», також є доречним під час візуалізації так званої «лінії часу» або унаочнення технологічних процесів, в яких всі етапи є рівнозначно значущими для отримання кінцевого результату.

Унаочнення такої технологічної схеми подано на Рис. 5, де представлено виготовлення продукції у Мак Дональдс (Petzold, 2016). Однак відмінністю цієї інфографіки є наочність переваг композиційної організації інформації з чітко вираженими домінантами в розмірах і композиційному розташуванні комунікативних елементів. Виділення головного, другорядного і наступних за значенням

елементів забезпечується як завдяки колірному кодуванню складових біг-маку, так і завдяки їхньому масштабному-пропорційному збільшенню, навіть у порівнянні з фігурами працівників та технологічним обладнанням, що дозволяє споживачам переконатись у культурі виробництва товару та ненав'язливо «перебільшити» його споживчу вартість, викликаючи підсвідоме бажання його придбати.

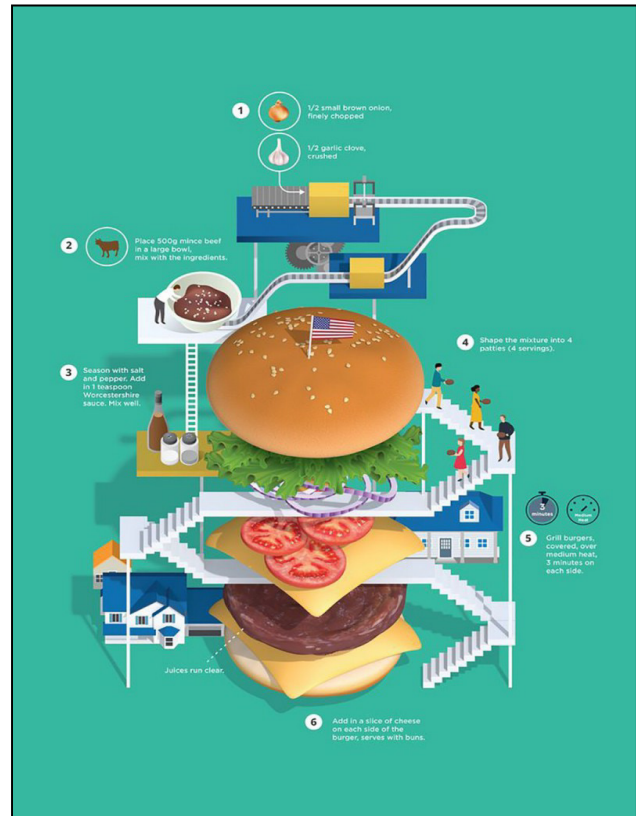


Рис. 5. Інфографіка. Технології виготовлення бургеру.

Отже, маємо констатувати, що наявність візуальних домінант та чіткої ієрархії комунікативних елементів, вкупі з їх побудовою на основі спільних для всього повідомлення інфографем, дозволяє зосередити та затримати погляд глядачів на головних змістових елементах навіть за умов обмеженого часу для сприйняття інформації.

Підсумовуючи встановлені вище властивості інфографіки як інформаційної системи, вбачаємо за необхідне узагальнити та викласти ті умови щодо взаємодії її комунікативних елементів, на які допори не звертав уваги жоден із дослідників. До таких умов належать:

– Наявність не більше 5 різних інфографем (2 зображувальні, 2 шрифтові і 1 знакова або ізографема допоміжних площин). Зменшення чисельності інфографем значно підвищує ефективність сприйняття інформації. Найбільш ефективним є поєднання 1 зображувальної, 1 шрифтової та 1 знакової

інфографем. Достатньо прийнятним також є поєднання двох зображувальних та двох шрифтових інфографем.

– Бажано використовувати не більше ніж два різні шрифти, з яких образні характеристики варто надавати тільки шрифту заголовка.

– Неприпустимо реалізовувати кілька різних шрифтів з чітко вираженими відмінними образними характеристиками.

– Необхідно уникати перетинів або прямого накладання тексту на зображення. Такий текст набагато важче прочитується і співвідноситься з недостовірною або поспішно викладеною інформацією.

– Доречно впровадження системи допоміжних площин (плашок) для посилення розбірливості та читабельності текстових блоків.

– Утримання чіткої масштабно-пропорційної ієрархії у розмірах і композиційному розташуванні комунікативних елементів; виділення головного, другорядного і наступних за значенням елементів. Така ієрархія необхідна при вкрай обмеженому часі сприйняття інформації і дозволяє зосередити та затримати погляд глядачів на головних змістових елементах.

– В інфографіці, на відміну від плакатів, постерів та книжкових ілюстрацій, можливе й доречно впровадження кількох оптичних центрів — комунікативних елементів з однаковою «візуальною масою». Найбільш своєчасними такі зіставлення є під час візуалізації так званої «лінії часу», переліку суспільних подій або масиву даних, в якому всі складові або етапи є рівнозначно значущими для отримання кінцевого результату.

– Зображувальні об'єкти, надані для порівняння, мають масштабно співвідноситись за пропорціями та розділятися за допомогою достатньої кількості простору.

ВИСНОВКИ

Структурна організація комунікативних елементів та стилічності характеристики графічних зображень у дизайні інфографіки є потужними засобами забезпечення впливовості інформаційних повідомлень та виділення й акцентування відмінностей кожного з них. Інформація, реалізована за допомогою образних, колористичних і масштабних властивостей комунікаційних елементів, перш за все сприймається цілісно, і саме композиція виступає засобом інформаційного узагальнення. Існує велика кількість композиційних схем, жодна з яких не може виступати як універсальна, оскільки саме композиційна організація інформації забезпечує активне виділення кожного з інфографічних повідомлень у перенасиченому інформаційному середовищі. Однак

укладання нових композиційних угруповань повинне корелюватись як зі змістовим наповненням елементів інформаційної системи, так і з їхніми образно-пластичними характеристиками. Інформаційна система передбачає насамперед унаочнення структури, в якій комунікативні елементи або є рівнозначними, або наявні змістові доміканти, з утриманням чіткої ієрархії та диференціюванням образності й розбірливості шрифтових блоків. На відміну від інших творів дизайнерської діяльності, насамперед таких, як плакат та постер, інфографіка може містити кілька оптичних центрів, але глядачеві має бути зрозуміла логіка візуального руху між ними.

Викладена в цьому дослідженні сукупність умов щодо способів стилістично-графічного відтворення комунікативних елементів та їх композиційної взаємодії як засобів посилення комунікативного впливу повинна сприяти підвищенню ефективності роботи дизайнерів та створенню впливових з комунікативної точки зору рішень.

Наступним напрямом дослідження, який потребує спеціалізованого вивчення й суттєво впливає на сприйняття інформації, поданої в інфографіці, вважаємо колористичні моделі та їх класифікацію.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Арнхейм, Р. (1974). *Искусство и визуальное восприятие* (В. Н. Самохин, пер.; В. П. Шестаков, ред.). Прогресс.
- Божко, Т. О. (2018). Умови фахової підготовки дизайнерів-графіків. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 40, 80-89.
- Кубай, Д., & Горбаль, А. (Упоряд.). (2016). *Відкритий посібник з відкритих даних*. Український центр суспільних даних. <http://socialdata.org.ua/manual/>
- Лаптев, В. В. (2012). *Изобразительная статистика. Введение в инфографику*. Эйдос.
- Логвіненко, В. Г. (2018). Використання технології інфографіки для візуалізації навчального контенту. *Фізико-математична освіта*, 2(16), 79-85. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2018-016-2-015>
- Остриков, С. В. (2014). *Проектно-художественное моделирование инфографики: теоретические основы и принципы* [Диссертация кандидата искусствоведения, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова].
- Сопова, К. А. (2019, 16 липня). *Запозичення інфографіки: паралельна творчість чи порушення авторських прав?* Персональний сайт Катерини Сопової. <https://cutt.ly/uOLHsg7>
- Столяров, А. (2018, 27 серпня). *З Богом у декларації: 11 чиновників задекларували каплиці та церкви*. Bihus.info. <https://bihus.info/z-bogom-u-deklaracii-11-chinovnikiv-zadeklarovali-vlasni-kaplici-ta-cerkvi-infografika/>

- Українформ. (2016, 27 травня). *Куди піти на День Києва*. https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/2024780-kudi-piti-na-den-kieva-infografika.html
- Українформ. (2021, 24 червня). *Про корисні властивості журавлини та брусниці*. https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/3159343-pro-korisni-vlastivosti-zuravlini-ta-brusnici-infografika.html
- Alyona. (2017). Как сделать инфографику и привлечь 50 тысяч новых пользователей. *HOSTiQ.ua*. <https://hostiq.ua/blog/infographic-how-to/>
- D'Ef Filippo, V., & Ball, J. (2013). *The Infographic History of the World*. Harper Collins.
- Iliinsky, N. & Steele, J. (2011). *Designing Data Visualizations: Representing Informational Relationships*. O'Reilly Media.
- Kasteler, J. (2009, May 5). *Using Infographics in Social Media to Promote Content and Visualize Data*. Search Engine Land. <https://searchengineland.com/using-infographics-in-social-media-to-promote-content-and-visualize-data-18085>
- Kosara, R. (2010, August 10). The difference between infographics and visualization. *EagerEyes*. <http://eagereyes.org/blog/2010/the-difference-between-infographics-and-visualization>
- Krum, R. (2013). *Cool Infographics: Effective Communication with Data Visualization and Design*. John Wiley & Sons.
- McCandless, D. (2012) *Information is Beautiful* (2nd ed.). Collins.
- Neurath, O. (1936). *International Picture Language, The first Rules of Isotype*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Newman, S. (2019). *Britain by Numbers: A Visual Exploration of People and Place*. Atlantic Books.
- Petzold, D. (2016). *Recipe Infographics by Jing Zhang*. We and the Color. <https://weandthecolor.com/recipe-infographics-jing-zhang/71688>
- Toseland, M. & Toseland, S. (2012). *Infographica: The World as You Have Never Seen it Before*. Quercus.
- Tufte, E. R. (1997). *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Graphics Press.
- Iliinsky, N. & Steele, J. (2011). *Designing Data Visualizations: Representing Informational Relationships*. O'Reilly Media.
- Kasteler, J. (2009, May 5). *Using Infographics in Social Media to Promote Content and Visualize Data*. Search Engine Land. <https://searchengineland.com/using-infographics-in-social-media-to-promote-content-and-visualize-data-18085>
- Kosara, R. (2010, August 10). The Difference between Infographics and Visualization. *EagerEyes*. <http://eagereyes.org/blog/2010/the-difference-between-infographics-and-visualization>
- Krum, R. (2013). *Cool Infographics: Effective Communication with Data Visualization and Design*. John Wiley & Sons.
- Kubai, D., & Horbal, A. (Comps.). (2016). *Vidkrytyi posibnyk z vidkrytykh danykh* [An open guide to open data]. Ukrainskyi tsentr suspilnykh danykh. <http://socialdata.org.ua/manual/> [in Ukrainian].
- Laptev, V. (2012). *Izobrazitel'naya statistika. Vvedenie v infografiku* [Figurative statistics. Introduction to infographics]. Eidos [in Russian].
- Lohvinenko, V. (2018). Vykorystannia tekhnolohii infografiky dlia vizualizatsii navchalnoho kontentu [Use of technology of infographics for visualization of learning content]. *Fyzyko-matematychna osvita* [Physical and mathematical education], 2, 79-85. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2018-016-2-015> [in Ukrainian].
- McCandless, D. (2012) *Information is Beautiful* (2nd ed.). Collins.
- Neurath, O. (1936). *International Picture Language, The first Rules of Isotype*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Newman, S. (2019). *Britain by Numbers: A Visual Exploration of People and Place*. Atlantic Books.
- Ostrikov, S. (2014). Proektno-khudozhestvennoe modelirovanie infografiki: teoreticheskie osnovy i printsipy [Design and artistic modelling of infographics: theoretical foundations and principles] [PhD Dissertation, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts] [in Russian].
- Petzold, D. (2016). *Recipe Infographics by Jing Zhang*. We and the Color. <https://weandthecolor.com/recipe-infographics-jing-zhang/71688>
- Sopova, K. (2019, July 16). *Zapozychennia infohrafiky: paralelna tvorchist chy porushennia avtorskykh prav?* [Borrowing infographics: parallel creativity or copyright infringement?]. Personalnyi sait Kateryny Sopovoi. <https://cutt.ly/uOLHsg> [in Ukrainian].
- Stoliarov, A. (2018, August 27). *Z Bohom u deklaratsii: 11 chynovnykiv zadeklaruvaly kaplytsi ta tserkvy* [With God in the declaration: 11 officials declared chapels and churches]. Bihus.info. <https://bihus.info/z-bogom-u-deklaratsii-11-chinovnikiv-zadeklaruvali-vlasni-kaplicy-ta-cerkvi-infografika/> [in Ukrainian].
- Toseland, M. & Toseland, S. (2012). *Infographica: The World as You Have Never Seen it Before*. Quercus.
- Tufte, E. R. (1997). *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Graphics Press.

REFERENCES

- Alyona. (2017). *Kak sdelat' infografiku i privlech' 50 tysyach novykh pol'zovatelej* [How to make an infographic and attract 50 thousand new users]. HOSTiQ ua. <https://hostiq.ua/blog/infographic-how-to/> [in Russian].
- Arnheim, R. (1974). *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception] (V. Samokhin, Trans.; V. Shestakov, Ed.). Progress [in Russian].
- Bozhko, T. (2018). Umovy fakhovoi pidhotovky dyzaineriv-hrafikiv [Conditions of professional training of graphic designers]. *Aktualni Problemy Istorii, Teorii ta Praktyky Khudozhnoi Kultury* [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], 40, 80-89 [in Ukrainian].
- D'Ef Filippo, V., & Ball, J. (2013). *The Infographic History of the World*. Harper Collins.

Ukrinform. (2016, May 27). *Kudy pity na Den Kyieva* [Where to go on Kyiv Day]. https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/2024780-kudi-piti-na-den-kieva-infografika.html [in Ukrainian].

Ukrinform. (2021, June 24). *Pro korysni vlastyvoli zhuravlyny ta brusnytsi* [On the beneficial properties

of cranberries and lingonberries]. https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/3159343-pro-korysni-vlastyvoli-zhuravlyni-ta-brusnytsi-infografika.html [in Ukrainian].

INFOGRAPHICS AS AN INFORMATION SYSTEM: INFORMATION ENCODING ISSUES

Tetiana Bozhko

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the study is to reflect the relationship between the number of information encoding tools involved in the design of infographics, and the convenience and effectiveness of perception of its content. Infographics are considered as a screen message, within which information is presented with different ways of visual coding. The variability of decoded elements and their interaction can lead to synergy and dissonance of the content components of infographics, which encourages in-depth study of the conditions for combining encoded elements into a coherent information system. *The methods:* analytical and logical (identification of theoretical and methodological approaches to the construction of infographics, assessment of the impact on the audience), a systematic approach (systematization of the possibilities of forming an array of data in infographics, identifying problems and prospects for using visual information in infographic design), a method of analogies (determining the impact of visual information in infographic design on the audience). *Results.* The structure of communicative elements and stylistic characteristics of graphic images in the infographics design form an information system that collapses with the growth of ways of encoding information. Such a system involves maintaining a clear hierarchy in the compositional arrangement of elements and the logic of visual movement between them. Unlike banners, posters and packing, infographics can contain multiple optical centres and an extended colour-coding palette. *The scientific novelty* is represented by the definition of the levels of interaction of communicative elements and the establishment of compositional conditions, which include: maintaining a scale-proportional hierarchy of communicative elements; the relevance of the introduction of several optical centres and a significant number of equivalent image elements, supplemented by auxiliary planes (dies) to increase the legibility and readability of text blocks; limiting the number of iso-graphemes (not more than 3) as excellent ways of stylistic and graphic reproduction of pictorial elements; usage of no more than two different fonts; avoiding intersections or direct overlapping of text on the image; maintaining realistic proportions between the graphic elements; the use of a significant number of shades of colours, provided that the predominant mass of one or two colours in the characteristics of the chromatic composition of the overall semantic solution.

Keywords: communicative elements of infographics; info-grapheme; structure; means of highlighting semantic aspects

Інформація про автора

Тетяна Божко, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0001-5696-1941, e-mail: bozhko_to@ukr.net

Information about the author

Tetiana Bozhko, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-5696-1941, e-mail: bozhko_to@ukr.net



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У СТУДЕНТСЬКИХ ПРОЕКТАХ «СЛУХАЙ УКРАЇНСЬКЕ!» ТА VINYL-ART

Андрій Будник^{1*}, Андрій Фурдичко², Катерина Поліщук¹

¹Київський національний університет культури і мистецтв

²Київський університет культури

Анотація

Мета статті — на прикладі виставкових проаналізувати тенденції розвитку графічного дизайну в площині забезпечення потреб шоу-бізнесу й виявити вплив подібних заходів на дизайнерську освіту. *Методологія дослідження* базується на аналітично-оцінювальному інструменті наукового пізнання. *Результати*. З'ясовано, що на розробку візуальної ідентифікації артиста дизайнером впливає велика кількість чинників, зокрема, приналежність до певної субкультури або слідування тенденціям. Опрацьовані в ході дослідження проекти, а саме: «Слухай українське!» та «Vinyl-art», створюють нові можливості для реалізації креативних ідей як молодих, так і вже професійних дизайнерів. Особливо привабливістю проведених виставок є публічна апробація результатів виконання студентами КНУКіМ практичних завдань із дисциплін «Дизайн-проектування», «Дизайн друкованих видань» тощо. Таким чином, реакція глядацької аудиторії стає маркером засвоєння теоретичних викладок лекційного матеріалу на парах. За умови продовження функціонування подібних заходів з'являється потенційна можливість їхнього впливу на візуально-графічне забезпечення української естради й зростання числа кваліфікованих спеціалістів. Накопичений протягом кількох років викладання відповідних дисциплін візуальний матеріал стає фундаментом для атрактивної репрезентації вищого навчального закладу на зовнішніх локаціях. Змістовне наповнення сприяє патріотичному вихованню творчої молоді, зокрема, процес реалізації проектів сприяє не тільки розвитку практичних навичок підготовки файлів для друку й експонування, а й спонукає креативне студентство до поглибленого вивчення вітчизняної культури та історії. Результати наукових розвідок у сфері дизайну та суміжних до нього сфер, опрацьовані в ході дослідження, підкреслюють правильність означених думок. *Наукова новизна*. Враховуючи брак теоретичних матеріалів із цього питання, постає потреба у проведенні нових досліджень та аналізу емпіричних даних, що розширюють сферу формування іміджу музичних виконавців.

Ключові слова: артист; плакат; платівки; поп-культура; українська музика; постмодернізм; імідж

Для цитування

Будник, А., Фурдичко, А., & Поліщук, К. (2022). Візуалізація української музичної культури у студентських проектах «Слухай українське!» та Vinyl-art. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 209-220. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258798>

ВСТУП

Відповідно до оприлюдненого інформаційним ресурсом «Освіта.уа» рейтингу КНУКіМ посів 2021 року 1-е місце серед вищих навчальних мистецьких закладів України (Найкращі мистецькі заклади, 2021), що накладає певну відповідальність. Такі високі результати видаються можливими здебільшого через тісну вза-

ємодію всіх ланок підготовки молодих фахівців культури як у вертикальному (адміністративна ієрархія), так і в горизонтальному (міжфакультетські зв'язки) розрізах. Суттєвим фактором зміцнення корпоративного духу університету (team building) є участь студентів різних факультетів у концертних заходах, ініційованих керівництвом навчального закладу. Важливою ланкою освіти є долучення, наприклад, графічних

дизайнерів до створення візуальної продукції, яка супроводжує такі події.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

На жаль, мистецтвознавча критика не приділяє особливої уваги студентським проектам, тому перелік джерел буде складатися переважно з інформаційних повідомлень у засобах масової інформації та на сайтах організаторів заходів. Так, інформацію про подію «Слухай українське!» можна знайти на сайті галереї КОНСХУ «Митець» (Будник, 2020). Опис проєктів, які можна вважати підготовчими для головного, знайдемо у відповідних виданнях організаторів (Будник, 2018, с. 147). Для аналізу плакатних творів і платівок буде використовуватися засаднича дослідницька література з питань психології формування іміджу та дослідженнями у сфері графічного дизайну таких авторів, як В. Грищенко (2011), О. Гладун (2018), М. Мирошниченко та А. Дубрівна (2020), Ван Мені (2010), А. Ахrameєва (2018).

Мета статті — на прикладі виставкових проєктів «Слухай українське!» та «Vinyl-art» проаналізувати тенденції розвитку графічного дизайну в площині забезпечення потреб шоу-бізнесу й виявити вплив подібних заходів на дизайнерську освіту.

Методологія дослідження. Задля досягнення поставленої мети було застосовано мистецтвознавчий і порівняльний методи дослідження, за допомогою яких аналізувалася емпірична база. Основними джерелами для проведення аналізу слугували інтернет-ресурси з релевантною інформацією щодо заходів «Слухай Українське» та «Vinyl-art». Як емпіричну базу використано колекцію друкованих плакатів і арт-об'єктів на вінілі, яка сформувалась за кілька років на кафедрі графічного дизайну факультету дизайну і реклами КНУКіМ внаслідок викладання певних дисциплін. Проведено мистецтвознавчий аналіз творів учасників експозиції. Представлені роботи дали змогу застосувати порівняльний тип аналізу та простежити причинно-наслідковий зв'язок формування іміджевого стилю артистів, враховуючи використані художні прийоми.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Означені проєкти є доволі масштабними за обсягами (близько 100 одиниць експонування сумарно) і помітними за використаними локаціями (найстаріша галерея Києва «Митець» 1948 року заснування та Співоче поле). Такі події неможли-

во підготувати протягом одного навчального семестру, вони комплектуються внаслідок кількарічного викладання певних дисциплін («Дизайн-проекування», «Дизайн друкованих видань»), залучення архівів громадських організацій (КОНСХУ) або ресурсів приватних колекцій (архів групи «Ляпас», родинні зібрання). Апробація таких проєктів проводиться попередньо на окремих локальних подіях через оприлюднення певних складників майбутнього задуму, де тестуються кураторські концепції та технічні способи експонування, формати роздрукування, засоби й чинники інтернет-підтримки події в соціальних мережах тощо.

