

## ДИЗАЙН

УДК 72.01

**Цитування:**

Демессіє М. К. Актуальні напрямки у формуванні сучасного образу архітектури інтер'єрів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 3–7.

Demessie M. (2022). Current trends in the formation of the modern image of interior architecture. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 41, 3–7 [in Ukrainian].

*Демессіє Мекурія Келкай,*  
кандидат технічних наук, доцент,  
доцент кафедри дизайну  
Черкаського державного  
технологічного університету  
<https://orcid.org/0000-0002-5015-4820>  
[demessiemk@gmail.com](mailto:demessiemk@gmail.com)

**АКТУАЛЬНІ НАПРЯМКИ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО ОБРАЗУ  
АРХІТЕКТУРИ ІНТЕР'ЄРІВ**

**Мета дослідження.** Виявити актуальні і перспективні напрямки у формуванні дизайну сучасного інтер'єру в суспільстві, що розвивається. **Методологія дослідження.** При дослідженні актуальних та перспективних напрямів у формуванні сучасного інтер'єру застосовані загальнонаукові методи дослідження, зокрема, аналіз літературних даних, наукових статей, нормативних документів та дизайн-проектів на тему дослідження та систематизації, а також узагальнення отриманих результатів у ході вивчення теми. Основним методологічним підходом у ході дослідження був аналіз головних принципів формування сучасного інтер'єру та визначення актуальних тенденцій та перспективних напрямів розвитку сучасного інтер'єру. **Наукова новизна.** Виявленні актуальні напрямки художньо-просторової організації сучасних інтер'єрів, що характеризують гібридні стильові напрями (комбінація стилів – сучасного, класичного та етнічного), а саме: мінімум декору та лише найнеобхідніші предмети, акцент на функціональність, Home office (домашній міні-офіс), зонування, а не поділ приміщень, впровадження системи «розумний дім», використання 3D-панелі із природних матеріалів, додавання природних компонентів (живих рослин) в інтер'єр, популяризація філософії мінімалізму. **Висновки.** На основі аналізу нормативних документів, літературних джерел та проектних рішень встановлено, що актуальні напрями у формуванні дизайну інтер'єру орієнтовані на забезпечення максимально комфортного та практичного середовища. Його елементи повинні забезпечувати зручність та комфорт для повсякденної життєдіяльності людини у приміщеннях. При цьому важливими є такі аспекти, як екологічність, гармонійність, функціональність та індивідуальність. У нинішньому суспільстві цінується раціональність, тобто високофункціональний інтер'єр, який часто не має зайвих елементів. Сучасний інтер'єрний дизайн характеризується максимальним насиченням внутрішнього архітектурного простору технічними пристроями, спеціальним обладнанням та наближенням до природи, включенням до інтер'єру природних компонентів. Домінуючими напрямками в дизайні сучасних інтер'єрів вважаються стильові напрями, в яких гармонізація внутрішнього архітектурного середовища відбувається за рахунок злиття в єдину композиційну цілісність предметів наповнення та декору. При цьому ідеї та тренди для дизайну інтер'єрів переходять з одного року в інший, зазнаючи деяких змін, нині дизайн інтер'єрів базується на принципах функціональності та стриманості з використанням нових та гібридних трендів.

**Ключові слова:** сучасний інтер'єр; внутрішній архітектурний простір, принципи формування інтер'єру; тенденції у дизайні.

*Mekuria Demessie, candidate of technical sciences, associate professor, associate professor of the department of Design, Cherkasy State Technological University*

**Current trends in the formation of the modern image of interior architecture**

**The purpose of the article.** The purpose of the study is to identify current and perspective directions in the formation of modern interior design in a rapidly changing trend in a developing society. **Research methodology.** In the study of current and perspective directions in the formation of modern interiors was applied general scientific research methods, in particular, analysis of literature data, scientific articles, normative documents and design projects on the topic of research and systematization, as well as generalization the results obtained during the study of this topic. The main methodological approach during the study was the analysis of the main principles of formation of a modern interior and identification of current trends and perspective directions of development of modern interior. **Scientific novelty.** Identifying current directions of artistic and spacious organization of modern interiors, characterizing hybrid