Співробітництво з Київським національним академічним театром оперети надало тематичну й технічну можливість випробувати правильність методології формування виставкового контенту, кураторського підходу до написання концепції. «Першою ластівкою» став плакатний проєкт «Звуки музики», який було реалізовано 10 червня 2018 року на Співочому полі в Києві в межах Міжнародного музичного фестивалю O-FEST. Просто неба було виставлено 40 плакатів студентів і викладачів КНУКіМ і КУК (Рис. 1, 2), куратором виступив А. В. Будник (2018, с. 147). Важливим моментом стало фінансування роздруку аркушів за рахунок театру, що мінімізувало фінансове навантаження на студентів, але дозволило останнім зробити престижний запис у власному творчому портфоліо.



Рис. 1. Офіційна афіша плакатного проєкту «Звуки музики», 2018.



Рис. 2. Фрагмент експозиції плакатного проєкту «Звуки музики». м. Київ, Співоче поле, 2018.
Фото Андрія Будника.

Другий тест було зроблено за рік на Міжнародному фестивалі JAZZ у м. Бучі (Київська обл.) через експонування інтерактивного плакатного проєкту «Українська музика» у Миському парку (Рис. 3) знову ж таки під кураторством А. В. Будника (Національна спілка театральних діячів України, 2019).



Рис. 3. Офіційна афіша плакатного проєкту «Українська музика», 2019.

Представлені плакатні твори супроводжувалися табличками із QR-кодами, які виводили глядачів на певний музичний твір і подавали мінімальну інформацію щодо виконавця і його усталене (офіційне) фото. Отже, під час укладання концепції проєкту була закладена усвідомлена сегментація візуального матеріалу на суто інформаційний (виконавець, альбом, пісня, фото, коротка історія) і художньо-рефлексивний (чуттєва реакція конкретного студента-дизайнера на певний музичний твір, образ виконавця, його посилення до аудиторії). Таким чином, було підготовлено базис для подальших проєктів через розмежування двох типів інформації: фактологічної та емоційної. Слід зауважити, що завдання ставилися не в примусовий спосіб, а навпаки, студентам рекомендувалося обирати музичного виконавця, стиль, напрямок за власним бажанням. Як приклад, можна навести роботи Вероніки Драгомирецької. Для створення серії плакатів студентка IV-го курсу обрала пісні на вірші свого дідуся — відомого українського поета-пісняря Анатолія Драгомирецького, автора пісенного хіта «Василина», який, на жаль, зарано пішов із життя. Тема настільки була важливою для онуки, що в пам'ять про свого видатного родича його пісенну творчість було обрано темою кваліфікаційної дипломної бакалаврської роботи. Але початок диплому було закладено ще на III-му курсі спершу одним виставленим плакатом, зацікавленням медіа й наданим на локації у Бучі інтерв'ю (Рис. 4).



Рис. 4. Студентка Вероніка Драгомирецька присвятила плакат пісні свого діда «Василина», 2019.
Фото Андрія Будника.

Цікавим став факт оновленого запису пісні гурту «Медікус» (солістка Леся Стадник) сучасною виконавицею, що було спродюсовано й зроблено студенткою Аліною Лазаренко на підтримку свого постеру для означеного гурту (Рис. 5). Музичний виступ можна було прослухати за допомогою QR-коду на супровідній табличці.



Рис. 5. Студентка Аліна Лазаренко зі своїм плакатом «Медікус. Леся Стадник», 2019. Фото Андрія Будника.

Накопичений за кілька навчальних років візуальний ресурс нарешті було продемонстровано в столичній галереї «Митець» на плакатній експозиції «Слухай українське!» та сателітному проєкті Vinyl-art (Рис. 6). Подія стала гідним підсумком нелегкого навчального семестру 2020 року, який припав на карантинні обмеження. Виставку було відкрито з дотриманням всіх протиепідеміологічних вимог, а сама локація проведення стала місцем паломництва студентів і батьків.



Рис. 6. Фрагмент експозиції проєкту «Слухай українське!». Галерея Київської організації Національної спілки художників України «Митець», 2020. Фото Андрія Будника.

Проєкт «Слухай українське!» присвячено українській пісенній і музичній культурі тривалого періоду: від народних пісень, що існують з найдавніших дохристиянських часів, через класичну українську естраду й аж до нагучасних течій молодіжної субкультури. Завданням для художників-плакатистів було не створення формаль-

ної афіші виконавця, побудованої за принципом фото+творчий псевдонім, тобто підписаного фото. Навпаки, митцєві запропоновано було відійти від комерційного глянцево й спробувати розкрити сутність музичного твору, візуалізувати контекст посилу певного виконавця, створити образ пісні, застосовуючи різноманітний арсенал засобів — алегорію, метафору, метонімію, гротеск, літоту тощо. Звісно, не можна обійти такий вагомий дизайнерський інструментарій, як композицію, кольорознавство, додаючи до цього вміння технічно опрацьовувати творчий задум у графічних редакторах. Важливим чинником є розуміння історії культури, обставин, за яких було створено обрану пісню чи музичну композицію.

У добу целулоїдного й шаблонного дизайну найдорожчими стають емоції, щирі людські почуття. Рукотворний (або аналоговий) ескіз стає рідкістю із тенденцією до загального зникнення. У таких умовах відверта рефлексія на пісню, музику є безумовною цінністю, оскільки позбавлена необхідності сподобатися за будь-яких обставин з метою досягнення виключно комерційного успіху.

Проєкт виконував важливу освітницьку функцію, оскільки з музичною культурою знайомилися не тільки пересічні глядачі, а й самі митці, які в процесі творення відкривали для себе нові або призабуті імена. Учасниками плакатної частини події стали 39 митців, які створили 67 самодостатніх аркушів: Арабаджи Олена, Бабій Надія, Будник Андрій, Будник Оксана, Бухарська Анастасія, Волошина Дарина, Вольнов Ілля, Гіренко Ірина, Грінько Дмитро, Дворнік Валентина, Драгомирецька Вероніка, Ієрусалимець Віталій, Іщук Ілона, Кириченко Степан, Кіптіла Інна, Костік Юлія, Кравець Марія, Лазаренко Аліна, Лазебнюк Валерія, Ломко Ольга, Лугова Меліса, «Ляпас» (група), Малиновська Альона, Мей Євген, Микитенко Микола, Піддубняк Марина, Поліщук Катерина, Почтаренко Дарина, Рабенко Руслан, Романщак Віктор, Сироткін Максим, Соляр Марія, Ткачук Анастасія, Ходоровська Дар'я, Чередниченко Валерія, Чуєва Оксана, Шевцов Георгій, Шупікова Тетяна, Ямборко Анастасія.

Впливовим освітнім і мотиваційним чинником стала організація внутрішнього конкурсу на найкращу афішу події, влаштованому як практичне завдання на іспиті з дисципліни «Дизайн-проєктування», яке передбачало використання метафори, алегорії, метонімії. Переможцем було обрано твір студентки групи ДХМг-19 Юлії Костік (Рис. 7), а ще 6 найкращих афіш було виставлено у вітринах галереї.



Рис. 7. Юлія Костік. Офіційна афіша проєкту «Слухай українське!». 90x60 см. 2020.

Дизайн музичних плакатів є одним із головних засобів комунікації між артистом та його цільовою аудиторією, де посередником між ними є дизайнер. У дослідженні «Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови» автор О. Гладун (2018) зазначає:

Візуальна комунікація — потужний інструмент соціального управління. Плакат — її основний і один із найвлучніших засобів донесення інформації до реципієнта. Його головне завдання — презентація інформаційного повідомлення, поданого в художній формі, що має інтерпретуватися максимально виразно та образно. Саме художня образність та новизна забезпечують краще сприйняття інформації. (с. 115)

Для оцінки рівня представлених на виставках доробків потрібно розуміти основні критерії створення музичних плакатів. По-перше, враховувати, яке враження справляє загальна картинка і чи може вона зацікавити глядача. У сучасному світі стає все складніше завоювати увагу глядача, тому є потреба в постійному пошуку нових плакатних

форм, вдосконалених способів привертання уваги, які формуються на основі механізмів сприйняття людиною.

Таким, що добре запам'ятовується, вважається той плакат, що сприймається дуже легко за лічені секунди без спотворення сенсу. У сучасному світі швидкість сприйняття та аналізу візуальної інформації людиною займає від 1,5 до 2 секунд. Саме тому важливо, щоб плакат міг за такий короткий термін привернути увагу, адже від цього залежить, чи продовжить споглядач знайомитись із його змістовим та ідейним наповненням.

Ван Мені визначає два сучасні методи привертання уваги. Перший із них — це метод візуального висловлювання, який має назву «сугестивна візуалізація». Вважається, що він, на відміну від традиційних способів звернення до людських почуттів, передбачає зацікавлення глядача наявністю певної загадки, яку потрібно розгадати. У цьому разі активно включається інтелект, що й залишає сильніший ефект запам'ятовування, адже споглядач слідував сценарію, що від початку був закладений дизайнером у плакат. Другий метод, що став найбільш поширеним в останні роки, — це відходження від шаблонної комп'ютерної графіки та використання старих шрифтових форм, створення ілюстрацій традиційними мистецькими методами (перо, ручна графіка, фарби) (Ван, 2010, с. 26, 27).

По-друге, важливим є правильно побудована композиція, гармонічне поєднання зображення та тексту, за допомогою чого складається прогнозоване враження від плакату, чітко прослідковується ідейний контекст. Зображення й текст передусім розкривають ідею плаката, сенс якого має бути помітним та зрозумілим. Шрифт має бути читабельним, підібраним відповідно до характеру зображення контексту (Дидик, 2015), адже вплив плаката закладено в образах та створеній візуальній інформації.

По-третє, враховуючи те, що досліджується саме формування іміджу артиста шляхом створення музичних плакатів, важливим критерієм є відповідність зображуваного обраній пісні чи діяльності артиста загалом.

У розробці комунікативних матеріалів важливу роль також відіграє самовираження дизайнера, яке може бути свідомо чи несвідомо закладеним у проєкт. Так, В. В. Грищенко зазначає, що мистецтво плаката базується не лише на способі інформації цільової аудиторії, а ще й на можливості для дизайнера-графіка проявити себе. Сучасна інтерпретація у плакатному дизайні швидко еволюціонувала до такої, що передає складну візуальну мову з індивідуально побудованою системою символів, художньою виразністю та образністю. Це не зава-

жає дизайнеру використовувати авторський підхід до зображення та не зменшує можливу кількість варіативного представлення інформації. Також автор вказує, що комерційний плакат набуває все більшого розмаху, однак часто прослідковується низька художня якість через недостатній рівень професіоналізму дизайнерів (Грищенко, 2011, с. 138).

Враховуючи те, що плакат є невербальним видом комунікації з аудиторією, він справді повинен відповідати основним вимогам і певному рівню художньої виразності, адже саме це забезпечить ефективну передачу ідеї та дасть змогу уникнути невдалих трактувань. Проекти «Слухай українське!» та «Vinyl-art» є досить вдалим способом формування у дизайнерів-початківців потрібного рівня образності. Завдяки спостереженню за діяльністю колег, що беруть участь у цих проектах, можна розвинути в собі аналітичне мислення та тренувати спостережливність.

Розглядаючи представлені плакати, можна відслідкувати розподіл тем серед молоді: народна творчість, класика, поп-музика, патріотична пісня, джаз, рок, класична українська естрада, музична альтернатива. Таке різноманіття наштовхує на думку про насиченість української музики якісними та гідними доробками у різних жанрах. Також можна зазначити те, що дизайнери були більш прихильними до поп-музики, адже візуальне зображення пісень саме цього жанру переважає — близько 28%. Менш популярними, але все ж шанованими, були українська народна музика (15%), зображення оперних співаків із супровідною інструментальною музикою (12%), українська класична естрада (10%) та інші жанри, що становили значно меншу частку в цьому проекті.

Особливістю плакатів є те, що вони передусім створювались на основі суб'єктивних вражень художників-дизайнерів від обраних музичних композицій. Особисті переживання, роздуми спонукали до індивідуального підбору шрифтів, кольорів та технік зображення, але визначальною рисою є приналежність до спільного мистецького напрямку.

Щодо сучасних тенденцій, то серед представленої графіки переважає саме постмодерністська стилістика.

Плакати, що були представлені в одному музичному жанрі, мають зовсім різне візуальне представлення, обумовлене поєднанням описаних вище критеріїв та чинників, що різною мірою впливали на створення кожної з робіт. Робота однієї з учасниць заходу Олени Арабаджи із зображенням солістки гурту «The Hardkiss» (Рис. 8) — це колажний продукт, що був створений на основі фотографії артистки із візерунко-

вим оздобленням. Така техніка цілком відповідає характеристиці постмодернізму, адже він передбачає використання вже готових форм. Загальний вигляд є досить яскравим та швидко привертає увагу глядача, спонукає до більш детального огляду роботи. Така стилістика для «The Hardkiss» є досить новою і нестандартною, адже гурт створює музику у таких жанрах, як поп-рок, хард-рок, прогресивний поп. Водночас це зображення викликає позитивну емоцію й зацікавлення, що може бути чудовим способом оновити образ гурту в очах шанувальників. Використані у роботі кольори підсилюють враження, налаштовуючи на потрібну емоцію.



Рис. 8. Олена Арабаджи. The Hardkiss.
Цифровий друк. 90x60 см. 2020.

Слід зазначити, що відсутність тексту може бути певною негативною рисою для плаката, адже таким чином ускладнюється ідентифікація зображеного артиста.

Наступним прикладом є плакат Анастасії Бухарської на одну з пісень Меловіна — «Play this life» (Рис. 9). Перевагами цієї роботи є зображення самого виконавця з особливою стилістикою, що вже закріпилась за його сценічним образом. Поєднання білого та чорного є своєрідним сим-

волом того, що людина не є односторонньою особистістю, а поєднує в собі протилежні або навіть несумісні риси. Палаюче серце може трактувати по-різному, але якщо співвідносити його з образом артиста, то цей вогонь з'являється у декількох його виступах і є певним виявом його сформованого іміджу. Темний фон не заважає плакату бути яскравим і помітним, адже на контрасті добре виділяється образ та текст, що відразу показує головне й другорядне.

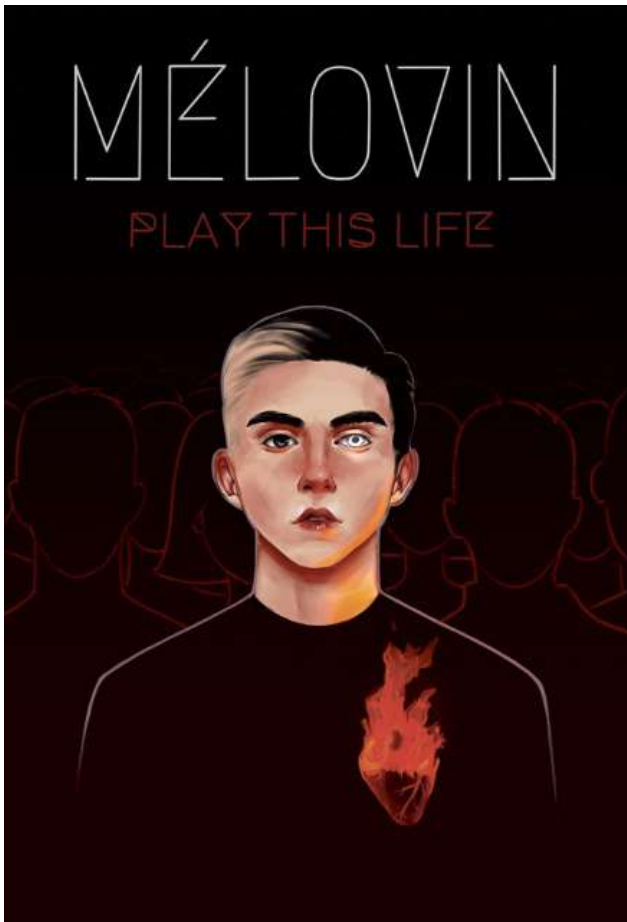


Рис. 9. Анастасія Бухарська. Melovin.
Цифровий друк. 90x60 см. 2020.

Як один із вдалих прикладів, хотілось би навести плакат на пісню гурту «Бумбокс», створений за допомогою векторної графіки (Рис. 10). В основу закладена ідея, що нагадує один із постмодерністських прийомів, а саме перехід від метафори до метонімії. На плакаті зображена закохана пара, оточена вовками, тим самим, транслюється сенс, закладений у слова пісні: «Люди ми тільки тоді, як дуже сильно любимо, тільки тоді, коли любимо — можемо зватись людьми». У роботі вдало побудована композиція та добре прослідковується закладений ідейний зміст, який підкріплюється ще й словами з пісні, що дає можливість більш точно візуалізувати ідею.

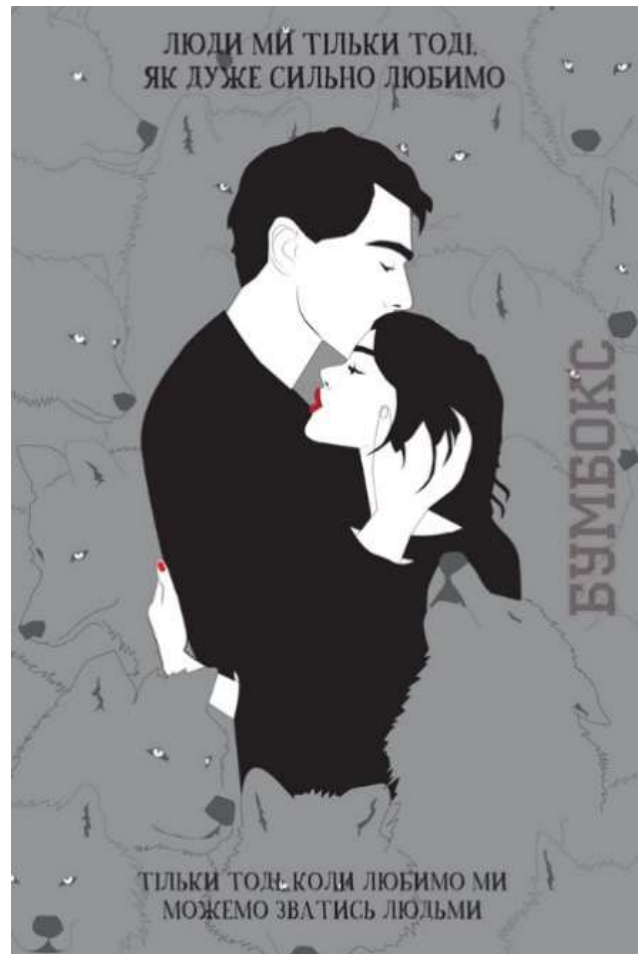


Рис. 10. Анастасія Ямборко. Бумбокс.
Цифровий друк, 90x60 см, 2020.

Розглянуті в ході дослідження плакати показують, що музика спільного жанру може бути представлена абсолютно різною графічною мовою. На остаточний вигляд плаката впливає наявність чи відсутність сформованого образу артиста, сенс, закладений в пісню, та враження самого дизайнера, яке теж формується під впливом різних аспектів, одним з яких є імідж артиста. Проблематику створення певного бачення в аудиторії та сучасне іміджеформування у своїх працях висвітлював М. М. Поплавський (2009, 2018b; Poplavskiy, 2018a), теоретичні напрацювання якого підкріплені безпосередньою реалізацією та беззаперечними наочними успіхами. Описані автором результати досліджень дають можливість краще розуміти природу створення медійного образу та його вплив на сприйняття потенційною аудиторією.

Слід зауважити, що на учасників заходу позитивно вплинуло включення до експозиції творів, споріднених із музичною тематикою, від плакатистів старшого покоління, а саме: автентичних офсетних відбитків Миколи Павлусенка і Георгія Шевцова; в одному з плакатів було використано відоме панно члена Секції плаката Романа Кири-

ченка. Матеріали надано спадкоємцями митців, також було використано архіви Секції плаката і графічного дизайну КОНСХУ (з 1969 року) і групи «Ляпас» (1988–1991). Из фондів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського було запозичено обкладинку Євгена Мея для нот Семена Тартаковського «Шпана» 1927 року, яка виглядає надзвичайно актуально і стилістично атрактивно як для носія віком майже 100 років. Таке спільне експонування творів молоді й корифеїв плакатної справи встановлює і підтримує безперервний зв'язок різних поколінь української дизайнерської і, зокрема, графічно-плакатної школи.

Окремої уваги заслуговує звернення молодих дизайнерів-плакатистів до патріотичної української музики. Позитивним аспектом експозиції було власне бажання студентів звернутись до такої важливої теми та вшанувати події, які були описані в піснях. Як вдалий приклад хотілось би навести плакати «Тартак. Мене вже немає», «Ах, лента за лентою — набої подавай... ОУН-УПА», «Співаник українських січових стрільців».

Технічною специфікою проекту «Слухай українське!» стало подання для експозиції не тільки поодиноких відбитків, але й серій плакатів. Спостерігаємо, наприклад, низку творів, присвячених одній темі: «Пісні на вірші Анатолія Драгомирецького» Вероніки Драгомирецької або серію плакатів-портретів українських композиторів у виконанні Руслана Рабенка для проекту «Народжені Карпатами». Також на виставці було представлено серію дипломних плакатів Катерини Поліщук.

Головною ідеєю було пряме або метафоричне зображення виконавця, вписаного в умовний композиційний квадрат, який так само був символом тих обмежень і рамок, які ставить суспільство. Кожен з представлених виконавців бореться за ті чи інші ідеї й проявляє це в своїй діяльності, саме тому була обрана спільна концепція, але з адаптуванням під кожен окремо сформований сценічний образ.

Плакат на трек Альони Альони «Завтра» було створено на основі фотографії виконавиці. Завдяки яскравим кольорам та графічним елементам у роботі відстежується позитивна енергетика, що робить плакат динамічним. Таке яскраве представлення викликає зацікавлення та робить зображення помітним. Графічні елементи, такі як жовтий контур, блакитна хвиля, є метафоричними, вони показують, що діяльність співачки виходить за рамки цього умовного квадрата. Зображення доповнюється текстом, в якому зазначається назва треку та псевдонім виконавиці. Додатковою шрифтовою композицією є представлення слова «завтра» різними мовами, тим самим показуючи, що майбутнє є непередбачуваним і важко прогно-

зованим. Так, у тексті самої пісні звучать слова: «Знову квиток, знову часу виток, і Я не знаю, де я буду завтра», що підкріплюються представленою графічним втіленням ідеї плакату. У творі на пісню «#НЕБЕЙБИ» межі квадрату відіграють іншу роль. В основу створеного дизайну закладено проблему поверхневого сприйняття діяльності людини. Беручи за основу пісню та створений імідж виконавиці, було поставлено завдання передати за допомогою візуальної інформації «справжню» сторону артистки. Таким чином, образ дівчини у квадраті відрізняється від того, що відображений за його межами. В нього вписаний саме той вигляд, який є зручним та сприйнятливим для суспільства, але не є співвідносним із бажанням дівчини. Яскраві лінії, плями та бризки підкреслюють бунт проти стереотипів та стандартів. Під час створення плакату на одну з пісень гурту початківців «The Unsleping», які перебувають лише на старті формування власного іміджу, було вирішено побудувати рішення на основі власних почуттів дизайнера від пісні. Розроблено образ чоловіка, який уособлював у собі весь гурт та став метафорою описаної в пісні пташки. Темні кольори вдало передають атмосферу пісні та сенс, закладений в неї, і не заважають плакату бути сприйнятним і атрактивним.