styles (combination of styles - modern, classic and ethnic), namely, a minimum of decor and only the most necessary items, emphasis on functionality, Home office (home mini-office) , zoning, not division of premises, introduction of the "smart home" system, use of 3D-panels made of natural materials, adding natural components (living plants) to the interior, popularization of the philosophy of minimalism. **Conclusions.** Based on the analysis of normative documents, literature sources and design solutions are established, that the current directions in the formation of interior design are focused on the providing of the most comfortable and practical environment. Its elements must provide convenience and comfort for everyday human life in the premises. In doing so, important aspects are such as ecological compatibility of the premises, harmoniousness, functionality and individuality in today's society, rationality is valued, that is a highly functional interior, which often has no extra elements. Modern interior design is characterized by maximum fullness of the interior architectural space with technical devices, special equipment and approach to nature, the inclusion of natural components in the interior. The dominant directions in the design of modern interiors are considered stylistic trends in which the harmonization of the interior architectural environment is happening due to the merging into a single compositional integrity of the objects of filling and decor. At the same time, ideas and trends for interior design are flowing from one year to another, undergoing some changes, now interior design is based on the principles of functionality and restraint with the use of new and hybrid trends.

**Key words:** modern interior; internal architectural space, principles of interior design; design trends.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво створення інтер'єру – це творчий процес перетворення будь-якого за площею та конфігурацією внутрішнього архітектурного простору на простір, що має затишний, неповторний, ексклюзивний зовнішній вигляд, що відображає характер та індивідуальний стиль кожного житла.

Протягом усієї історії людства формування та організація внутрішнього архітектурного простору постійно змінювалися. Залежно від культурних традицій, звичаїв, релігійних вірувань, а також зміни моральних норм, уявлень про зручність, красу та стиль формування внутрішнього простору удосконалилося.

Кожен етап розвитку суспільства характеризується певними закономірностями організації внутрішнього архітектурного простору та синтезом мистецтв у цьому просторі.

Історія розвитку людського суспільства показує, що людина постійно прагне комфорту та краси, створюючи навколо себе матеріальний і духовний світ у внутрішньому просторі будівлі у формах, прийнятних для себе.

У теорії архітектурної композиції образ внутрішніх приміщень будівлі називається словом французького походження – інтер'єр. Інтер'єр (фр. *Intérieur*, лат. *interior*) – це архітектурний та художньо оформлений дизайнером, внутрішній архітектурний простір будівлі, закінчена модель буття, що забезпечує людині естетичне сприйняття та сприятливі умови життєдіяльності, де організація процесів та об'ємно просторове рішення визначається його функціональним призначенням. Деталі організації внутрішнього простору (інтер'єру) викладаються у вигляді дизайн-проекту інтер'єру [1].

Основна мета дизайну інтер'єру полягає у створенні умов для зручного та максимально комфортного перебування людини у високоякісному, естетично виразному предметно-просторовому середовищі, що оточує його у повсякденності.

Таким чином, дизайн інтер'єрів дуже динамічний та постійно зазнає трансформацій, і в зв'язку з цим виникає необхідність виділення актуальних напрямків у формуванні сучасного образу архітектури інтер'єрів.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретики дизайну мають різні точки зору з питання напряму розвитку дизайну інтер'єру, але всі вони сходяться в одному, що дизайн інтер'єру – це цілісне культурне предметно-просторове місце існування людини, художньо-проектними джерелами якого є природний та духовний початок.

Серед зарубіжних архітекторів-дизайнерів особливий внесок у розвиток та зміцнення позицій дизайну у формуванні комфортного інтер'єрного простору як повсякденного довкілля внесли: Фріда Рамстедт [1], Майкл Грейвс [2], Френк Гері [3], Карім Рашид [4], Фабіо Нов [5], Аксель Вервордт [6], Алвар Аалто [7] та інші. У цих роботах дизайн сприймається як проектна методологія сучасності і здійснюється вихід на новий інтегральний метод проектування – архітектурно-дизайнерський.

В Україні розробка загальної теорії дизайну у практиці дизайн-проекування, що включає виведення методології та засобів аналізу дизайну як системи, представлена у роботах М. Яковлева, В. Сидоренка, О. Пучкова, О. Сіткарьова [8], В. Даниленка [9], О. Бойчука [10], О. Олійника, Д. Штіка [11] та ін. Аналіз робіт вищевказаних авторів показує, що формування сучасного інтер'єру в контексті практики дизайну, що стрімко

розвивається, який стає універсальним засобом комунікації людини з навколишньою реальністю, нині продовжує своє формування.