Розглядаючи серію описаних вище плакатів, можна визначити, що в них помітні основні риси постмодернізму — колажність та метонімія. Використання готових форм є найбільш поширеним серед дизайнерів та вдало використаним прийомом у цій серії, а метонімічна ідея рамок містить в собі сильний соціальний підтекст. Також можна діагностувати симбіоз уже сформованого іміджу артиста з унікальним баченням дизайнера. Чітке окреслення образу виконавця та правильної роботи з ним визначає успішність подальшого просування й створення дизайнерської рекламної продукції, що буде ефективною. Плакати, афіші та обкладинки альбомів є одними з найважливіших комунікативних елементів між артистом та його аудиторією, саме тому в роботі над ними потрібно обов'язково звертати увагу на наявність іміджу та його складників.

З огляду на те, що стає все складніше зацікавити глядача, а основні комунікативні прийоми мають тенденцію до застарілості, з'являється потреба в пошуках нових способів візуалізації та представлення об'єкта. В дослідженні «Особливості побудови візуальної комунікації у дизайні» автори зазначають:

На відміну від плакатів, що привертають увагу до змісту способами, що стали вже традиційни-

ми, плакат, створений методом сугестивної візуалізації, є візуальним ребусом, головоломкою, яку треба розгадати, доволі часто навіть без вербальної підказки або рекламного слогану. У глядача залишаються глибокі враження після розгадки такого ребусу, оскільки він брав участь у процесі сприйняття і запам'ятовування інформації відповідно до сценарію, «написаним» дизайнером. (Мирошниченко & Дубрівна, 2020, с. 4)

Важливо наголосити на тому, що деякі учасники проекту представили плакати з указаним QR-кодом, який дає змогу перейти на певний інтернет-ресурс з розміщеною на ньому піснею. Такий спосіб є дуже вдалим для залучення як уже наявних представників фанбази, так і нових потенційних слухачів. У цьому разі плакат найкращим чином виконує комунікативну функцію між артистом та його потенційною аудиторією.

За наслідками проведеного виставкового проекту молоді графічні дизайнери встановили контакти із представленими на плакатах виконавцями й отримали схвальні коментарі. Так, плакат Ольги Ломко був розміщений у Instagram співачки Мамаріки. Валерія Лазебнюк отримала позитивні відгуки від Аліни Паш, а Юлія Трохимчук — від метал-гурту Sale Only з Дніпра.

Родзинкою експозиції стала виставка вініл-арту, яка мала окрему стіну для експонування. Завданням представленого матеріалу було через дизайнерську реінкарнацію надати нового життя аналоговим носіям (вініловим платівкам, які зазвичай просто викидаються власниками на смітники) через набуття ними нової художньої якості — перетворення на арт-об'єкти засобами графічного дизайну. Учасники проекту стали 22 студенти I-го курсу факультету дизайну та реклами КНУКіМ, які перетворили на виставкові носії 31 платівку. Як відомо, дизайн платівок є одним із продуктів просування артиста, вигляд якого спирається на ідею альбому та імідж артиста. А. Ю. Ахрамеєва (2018) визначає обкладинки альбому як спосіб вираження діяльності виконавця, змогу детальніше розповісти про нього та його музику. Оформлення обкладинки може вдало підкреслювати сенс альбому, закладену в нього ідею (с. 497).

Оскільки просування на світовій музичній арені ускладнюється великою кількістю аналогових виконавців, доводиться створювати нові образи, формувати стійкий імідж та більш креативно підходити до виготовлення продукції для промоушн. Виходячи з цього, можна помітити те, як деякі дизайнери вдаються до оформлення не лише обкладинки, а й до самих платівок. Таке ці-

каве рішення краще виділяє музичний продукт на ринку та викликає більше зацікавлення.

У ході проведення експозиції «Vinyl-art» було запропоновано оригінальні рішення для подібного представлення саме вітчизняної музики. Такі ідеї та кольорові комбінації можна в подальшому пропонувати виконавцям як один з варіантів редизайну їхніх альбомів чи окремих треків, що так само допоможе оновити імідж артиста відповідно до сучасних тенденцій.

Ван Мені вважає, що молоді дизайнери часто відчують свою причетність до епохи, часу, особливо до молодіжних субкультур. Їхнє самовираження відбувається саме під впливом цих аспектів (Ван, 2010, с. 18). Розглядаючи представлені платівки, можна помітити належність деяких робіт до постмодерністського напрямку, де помітимо цитування вже готових зразків образного представлення, використання готових форм та колажну візуалізацію. Живучи в часи поширення цього напрямку, таке мислення властиве молоді.

ВИСНОВКИ

Розглянуті в ході дослідження проекти «Слухай українське!» та «Vinyl-art» є важливими для розвитку графічного дизайну та вітчизняної музики. Також ці заходи змогли показати свою значущість в освітньому процесі виховання дизайнерів-початківців. У ході роботи над плакатами та платівками студенти здобувають нові знання та цінний досвід, що допоможе підняти рівень дизайнерського супроводу української музики на вищий щабель. За умови продовження такого роду діяльності й залучення до нього більшої кількості учасників — психологів, маркетологів тощо — буде покращуватись якість оформлення музичних продуктів (плакатів, афіш, альбомів, обкладинок дисків та платівок), вдосконалюватись формування образу артиста та створюватиметься працюючий імідж.

Наукова новизна полягає у введенні до наукового обігу матеріалів щодо проведення мистецтвознавчого аналізу масштабних виставкових проектів за участі студентів. Окреслення новітніх способів промоції артистів завдяки підсиленню ролі графічного дизайну у формуванні іміджу виконавця. Розгляд заходів, альтернативних традиційним способам просування, зокрема, виставок плакатів-образів артистів і об'єктів вініл-арту, які не мають прецедентів на території України.

Практична значимість дослідження полягає у виявленні спорідненості представлених творів із поточними завданнями з навчальних дисциплін і усвідомлення значення участі студентства у по-

дібних проєктах для формування soft-skills у процесі отримання вищої освіти молодими дизайнерами. Важливим є й встановлення перехресних зв'язків за проблематикою теми у процесі навчання на інших факультетах КНУКіМ.

Перспективи подальших досліджень полягають у наповненні та вдосконаленні теоретичної бази для використання у практичному просуванні українських виконавців на музичному ринку засобами графічного дизайну. Таке може відбуватися як через застосування оновленого програмного забезпечення у практичній частині, так і через залучення фахівців із суміжних галузей (психології, менеджменту шоу-бізнесу, маркетингу) у теоретичній. Студенти факультету дизайну і реклами можуть виконувати окремі завдання, а також курсові, бакалаврські та магістерські роботи, у співробітництві з іншими факультетами КНУКіМ, якщо тема робіт дотична до їхнього профілю.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Ахрамєєва, А. Ю. (2018). Особливості розвитку графічного дизайну обкладинок музичних альбомів. В *Наукові розробки молоді на сучасному етапі: Т. 1. Сучасні матеріали і технології виробництва виробів широкого вжитку та спеціального призначення*, Тези доповідей XVII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів, 26-27 квітня 2018 р., Київ (с. 497-498). Київський національний університет технологій та дизайну. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/11639>
- Будник, А. (2018). Плакатний проєкт «Звуки музики». В *Міжнародний музичний фестиваль O-FEST 2018*. Київський національний академічний театр оперети.
- Будник, А. (2020, 17 червня). Плакатний проєкт «Слухай українське!» із сателітною експозицією «Vinyl-art». Сайт художньої галереї Митець. <http://mytets.com/2020/06/17/plakatnyj-proyekt-sluhaj-ukrayinske/>
- Ван, М. (2010). *Художественно-коммуникативные особенности современного плаката: новейшие концепции и тенденции развития в зарубежной практике* [Диссертация кандидата искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный университет технологий и дизайна].
- Гладун, О. Д. (2018). Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови. *Сучасне мистецтво*, 14, 115-122. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152212>
- Грищенко, В. В. (2011). Особливості дизайну в мистецтві плаката. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 6, 138-140.

- Дидик, А. А. (2015). Застосування шрифтів в рекламі. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія: Економічні науки*, 1 (83), 85-90.
- Мирошниченко, М. Е., & Дубрівна, А. П. (2020). Особливості побудови візуальної комунікації у дизайні плакату. *Технології та дизайн*, 4(37). <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/17017>
- Найкращі мистецькі заклади вищої освіти України. (2021, 5 липня). Освіта.ua. <https://osvita.ua/vnz/rating/82982/>
- Національна спілка театральних діячів України. (2019). Міжнародний фестиваль «Парк мистецтв». Мистецтво джазу в Бучі. <https://nstdu.com.ua/project/mizhnarodniy-festival-park-mistetstv-mistetstvo-dzhazu-v-buchi/>
- Поплавський, М. (2009). Особливості функціонування шоу-бізнесу у світовому соціокультурному контексті. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 10, 108-112.
- Поплавський, М. (2018b). Управлінський потенціал мережевих іміджевих технологій. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 19, 145-154. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.19.2018.141367>
- Poplavskiy, M. (2018a). Higher Education Establishment of Culture and Arts Image as a Key to its Success. *Ukrainian Information Space*, 1, 12-20. <https://doi.org/10.31866/2616-7948.1.2018.141089>

REFERENCES

- Akhramieieva, A. (2018). Osoblyvosti rozvytku hrafichnoho dyzainu obkladynok muzychnykh albomiv [Features of the development of graphic design of music album covers]. In *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi: T. 1. Suchasni materialy i tekhnolohii vyrobnytstva vyrobiv shyrokoho vzhytku ta spetsialnoho pryznachennia* [Scientific developments of youth at the present stage: Vol. 1. Modern materials and technologies for the production of consumer goods and special purpose], Abstracts of the XVII All-Ukrainian Scientific Conference of Young Scientists and Students, April 26-27, 2018, Kyiv (pp. 497-498). Kyiv National University of Technologies and Design. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/11639> [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (2018). Plakatnyi proekt "Zvuky muzyky" [Poster project "Sounds of Music"]. In *Mizhnarodnyi muzychnyi festyval O-FEST 2018* [O-FEST International Music Festival 2018]. Kyiv National Academic Operetta Theatre [in Ukrainian].
- Budnyk, A. (2020, June 17). Plakatnyi proiekt «Slukhai ukrainske!» iz satelitnoiu ekspozytziieiu "Vinyl-art" [Poster project "Listen to Ukrainian!" with satellite exposition "Vinyl-art"]. *Sait khudozhnoi halerei*

- Mytets.* <http://mytets.com/2020/06/17/plakatnyj-proyekt-sluhaj-ukrayinske/> [in Ukrainian].
- Dydyk, A. A. (2015). Zastosuvannya shryftiv v reklami [Using fonts in advertising]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnologii ta dyzainu. Serii: Ekonomichni nauky* [Bulletin of the Kyiv National University of Technologies and Design. Series: Economic sciences], 1(83), 85-90 [in Ukrainian].
- Gladun, O. (2018). *Ukrainskyi plakat: etapy rozvytku vizualno-plastychnoi movy* [Ukrainian poster: the development stages of visual and plastic language]. *Suchasne mystetstvo* [Contemporary Art], 14, 115-122. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152212> [in Ukrainian].
- Hryshchenko, V. (2011). Osoblyvosti dyzainu v mystetstvi plakata [Features of design in the art of poster]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], 6, 138-140 [in Ukrainian].
- Miroshnichenko, M., & Dubrivna, A. (2020). Osoblyvosti pobudovy vizualnoi komunikatsii u dyzaini plakatu [Features of building visual communication in poster design]. *Tekhnologii ta dyzain* [Technology and design], 4(37). <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/17017> [in Ukrainian].
- Naikrashchi mystetski zaklady vyshchoi osvity Ukrainy* [The best art institutions of higher education in Ukraine]. (2021, July 5). *Osvita.ua*. <https://osvita.ua/vnz/rating/82982/>
- National Union of Theatre Artists of Ukraine. (2019). *Mizhnarodnyi festyval "Park mystetstv". Mystetstvo dzhazu v Buchi* [International Festival "Park of Arts". The art of jazz in Bucha]. <https://nstdu.com.ua/project/mizhnarodniy-festival-park-mistetstv-mistetstvo-dzhazu-v-buchi/> [in Ukrainian].
- Poplavskiy, M. (2009). Osoblyvosti funktsionuvannya shou-biznesu u svitovomu sotsiokulturnomu konteksti [Features of show business in the global socio-cultural context]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti* [Culture and Arts in the Modern World], 10, 108-112 [in Ukrainian].
- Poplavskiy, M. (2018a). Higher Education Establishment of Culture and Arts Image as a Key to its Success. *Ukrainian Information Space*, 1, 12-20. <https://doi.org/10.31866/2616-7948.1.2018.141089>
- Poplavskiy, M. (2018b). Upravlinskyi potentsial merezhevykh imidzhevykh tekhnologii [Managerial potential of network image technologies]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti* [Culture and Arts in the Modern World], 19, 145-154. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.19.2018.141367> [in Ukrainian].
- Van, M. (2010). *Khudozhestvenno-kommunikativnye osobennosti sovremennogo plakata: noveishie kontseptsii i tendentsii razvitiya v zarubezhnoi praktike* [Artistic and communicative features of the modern poster: the newest concepts and tendencies of development in foreign practice] [PhD Dissertation, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design] [in Russian].

VISUALISATION OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE IN “LISTEN TO UKRAINIAN!” AND “VINYL-ART” STUDENT PROJECTS

Andrii Budnyk^{1*}, Andrii Furdychko², Kateryna Polishchuk¹

¹Kyiv National University of Culture and Arts

²Kyiv University of Culture

Abstract

The purpose of the article is on the example of the “Listen to Ukrainian” and “Vinyl-art” exhibition projects to analyse trends in the development of graphic design in terms of meeting the needs of show business and identify the impact of such events on design education. *Methods.* The research is based on the analytical and evaluation tool of scientific knowledge. *Results.* The article demonstrates that the development of the visual identity of an artist by a designer is influenced by a large number of factors, in particular, belonging to a certain subculture or following trends. The projects studied in the article, namely “Listen to Ukrainian!” and “Vinyl-art”, create new opportunities for the implementation of creative ideas of both young and already professional designers. The public testing of the results of the practical tasks performed by the students of the Kyiv National University of Culture and Arts in the disciplines: “Design Projecting”, “Design of Printed Publications” etc., is a special attraction of the exhibitions. Thus, the reaction of the audience becomes a marker of mastering the theoretical material. If such events continue to operate, there is a potential possibility of their impact on the visual and graphic support of the Ukrainian stage and an increase in the number of qualified specialists. The visual material

accumulated over several years of teaching the relevant disciplines becomes the foundation for an attractive representation of the higher educational institution to a wider audience. The meaningful content contributes to the patriotic education of creative youth, in particular, the project implementation process contributes not only to the development of practical skills in preparing files for printing and displaying, but also encourages creative students to study in-depth national culture and history. The results of scientific research in the field of design and related areas explored in the course of the study emphasise the correctness of these opinions. *Scientific novelty.* Given the lack of theoretical materials on the issue, there is a need for new research and analysis of empirical data that expand the scope of forming the image of musical performers.

Keywords: artist; poster; records; pop culture; Ukrainian music; postmodernism; image

Інформація про авторів:

Андрій Будник, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-0719-2231, e-mail: budnik_andriy@ukr.net

Андрій Фурдичко, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений артист України, Київський університет культури, вул. Чигоріна, 20, Київ, Україна, 01042, ORCID iD: 0000-0002-2963-9794, e-mail: akniaz@ukr.net

Катерина Поліщук, магістрантка, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-0325-6197, e-mail: katerina.polishchukk@gmail.com

Information about the authors

Andrii Budnyk*, PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-0719-2231, e-mail: budnik_andriy@ukr.net

Andrii Furdychko, DSc in Art Studies, Professor, Honoured Artist of Ukraine, Kyiv University of Culture, 20 Chyhorina St., Kyiv, 01042, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2963-9794, e-mail: akniaz@ukr.net

Kateryna Polishchuk, Master Student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-0325-6197, e-mail: katerina.polishchukk@gmail.com

*Corresponding author



ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ

Анастасія Варивончик

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — проаналізувати культурологічні, екологічні та соціальні аспекти проектної діяльності ландшафтного дизайнера. *Методологія дослідження* поєднує теоретичні й емпіричні підходи, а саме: метод спостереження, метод вивчення та узагальнення, метод аналізу, порівняння, синтезу в дослідженні тенденцій і перспектив ландшафтного дизайну. *Результати*. Встановлено, що ландшафтний дизайн як загальнокультурний і екологічний фактор впливає на соціокультурний аспект життя людини та безпеку її діяльності. Ландшафтний дизайн трансформується у феномен, що поєднує екологічну безпеку, економічну доцільність і естетичну виразність. Проаналізовані сучасні засоби створення проектів ландшафтного дизайну. З допомогою ландшафтного дизайну в культурному просторі формуються нові цінності та норми, розширюються просторові орієнтації і форми суспільного розвитку. В глобальних проблемах людства визначена орієнтованість наукового і культурного векторів України на загальноєвропейські стандарти. *Наукова новизна* дослідження визначена тим, що ландшафтний дизайн розглядається у колі культурологічних, екологічних та соціальних проблем. Визначені головні тенденції та перспективи сучасного ландшафтного дизайну.

Ключові слова: ландшафт; ландшафтний дизайн; екосистема; біорізноманіття; вертикальні сади; контейнерне озеленення

Для цитування

Варивончик, А. (2022). Тенденції та перспективи ландшафтного дизайну. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 221-227. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258799>

ВСТУП

Глобальні екологічні, гуманітарні, соціальні, політичні проблеми прискорюють ефективність та оперативність створення сприятливого середовища для життєзабезпечення та життєдіяльності як окремої людини, так і суспільства загалом, зокрема в умовах обмежень, замкнутості просторів, ізоляцій.

Функції сучасного ландшафтного дизайну гарантують безпеку й естетизацію предметно-просторового оточення людини. Для ефективної проектної роботи ландшафтних дизайнерів та архітекторів необхідно знати особливості предметно-просторового середовища, його структуру, тенденції розвитку та фактори впливу, реалізовувати потребу в гармонізації індивіда з довкіллям.

Вплив ландшафтного дизайну на сучасне суспільство, екологію та культуру вимагає постановки не тільки практичних, а й фундаментальних

питань про конструювання соціально-культурного простору і проектування предметного середовища.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Аналіз останніх публікацій показав значний науковий інтерес до проблем становлення і розвитку ландшафтного дизайну. Тенденції розвитку ландшафтного дизайну туристичних комплексів в етнічному стилі та загалом туристичного середовища досліджено К. Гордієнко та О. Борисовою (2015), Науковцями С. Мигаль та Г. Сомар (2011) проаналізоване соціосистемне середовище з позиції інвайронментології. Н. Крижановська, М. Вотінов та О. Смірнова (2019) визначили базові відомості про формування ландшафтних об'єктів у різні історичні епохи, провели типологію об'єктів ландшафтної архітектури і дизайну, підкреслили особливості проектування природоінтегрованих будівель.

Мета статті — проаналізувати культурологічні, екологічні та соціальні аспекти проектної діяльності ландшафтного дизайнера.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Глобальні проблеми: дефіцит води, зміна клімату, бідність, продовольча безпека, вирубаня лісів і втрата біорізноманіття взаємопов'язані. Варто докласти зусиль, щоб антропогенні ландшафти змогли надавати численні переваги і функціонувати як багатофункціональні. Ландшафт відіграє важливу роль у культурній, екологічній, природоохоронній та соціальній сфері громадських інтересів, формує сприятливий ресурс для економічної діяльності та місцевої культури. Візуальне сприйняття простору, а саме ландшафту, — здатність людини осягати розташування об'єктів у просторі, є складною навичкою, яка забезпечує чітку орієнтацію у фізичному середовищі, дозволяє виявляти та розпізнавати напрямок та місце об'єктів щодо спостерігача чи інших об'єктів, а також сприймати абсолютні та відносні розміри та відстані з використанням різноманітних візуальних сигналів. Сприймання простору не обмежується лише зоровим сприйняттям, також активно залучений слуховий і вестибулярний апарат. До істотніших закономірностей процесу візуального сприйняття належать: цілісність, предметність, свідомість, узагальненість, константність, вибірковість, апперцепція (визначається залежністю сприйняття від досвіду, знань, умінь, поглядів, інтересів, певного ставлення людини до дійсності), флюентність (швидкість коригування мозком зображення на сітківці ока для найточнішого сприйняття властивостей та якостей об'єкта — величини, форми, пропорцій) та флексибільність (готовність швидко перемикається з сприйняття тривимірного простору на сприйняття площини малюнка та назад, загалом під час малювання з натури). Перелічені процеси, пов'язані зі сприйняттям простору, відіграють активну роль у розвитку людини та у формуванні культури. Зменшення різноманітності багатьох ландшафтів, погіршення їхніх характеристик внаслідок численних факторів завдає шкоди якості повсякденного життя населення. Питання, пов'язані зі збереженням, відновленням природних ландшафтів на території України, нині стають предметом національної політики. Верховна Рада України ухвалила як закон законопроект № 5198 «Про ландшафти», який спрямований на забезпечення охорони, управління та планування ландшафтів для їхнього заощадження ("Закон України", 2012).

Ландшафт відіграє важливу роль у культурній, екологічній, природоохоронній та соціальній сферах суспільних інтересів, є сприятливим ресурсом для економічної діяльності та сприяє формуванню місцевої культури. Це основний компонент природної та культурної спадщини, що робить внесок у добробут людей та зміцнення європейської самобутності. Ландшафтний дизайн є ключовою умовою збереження індивідуального та соціального добробуту, що передбачає права та обов'язки кожного громадянина на природну та культурну спадщину.

У роботі над дизайн-проектом ландшафту розробнику необхідно враховувати сукупність культурних, природних та геологічних факторів, економічні та соціальні потреби суспільства, дотримуватись принципів сталого (збалансованого) розвитку ландшафтних компонентів, збереження взаємозв'язків між ними, забезпечення цілісності екосистемних функцій. Діяльність ландшафтного дизайнера спрямована на покращення, відновлення та формування ландшафтів, забезпечення збалансування змін, викликаних соціальними, економічними та екологічними процесами, що здійснюється в межах основних принципів сталого розвитку (Білоконь, 2001). Дизайнер ландшафту здатний поєднувати наукові технічні знання з художньою підготовкою, сприймати територію та ландшафт як процес, у якому взаємодіють, еволюціонують та змінюються фактори соціально-економічного, біофізичного, адміністративно-правового та культурного характеру, працюючи в широкому діапазоні масштабів та типів проектів з технічною, екологічною, культурною та естетичною основою, пов'язаною з проектуванням та використанням ландшафту (Білоконь, 2001). Спеціаліст цієї галузі має постійно набувати нові знання про будівельні технології та матеріали (інертні та біологічні), щоб застосовувати їх під час проектування, будівництва та обслуговування ландшафту, освоювати нові технології проектування та презентації об'єктів, розвивати фундаментальні навички у галузі проектування ландшафтно-архітектури, а також управління та обслуговування відкритих просторів. Турбота про довкілля та збереження цілісності біорізноманіття – основна та пріоритетна умова забезпечення сталого розвитку та відновлюваності порушених екосистем, збереження цілісності ландшафтів. Одним із найчастіше застосовуваних термінів в екології ландшафту є екосистема. Початкове визначення цього поняття датується 1935 роком і належить А. Тенслі:

Весь комплекс організмів у будь-якому екологічному цілому може мати назву «біом». Основне

поняття для «біома», що розглядається разом із усіма чинними неорганічними факторами його середовища, є екосистема. У екосистемі органічні і неорганічні чинники є складовими, які у порівняно постійній динамічній рівновазі.

Ю. Білоконь (2001) характеризує екосистему з погляду її екологічної стійкості, здатності відновлювати вихідний або близький до нього стан після будь-якого природного чи антропогенного впливу, який проявляється у відхиленні екосистеми від її первісних параметрів.

Відновлення екосистем має основне значення для досягнення цілей у галузі сталого розвитку, зокрема у галузі зміни клімату, викорінення злиднів, забезпечення продовольчої безпеки, збереження водних ресурсів та біорізноманіття, і визначається як процес відновлення екологічної функції ландшафтів, водойм, іншими словами, підвищення родючості, продуктивності та можливості екосистем задовольняти потребам суспільства. Це може бути реалізовано, наприклад, за допомогою природного відновлення надмірно експлуатованих екосистем або шляхом посадки дерев та інших рослин.

Географічний ландшафт — генетично однорідна ділянка (сегмент) ландшафтної сфери з єдиним геологічним фундаментом, однотипним рельєфом, гідрокліматичним режимом, поєднанням ґрунтів та біоценозів та характерною для нього морфологічною структурою. Компонентами ландшафту є гірські породи, вода, лід, сніг, ґрунт, повітряні маси, рослинність та тваринний світ. У містобудуванні ландшафт — об'єкт гармонійної сполуки природної та антропогенної складової для створення культурного ландшафту та його підтримання. Проблема органічного взаємозв'язку міста та природного середовища зберігає першорядне значення на всіх етапах розвитку містобудування. Ця проблема розроблялася провідними науково-дослідними та проектними інститутами України, розглядалася у багатьох роботах закордонних та українських містобудівників: К. Лінча, Ле Корбюзьє, Й. Фрідмана, В. Єлизарова, В. Ладного, Б. Приймака, Ю. Білоконя, Е. Грушки, Т. Панченко, М. Дьоміна та др.

У ХХ столітті конфлікт між антропогенною діяльністю людини та природним середовищем об'єднав зусилля містобудівників та зумовив розвиток нових наукових розділів та напрямів теорії і практики містобудування: урбоєкології, естетики містобудування, культурології, екології ландшафту, ландшафтної архітектури. Розвиток містобудування під впливом урбанізації і науково-технічної революції виявив низку критичних змін в умовах взаємозв'язку міст і природи.

У другій половині ХХ століття структура ландшафтної термінології стає дрібнішою. Залежно від домінуючої функції, просторової організації та об'єктів проектування визначаються ландшафти — урбанізовані, сільськогосподарські, рекреаційні, технічні, лісогосподарські, водогосподарські та ін. Урбанізований ландшафт (гранично антропогенний) — ландшафт із інтенсивним розвитком міських поселень. Ландшафт техногенний (промисловий індустріальний) — крайній серед антропогенних ландшафтів з елементів технічного походження і природних дещо деградованих. Ландшафт сільськогосподарський (агрорландшафт) — антропогенний ландшафт, який використовується переважно для землеробства та тваринництва, включає техногенні елементи (дороги, забудови) (Кушниренко, 2003). Лісогосподарський ландшафт — антропогенний ландшафт з переважанням природних компонентів, поєднує функції — природоохоронну, рекреаційну. Ландшафт поселень (міста, сільського поселення) — антропогенний, здебільшого — культурний, ландшафт з певним ступенем переосвіченості природної основи, яка залежить від величини поселення, наявності та профілю промислових виробництв, транспорту та інших факторів. Архітектурний ландшафт — це ландшафт, що сформувався в процесі цілеспрямованої архітектурної та містобудівної діяльності. Він трактується також як різновид антропогенного, культурного ландшафту. Архітектурний ландшафт складають будівлі та споруди, природні компоненти, в яких виявляються регіональні природні особливості. Поняття «архітектурний ландшафт», «ландшафт міста», «ландшафт житлового середовища», «ландшафт виробничого середовища» все міцніше входять у теорію та практику містобудування (Кушниренко, 2003).

Наприкінці ХХ ст. ландшафтна термінологія у містобудуванні почала закріплюватися на законодавчому рівні як один із об'єктів культурної спадщини, що вимагає охорони. Одним із перших такого роду документів є Рекомендації ЮНЕСКО «Про збереження краси та характеру пейзажів та місцевостей» (1962 р.), «Міжнародна Хартія з консервації та реставрації пам'яток» (1964 р., так звана Венеціанська Хартія). Європейська Хартія про архітектурну спадщину, прийнята Комітетом міністрів Ради Європи в 1975 р. виділила як об'єкт архітектурної спадщини, що підлягає збереженню «старовинні міста та традиційні села в їхньому природному чи рукотворному оточенні». Конвенція про охорону архітектурної спадщини Європи, прийнята в 1981 р., включає в поняття архітектурна спадщина «спільні твори людини і природи

як місця, частково забудовані і досить відмінні та однорідні, щоб можна було визначити їхні топографічні ознаки, і, що представляють явний історичний, археологічний, художній, науковий, соціальний чи технічний інтерес» (Продовольственная и сельскохозяйственная организация Объединенных Наций, б.г.). Виділення ландшафту як об'єкта природоохоронної культурної спадщини призвело до формування нових розділів у понятійно-термінологічному словнику ландшафту. Поняття «культурний ландшафт» позначає такий ландшафт, який людина трансформувала для забезпечення власних потреб і який постійно вдосконалює. У культурному ландшафті зустрічаються як природні об'єкти і об'єкти людської життєдіяльності, так і штучні об'єкти. Міра окультурення ландшафту визначається ставленням первісних природних складових частин до антропогенних складових частин. Культурний ландшафт формується на основі первинного чи натурального ландшафту. Культурним ландшафтом називають такі новоутворення, в яких здійснені людиною зміни можуть підтримуватись лише силами людини. Протилежністю культурного виступає деградований ландшафт, що виникає внаслідок нераціональної діяльності людини, катастроф антропогенного чи природного походження, а також воєнних конфліктів та інших несприятливих впливів на ландшафти, внаслідок чого здатність виконувати функції відтворення здорового середовища деградують (Продовольственная и сельскохозяйственная организация Объединенных Наций, б.г.).

Деградовані ландшафти виникають там, де людина внаслідок неусвідомлених дій або з корисливою метою порушує природну рівновагу складних фітоценозів, провокує тривалі прогресувальні зміни. Рекультивация деградованих ландшафтів є нині одним із пріоритетних напрямів розвитку містобудівної практики та теорії, що пов'язано з удосконаленням функціональної та планувальної структури міста, покращенням екологічних та естетичних якостей міських земель, заповненням нинішнього дефіциту міських територій.

Природоохоронна громада почала звертати увагу на науку про екологію ландшафту ще у 1980-х роках. У Міжнародній Програмі ООН з навколишнього середовища у 2015 році ландшафтний підхід втілює управління екосистемами. ЮНЕП використовує підхід у проєкті «Екосистемне управління продуктивними ландшафтами», вважаючи перспективою ландшафту найважливішою шкалою для поліпшення сталого використання біорізноманіття (Продовольственная и сельскохозяйственная организация Объединенных Наций, б.г.).

Нині більше 20 відсотків покритої рослинністю поверхні планети демонструють тенденцію до зниження родючості, пов'язаного з ерозією, виснаженням та забрудненням у всіх частинах світу. До 2050 року деградація та зміна клімату можуть спричинити зниження врожайності на 10 відсотків у всьому світі та до 50 відсотків у деяких регіонах (Продовольственная и сельскохозяйственная организация Объединенных Наций, б.г.).

Активізація зусиль з масштабного відновлення деградованих та пошкоджених екосистем є ефективним заходом боротьби зі зміною клімату та підвищення продовольчої безпеки, водопостачання та біорізноманіття. Деградація наземних та морських екосистем підриває добробут 3,2 мільярда людей і спричиняє економічні втрати у розмірі орієнтовно 10 відсотків річного світового валового продукту у формі втрати різновидів тварин та рослин та екосистемних послуг. Ключові екосистеми, які надають численні послуги, необхідні для виробництва продовольства та ведення сільського господарства, включаючи постачання прісної води, захист від небезпек та забезпечення сприятливого довкілля для таких видів, як риба та запилювачі, руйнуються швидкими темпами (Продовольственная и сельскохозяйственная организация Объединенных Наций, б.г.).

Знищення лісів та інших природних ландшафтів, зростання антропогенного впливу на природу зажадали озеленення ландшафтної архітектури, завдання якої входили: боротьба з пиловим, газовим та іншими видами забруднення, шумом, впливом вітру, повеннями та іншими несприятливими явищами. Озеленення як елемент ландшафтного дизайну та архітектури спричиняє суспільну цікавість. Зокрема, це об'єкти соціальної інфраструктури: громадські центри, міські вулиці та площі, парки, сквери. Для здорового та сприятливого життя населення необхідний баланс в екологічній ситуації, проте не завжди достатньо для цього лише озеленення територій міст. Щоб збільшити екопростір варто залучити альтернативні методи озеленення, об'єктами якого є будівлі та споруди. У наші дні ідея використання дахів та стін як об'єктів ландшафтного дизайну міста не лише отримала міжнародне визнання та здійснюється у всіх регіонах та країнах світу, незалежно від особливостей клімату (Vertical Garden Patrick Blanc, n.d.). Перспективним напрямом озеленення міст стає контейнерне озеленення. У таких умовах, за правильного і раціонального догляду за рослинами, вони не схильні до витоптування, не страждають від засолення ґрунту, який обмежений стінками контейнера, менше схильний до вимивання та розпилення. До контейнерного озеленення належить: фасадне, покрівельне, вертикальне, мобільне озеленення, — які збагачують естетичну складову міст,

покращують екологічні та мікрокліматичні показники міського середовища та приміщень, знижують витрати на опалення та кондиціонування приміщень, оберігають від перегріву та УФ-опромінення покрівель (Vertical Garden Patrick Blanc, n.d.).

Вертикальне озеленення як озеленення садових і паркових споруд та фасадів будівель виконує декоративну функцію ландшафтного дизайну; ізолює та зонує простір; покращує мікрокліматичні та екологічні показники завдяки захисту від вітру, сонця та регулюванню теплового режиму; збільшує озеленену площу за збереження масштабів ділянки; посилює звукоізоляцію, що залежить від густоти листя; створює фауну нового екологічного простору. Однією з основних вимог, що висуваються до рослин під час озеленення є вибір асортименту рослин: стійкість до місцевих погодних умов, розміри, здатність виростати в умовах обмеженого обсягу субстрату, їхня стійкість до газоподібних забруднювачів атмосфери тощо (Vertical Garden Patrick Blanc, n.d.).

Враховуючи вищевикладені умови проектування ландшафту, слід відзначити доктора природничих наук Патріка Блана, який розробив систему стін для вертикальних садів із металевих каркасів, шарів повсті та системи водопостачання (що також забезпечує рослини необхідними їм поживними речовинами). Ця конструкція кріпиться до металевого каркаса на стіні, на який укладається ПВХ-пластина товщиною 10 мм, з двома шарами поліамідної повсті товщиною 3 мм (Vertical Garden Patrick Blanc, n.d.). Вони підтримують коріння рослин. Іригаційна система складається з трубок, керованих клапанами, які подають розчин із мінералами, просочують повсть і забезпечують ріст і розвиток рослин, а те, що залишається, коли досягає найнижчої частини, збирається в жолоб і повертається в мережу. Це повністю стійка структура, заснована на концепціях біоміметики, тобто на природних процесах, які вивчаються та адаптуються для використання як стратегії у повсякденному житті людей. Науковий інтерес до вертикальних садів викликав проєкт 2004 року на фасаді Музею на набережній Бранлі, довжиною 200 м та висотою 12 м, що складався з понад 150 видів рослин (загалом майже 15 000 шт). Проєкти дизайнера відомі у всьому світі. У 2015 році в Бангкоку, в торговому центрі EmQuartier (Таїланд) представили висячий сад із рослин типових для тропічних лісів, який спускався спіралью з 6-го поверху на 1-й, загальною довжиною майже 100 метрів (Рис. 1). Зелений фасад будівлі One Central Park Building в Сідней (Австралія) займає площу 1200 м² і містить 23 вертикальні сади (Рис. 2). У цих садах налічується 350 різних видів та загалом 35 000 рослин (Vertical Garden Patrick Blanc, n.d.).



Рис. 1. Вертикальний сад у вигляді люстри, торговий центр EmQuartier, Бангкок, Таїланд (Vertical Garden Patrick Blanc, n.d.). Джерело: веб-сайт Патріка Блана «Вертикальний сад». Хені (Vertical Garden Patrick Blanc, n.d.).



Рис. 2. Зелений фасад будівлі One Central Park Building, Сідней, Австралія. Джерело: веб-сайт Патріка Блана «Вертикальний сад». Хені (Vertical Garden Patrick Blanc, n.d.).

ВИСНОВКИ

У зв'язку з бурхливим розвитком урбанізації території актуальності набувають питання екологічного перетворення середовища міських громадських просторів та об'єктів для збалансованої життєдіяльності суспільства. Погіршення екологічного стану, деградація компонентів ландшафту спричинили стрімкий розвиток парків, масштабне озеленення автомобільних і пішохідних вулиць, площ та іншого різноманіття, — це стратегія комплексного управління земельними, водними та живими ресурсами для збереження та сталого розвитку.

Наукова новизна дослідження визначена тим, що ландшафтний дизайн розглядається у колі культурологічних, екологічних та соціальних проблем. Визначені головні тенденції та перспективи сучасного ландшафтного дизайну.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Білоконь, Ю. М. (2001). *Регіональне планування (сутність та значення)* (І. О. Фомін, ред.). Укрархбудінформ.
- Гордієнко, К., & Борисова, О. (2015, 14-15 травня). Перспективи застосування ландшафтного дизайну в туристичних комплексах. Етнічний аспект. В *Наука. Освіта. Молодь*, Матеріали VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції (Ч. 1, с. 75-77). Візаві. https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2015_1/27.pdf
- Закон України № 5198 «Про ландшафти». (2012). Ландшафтний дизайн України. <https://sad.ukr.bio/ua/articles/1137/>
- Крижановська, Н. Я., Вотінов, М. А., & Смірнова, О. В. (2019). *Основи ландшафтно-архітектури та дизайну*. Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова.
- Кушниренко, М. М. (2003). Структура и содержание терминологии ландшафта в градостроительстве. *Научный вестник НЛТУ Украины*, 13(5), 162-170.
- Мигаль, С. П., & Сомар, Г. В. (2011, 24–25 листопада). Інвайронментологія та дизайн – основа формування соціосистемного середовища в контексті сталого розвитку. В *Україна: Схід-Захід – проблеми сталого розвитку*, Матеріали другого туру Всеукраїнської науково-практичної конференції (Т. 1, с. 201-203). Редакційно-видавничий центр НЛТУ України.
- Продовольственная и сельскохозяйственная организация Объединенных Наций. (б.г.). *Новое Десятилетие восстановления экосистем ООН предлагает беспрецедентную возможность для создания рабочих мест, обеспечения продовольственной безопасности и решения климатических проблем*. Взято 25 мая, 2021 из <https://www.fao.org/news/story/ru/item/1183542/icode/>

Vertical Garden Patrick Blanc. (n.d.). *Home*. Retrieved May 25, 2022, from <https://www.verticalgardenpatrickblanc.com/>

REFERENCES

- Bilokon, Yu. M. (2001). *Rehionalne planuvannia (sutnist ta znachennia)* [Regional planning (essence and significance)] (I. O. Fomin, Ed.). Ukrarkhbudinform [in Ukrainian].
- Food and Agriculture Organization of the United Nations. (n.d.). *Novoe Desyatiletie vosstanovleniya ekosistem OON predlagaet besprecedentnyuyu vozmozhnost' dlya sozdaniya rabochikh mest, obespecheniya prodovol'stvennoi bezopasnosti i resheniya klimaticeskikh problem* [New UN Decade on Ecosystem Restoration offers unparalleled opportunity for job creation, food security and addressing climate change]. Retrieved May 25, 2022, from <https://www.fao.org/news/story/ru/item/1183542/icode/> [in Russian].
- Hordiienko, K., & Borysova, O. (2015, May 14-15). Perspektivy zastosuvannia landshaftnoho dyzainu v turystychnykh kompleksakh. Etnichnyi aspekt [Prospects for the use of landscape design in tourist complexes. Ethnic aspect]. In *Nauka. Osvita. Molod* [Science. Education. Youth], Proceedings of the VIII All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Pt. 1, pp. 75-77). Vizavi. https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2015_1/27.pdf [in Ukrainian].
- Kryzhanovska, N. Ya., Votinov, M. A., & Smirnova, O. V. (2019). *Osnovy landshaftnoi arkhitektury ta dyzainu* [Fundamentals of landscape architecture and design]. O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv [in Ukrainian].
- Kushnirenko, M. M. (2003). Struktura i sodержanie terminologii landshafta v gradostroitel'stve [The structure and content of landscape terminology in urban planning]. *Naukovyi visnyk NLTU Ukrainy* [Scientific Bulletin of UNFU], 13(5), 162-170 [in Russian].
- Myhal, S. P., & Somar, H. V. (2011, November 24–25). Invaironmentolohiia ta dyzain – osnova formuvannia sotsiosystemnoho seredovyshcha v konteksti staloho rozvytku [Environmental science and design – the basis for the formation of the socio-system environment in the context of sustainable development]. In *Ukraina: Skhid-Zakhid – problemy staloho rozvytku* [Ukraine: East-West – problems of sustainable development], Proceedings of the second round of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Vol. 1, pp. 201-203). UNFU Publishing [in Ukrainian].
- Vertical Garden Patrick Blanc. (n.d.). *Home*. Retrieved May 25, 2022, from <https://www.verticalgardenpatrickblanc.com/>
- Zakon Ukrainy № 5198 "Pro landshafty" [Law of Ukraine № 5198 "On Landscapes"]. (2012). Landshaftnyi dyzain Ukrainy. <https://sad.ukr.bio/ua/articles/1137/> [in Ukrainian].

LANDSCAPE DESIGN TRENDS AND PROSPECTS

Anastasiia Varyvonchyk

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to analyse the culturological, environmental and social aspects of the project activity of a landscape designer. *Methods.* The author applies a combination of theoretical and empirical approaches, namely: the method of observation, the method of study and generalisation, the method of analysis, comparison, and synthesis in the study of trends and prospects of landscape design. *Results.* It is established that landscape design as a general cultural and environmental factor affects the socio-cultural aspect of human life and the safety of its activities. Landscape design is transformed into a phenomenon that combines environmental safety, economic feasibility, and aesthetic expressiveness. The article provides an analysis of the modern means of creating landscape design projects. With the help of landscape design, new values and norms are formed in the cultural space, spatial orientations and forms of social development are expanded. The global issues of humanity determine the orientation of scientific and cultural vectors of Ukraine to European standards. *The scientific novelty* of the study is determined by the fact that landscape design is considered in the range of cultural, environmental, and social issues. The main trends and prospects of modern landscape design are identified.

Keywords: landscape; landscape design; ecosystem; biodiversity; vertical gardens; container landscaping

Інформація про автора

Анастасія Варивончик, доктор мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-4455-1109, e-mail: varivonchik@ukr.net

Information about the author

Anastasiia Varyvonchyk, DSc in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-4455-1109, e-mail: varivonchik@ukr.net



УКРАЇНСЬКА ДЕКОРАТИВНА МАЙСТЕРНІСТЬ В ЕСТЕТИЧНИХ ПРАКТИКАХ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

Алла Гоцалюк

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація

Мета статті — визначити особливості української декоративної майстерності в естетичних практиках сучасного дизайну. Зокрема, вплив на практику дизайну інноваційних технологій. *Методологія*. У статті, поряд із загальнонауковими методами (аналіз, синтез, узагальнення), використано системний аналіз, що дає можливість цілісно охарактеризувати процеси трансформації української декоративної майстерності в естетичних практиках сучасного дизайну. *Результати*. Досліджено, що реалізації художньо-естетичних потреб українців успішно сприяє діяльність дизайнерів на ниві декоративно-прикладної майстерності, яка заглиблена в народно-етнографічні джерела. Важливими рисами сучасного декоративного вжиткового мистецтва є простота та мобільність, оптимальність використання простору й водночас створення затишку. Зроблено висновок, що дизайн — це багатовекторна людська діяльність, яка спрямована на створення, впорядкування життя людини за власним смаком, модою, баченням, що піддаються зовнішнім впливам. Неотрадиціоналізм вплинув на естетичні практики сучасного дизайну, які втілюються завдяки різноманіттю художніх стилів та напрямів за умов застосування новітніх технологій та матеріалів. Етнокультурна еволюція в дизайні інтер'єру й побутових речей вплинула на формування художніх стилів, рухів та є суголосною з процесами інновацій у технологічній сфері. Сучасному декоративному вжитковому мистецтву притаманне поєднання сучасних інноваційних тенденцій із традиційними підходами. *Наукова новизна* — вперше досліджена проблематика впливу інновацій на розвиток дизайнерських практик.