Виклад основного матеріалу. Фахівці виділяють інтер'єри «предметні» та «архітектурні». Перші набагато ближче до поняття «середовище», оскільки особлива роль приділяється предметному наповненню середового об'єкта. У «архітектурному» інтер'єрі панує структура та типологія архітектурних просторів [2]. Предметне наповнення інтер'єрного середовища, як правило, створює емоційний клімат та допомагає виявити стилістику та образний зміст об'єкта. Таким чином, роботи архітектурного профілю, що відносяться до інтер'єру, в основному аналізують просторові параметри інтер'єру у його відношенні до екстер'єру, а робота дизайнерського характеру повинна вирішувати завдання формування художнього образу та предметного насичення внутрішнього простору будівель. Водночас при формуванні дизайн-проекту інтер'єру основними завданнями дизайнера є:

систематизація побажань та вимог замовника;

вибір найбільш оптимального варіанту використання внутрішнього архітектурного простору;

впровадження новітніх технологій у галузі дизайну інтер'єру;

вирішення функціональних завдань інтер'єру;

втілення прогресивних творчих ідей та задумів;

досягнення естетичного та психологічного комфорту в інтер'єрах;

вибір найбільш відповідного стилістичного напрямку для формування ідеального середовища в інтер'єрах;

перевірка наявності на ринку товарів усіх необхідних елементів майбутнього інтер'єру.

Актуальні напрями формування внутрішнього архітектурного простору називають сучасним дизайном інтер'єру. У спільній інтерпретації в сучасному дизайні інтер'єру панують комфорт, поліфункціональність, гармонія, декор і практичність.

Комфорт (англ. *comfort*) – це стан навколишнього середовища, при якому людина відчуває затишок, сукупність побутових зручностей для роботи та відпочинку.

Поліфункціональність (*polyfunctionality*) – набір можливостей (функцій), який надає

предметне наповнення інтер'єру, чи то меблі або техніка для потреб людини.

Гармонія та єдність простору (англ. *harmony and unity of space*) – цілісність, узгодженість, закономірна пов'язаність всіх частин та елементів форми – якості, що викликають чуттєві, естетично позитивні реакції.

Декор та колірна гама (англ. *Decor and color scheme*) – матеріали оздоблення інтер'єру повинні сприяти створенню комфортного мікроклімату та відповідати темпераменту людини.

Практичність та простота (англ. *practicality and simplicity*) – базові елементи інтер'єру повинні відображати принципи помірності, функціональності та актуальності на багато років.

При реалізації головних принципів формування сучасного інтер'єру насамперед відбувається аналіз ситуації та враховується: архітектурна схема простору; функціональне призначення приміщень, персональні уподобання та побажання замовника; вимоги до цього об'єкта, відповідно до нормативної документації.

У принципах формування дизайну інтер'єру лежить синтез прагматичних та художніх ідей та рішень, спрямованих на покращення та створення сприятливих комфортних умов для життєдіяльності людини. Для реалізації фундаментальних основ дизайну інтер'єру потрібна ретельна робота та оригінальне рішення над кожним складовим елементом інтер'єру.

Внутрішній простір будівлі або окремого приміщення з елементами навколишнього оточення складається з трьох основних складових:

будівельна оболонка – до неї відносяться основні площини внутрішнього простору, такі як підлога, стеля, стіни та її оформлення,

предметне наповнення – включає наявність необхідного обладнання, меблів, декору та аксесуарів.

функціональні процеси – формують предметно-просторову та емоційно-психологічну атмосферу та почуття у людини [8].

Дизайнерська ідея оформлення основних складових елементів інтер'єру – будівельна оболонка, предметне наповнення, формування межі предметно-просторової та емоційно-психологічної атмосфери, залежність від інноваційних процесів, що відбуваються, та актуальних модних трендів у суспільстві.

Інтер'єр відображає побутові деталі, подробиці того чи іншого етапу розвитку суспільства.