Ключові слова: декоративна майстерність; дизайн; самобутність нації; стиль; інноваційний поступ; етнокультурна еволюція; неотрадиціоналізм

Для цитування

Гоцалюк, А. (2022). Українська декоративна майстерність в естетичних практиках сучасного дизайну. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 228-235. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258800>

ВСТУП

Тенденції в дизайні одягу, інтер'єру та побутових речей змінюються в сучасному світі значно швидше, ніж раніше. Дизайн декоративно-прикладної продукції позначений широким діапазоном технологій і матеріалів, стилів і напрямів. Процес їхньої поступової еволюції є закономірним у контексті з новітніми технологічними процесами та намаганням подолати протиріччя предметно-просторового середовища між прагненням його уніфікувати та його індивідуалізацією зі збереженням тенденційності неотрадиціоналізму.

Сучасний світ пропонує якнайсприятливіші умови для вільного синтезу й плідної трансформації соціокультурних систем. Продукування нового, творчого, яскравого, не схожого у своїй концептуальній глибині стало визначальною рисою сьогодення та набуло практичного втілення в окремих видах професійної діяльності. Цінність культурного оновлення для певного історичного проміжку часу полягає в перевазі новаторського над традиційним. Водночас сучасність формується під впливом, насамперед, явищ духовного порядку, феноменів нематеріального характеру. Проте для постмодерної психології межа, різниця між новими та старими традиціями перетворюється

ся на абсолютизовану, не залежну від зміни низки онтологічних концептів, що позначають традиції та інновації. У ситуації радикального плюралізму втрачається розуміння міри культури, проте загалом створюється почуття міфу. Із виникненням і утвердженням у середовищі культури «позамистецьких» феноменів оновлюється рефлексійність культурного простору XXI ст. Підтримуючи сталість механізмів суспільного регулювання, надбання культури народу виконують важливу функцію трансформації елементів, із яких складається культурна спадщина. Це формує тяглість цінностей, які передаються від покоління до покоління й залишаються незмінними протягом довгого часу. Українська декоративна майстерність є також тим виразником, що формує самобутність нашої нації. Найкращі прояви такої майстерності спостерігаємо в дизайні інтер'єрів будинків, посуду, одягу тощо. Інноваційний поступ кваліфікується як явище небезпечне. Особлива його небезпечність виявляється в трансформації вжиткового декоративного простору українців. Зручність сучасних інноваційних технологічних рішень віддаляє від традиційного спадкового укладу та швидко впливає на людину, створюючи нові цінності та формуючи людину як особистість, відірвану від традицій. Така особистість основними цінностями для себе вважає зручність, технологічність, мобільність простору та операбельність. Однак важливим у дизайні залишається поєднання минулого та новаторського, що вказує на нові форми декоративної майстерності.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Питання декоративного вжиткового мистецтва вивчали у своїх працях О. О. Бабенко, Т. В. Батієвська, Н. М. Дігтяр, О. М. Кушніренко, Ю. А. Мохірева, Т. В. Саєнко та А. Є. Чернощоків (Чернощоків та ін., 2019), Є. П. Гула (2020), С. О. Захарова (2010), І. В. Савчук та А. В. Кашуба (2007), Н. О. Левченко (2000), Л. В. Оршанський (2008), В. В. Осадчий (2017), І. С. Рижова (2005), А. Ю. Цина (2020) та ін. Однак, окремі проблеми впливу інновацій на розвиток дизайнерських практик залишаються дискусійними та потребують глибоких професійних досліджень, оскільки пов'язані з технологічним розвитком людства.

Мета статті — визначити особливості української декоративної майстерності в естетичних практиках сучасного дизайну. Дослідити вплив на практику дизайну інноваційних технологій, порівнюючи традиції та інновації в сучасному світі.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Результатом дизайнерської діяльності є виникнення дизайну як соціального феномену, що являє собою проектування предметного світу, розробки зразків раціональної побудови предметного середовища, що відповідає складному функціонуванню сучасного суспільства (Рижова, 2005, с. 167). В. В. Осадчий (2017) зазначає, що: «Дизайн є засобом поєднання потреби людини в будь-чому через культуру людства. Таким чином, культурна спадщина, традиції, обряди, звичаї, релігія, особливості природного навколишнього середовища тощо обумовлюють форму та зміст побудови людиною власного штучного навколишнього середовища» (с. 39).

Варто сказати, що на думку С. О. Захарової (2010): «Роль сучасного дизайну полягає в тому, щоб здійснювати масову культурно-естетичну комунікацію, формуючи через об'єкти дизайнерської діяльності певний тип художнього смаку споживача» (с. 39).

Дизайн багатовекторний та багатоплановий, він поєднав велику кількість видів людської діяльності, створивши різноманітні стилі, форми та смисли. Характеризуючи дизайн інтер'єру, В. В. Краснікова (2018) зазначає:

Дизайн — це надзвичайно багатогранне поняття, що засноване на польоті творчої думки, пошуку нових форм і художніх образів. Поряд із загальноновизнаними стилями існує поняття етностилу, властиве тому чи іншому етносу: китайський заснований на законах філософії Феншуй, філософії єдності людини з природою; африканський — витканий із енергії і яскравих фарб; італійський, що дивує вишуканістю та витонченістю. Але у всіх випадках, будь-який дизайн приміщення — це своя окрема філософія життя. (с. 39)

Описуючи проблематику сучасного графічного дизайну, Є. П. Гула (2020) зазначає: «За сучасних умов графічний дизайн об'єднує всі компоненти візуального середовища. Відповідно до естетичних, функціональних і соціокультурних завдань, графічний дизайн являє собою особливий вид соціально-інформаційної та художньо-образотворчої діяльності» (с. 30).

Отже, дизайн — це багатовекторна людська діяльність, спрямована на створення, упорядкування життя людини за власним смаком, модою, баченням, що піддаються зовнішнім впливам.

Вивчення сучасних характеристик етнічного дизайну є актуальним з огляду на глобалізаційні

тенденції в Україні. Об'єкт етнодизайну становить поєднання сучасних художніх технологій та етнокультурних традицій регіону (Поліха, 2014, с. 287). Як слушно зазначає Т. Кара-Васильєва (2020): «Творчою лабораторією пошуків у галузі дизайну як комплексного формування предметного середовища та одягу стали осередки народного мистецтва, де плідно співпрацювали професійні художники і майстри народного мистецтва» (с. 27). Першочерговим завданням української графіки та дизайну — знайти творчі прийоми, які можуть сприяти презентації нашого традиційного мистецтва за кордоном. Це сприятиме творчому переосмисленню етнографічного матеріалу в «... людиновідповідний, ліричний, дотепний, часом жартівливий та й у цілому художньо насичений дизайн» (Даниленко, 2003, с. 130). Водночас розвиток техніки привів до становлення комп'ютерної графіки та дизайну. Наразі комп'ютерна графіка являє собою не лише різновид проектної графіки, але й повною мірою використовується дизайнером як механізм, що забезпечує його повноцінну роботу (Гула, 2020, с. 30).

Сучасному декоративно-прикладному мистецтву внутрішньо притаманне новаторське формотворення й поширення творчої індивідуалізації. Процес збереження традицій у сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві полягає в органічному поєднанні новаторського формотворення й використанні найсучасніших технологій із вічно живими казково-міфологічними мотивами й уявленнями східних слов'ян про космос та рідну природу, які сповнені глибоким сакральним змістом, на жаль, нині вже втраченим (Гоцалюк, 2018, с. 14). Як слушно зазначила Н. О. Левченко (2000): «Формування принципів авангарду, полікультуралізм у просторі постмодерної неотрадиціоналістичної парадигми змінює онтологічний підхід до трактування особистих досягнень художнього плану, чуттєвих зсувів, морального аспекту буття» (с. 1). Твори декоративно-ужиткового мистецтва задовольняють як матеріальні, так і духовні потреби людини; не тільки відображають, а й перетворюють за законами краси специфічною художньою мовою навколишню дійсність. Унікальність, самобутність народного мистецтва робить його привабливим як естетично, тай і морально. Вивчаючи прийоми розпису, ткацтва, кераміки тощо, сучасний молодий митець досягає як національне розуміння краси, так і загальнолюдські принципи «прекрасного» (Чорношочков та ін., 2019, с. 266-267).

Декоративно-прикладне мистецтво стало тим індикатором економічної та промислової політики держави, за яким світ визначає рівень нашого

розвитку чи стагнації, оскільки за організаційними процесами стоять твори, тобто реальні вироби, що позиціонують нас як націю (Гоцалюк, 2020, с. 170).

Водночас слід підкреслити, що традиції як метод і спосіб суспільної регуляції залишаються незмінними тільки у відносно простих і відокремлених спільнотах, де сфери матеріального й духовного практично невіддільні. Справді, у таких спільнотах посилення на те, що «так робили наші предки» спрацьовує як оптимальний аргумент на захист традицій. Традиція, що є механізмом передачі культурних надбань між поколіннями в часі та просторі, забезпечує поступову дифузію, щось на зразок соціального та географічного перерозподілу певних елементів культури. Водночас різні прошарки суспільства можуть виступати як джерелами традицій, так і їхніми споживачами — реципієнтами. Це питання досить детально вивчене соціальною антропологією, зокрема в тому, що стосується акультураційних механізмів, процесів і засобів.

Декоративно-ужиткове мистецтво як вид художньої діяльності кожної історичної епохи відповідало загальній спрямованості інших видів мистецтва; його художні стилі змінювалися разом зі стилями архітектури, живописи, скульптури та ін. У Західній Європі воно особливо актуалізувалося в епоху Відродження, у часи готики та бароко. У XIX ст. тенденції еkleктизму, властиві художній культурі, проявилися й у декоративно-прикладному мистецтві. У другій половині цього століття, паралельно з існуванням виробів народної творчості, виготовлення предметів декоративно-прикладного спрямування переходить на промислову основу, й відтак утворюється галузь художньої промисловості (Златанов, 2019). Більш за все естетичний смак зберігся в народному декоративно-ужитковому мистецтві, в наявних на сьогодні художніх промислах прослідковуються традиції народних умільців багатьох поколінь (Савчук & Кашуба, 2007, с. 20).

Загалом, декоративно-ужиткове мистецтво може бути розглянуто в двох значеннях: або як вид художньо-трудої діяльності з виготовлення і художнього оздоблення ручним чи частково машинним способом побутових речей, що мають не лише утилітарне, а й, передусім, естетичне призначення, слугують і для практичних цілей, і для прикрашання життя людей; або як результат творчої праці людини, втілений у довершеному художньому творі (Оршанський, 2008, с. 98). Однак, якщо мова йде про предмети декоративно-ужиткового мистецтва, то в процесі експертизи, визначаючи виробничий, художньо-естетичний,

функціональний аспект, чільне місце займає історична складова (походження, унікальність, періодизація та інше), яка системно окреслює значення пам'ятки для історико-культурного розвитку країни.

Процес збереження традицій у сучасному українському декоративно-ужитковому мистецтві вбачається в органічному поєднанні новаторського формотворення й використанні найсучасніших технологій із вічно живими казково-міфологічними мотивами й уявленнями східних слов'ян про космос та рідну природу, які сповнені глибоким сакральним змістом (Гоцалюк, 2016, с. 1). Спілкування з народною культурою й декоративно-ужитковим мистецтвом, як одним із значних її проявів, допомагають молодій людині формувати свій внутрішній світ, переборюючи духовний вакуум, що супроводжує зміну соціальних формацій» (Чорношоков та ін., 2019, с. 268).

Декоративне ужиткове мистецтво безпосередньо входить у сферу матеріальної і духовної культури народу. Щодо цього становлять інтерес думки дослідників про аспекти умовного розмежування матеріальної і духовної культури; спеціальне виділення художньої культури, оскільки в ній відбувається процес злиття матеріальної форми і духовного змісту. Килими, кераміка, одяг, тканини, вишивка і т. ін. є результатом як духовної, так і практичної діяльності людей. Народне декоративно-ужиткове мистецтво характеризується такими рисами як декоративність, конструктивність та орнаментальність; має різнотипну структуру і включає спадщину багатьох поколінь ремісників. Природно, що кращі зразки їхньої роботи стали свідченням витонченості народного смаку (Калашник, 2001, с. 93).

Сучасні художники з професійної декоративної майстерності в найрізноманітніших мистецьких жанрах і техніках використовують широкий спектр матеріалів в контексті сюжетного, образно-пластичного композиційного рішення. Послугуючись однаковими символами, індивідуально кожен митець надає їм своє, нерідко неспоріднене, смислове значення. Це робить символіку декоративного мистецтва доволі строкатою та суперечливою.

Популярність українського народного мистецтва і професійного декоративно-прикладного мистецтва в нашій країні та за її межами є по суті визнанням його здобутків. У предковичних образах цього мистецтва, його зручних для побуту формах і динамічних мотивах орнаменту сконцентровано символіку рідної природи, складні перипетії історичної долі, доброта й щедрість душі української людини. На думку А. Ю. Цини (2020): «Декора-

тивно-ужиткове мистецтво несе в собі й виражає ідеал емоційно й інтелектуально насиченого повсякденного людського життя. Розкриваючи образи сучасності в найузагальненіших формах, що піднімаються до значення знаку, символу, воно відображає соціальну дійсність, її ідейний і моральний зміст» (с. 155).

Варто виокремити ще одну ознаку, притаманну сучасній культурі. Це саморегулювання, зокрема й у дизайнерських проєктах, та самоорганізація автора. «Саморегулювання ... добровільне здійснення заходів суб'єктами з метою організації та впорядкування суспільних відносин у певній сфері...» (Гончаренко, 2016, с. 29). Кожен народ упродовж своєї історії накопичує ідеї, традиції, які передає в спадок наступним поколінням. Тривалий час він формує базову структуру уявлень про світ, що відображаються, передусім, у міфології. Саме така структура є органічним поєднанням історичної правди й вигадки, на яких базується розуміння мистецтва і літератури, етнонаціональна їх своєрідність. Сутність дизайнерської діяльності зводиться до способу відтворення соціальних процесів, самореалізації людини, її зв'язків з навколишнім світом (Рижова, 2005, с. 167).

Глобалізація породжує неоднозначні процеси: підштовхує українське мистецтво та мистецтво інших європейських країн до національної ідентифікації, спрямовує до пошуків архетипів своєї культури, повертає до національної культурної спадщини. Безумовно, символи давнього світу, епохи середніх віків, романтизму, символізму мали відмінності, бо кожна епоха творила своє уявлення про таку складну форму освоєння світу. Слід зазначити, що культурний космополітизм нищить національну індивідуальність. Різні інтерпретації — це найважливіший інструментарій моделювання образів дійсності, справжній «інвентар» культури людства, який допомагає уявити те, що недоступне реальному відображенню.

Етнодизайн існував завжди, адже творча діяльність народних майстрів та професійних художників має в собі національні риси. Тому нині існує стійка зацікавленість тими видами прикладного мистецтва, які спрямовані на створення досконалих естетичних практичних об'єктів матеріального середовища. Значною мірою ця зацікавленість стосується дизайну, об'єкти якого включають в себе сукупність естетичних, функціональних, ергономічних технологічних властивостей.

Збереження традиційних підходів до декоративно-прикладної майстерності є важливим питанням удосконалення, збагачення новими ідеями, ціннісного зростання у художньо-культурному

та практичному вимірах. Культурна спадщина декоративно-прикладного мистецтва базується на українських національних традиціях, які передаються з покоління в покоління, збагачуючись змістовно і духовно (Гоцалюк, 2018, с. 11). Також слід звернути увагу на влучні вислови Р. Д. Михайлової та Ю. О. Плисюк (2019): «Звернення до художньої та матеріальної культури України як основи стилізації етнодизайну в інтер'єрі є основою національної ідентичності в сучасній архітектурі та архітектурному середовищі, своєрідною гарантією збереження її етнокультурної самобутності як основи національної ідентичності в сучасній архітектурі та архітектурному середовищі» (с. 58).

Важливими рисами сучасного декоративного ужиткового мистецтва є простота та мобільність, оптимальність використання простору і водночас створення затишку. Так, В. О. Тімохін, Н. М. Шейбек та Т. В. Малік (2010) вказують: «Перспективні розробки з дизайнерського та архітектурного проектування тяжіють до створення мобільного предметно-просторового середовища, відповідного до змін в реальному побуті людини» (с. 132).

Протягом останніх десятиліть традиційне прикладне мистецтво перебувало в кризовому стані. На нашу думку, становлення етнодизайну як нової поліфункціональної галузі гуманітарної теорії і практики потребує передачі молодим художникам знань, навичок, вироблених цілими поколіннями народних майстрів; вимагає кваліфікованої підготовки у вищих мистецьких навчальних закладів із застосуванням новітніх освітньо-виховних методик і технологій. На думку А. Ю. Цини (2020): «...в декоративному ужитковому мистецтві виявляються загальні закономірності естетичних відносин, що притаманні мистецтву. Вони стосуються не так проблем правдивості й народності художніх образів, виразності властивостей матеріалу й композиції, як проблем краси» (с. 157). Така динаміка бачення, різноманітність втілення пов'язана із творчою індивідуалізацією митця, його самобутністю та саморегуляцією.

ВИСНОВКИ

Дизайн — це багатовекторна людська діяльність, яка спрямована на створення, упорядкування життя людини за власним смаком, модою, баченням, що піддаються зовнішнім впливам.

Бачення неотрадиціоналізму позначилися в естетичних практиках сучасного дизайну, які втілюються завдяки різноманіттю художніх стилів та напрямів, у яких застосовуються новітні технології та матеріали. Етнокультурна еволюція

в дизайні інтер'єру й побутових речей вплинула на формування художніх стилів, рухів та є суголосною з процесами інновацій в технологічній сфері. Сучасному декоративному ужитковому мистецтву притаманне поєднання сучасних інноваційних тенденцій із традиційними підходами.

Реалізації художньо-естетичних потреб українців успішно сприяє діяльність дизайнерів на ниві декоративно-прикладної майстерності, яка заглиблена в народно-етнографічні джерела.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гончаренко, О. М. (2016). Конституційні засади саморегулювання господарської діяльності. *Зовнішня торгівля: економіка, фінанси, право*, 1, 28-36.
- Гоцалюк, А. А. (2016). *Соціально-філософські аспекти неотрадиціоналізму в Україні* [Автореферат дисертації доктора філософських наук, Міжрегіональна академія управління персоналом].
- Гоцалюк, А. А. (2018). Збереження традицій у сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2(11), 9-14.
- Гоцалюк, А. А. (2020). Етнодизайн у декоративно-прикладному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Українознавство*, 1(74), 169-179.
- Гула, Є. П. (2020). Сучасний графічний дизайн: специфіка інтегральної природи творчості. *Art and Design*, 3, 25–33.
- Даниленко, В. Я. (2003). *Дизайн*. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
- Захарова, С. О. (2010). Дизайн як культурний феномен: теоретико-методологічний аналіз. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*, 42, 80-88.
- Златанов, З. (2019, 24–25 жовтня). Історія розвитку декоративно-ужиткового мистецтва в Україні. В *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей*, Матеріали науково-практичної конференції (с. 43-47), Київ, Україна. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Калашник, Н. Г. (2001). *Естетичні смаки: їх витоки і формування*. Просвіта.
- Кара-Васильєва, Т. (2020). Дизайн-проекти митців авангарду в галузі художнього текстилю і моделювання одягу. В *Актуальні проблеми сучасного дизайну*, Міжнародна науково-практична конференція (с. 27-29), Київ, Україна. Київський національний університет технологій та дизайну. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/15988/1/APSD2020_V1_P027-029.pdf

- Краснікова, В. В. (2018). Поняття, історія і стилі дизайну інтер'єру. *Молодий вчений*, 12(1), 22-26.
- Левченко, Н. О. (2000). *Образні трансформації в художній культурі ХХ століття: естетичний аналіз* [Дисертація кандидата філософських наук, Київський державний університет технологій та дизайну].
- Михайлова, Р. Д., & Плисюк, Ю. О. (2019). Українські етнічні елементи в дизайні сучасного готельного інтер'єру: вигоди та особливості. *Art and Design*, 4(08), 58-67. <http://dx.doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.5>
- Оршанський, Л. В. (2008). *Традиційний український орнамент: методика навчання*. РВВ ДДПУ ім. Івана Франка.
- Осадчий, В. В. (2017). Фактори впливу на розвиток дизайну як науки. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія»*, 1(13), 38-44.
- Поліха, Л. Я. (2014). Сучасні підходи до визначення терміна "стиль" у дизайні періодичних видань. *Наукові записки Інституту журналістики*, 56, 285-288.
- Рижова, І. С. (2005). Дизайнерська діяльність: сутність, структура, механізм, спрямованість. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*, 22, 156-169.
- Савчук, І. В., & Кашуба, А. В. (2007). Декоративно-ужиткове мистецтво як чинник формування естетичних смаків сучасної молоді. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка*, 8, 19-25.
- Тімохін, В. О., Шебек, Н. М., Малік, Т. В., Житкова, Н. Ю., Шемседінов, Г. І., Чудутова, О. П., Мироненко, В. П., Бавикін, Є. М., Щурова, В. А., Супрунович, Ю. О., Третяк, Ю. В., & Іванченко, О. В. (2010). *Основи дизайну архітектурного середовища*. КНУБА.
- Цина, А. Ю. (2020, 1–2 жовтня). Декоративно-ужиткове мистецтво як символічний світ народної творчості. В Л. В. Оршанський & Н. І. Кузан (Ред.), *Народне мистецтво Бойківщини: історія та сучасність*, Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 152-158), Дрогобич, Україна. РВВ ДДПУ ім. Івана Франка.
- Чорнощоків, А. Є., Бабенко, О. О., Батієвська, Т. В., Дігтяр, Н. М., Кушніренко, О. М., Мохірева, Ю. А., & Саєнко, Т. В. (2019). *Українське декоративно-ужиткове мистецтво*. Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.

REFERENCES

- Chornoshchokov, A. Ye., Babenko, O. O., Batiievskaya, T. V., Dihtiar, N. M., Kushnirenko, O. M., Mokhirieva, Yu. A., & Saienko, T. V. (2019). *Ukrainske dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo* [Ukrainian decorative and applied art]. Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Danylenko, V. Ya. (2003). *Dyzain* [Design]. Kharkiv State Academy of Design and Arts [in Ukrainian].
- Honcharenko, O. M. (2016). *Konstytutsiini zasady samorehulivannia hospodarskoi diialnosti* [Constitutional principles of self-regulation of economic activity]. *Zovnishnia torhivlia: ekonomika, finansy, pravo* [Foreign trade: economics, finance, law], 1, 28-36 [in Ukrainian].
- Hotsaliuk, A. A. (2016). *Sotsialno-filosofski aspekty neotradytsionalizmu v Ukraini* [Socio-philosophical aspects of neo-traditionalism in Ukraine] [Abstract of DSc Dissertation, Interregional Academy of Personnel Management] [in Ukrainian].
- Hotsaliuk, A. A. (2018). *Zberezhennia tradytsii u suchasnomu ukrainskomu dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi* [Preservation of traditions in modern Ukrainian decorative and applied art]. *Mizhnarodnyi visnyk. Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo* [International journal: Culturology. Philology. Musicology], 2(11), 9-14 [in Ukrainian].
- Hotsaliuk, A. A. (2020). *Etnodyzain u dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi kintsia XX — pochatku XXI stolittia* [Ethnic design in applied and decorative arts of the late 20th–early 21st century]. *Ukrainoznavstvo* [Ukrainian Studies], 1(74), 169-179 [in Ukrainian].
- Hula, Ye. P. (2020). *Suchasnyi hrafichnyi dyzain: spetsyfika intehralnoi pryrody tvorchosti* [Modern graphic design: the specifics of the integral nature of creativity]. *Art and Design*, 3, 25–33 [in Ukrainian].
- Kalashnyk, N. H. (2001). *Estetychni smaky: yikh vytoky i formuvannia* [Aesthetic tastes: their origins and formation]. Prosvita [in Ukrainian].
- Kara-Vasyliieva, T. (2020). *Dyzain-proekty myttsiv avanhardu v haluzi khudozhnoho tekstyliu i modeliuvannia odiahu* [Design-projects of Vanguard Artists in the Field of Art Textiles and Clothing Modeling]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Actual problems of modern design], International Scientific-practical Conference (pp. 27-29), Kyiv, Ukraine. Kyiv National University of Technology and Design. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/15988/1/APSD2020_V1_P027-029.pdf [in Ukrainian].
- Krasnikova, V. V. (2018). *Poniattia, istoriia i styli dyzainu inter'ieru* [Concepts, history and styles of interior design]. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], 12(1), 22-26 [in Ukrainian].

- Levchenko, N. O. (2000). *Obrazni transformatsii v khudozhnii kulturi XX stolittia: estetychnyi analiz* [Image transformations in the artistic culture of the twentieth century: aesthetic analysis] [Doctoral Dissertation, Kyiv State University of Technology and Design] [in Ukrainian].
- Mykhailova, R. D., & Plysiuk, Yu. O. (2019). Ukrainski etnichni elementy v dyzaini suchasnoho hotelnoho interieru: vytoky ta osoblyvosti [Ukrainian ethnic elements in the design of modern hotel interiors: origins and features]. *Art and Design*, 4(08), 58-67. <http://dx.doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.5> [in Ukrainian].
- Orshanskyi, L. V. (2008). *Tradytsiinyi ukrainskyi ornament: metodyka navchannia* [Traditional Ukrainian ornament. Teaching methods]. RVV DDPU im. Ivana Franka [in Ukrainian].
- Osadchyi, V. V. (2017). Faktory vplyvu na rozvytok dyzainu yak nauky [Factors influencing the development of design as a science]. *Visnyk universytetu imeni Alfreda Nobelia. Seriya "Pedahohika i psykholohiia"* [Bulletin of Alfred Nobel University. Series: Pedagogy and Psychology], 1(13), 38-44 [in Ukrainian].
- Polikha, L. Ya. (2014). Suchasni pidkhody do vyznachennia termina "styl" u dyzaini periodychnykh vydan [Modern approaches to the definition of the term "style" in the design of periodicals]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky* [Scientific Notes of the Institute of Journalism], 56, 285-288 [in Ukrainian].
- Ryzhova, I. S. (2005). Dyzainerska diialnist: sutnist, struktura, mekhanizm, spriamovanist [Design activity: essence, structure, mechanism, direction]. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii* [Humanities Bulletin of Zaporizhzhie State Engineering Academy], 22, 156-169 [in Ukrainian].
- Savchuk, I. V., & Kashuba, A. V. (2007). Dekorativno-uzhytkove mystetstvo yak chynnyk formuvannia estetychnykh smakiv suchasnoi molodi [Decorative and applied arts as a factor in the formation of aesthetic tastes of modern youth]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Pedahohika* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Pedagogy], 8, 19-25 [in Ukrainian].
- Timokhin, V. O., Shebek, N. M., Malik, T. V., Zhytkova, N. Yu., Shemsedinov, H. I., Chudutova, O. P., Myronenko, V. P., Bavykin, Ye. M., Shchurova, V. A., Suprunovych, Yu. O., Tretiak, Yu. V., & Ivanchenko, O. V. (2010). *Osnovy dyzainu arkhitekturnoho seredovyshcha* [Fundamentals of architectural environment design]. KNUBA [in Ukrainian].
- Tsyna, A. Yu. (2020, October 1–2). Dekorativno-uzhytkove mystetstvo yak symvolichnyi svit narodnoi tvorchosti [Decorative and applied art as a symbolic world of folk art]. In L. V. Orshanskyi & N. I. Kuzan (Eds.), *Narodne mystetstvo Boikivshchyny: istoriia ta suchasnist* [Folk art of Boykivshchyna: history and modernity], Proceedings of the II All-Ukrainian Scientific-practical Conference (pp. 152-158), Drohobych, Ukraine. RVV DDPU im. Ivana Franka [in Ukrainian].
- Zakharova, S. O. (2010). Dyzain yak kulturnyi fenomen: teoretyko-metodolohichni analiz [Design as a cultural phenomenon: theoretical and methodological analysis]. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii* [Humanities Bulletin of Zaporizhzhie State Engineering Academy], 42, 80-88 [in Ukrainian].
- Zlatanov, Z. (2019, October 24–25). Istoriiia rozvytku dekorativno-uzhytkovoho mystetstva v Ukraini [History of decorative and applied arts in Ukraine]. In *Naukova atrybutsiia tvoriv mystetstva, ekspertyza ta otsinka kulturnykh tsinnosti* [Scientific attribution of works of art, examination and evaluation of cultural values], Proceedings of the Scientific-practical Conference (pp. 43-47), Kyiv, Ukraine. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

UKRAINIAN DECORATIVE SKILLS IN AESTHETIC PRACTICES OF MODERN DESIGN

Alla Hotsaliuk

Kyiv National University of Culture and Arts

Abstract

The purpose of the article is to determine the features of Ukrainian decorative skills in the aesthetic practices of modern design. In particular, the article deals with the impact of innovative technologies on design practice. *Methods.* The author of the article, along with general scientific methods (analysis, synthesis, generalisation), applies a systematic analysis that makes it possible to holistically characterise the processes of transformation

of Ukrainian decorative skills in the aesthetic practices of modern design. *Results.* The article demonstrates that the realisation of the artistic and aesthetic needs of Ukrainians is successfully promoted by the activity of designers in the field of arts and crafts, which is immersed in folk and ethnographic sources. Important features of modern decorative applied art are simplicity and mobility, optimal use of space, and at the same time creating comfort. It is concluded that design is a multi-vector human activity aimed at creating and organising a person's life according to his taste, fashion, and vision that is exposed to external influences. Neo-traditionalism has influenced the aesthetic practices of modern design, which are implemented through a variety of artistic styles and trends, applying the latest technologies and materials. Ethnocultural evolution in interior design and household items has influenced the formation of artistic styles, movements and is in harmony with the processes of innovation in the technological sphere. Modern decorative applied art is characterised by a combination of modern innovative trends with traditional approaches. *The scientific novelty* is that for the first time, the issues of the impact of innovations on the development of design practices are studied.

Keywords: decorative skill; design; the identity of the nation; style; innovative progress; ethnocultural evolution; neo-traditionalism

Відомості про автора

Алла Гоцалюк, докторка філософських наук, професорка, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-2120-3232, e-mail: goz_pravo@ukr.net

Information about the author

Alla Hotsaliuk, DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2120-3232, e-mail: goz_pravo@ukr.net



ОСОБЛИВОСТІ ПРОЄКТУВАННЯ ІНТЕР'ЄРУ ЖИТЛА ЗА МЕТАПРОГРАМАМИ ОСОБИСТОСТІ

Ростислав Купчик^{1*}, Зиновій Макар¹, Оксана Мазур¹

¹Національний лісотехнічний університет України

Анотація

Метою статті є дослідження й визначення сучасних дієвих підходів для встановлення гармонійних стосунків особистості і її простору життєдіяльності в контексті нових методів когнітивної ергономіки та психології, де взаємні впливи будуються за принципом взаєморозвитку. Методи дослідження. Проблема досліджувалася в контексті застосування засобів нейролінгвістичного програмування, з позиції яких вивчення досвіду взаємодії особистості з просторовим середовищем становить особливий практичний інтерес. Поряд із загальнонауковими методами аналізу, синтезу, індукції, дедукції, узагальнення використано міждисциплінарний і системний аналіз, що дає можливість використати знання та методи різноманітних дисциплін для досягнення поставленої мети. Результати. Встановлено, що досконале вирішення індивідуальних запитів під час проєктування особистого середовища людини можливе тільки після детального дослідження її індивідуального психотипу. Одним із підходів до вирішення цієї проблеми є методи нейролінгвістичного програмування з використанням провідних метапрограм людини. Висвітлюється поняття метапрограм та наводиться їхня класифікація й опис для виявлення підсвідомих взаємних впливів людини й середовища. Узагальнюються шляхи дослідження психотипу особистості за чотирма групами метапрограм: цінностей, масштабу узагальнення, сприйняття часу та схожості /відмінності. Водночас серед метапрограм цінностей, як найбільш значимих, розглядається п'ять груп узагальнених ціннісних пріоритетів. Наукова новизна. У статті висвітлюється сучасний стан психологічних досліджень у дизайні інтер'єру та розглядається новий підхід до врахування психологічних особливостей людини під час проєктування житлового середовища. Аналізуються переваги й недоліки використання засобів нейролінгвістичного програмування для вирішення цієї проблеми. Надаються рекомендації щодо особливостей проєктування інтер'єру та меблів залежно від психотипу людини.

Ключові слова: проєктування інтер'єру; метапрограма; психологічний аспект; дизайн; нейролінгвістичне програмування; когнітивна ергономіка

Для цитування

Купчик, Р., Макар, З., & Мазур, О. (2022). Особливості проєктування інтер'єру житла за метапрограмами особистості. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 46*, 236-243. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258802>

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку нових підходів в дизайн-проєктуванні багато архітекторів і дизайнерів, працюючи з новою формою організації простору, стали частіше використовувати нетрадиційні методи та засоби художньої організації інтер'єру, що надають простору нової, більш глибокої значущості та психологічної сумісності з конкретною людиною.

Потрібно розуміти, що просторово-предметне середовище житла людини стає не тільки простором для життя, а й своєрідним вираженням внутрішнього світу господарів. На заміну прагматичними міркуваннями доцільності, утилітарної користі й художньо-естетичної образності під час проєктування побутового інтер'єру пріоритет отримують особистісні й психологічні аспекти.

Враховання цих аспектів дозволяє дизайнерові спроектувати такий інтер'єр, котрий міг би психологічно гармоніювати з індивідуальними характеристиками й потребами людини та виконувати запрограмовані функції згідно з поставленими цілями. Здебільшого звичайні когнітивно-ергономічні підходи для вирішення такого завдання є малоефективними, оскільки є недостатньо особистісно орієнтованими. Попри те, що людина є істотою соціальною й колективною, для вирішення персональних проблем і задоволення особистих потреб вона вимагає чітко вираженого індивідуального підходу.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

У методології сучасного дизайн-проекування загальні психологічні підходи використовуються давно. Це, зокрема, підручники таких авторів, як С. В. Сьомка (2017, 2020), В. Ф. Рунге та Ю. П. Манусевич (2005) та ін. Але в них відсутні чіткі практичні рекомендації для виявлення конкретного психотипу людини та задоволення її особистісних потреб. Досліджуються загальні психологічні підходи, що притаманні таким традиційним ергономічним і когнітивним напрямам досліджень, як ергономіка сприйняття об'єктів середовища, загальна когнітивна психологія, перцептивні стереотипи та гештальти сприйняття. В роботах інших авторів, як от І. А. Юрченко та В. В. Волошин (2012), В. Г. Чернявський (2011), досліджуються впливи або окремих аналізаторів людини, або їх взаємодія в певному спеціалізованому середовищі. Зокрема, встановлено, що для створення привабливого для споживача проектного образу інтер'єру необхідне комплексне врахування дизайнером психології візуального сприймання в поєднанні із застосуванням різноманітних засобів дизайн-діяльності. Також були певні дослідження (Ткачук & Купчик, 2013), які стосувались психологічних особливостей обмеженого за площею інтер'єрів тривалого перебування людини, але не враховувалися її індивідуальні особливості. Література ж за напрямом метапрограмування налаштована, в основному, на виявлення структури особистості для оцінки та прогнозу її дій та вчинків і є мало корисною для дизайнера інтер'єру (Холл & Боденхамер, 2007).

Мета статті — визначити дієві сучасні підходи в проектуванні інтер'єру для встановлення гармонійних стосунків особистості і її простору життєдіяльності, де взаємні впливи будувалися б за принципом взаєморозвитку. Дослідити проблему в контексті когнітивної ергономіки та психології,

з позиції яких вивчення досвіду взаємодії особистості з просторовим середовищем становить особливий практичний інтерес.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Відомо, що такі елементи навколишнього простору, як світло, колір, форми, текстури, звуки, запахи, поєднання матеріалів, а також різні образи й символи мають вплив на емоційний стан людини, її настрій, психологічні характеристики. Згідно з концепціями деяких психологів (Леонт'єв, 2007) особистий простір людини є відображенням внутрішньої картини середовища, де кожний предмет має певне символічне й ціннісне значення. Різні компоненти середовища мають виражений когнітивний вплив, тобто впливають на прийняття рішень, особливості комунікації між людьми, психологічний настрій та поведінку. Крім того, всі ці елементи можуть сприяти розвитку тих чи інших здібностей, умінь, навиків. У психологічному складнику інтер'єру житла людини можна виокремити дві функції.

Гармонізуюча — загальновідома і найбільш поширена функція, яка характеризується відображенням звичок господаря, його менталітету, темпераменту, світогляду та інших психологічних особливостей через загальний вид і обладнання середовища будинку чи окремої кімнати.

Стимулююча — характеризує зворотній зв'язок між психікою людини й дизайном інтер'єру, який здатен впливати на ті чи інші риси характеру користувача, підкреслюючи чи нівелюючи окремі з них.

Тобто, спочатку людина формує житловий простір, заповнюючи його формами, об'ємами і речами, а потім самі речі та простір починають діяти та впливати на людину на різних рівнях — фізичному, естетичному, психологічному, соціальному. Саме тому велике значення мають ті рішення та ідеї, які дизайнер упроваджує під час роботи над інтер'єром, адже все, що реалізовано, зрештою відбивається на людині, усвідомлено чи неусвідомлено.

Проектування має різноманітні складники. Біля його витоків лежать передусім людські уявлення про предметне середовище й особливості його сприйняття людиною, що є одним із предметів вивчення когнітивної ергономіки.

Когнітивні структури людини є предметом дослідження нейролінгвістичного програмування (НЛП) як нетрадиційного напрямку практичної психології. Об'єктом дослідження є поведінкові комплекси особистості, які аналізуються через застосування різноманітних стратегій, у межах яких

поєднано психологічні, лінгвістичні та нейрофізіологічні підходи (Ковалевська, 2001). Мова йде про дослідження процесу безперервної взаємодії людини з навколишнім середовищем, а також про її внутрішню екологію: врівноваженість взаємозв'язків між особистістю і її думками, поведінкою, здібностями, цінностями й переконаннями.

В основі завдань НЛП є освоєння підсвідомої структури людського мислення й поведінки. Воно відкриває суть процесу, за допомогою якого невидимі структури перетворюються на видимі, визначають те, як людина взаємодіє з навколишнім середовищем. За такого підходу зручність і краса інтер'єру — це точна відповідність його особливостей психотипу користувача, який визначається певним набором метапрограм (Защепенков & Лифанов, 2005).

Метапрограми — своєрідні особливості стилю мислення людини, які спрацьовують в свідомості миттєво й часто випереджують результати свідомого мислення (Холл & Боденхаммер, 2007). Вони, як правило, мають несвідомий характер і беруть участь у процесі фільтрації інформації, що надходить від зовнішнього світу, в організації інформації відповідно до індивідуальних особливостей людини, в сортуванні інформації, в коригуванні життєвої позиції, впливають на відчуття часу та ін..

На сприйняття інтер'єру впливає набір метапрограм, який часто збігається з основним, домінантним набором особистості. Загалом, вдалий інтер'єр — це портрет, де в різних пропорціях відображаються різноманітні психологічні особливості людини.

Для нашої мети можна виокремити такі групи метапрограм:

1. Метапрограми цінностей.

Ця група метапрограм впливає з оцінки системи цінностей людини, з визначення її життєвих пріоритетів, що неминуче повинно відобразитись на структурі й формі інтер'єру. Отже, це те, про що людина думає передусім, коли уявляє, яким повинен бути її інтер'єр. Тут необхідним є визначення підсвідомих основ ціннісного сприйняття світу людини і її другорядних цінностей.

Це найбільш значима група метапрограм (Защепенков & Лифанов, 2005), серед яких можна виділити такі метапрограми узагальнених ціннісних пріоритетів людини:

Цінність речей. Речі в житті такої людини мають високе вартісне значення, визначають певні етапи життєвої історії і є символами подій, звершень, здобутків і втрат протягом всього життя. Незалежно від можливості практичного використання речі накопичуються й зберігаються трива-

лий час. Наскільки людині важко даються рішення про розставання з такими предметами, настільки значимо задіяна ця метапрограма.

Отже, перш за все, ця метапрограма цінності речей у процесі формування інтер'єру відбивається на кількості й об'ємі різних ємностей для зберігання. Гардеробні кімнати, комірочки, антресоли, стінні шафи, тумби — саме вони забезпечують внутрішній спокій людини з такою провідною метапрограмою. Планування в цьому разі буде жорстким, бо для того, щоб шаф було достатньо, потрібно багато стін, вздовж яких їх можна будувати. Також повинна забезпечуватися чіткість структури й простота планувальних рішень для можливості швидкого орієнтування серед великої кількості об'ємів для зберігання.

Цінність процесів. Для людей з такою домінантною метапрограмою важливими є динаміка життя, можливість активних дій і наявність постійних змін. Властивість предметів і елементів інтер'єру розглядається з точки зору можливостей змін і трансформацій, які в них закладені й відповідають певній діяльності.

Такі люди завжди добре орієнтуються в сучасних технологіях та інтер'єрних новинках. Їм притаманне підсвідоме бажання виконувати всі процеси й функції максимально якісно й ефективно. Як результат — бажане використання глибоких ергономічних опрацювань і присутність сучасних технологій. Окреме побажання для таких інтер'єрів — виділення спеціальних зон для спеціальних процесів.

Цінність ідей. Наявність такої метапрограми вбачає домінування певної ідеї над міркуваннями, наприклад, вартості, практичності, зручності тощо. Існують залежності від різноманітних ідей: ідеї безпеки (мій дім — моя фортеця), ідеї колекціонування, ідеї досконало відтворити певний стиль, ідеї максимального функціоналізму, ідеї повної екологізації житла, ідеї тотальної автоматизації і механізації та ін..

Опрацювання такого середовища повинне передусім підпорядковуватися максимальному забезпеченню певної конкретної ідеї. Всі інші чинники формування такого інтер'єру є другорядними.

В цілому середовище рухається в напрямку максимальної незалежності від навколишнього світу й власної ідейної неповторності.

Цінність місця. Консервативний і статичний стиль життя. З місцем у такої людини пов'язані певні емоції, і воно має певну притягальну силу. Всі об'єкти, процеси й події повинні мати встановлені місця й порядок. Динамічні процеси відбуваються за визначеними маршрутами, траскто-

ріями і темпом. Найменший хаос або поєднання функцій як в інтер'єрі, так і в житті є драгливими для людини й спонукають її до негайного виправлення цього.

В цілому це є одна з найсильніших за своїм впливом метапрограм. Тут чітко присутнє явище так званих «просторових якорів». Для «людей місця» зміна просторового малюнка середовища може мати колосальний ефект і вплинути на зміни життєвого циклу. І навпаки, зміна місцезнаходження речей в квартирі може свідчити про внутрішні зміни у людини.

Предмети в просторі можуть бути тими самими, проте зміна їхнього розташування здійснює значний вплив на інтер'єр. До того ж існує ієрархія перестановок – наприклад, стілець легко переставляється з місця на місце і його переміщення особливо не схвилює. Але, окрім легких стільців, в інтер'єрі може бути й важке крісло. І коли воно переставляється в інше місце — це ціла подія. Або зміна розташування гардеробної шафи. Але найсильніший ефект здатне створити ліжко, а точніше, його переорієнтація з одного місця інтер'єру в інше.

Сприйняття простору міняється аж до дотику. Тобто, ті внутрішні нитки, які зв'язують окремі предмети обстановки у єдине ціле інтер'єру, перерозподіляються абсолютно інакше. Якщо присутність метапрограми «місце як цінність» є дуже

сильною, то повинен минути певний час, щоб новий просторовий малюнок увлігся в свідомості людини.

Цінність людей. Тут акцент під час формування інтер'єру робиться на тому, щоб він був максимально комфортним і зручним для кожного. За цих умов всі отримують рівну частку уваги й привітності. Забезпечуються максимальні умови для рівноправного й активного спілкування. Передбачаються можливості різкого й частого збільшення кількості людей в середовищі.

Чимало уваги господарі приділяють і тому, щоб була можливість залишити ночувати якомога більше гостей. Залежно від площі квартири це можуть бути як окремі гостьові кімнати, так і розкладні дивани. Якщо ж брати сім'ю, то в процесі реалізації стилю мислення «люди як цінність» потрібно насамперед говорити про чітке просторове зонування інтер'єру. Діти повинні мати ізольовану дитячу кімнату, батьки – спальню, а якщо хтось працює вдома, то й кабінет. Іншими словами, оскільки люди в такій сім'ї з повагою ставляться одне до одного, то необхідно прагнути врахувати в інтер'єрі інтереси й цінності кожного.

У таблиці 1 авторами запропоновано рекомендації стосовно особливостей планування середовища проживання людини з урахуванням виявлених провідних метапрограм.

Таблиця 1

Набір метапрограм, які впливають на проектування інтер'єру

Мета програми	Коротка характеристика	Особливості проектування й планування інтер'єру	Особливості використання меблів
Цінність речей	Речі — символи етапів життя	Планування жорстке й раціональне. Велика протяжність стін дозволяє обладнати багато шаф. Наявність спеціальних кімнат для зберігання речей – гардероби, комори	Велика кількість і об'єм різних ємностей для зберігання (подіуми, антресоли, шафи, тумби)
Цінність процесів	Динаміка життя й динаміка інтер'єру	Вільне планування з можливостями трансформації і зміни функціонального призначення окремих приміщень і зон. Варіабельна підсвітка. Виділення в інтер'єрі спеціальних зон для спеціальних процесів	Ширми, рухомі перегородки. Меблі, які трансформуються, переміщуються та які можна скласти й прибрати. Використання новинок
Цінність ідеї	Домінування ідеї над усіма іншими міркуваннями	Залежить від конкретної ідеї. Спеціальні ємності для зберігання й експозиції. Спеціальне підсвічування, місця для подальшого розвитку колекцій	Шафи, вітрини, стелажі, сейфи із замками для колекцій
Цінність місця	Постійність місця, вчинків і дій.	Чітке функціональне зонування інтер'єру. Жодного поєднання функцій приміщень бути не повинно. Все в інтер'єрі – і люди, і речі, і тварини, і події – повинно мати своє місце	Статичні меблеві конструкції без можливості трансформації та легкої зміни положення
Цінність людей	Важливість спілкування. Рівноправність усіх людей	Чітке просторове зонування інтер'єру, де враховані побажання всіх членів сім'ї. Поділ на зони, де організовані затишні куточки для спілкування. Можливість залишити ночувати якомога більше гостей	Круглі столи (більша кількість людей без ієрархії). Розкладні дивани, журнальні столики. Куточки для спілкування

2. Метапрограми масштабу узагальнення (схильність мислити деталізовано чи узагальнено). Великий масштаб узагальнень — це коли людина звикла мислити масштабно й комплексно. Для неї важливе архітектурне вирішення будинку в цілому, загальний дизайн середовища, комплексні характеристики певного предмета.

Дрібний масштаб узагальнень — це схильність мислити деталями. Для такої особи важливо, щоб в інтер'єрі всі деталі були ретельно пропрацьовано — естетика меблевої фурнітури та декору, прискіпливість до якості виконання будівельних і ремонтних робіт, увага до дрібних деталей та різноманітних нюансів. В інтер'єрі буде багато різних декоративних предметів і елементів.

Фрагментарність, кліповість, мозаїчність — такі властивості інтер'єру людини зі схильністю мислити деталями, і це проявляється в усьому.

3. Метапрограми сприйняття часу (минулого, теперішнього, майбутнього). Цю групу узагальнених стилів мислення можна розділити за часовим сприйняттям людини й визначенням нею часових пріоритетів. Сюди також потрібно віднести поняття включеного й наскрізного сприйняття часу.

Дехто з людей вважає за краще постійно згадувати минуле — говорити про «старі добрі часи», хтось велику частину часу проводить у сьогоденні й суцільному «зараз», хтось любить подумати про те, що буде. Кожна людина думає про минуле, теперішнє і майбутнє. Але переважно таке мислення відбувається визначеними наборами, схемами. Комбінації сьогодення-майбутнє і минуле-сьогодення — найпоширеніші в житті. Та все ж одна з них переважає, що й повинно відобразитися в інтер'єрі.

Люди минулого підсвідомо схиляються до думки, що колись було краще. Вони обирають традиційні підходи до облаштування середовища, часто надають перевагу екологічній темі, більш схильні в інтер'єрі до природних кольорів і матеріалів та з обережністю ставляться до нових віянь моди та нових технологій. Їм близький стиль кантрі. Переважно такі люди комфортно почувають себе в класичній або традиційній обстановці.

Люди сьогодення не відволікаються на роздуми про історію речей і на те, чи будуть вони актуальними в майбутньому. Поки їм зручно перебувати в цьому інтер'єрі й користуватися його предметами вже і зараз, вони не задумуються над якимись змінами. Для них головне, щоб середовище було надійним, відповідало фізіологічним потребам людини та особистим

уявленням про комфорт. Дуже часто таку людину задовольняє доволі хаотичний підбір функціональних речей.

Люди майбутнього надають перевагу футуристичним стилям. Їм подобаються нові матеріали, нові принципи організації простору. Інтер'єр людей майбутнього наповнений меблевими трансформерами, техногенними дизайн-рішеннями або ж навпаки — речами біонічними, з яскраво вираженими елементами футуризму. Іншими словами, диван може нагадувати збільшену молекулу. Це така естетика завалених форм. Кольори ж можуть бути умовно екологічними. Такі люди завжди цікавляться новинками й намагаються бути попереду інших.

Людина з наскрізним сприйняттям часу, як правило, дуже точна й пунктуальна. Вона добре орієнтується в часі, точно знає, коли треба почати який-небудь процес, а коли закінчити; під час самого процесу вона точно знає, скільки часу минуло, а скільки залишилося. Така людина не любить, коли хтось спізнюється або коли щось відкладається. Сама ж вона прагне встигати всюди й усе заплановане виконувати.

Людина з включеним часом велику частину свого життя проводить «тут і зараз» — у суцільному сьогоденні. Вона настільки самозабутньо й глибоко включена в процес, в якому перебуває прямо зараз, що часто зовсім забуває про час. Вона майже завжди спізнюються, як би не намагалася встигнути вчасно. Ці люди отримують задоволення від кожної справи, яку виконують, а не від того, що всі справи до кінця дня зроблені. І в інтер'єрі такої людини повинна певним чином бути представлена можливість багатозадачності й багатофункціональності.

4. Метапрограми схожості й відмінності (прагнення виділятися або відповідати певним канонам). Люди з домінантною метапрограмою схожості під час вибору інтер'єру будуть намагатися максимально зробити його наближеним до якихось визнаних тенденцій, певних стилів чи певних ознак приналежності до певного класу людей чи статусу.

І, навпаки, люди з метапрограмою відмінності націлені на пошук чогось незвичного. Вони постійно не погоджуються з тими стилями, які вже існують, і прагнуть зробити щось не так, як написано в канонах. Такі люди зазвичай генерують нові стилі, нові змішання, еkleктику — аби тільки це не повторювалося й було ні на що не схоже. Вони завжди активно протидіють стереотипам, намагаються досягнути відчуття власної індивідуальності й отримують задоволення, коли розбивають шаблони.

ВИСНОВКИ

Ці та інші метапрограми формують складну структуру психотипу користувача інтер'єру та різні рівні прояву його особистості. Звичайно, існує ймовірність домінування якихось інших метапрограм, поєднання кількох із них або розбіжності між ними в різних членів сім'ї. Такий підхід не претендує бути єдино правильним, адже неможливо описати людину і її індивідуальні особливості так коротко. Але виявлення і врахування таких комплексних психологічних стереотипів мислення й поведінки дозволяє наблизити планування середовища до максимально зручного й уникнути багатьох концептуальних помилок.

Цей метод потребує подальшого розвитку й може слугувати практичним матеріалом як для студентів, так і для дизайнерів-практиків.

Аналізуючи вищенаведене можна зробити висновок, що досконале вирішення індивідуальних запитів людини під час проєктування особистого середовища можливе тільки після детального дослідження її індивідуального психотипу.

Когнітивна психологія інтер'єру — міждисциплінарна галузь, що перебуває на стику різних наук і ставить в центр уваги людину в її відносинах із речовим, предметним світом і простором. Одним із підходів до вирішення цієї проблеми є методи нейролінгвістичного програмування з використанням провідних метапрограм людини. При метапрограмному підході до проєктних рішень в інтер'єрі перш за все вирішується його структура, яка може бути загальною на відміну від вмісту, який завжди є індивідуальним.

Наукова новизна. У статті висвітлюється сучасний стан психологічних досліджень у дизайні інтер'єру та розглядається новий підхід до врахування психологічних особливостей людини під час проєктування житлового середовища. Аналізуються переваги й недоліки використання засобів нейролінгвістичного програмування для вирішення цієї проблеми. Надаються рекомендації щодо особливостей проєктування інтер'єру та меблів залежно від психотипу людини.

Перспективи подальших наукових розробок полягають у невивчених можливостях і напрямках удосконалення метапрограмних методів дослідження когнітивних особливостей інтер'єру та збагаченні практичних методів дизайн-проєктування.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Защепенков, В., & Лифанов, В. (2005). *Психология интерьера, или Мой интерьер как мой портрет*. Класс.
- Ковалевська, Т. Ю. (2001). *Комунікативні аспекти нейролінгвістичного програмування*. Астропринт.
- Леонтьев, Д. А. (2007). *Психология смысла: Природа, строение и динамика смысловой реальности* (3-е изд.). Смысл.
- Олійник, О. П., Гнатюк, Л. Р., & Чернявський, В. Г. (2011). *Основи дизайну інтер'єру*. Національний авіаційний університет.
- Рунге, В. Ф., & Манусевич, Ю. П. (2005). *Эргономика в дизайне среды*. Архитектура-С.
- Сьомка, С. (2017). *Ергономика та ергодизайн*. НАКККіМ.
- Сьомка, С. (2020). *Основи дизайну архітектурного середовища*. Ліра-К.
- Ткачук, К. І., & Купчик, Р. М. (2013). Особливості формоутворення інтер'єрів рухомих об'єктів. *Науковий вісник НЛТУ України*, 23(18), 379-384.
- Холл, М., & Боденхаммер, Б. (2007). *51 метапрограмма НЛП: Прогнозирование поведения, «чтение» мыслей, понимание мотивов*. Прайм-Еврознак.
- Чернявський, В. Г. (2011). Комплекс ергономічних вимог, що визначають комфортний рівень середовища громадських будівель соціальної сфери. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*, 26, 416-423.
- Юрченко, І. А., & Волошин, В. В. (2012). Роль психології візуального сприймання в дизайні візуальної ідентифікації, інтер'єру та обладнання торговельних мереж. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 44-47.
- Rauthmann, J. F., Gallardo-Pujol, D., Guillaume, E. M., Todd, E., Nave, C. S., Sherman, R. A., Ziegler, M., Jones, A. B., & Funder, D. C. (2014). The Situational Eight DIAMONDS: A taxonomy of major dimensions of situation characteristics. *Journal of Personality and Social Psychology*, 107(4), 677-718. <http://dx.doi.org/10.1037/a0037250>

REFERENCES

- Cherniavskiy, V. (2011). Kompleks erhonomichnykh vymoh, shcho vyznachaiut komfortnyi riven seredovyshcha hromadskykh budivel sotsialnoi sfery [A set of ergonomic requirements that determine the comfortable level of the environment of public buildings in the social sphere]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia* [Current

- problems of architecture and urban planning], 26, 416-423 [in Ukrainian].
- Hall, M., & Bodenhamer, B. (2007). *51 metaprogramma NLP: Prognozovanie povedeniya, "chtenie" myslei, ponimanie motivov* [Figuring out People: Design Engineering with Meta-Programmes]. Praim-Evroznak [in Russian].
- Kovalevska, T. (2001). *Komunikatyvni aspekty neirolinhvistychnoho prohramuvannia* [Communicative aspects of neurolinguistic programming]. Astroprint [in Ukrainian].
- Leontiev, D. (2007). *Psikhologiya smysla: Priroda, stroenie i dinamika smyslovoi real'nosti* [Psychology of meaning: Nature, structure and dynamics of meaning reality] (3rd ed.). Smysl [in Russian].
- Oliinyk, O., Hnatiuk, L., & Cherniavskiy, V. (2011). *Osnovy dyzainu interieru* [Basics of interior design]. National Aviation University [in Ukrainian].
- Rauthmann, J. F., Gallardo-Pujol, D., Guillaume, E. M., Todd, E., Nave, C. S., Sherman, R. A., Ziegler, M., Jones, A. B., & Funder, D. C. (2014). The Situational Eight DIAMONDS: A taxonomy of major dimensions of situation characteristics. *Journal of Personality and Social Psychology*, 107(4), 677-718. <http://dx.doi.org/10.1037/a0037250>
- Runge, V., & Manusevich, Yu. (2005). *Ergonomika v dizaine srede* [Ergonomics in environment design]. Arkhitektura-S [in Russian].
- Somka, S. (2017). *Erhonomika ta erhodyzain* [Ergonomics and ergodesign]. NAKKKiM [in Ukrainian].
- Somka, S. (2020). *Osnovy dyzainu arkhitekturnoho seredovyshcha* [Basics of architectural environment design]. Lira-K [in Ukrainian].
- Tkachuk, K., & Kupchyk, R. (2013). Osoblyvosti formoutvorennia interieriv rukhomykh ob'ektiv [Features of interior design of moving objects]. *Naukovyi visnyk NLTU* [Scientific Bulletin of UNFU], 23(18), 379-384 [in Ukrainian].
- Yurchenko, I., & Voloshyn, V. (2012). Rol psikhologii vizualnoho sprymannia v dyzaini vizualnoi identyfikatsii, interieru ta obladdannia torhivnykh merezh [The role of the psychology of visual perception in the design of visual identification, interior and equipment of retail chains]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts], 2, 44-47 [in Ukrainian].
- Zashchepenkov, V., & Lifanov, V. (2005). *Psikhologiya inter'era, ili Moi inter'er kak moi portret* [Interior psychology, or My interior as my portrait]. Klass [in Russian].

FEATURES OF HOUSING INTERIOR DESIGN ACCORDING TO PERSONALITY META-PROGRAMMES

Rostyslav Kupchyk^{1*}, Zynovii Makar¹, Oksana Mazur¹

¹Ukrainian National Forestry University

Abstract

The purpose of the article is to study and identify modern effective approaches for establishing harmonious relationships between a person and his living space in the context of new methods of cognitive ergonomics and psychology, where mutual influence would be based on the principle of mutual development. *Methods.* The issue has been examined in the context of the use of neuro-linguistic programming tools, from the point of view of which the study of the experience of individual interaction with the spatial environment is of particular practical interest. Along with general scientific methods of analysis, synthesis, induction, deduction, and generalisation, the authors of the article apply interdisciplinary and systematic analysis, which makes it possible to use knowledge and methods of various disciplines to achieve the main objective. *Results.* The findings indicate that the perfect solution of individual requests in the design of a personal environment project is possible only after a detailed study of a person's psychological type. One approach to solving this problem is neuro-linguistic programming methods using a person's leading meta-programmes. The article highlights the concept of meta-programmes as well as provides their classification and description to reveal subconscious mutual influences of a person and the environment. The ways of studying the psychological type of personality by four meta-programme groups are summarised: values, the scale of generalisation, time perception, and similarities/differences. At the same time, among the meta-programmes of value, five groups of generalised value priorities are considered as the most significant. *Scientific novelty.* The article highlights the current state of psychological research in

interior design and considers a new approach to taking into account the psychological characteristics of a person when designing a living environment. The advantages and disadvantages of using neuro-linguistic programming tools to solve the issue are analysed. The article provides recommendations on the features of the interior and furniture design, depending on the psychological type of a person.

Keywords: interior design; meta-programme; psychological aspect; design; neuro-linguistic programming; cognitive ergonomics

Інформація про авторів

Ростислав Купчик, кандидат технічних наук, доцент, Національний лісотехнічний університет України, вул. Генерала Чупринки, 103, Львів, Україна, 79057, ORCID iD: 0000-0002-3777-6844, e-mail: r.kupchuk@nltu.edu.ua

Зиновій Макар, кандидат педагогічних наук, доцент, Національний лісотехнічний університет України, вул. Генерала Чупринки, 103, Львів, Україна, 79057, ORCID iD: 0000-0002-1920-6645, e-mail: zinoviy.makar@gmail.com

Оксана Мазур, асистент, Національний лісотехнічний університет України, вул. Генерала Чупринки, 103, Львів, Україна, 79057, ORCID iD: 0000-0001-6749-8008, e-mail: o.mazur@nltu.edu.ua

Information about the authors

Rostyslav Kupchuk*, PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Ukrainian National Forestry University, 103 Henerala Chupryny St., Lviv, 79057, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-3777-6844, e-mail: r.kupchuk@nltu.edu.ua

Zynovii Makar, PhD in Education, Associate Professor, Ukrainian National Forestry University, 103 Henerala Chupryny St., Lviv, 79057, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1920-6645, e-mail: zinoviy.makar@gmail.com

Oksana Mazur, Assistant, Ukrainian National Forestry University, 103 Henerala Chupryny St., Lviv, 79057, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6749-8008, e-mail: o.mazur@nltu.edu.ua

*Corresponding author



МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ СЕРЕДОВИЩА ЗА ДОБИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Юрій Легенький^{1*}, Анна Арєф'єва²

¹Київський національний університет культури і мистецтв

²Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова

Анотація

Мета статті — визначити методологію сучасного екологічного підходу щодо середовища як системної цілісності. *Методологію дослідження* становить сукупність методів наукового дослідження: системний, полісистемний, компаративний підхід, трансцендентальний метод, феноменологічний, діалектичний, які використовуються як для культурно-історичної реконструкції середовища, так і для розкриття сутності сучасного проєктного процесу. *Результати*. Доведено, що культурні практики формування сучасного середовища стають ретрансляторами антропологічного, семіотичного та візуального поворотів, а інституції культурних практик — розгалуженим цілим, починаючи від ідеологічних настанов, шкіл, формальних і неформальних рухів, арт-утворень до віртуальних спільнот. Дизайн є конструктивно-будівна діяльність, яка моделює всесвіт. Це особливо чітко визначається в архаїчних культурах, зокрема в грецькій культурі. Культури Середньовіччя та Відродження вже змінюють парадигму, Новий час її трансформує, але етнокультура зберігає космоцентризм і варіативність моделей космосу, тобто, світобудова входить у моделі середовища на правах конструктивно-будівної стратегії. Кожна річ моделює всесвіт, несе в собі архетипи соборності, космологічного гурту, орієнтованого на тотальність спільноти, що розуміється як родова цілісність. *Наукова новизна* статті полягає в тому, що визначено, як сучасний проєктний простір дає можливість охарактеризувати процеси модернізації, трансформації імагінативного простору середовища. Середовище розглянуто як метакультурна цілісність на локальному, регіональному, глобальному рівнях презентації свого культурно-історичного потенціалу.

Ключові слова: культура; середовище; проєкт; антропологічний; семіотичний; візуальний повороти; системогенез; культурогенез

Для цитування

Легенький, Ю., & Арєф'єва, А. (2022). Методологічні проблеми формування середовища за доби глобалізації. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 244-250. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258803>

ВСТУП

У ХХ столітті радикально змінилися культурні виміри людського буття. Зокрема, такі культурні практики, як архітектура, дизайн, реклама стають надзвичайно актуальними в плані не лише образних трансформацій, стереотипів, архетипів культури повсякдення, але й у просторі збереження регенерації і актуалізації культурно-історичного потенціалу середовища. Відбулася еволюція мислення художників, дизайнерів і модельєрів, які намагаються знайти нестандартні рішення у відпо-

відь сучасним тенденціям глобалізації, уніфікації та ніщівиння національної самобутності культури. Архітектура пропонує свої альтернативи, свої варіанти і свої реалії актуалізації етнокультурного досвіду. Здається, що власне архітектурне середовище як мегаструктура є недостатньо визначеним горизонтом, обрієм культуротворчості, що здійснює альтерглобалістський проєкт, який реалізується в тих контекстах, які формуються в молодих національних державах колишнього СРСР.

Відбулася також надзвичайно гостра трансформація інтерпретативних парадигм культу-

рологічного, мистецтвознавчого аналізу практик культури, зокрема з антропо-екологічними проблемами; виникає антропологічний поворот в культурології, де архітектура інтерпретується як «нелінійна» цілісність формотворення. Поруч з антропологічним та поворотом, поворотом до особистості, її долі, планетарної вдачі, яка ідентифікується з національною долею, долею людства на планеті земля, можна визначити семіологічний або семіотичний поворот, де головним фактором інтерпретації стає мова, лінгвістичний тезаурус, а мовні адекватії культури набувають ознак конституативно-інтерпретативного характеру.

Після семіологічного повороту дослідники констатують так званий візуальний поворот, де такі конструкти, як дискурс, текст, перетворюються на візуальні патерни, себто візуальні конструкції, які визначаються як гештальт, своєрідний арт-простір, що презентує обсяг інтерпретації в рамках тієї реальності, яку позначають як «окуляцентризм» — довіру до візуальної реальності. Весь простір парадигм інтерпретації сучасних новацій, так чи інакше, визначає здебільшого той напрям осмислення середовища як «ойкумени» людства, «мозаїчної антропосфери», за Л. Гумільовим, який пов'язується з комунікацією, орієнтацією в просторі, трансформацією меж вербально-візуального континууму, геополітичними та екологічними реаліями. Втім, існує проблема, яка все більше й більше спонукає до потреби збереження цілісності людини в контексті тих трансформацій, які відбулися в антропологічному, онтологічному, семіотичному й візуальному поворотах трансформації середовища як мегаструктури. Поворот як інтерпретативна парадигма характеризує зміну засад, зміну систем інтерпретативного бачення; це певне обертання протиріч, намагання почати жити по-новому.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Еволюція середовища як культурно-історичної цілісності досліджувалася в працях Ю. Асеєва (Асеєв, 1989), О. Габричевського (Габричевский, 2002), В. Глазичева (Глазычев, 2002), А. Іконнікова (Иконников, 2002), Ле Корбюзьє (Ле Корбюзье, 1977) та ін. Проблема формування екологічної парадигми як засадничого принципу культуротворення визначена в дослідженнях М. Кисельова та ін. (2006), Д. Ліхачова (Лихачев, 1991), Е. Морена (2005) та ін. Методологічні проблеми дизайну інтер'єру розглядалися в наукових розвідках В. Абизова та А. Сідорової (2020), Н. Барни (2016), Ю. Легенького (2005) та ін. Проте, співвідношен-

ня принципів екологічного підходу та системогенезу середовища як культурно-історичної цілісності ще не дістало культурологічного визначення.

Мета статті — визначити методологію сучасного екологічного підходу щодо середовища як системної цілісності.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Теоретичний інтерес до середовища як певного мегасистемного проекту виник на межі XIX–XX століть як гостра спонука, інтенція регенерації втрати цілісності стильових регуляторів (моностилізму класицизму з приходом еkleктики), синтезами стилю модерн, просторовими трансформаціями авангарду, тоталітарними мегаломанами в архітектурі та подальшою урбанізацією і контр-ідеями дезурбанізації, що прийшли як архітектурні антиутопії. У постмодерній рефлексії, яка формується в 60-ті роки XX століття, регенеративні тенденції вже не такі актуальні, вони вписуються в семіотичний поворот, який визначає мову міфу як мову конституативного механізму простору формотворення. Твори Р. Барта, Ж. Бодрійяра відображують ті метаморфози й трансформації, які відбуваються в постмодерні в цілому, зокрема в архітектурі, рекламі тощо.

Слід зазначити, що теоретичні твори архітекторів, зокрема постмодерністів (Р. Вентурі, П. Ейзенмана), які присвятили багато уваги проблемі складності, екологічності, гомеостазу, що була сформульована ще в стилі модерн як єдність теургізму, віталізму, орнаменталізму, а потім плавно перейшла в авангард, який був гостро заангажований проблемою месіонізму, «спасіння» людства. Втім, постмодерн перетворює міф на конотативну знакову систему «вторинного міфу». Отже, строката тканина постмодерної рефлексії спонукає до формування нелінійного тексту рефлексії, нелінійного контексту формотворень, що не можна визначити в рамках картезіанської (метрично означеної, лінійної) методології.

Багатовимірний простір мультиверсуму можна визначити ще як суто інтерпретативну даність мистецтвознавчої, естетичної, естетичної рефлексії, що, так чи інакше, дає можливість означити складність феномена середовища в рамках його трансформації. Простір регенерації практик культури, зокрема архітектури, визначається в трьох контекстах, які мають свої модулі або сегменти осмислення системогенезу середовища. Це локальний модуль, пов'язаний із ландшафтом, місцевими традиціями, конкретикою самоздійснення культурних практик у рамках певного етносу протягом хронологічної матриці його існування. Ло-

кальний модуль є неперевершеним як джерельна база, яку описують або реконструюють в контексті польових досліджень, в контексті збереження, модуляції, інтерпретації досвіду побутування середовища етносу, зокрема української оселі.

Регіональний модуль описує існування поліетнічної «мозаїчної антропосфери». Трансформація етнопростору не є одномірною, має свої регіональні ознаки, які пов'язані з традиціями тієї чи іншої культури, того чи іншого регіону. Існує регіоналістика формування середовища — європейська, азіатська, тихоокеанська, північноамериканська, латиноамериканська та ін. Це той регіональний вимір, де національні культури формуються на підставі асиміляції, а інколи адаптації й знищення етносів. У регіональному вимірі одні етноси домінують, інші нівелюються, трансформуються. Субетнічна характеристика культуротворення середовища має свої регіональні риси, залежить від тих чи інших обставин. Національна проблематика культури містить простір взаємодії етносів, простір їхньої популяції й трансформації як спільного існування.

Глобальний модуль характеризує вимір культуротворення, пов'язаний із нівеляцією, трансформацією національних культур, де етнокультура стає важливим зразком цілісності, тим альтерглобалістським взірцем, який показує, що цілісність людини залежить від ландшафту, природи, середовища, яке нещадно псується й нищиться в рамках сучасних, так званих, технічних та інших революцій. Не одна технічна, технологічна, наукова й будь-яка інша революція не призвела до того, щоб культура гармонійно розвивалася.

Культура стає тим адаптером і тим механізмом, який вносить гармонію, допомагає повернутися до ідеалу тієї цілісності, в якій вона існувала раніше. Багато дослідників, зокрема Леві Стросс, Жан Бодрійяр, свідчать про те, що людина була більш щасливою в архаїчних культурах, а в культурі сьогодення вона надзвичайно самотня й нещасна. Втім, цю самотність і цю, будемо говорити, рефлексію натовпу певною мірою долає архітектура. Долає тим, що завжди зберігає свій стрижень гармонізації глобального світу, стає альтерглобалістським проектом.

Отже, архітектура у вимірі наслідування традиції є неперевершеним взірцем і зразком гармонізації відносин людини й іншої людини, людини й гурту, нації, людини й планети, людини і всесвіту. Людина як родова істота, яка визначається в рамках гармонійних відносин культури ХХ століття, намагається утворити новітній міф, який би генерував і трансформувал витоки гуманного ставлення людини до природи. Можна говорити

про певний проектний простір середовища як мегаструктури, де проект розуміється широко — не лише як діяльність окремих шкіл, груп дизайнерів, а як передбачення майбутнього в рамках регенерації метафізичних витоків екосистеми.

У сучасних філософських та культурологічних дослідження актуалізуються такі філософські методи: трансцендентальний, феноменологічний, діалектичний. Трансцендентальний метод походить від кантівської методології, допомагає визначити, яким чином можливе щось у просторі формотворень середовища. Це створює проективний модус інтерпретації середовища в площині можливого. Важливо визначити, чи була можливою архітектура ХХ-го століття в рамках етнокультурної парадигми, модерну, авангарду й постмодерну. Модус можливого надзвичайно важливий як визначення межі, горизонтів та обривів формотворення, намагання охарактеризувати їх як проект культури, а також визначити, які можливості могли б існувати в ХХ столітті в просторі середовища, але не були розвинуті.

Феноменологічний метод визначає поле виявлення можливостей культури, зокрема в архітектурі, як реальність, яка виявилася або могла би бути виявленою в тих чи інших обставинах, на підставі тих чи інших протиріч, спонук, інтенцій тощо. Діалектичний метод характеризує межу й засоби трансформації протиріч, можливості переходу феноменів культури від одного стану буття до іншого.

Отже, важливо зазначити, що етнокультурний простір середовища стає іншим, втрачає ознаки етнічності, перетворюється на технообраз, але зберігає свою феноменологічну тканину, яка в редукованому вигляді несе в собі етногенез або біогенез культури як певний взірець, незмінну константу. Також важливо зазначити ті реляції, переходи, які відбуваються в рамках трансформації стилів модерн, авангарду, постмодерну. Як трансформуються настанови теургізму, віталізму, орнаментальності та перетворюються на месіонізм авангарду, а також полівекторність, поліструктурність образної синестезії середовища, що утворюється в постмодерні.

Системний та полісистемний методи доповнюють аналіз тим, що архітектура визначається у векторі різних систем — соціальної, ідеологічної, етнічної, культурної, полікультурної тощо. Ці системи визначаються в контексті функціонування середовища в просторі культури того чи іншого часу.

Отже, протилежні модуси або локуси легалізації, музеєфікації, регенерації та глобалізації, універсалізації культурних практик характеризу-

ють середовище як певний епіцентр культуротворчості, епіцентр альтерглобалістських стратегій, концепцій, які зараз існують в кожній культурі як один зі способів протистояти редукції духовного начала культури. Так, тоталізація, адаптація, гомогенізація, редукція культурного цілого, що походить від глобалізації, потребують звернення до реконструкції універсального, планетарного процесу етногенезу й культурогенезу. Важливо, що етногенез не закінчується з формування етносів і націй, а продовжує існувати в рамках вторинних моделюючих систем, якими є мистецтво, такі культурні практики, як архітектура, дизайн, реклама і ін.

Варто зауважити, що масова культура психологічно ідентифікувалася з натовпом. У натовпі людина втрачає розум, адже натовп може бути різним — згуртованим у масу й розпорошеним. Особливо актуально це сьогодні, в період доміанти мас-медіа, коли людина стає самотньою біля телевізора. Розпорошений натовп свідчить про те, що виникає ще одна стихія або субстанція культурогенезу. Так, архітектор В. Глазичев (Глазычев, 2002) засвідчив, що поруч із водою, вогнем, акваторіями у великих містах виникає ще одна стихія — натовп. Натовп у просторі середовища раптом стає не лише стихією, а й культурною субстанцією, носієм масових спонук, спокус і культурних цінностей, фантомів сакралізації побуту в екологічній ніші споживання культурних цінностей. В. Беньямін перший помітив, що технообраз, техногенез надзвичайно гостро корелюють з особистістю, індивідуальністю, всім тим, чим живе й живиться класична культура.

Можна стверджувати, що все більше формується потяг до осмислення феноменологічних реалій системогенезу середовища повсякдення. Культура повсякдення завжди з'єднана зі структурами етнокультури: звичаєвою, правовою, моральною, святковою, видовищною аурую. Системогенез аналізується з точки зору часових і просторових реалій континууму, де структурується полівекторний та полімодальний образ дії системи як гетерохронія (багатовимірність часового контексту існування системи). За Анохіним (Анохин, 1978), — це така реальність, коли всі підсистеми функціональної системи існують в різному часі, синхронізовані на часовість індивідуального існування підсистем, що призводить до регенерації потенціалу системи. П. Анохін пише:

Важко знайти в історії цивілізації такий період, про який можна було б сказати, що саме тоді виникає ідея про цілісність і єдність світу. Вірогідно, вже при першій спробі зрозуміти світ людина, що мислить, зіткнулась з виразною гармонією

між цілим універсумом і окремими деталями. Однак за самою суттю людського розуму вона завжди має справу з безпосередньо конкретним оточенням, з явищем ізольованої «ніші». І ці конкретні образи впливають на весь хід дій пізнавальної діяльності. Безпосереднє, окреме мало практичне значення для удосконалення діяльності, що пристосовує людину до світу, і тому абстрактне «ціле» прийшло в її пізнавальну діяльність значно пізніше. (Анохин, 1978, с. 49)

Пристосування, адаптація й моделювання часово-просторових структур континууму в системогенезі приводить до того, що виникає певна функціональна система. Еволюція живих систем, з точки зору П. Анохіна, — це універсальна і єдина можливість пристосування організму до зовнішнього світу. За допомогою механізму випередження майбутнього (акцептора дії) вже найпростіші живі організми відмежовуються від зовнішнього світу. Це актуально за умов, коли такі культурні практики, як архітектура, дизайн почали цікавитися тим, яким чином виявляється жива структурність матерії в біонічному просторі. Випередження й випереджувальна дія як передбачення тих змін, які відбуваються в дійсності, є необхідним і достатнім механізмом пристосування живого ества до органічного світу. Себто акцептор дії, або той механізм, що випереджує реальність, програмує функціонування системи, є тим механізмом, який допомагає визначити функціональність системи та відображає такі етапи її формування:

1. Який результат повинен бути отриманий?
2. Коли саме він має бути отриманий?
3. Через які механізми повинен бути отриманий цей результат?
4. Як саме система повинна бути впевнена в достатності отриманого результату? (Анохин, 1978, с. 70)

Ці констатації дають можливість вийти на більш широкі узагальнення. П. Анохін вбачає принцип поліфункціональності системи в гетерохронії:

Гетерохронія в буквальному сенсі — це зсув в часові закладки будь-якого органу або змін темпів розвитку в ембріоні даної особи в порівнянні з закладкою цього органу у попередників. З самого поняття можна визначити, що зсування в часі може або можливе в бік більш ранньої закладки органу, або, навпаки, в бік запізнення закладки. (Анохин, 1978, с. 137)

Можна сказати, що натуралістичний підхід свідчить про те, що система вписується в конти-

нуум, а сама адаптивна система є вже системою натуралізованого циклічного пристосування до просторово-часових детермінант. Соціогенна концепція культурогенезу, навпаки, свідчить про те, що соціальні механізми, які утворюють цілісність, несуть в собі потенціал всієї системи. Так, в системі існують такі підсистеми, які є «більшими», ніж вся система. Про це пише О. Лосєв та інші дослідники. Системотворча інтегративна роль культурогенезу культурних практик призводить до того, що в системі випереджається час горизонтальних взаємодій (структурується потрібне майбутнє та минуле системи) і утворюється вертикаль, яка відповідає за цілісність системи.

Архітектура теж стає носієм передбачення майбутнього, що має системні ознаки. Втім, ці системні ознаки можна визначити як культурогенез та антропогенез середовища в контексті тієї бінарності, яку дослідники системогенезу визначили як доповнення. Будь-який процес антропогенезу доповнюється культурогенезом. У XXI столітті виникає інша функціональність, де модус передбачення зсувається з будови механізму проєктування, певного дизайнера, конструктора системогенезу до стохастичності, спонтанності викидів системної реакції, що здійснюються через перебір варіантів пристосування й водночас адаптації вже не на правах суто натурального зв'язку, як це було в П. Анохіна, а зв'язку комунікативного, опосередкованого зворотним зв'язком. Так, система, щоб вижити, перебирає всі можливі варіанти, зокрема повертається у світ першовитоків. Повернення до метафізичних витоків спонукає до розшуку нової бази, платформи відтворення свого функціонування. Як зазначав Морен:

Системний або організаційний принцип прив'язує пізнання частини до пізнання цілого. При цьому здійснюється маятниковий рух від частин до цілого і від цілого до частин. Ідея системи означає, що ціле „більше суми частин”. Від атомів до зірок, від бактерії до людини і суспільства, організація цілого призводить до виникнення у нього нових якостей, або властивостей, щодо частин, розглянутих в їхній відокремленості. (Морен, 2005, с. 16)

Морен також постулює певну «сибернетику» — синергетично прочитані принципи кібернетики за моделлю петлі рекурсії, стверджуючи, що навколишнє середовище не тільки співіснує; воно є також і співорганізатором.

Навколишнє середовище, однак, не втрачає свій характер як співорганізатор дії. Як бачимо, навко-

лишнє середовище, ставши екосистемою, себто спонтанною машиною, яка створилась в результаті взаємодії з живими ествами, в одній і тій же «ніші» уявляється як щось набагато більше, ніж запас споживних речовин і набагато більше, ніж джерело негентропії, з якого всі створіння черпають організацію. Це один із проявів життя, який є таким же фундаментальним, як індивідуальність суспільства. (Морен, 2005, с. 242-243)

Сибернетика визначається як нова версія кібернетики, яка стала не тільки наукою про комунікативну організацію, а й наукою про управління шляхом комунікації. Сибернетика вносить у комунікативний контекст вольовий імпульс системності як випередження всіх можливих трансформацій і подолання ентропії. Все це є можливим на підставі того, що система омолоджується, апелює до глибинних механізмів простих рішень, які існували на попередній стадії.

Дослідження процесів культурогенезу з позиції інтенсифікації горизонтальних (глобалізаційних) зв'язків, які завжди здійснювалися в культурі, потрібні для осмислення того цілого, яке визначається як системогенез диференційних практик культури, зокрема середовища. Окремі практики культури не просто виживають, пристосовуються до просторово-часового континууму, як говорив П. Анохін (Анохин, 1978), а моделюють всі свої популяції в культурогенезі, утворюючи найбільш сприятливу форму культурної адаптації людини до навколишнього середовища й утворюють найбільш гармонійний образ світу, в якому людина стає епіцентром продукування цілісності універсуму.

Визначимо висхідні проєктні моделі в сучасному середовищі. Отже, поняття «деконструкція» в постмодерні характеризує можливість трансформації, зсуву, різких перевтілень. Втім, гіперкритичний дискурс усувається й заміщується іншими механізмами культуротворення, які характеризують гармонізацію на підставі стилізації. Деконструкція переутворюється на реконструкцію в екологічному вимірі проєктного процесу. «Генетичний алгоритм» — це певна сучасна натурфілософія нетрадиційних (позастильових, навіть, позакультурних) методів проєктування, орієнтованих на дигітальні технології.

ВИСНОВКИ

Нетрадиційні методи проєктування середовища пов'язані з тим, що відносини замовника й проєктанта опосередковує вже не річ, а допоміжний детермінатив — комунікант; річ функціонує не на правах пріоритетної, а конкурентноздат-

ної моделі. Отже, відносини речей реалізуються як проектне поле змагання пріоритетів — функціональних, естетичних, семантичних та інших. Важливо зазначити те, що відбудеться, коли річ буде внесена в поле змагання. За таких умов самодостатність речі усувається. Творчість, орієнтована на річ, стає творчістю, орієнтованою на відносини речей; річ розпредмечується, втрачає свою функціональність, втрачає міфіологічність та семантичність. Все це свідчить про те, що категорія «середовище» в певній мірі урівнює річ і людину. Адже, якщо людина є таким же гвинтиком середовища, як усе інше (стіл, стілець, зупинка біля тролейбусу тощо), то утворюється зовсім інший образ людини й світу.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Абизов, В. А., & Сідорова, А. О. (2020). Особливості дизайну внутрішнього виставкового простору: композиційні прийоми та засоби. *Технології та дизайн*, 4(37). <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/17013>
- Анохин, П. К. (1978). *Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы*. Наука.
- Асеев, Ю. С. (1989). *Стили в архитектуре Украины*. Будівельник.
- Барна, Н. І. (2016). *Естетична еволюція проектної діяльності в контексті художньої культури XX-XXI століть* [Дисертація доктора філософських наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. Репозитарій Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/11787>
- Вентури, Р. (1993). Разнообразие, уместность и изображение в историзме или PLUS Ca CANGE... *Архитектон*, 4, 21-25.
- Габричевский, А. Г. (2002). *Морфология искусства*. Аграф.
- Глазычев, В. Л. (2002). *Архитектура. Энциклопедия*. Астрель, АСТ.
- Иконников, А. В. (2002). *Архитектура XX века. Утопии и реальность* (Т. 2). Прогресс-Традиция.
- Кисельов, М. М., Гардашук, Т. В., Зарубицький, К. Є., Деркач В. Л., & Вишняк, Є. Д. (2006). *Екологічні виміри глобалізації*. Парапан.
- Ле Корбюзье. (1977). *Архитектура XX века* (2-е изд.; К. Т. Топуридзе, ред.). Прогресс.
- Легенький, Ю. Г. (2005). *Об архитектуре (очерки теории дизайна интерьера)*. КНУКіМ.
- Лихачев, Д. С. (1991). Экология – проблема нравственная. *Наше наследие*, 1, 3-7.
- Морен, Э. (2005). *Метод. Природа Природы* (Е. Н. Князева, пер.). Прогресс-Традиция.

REFERENCES

- Abyzov, V., & Sidorova, A. (2020). Osoblyvosti dyzainu vnutrishnoho vystavkovoho prostoru: kompozytsiini pryiony ta zasoby [Features of the design of the internal exhibition space: compositional techniques and means]. *Tekhnolohii ta dyzain* [Technology and Design], 4(37). <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/17013> [in Ukrainian].
- Anokhin, P. (1978). *Izbrannyye trudy. Filosofskie aspekty teorii funktsional'noi sistemy* [Selected Works. Philosophical Aspects of the Theory of Functional System]. Nauka [in Russian].
- Aseev, Yu. (1989). *Stili v arkhitekture Ukrainy* [Styles in the Architecture of Ukraine]. Budivelnik [in Russian].
- Barna, N. (2016). *Estetychna evoliutsiia proektnoi diialnosti v konteksti khudozhnoi kultury XX-XXI stolit* [Aesthetic Evolution of Project Activity in the Context of Artistic Culture of the 20th and 21st Centuries] [Doctoral Dissertation, National Pedagogical Dragomanov University]. Electronic National Pedagogical Dragomanov University Repository. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/11787> [in Ukrainian].
- Gabricheskiy, A. (2002). *Morfologiya iskusstva* [Morphology of Art]. Agraf [in Russian].
- Glazychev, V. (2002). *Arkhitektura. Entsiklopediya* [Architecture. Encyclopedia]. Astrel', AST [in Russian].
- Ikonnikov, A. (2002). *Arkhitektura XX veka. Utopii i real'nost'* [Architecture of the 20th Century. Utopias and Reality] (Vol. 2). Progress-Traditsiya [in Russian].
- Kyselov, M., Hardashuk, T., Zarubytskyi, K., Derkach V., & Vyshniak, Ye. (2006). *Ekolohichni vymiry hlobalizatsii* [Environmental Dimensions of Globalisation]. Parapan [in Ukrainian].
- Le Corbusier. (1977). *Arkhitektura XX veka* [20th-Century Architecture] (2nd ed.; K. Topuridze, Ed.). Progress [in Russian].
- Legenkyi, Yu. (2005). *Ob arkhitekture (ocherki teorii dizaina inter'era)* [About Architecture (Essays On the Theory of Interior Design)]. KNUKIM Publishing [in Russian].
- Likhachev, D. (1991). Ekologiya – problema нравstvennaya [Ecology is a Moral Problem]. *Nashe nasledie*, 1, 3-7 [in Russian].
- Morin, E. (2005). *Metod. Priroda Prirody* [Method. Nature of Nature] (E. Knyazeva, Trans.). Progress-Traditsiya [in Russian].
- Venturi, R. (1993). Raznoobrazie, umestnost' i izobrazhenie v istoritsizme ili PLUS Ca CANGE... [Diversity, Relevance and Depiction in Historicism or PLUS Ca CANGE...]. *Arkhitektion*, 4, 21-25 [in Russian].

METHODOLOGICAL ISSUES OF SHAPING THE ENVIRONMENT DURING THE ERA OF GLOBALISATION

Yurii Lehenkyi^{1*}, Anna Arefieva²

¹Kyiv National University of Culture and Arts

²National Pedagogical Dragomanov University

Abstract

The purpose of the article is to define the methodology of the modern ecological approach to the environment as system integrity. *The methods* are systematic, polysystemic, comparative approach, transcendental method, phenomenological, and dialectical, which are used for cultural and historical reconstruction of the environment and to reveal the essence of the modern project process. *Results*. It is proved that cultural practices of modern environment formation become repeaters of anthropological, semiotic and visual turns, and institutions of cultural practices — a branched whole, from ideological guidelines, schools, formal and informal movements, art formations, to virtual communities. Design is a constructive activity that models the universe. It is especially clear in archaic cultures, even in Greek culture. The cultures of the Middle Ages and the Renaissance are already changing the paradigm; the New Age is transforming it, but ethnoculture retains cosmocentrism and variability of space models; that is, the universe is included in the model of the environment as a constructive strategy. Everything models the universe, every thing carries the archetypes of catholicity, a cosmological group focused on the totality of the community, understood as tribal integrity. *The scientific novelty* of the article is that it defines how modern design space makes it possible to characterise the processes of modernisation, transformation and imaginative space of the environment. The environment is considered as a metacultural integrity at the local, regional, and global levels of presentation of its cultural and historical potential.

Keywords: culture; environment; project; anthropological; semiotic; visual turns; systemogenesis; culturogenesis

Інформація про авторів

Юрій Легенький, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6567-4730, e-mail: Y.Legenkiy1949@i.ua

Анна Ареф'єва, кандидат філософських наук, докторант, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, вул. Пирогова, 9, Київ, Україна, 02000, ORCID iD: 0000-0003-4619-9281, e-mail: anna.arefieva@gmail.com

Information about the authors

Yurii Lehenkyi*, DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6567-4730, e-mail: Y.Legenkiy1949@i.ua

Anna Arefieva, PhD in Philosophy, Doctoral candidate, National Pedagogical Dragomanov University, 9 Pyrohova St., Kyiv, 02000, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4619-9281, e-mail: anna.arefieva@gmail.com

*Corresponding author



Наукове видання
Scientific publication

ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск
Issue

46

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue
Юрій Горбань / Yurii Horban

Літературний редактор / Literary editor
Людмила Таран / Liudmyla Taran,
Тетяна Кунц / Tetiana Kunts

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor
Вероніка Степко / Veronika Stepko

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor
Дар'я Фугалевич / Daria Fuhalevych
Марія Шевченко / Mariia Shevchenko

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: 22.05.2022. Формат 60x84/8
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 29,11. Обл.-вид. арк. 27,28.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4649

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