Мода (fashion) в суспільстві змінюється час від часу і досить складно прогнозувати тенденції формування інтер'єру в період на десятиліття. Сучасна мода дуже пластична та різноманітна. Проте, аналізуючи актуальні напрями та сучасні тенденції у дизайні інтер'єру, можна прогнозувати деякий розвиток та напрями у цій сфері у майбутньому.

Отже, до основних тенденцій дизайну інтер'єру майбутнього, як і сучасного можна віднести:

Оптимальність планувального рішення – створення простих та логічних моделей оптимального облаштування внутрішнього архітектурного простору, що враховують сучасні вимоги та відповідають усім побажанням та потребам людини – дизайн-проект.

Гармонійність простору – вільний простір, де немає нічого зайвого в інтер'єрі.

Функціональність інтер'єру – у кожного предмета у функціональному інтер'єрі має бути своє призначення.

Світле оздоблення – використання світлої обробки для додаткового відчуття вільного простору та розширення межі приміщень.

Обґрунтований сценарій освітлення – створення в інтер'єрах комфортної та функціональної системи освітлення.

Система «Розумний дім» (англ. smart house) – система домашніх пристроїв, здатних виконувати дії та вирішувати певні повсякденні завдання без участі людини, які надають можливість дистанційного керування тим, що відбувається в будинку.

Зелень та рослини в інтер'єрі – декоративні рослини насичують внутрішній простір киснем, піднімають людині настрій, привносять відчуття гармонії та природи.

Екологічність предметного наповнення та декору інтер'єру – найкращими для декоративного оформлення вважаються натуральні матеріали, які служать довго та безпечні для здоров'я та навколишнього середовища.

Персоналізація – це тренд індивідуалізації, тобто принцип створення сучасного інтер'єру для кожного, який відбиває смак певних господарів. Такий підхід допомагає створювати унікальний характер інтер'єру, наголосити на його неповторній атмосфері.

Еклектика (змішування стилів) – гармонійне змішування стилів, підпорядковане спільній ідеї при оформленні інтер'єрів.

Простота та мінімалізм у декорі та оздобленні – передбачає гармонійне оздоблення у поєднанні з мінімальною кількістю предметів декору та меблів, характеризується лаконічністю декоративних елементів. Крім того, на тенденції розвитку дизайну інтер'єру впливатимуть карантинні обмеження, спричинені пандемією, що спостерігається у світі. В останні роки мода в галузі дизайну інтер'єру почала розвиватися під впливом соціальних факторів. По-перше, у зв'язку з карантинними обмеженнями люди стали більше часу проводити вдома, тому зросла більша увага до комфорту та естетичної привабливості житла. По-друге, дедалі актуальнішими стають ідеї еко-дизайну та економного споживання ресурсів – використання системи «розумний будинок». По-третє, за умов карантинного обмеження людям доводиться працювати дистанційно вдома, у зв'язку з цим, актуальними стають ідеї створення вдома робочої зони (облаштування у домашньому просторі міні-офісу). При цьому робоча зона має бути максимально облаштованою під офісні завдання та водночас по-домашньому затишною. В умовах відеоконференцій також велике значення набуває фон робочої зони. Щоб надати фону робочої зони в інтер'єрах респектабельності, дизайнери використовують ефектний декор.

Наукова новизна. Виявленні актуальні напрями художньо-просторової організації сучасних інтер'єрів, що характеризують гібридні стильові напрями (комбінація стилів – сучасного, класичного та етнічного), а саме, мінімум декору та лише найнеобхідніші предмети, акцент на функціональність, Home office (домашній міні-офіс), зонування, а не поділ приміщень, впровадження системи «розумний дім», використання 3D-панелі із природних матеріалів, додавання природних компонентів (живих рослин) в інтер'єр, популяризація філософії мінімалізму.

Висновки. На основі аналізу нормативних документів, літературних джерел та проектних рішень встановлено, що актуальні напрями у формуванні дизайну інтер'єру орієнтовані на забезпечення максимально комфортного та практичного середовища. Його елементи повинні забезпечувати зручність та комфорт для повсякденної життєдіяльності людини у приміщеннях. При цьому важливими є такі аспекти, як екологічність, гармонійність, функціональність та індивідуальність. У

нинішньому суспільстві цінується раціональність, тобто високо функціональний інтер'єр, який часто не має зайвих елементів. Сучасний інтер'єрний дизайн характеризується максимальним насиченням внутрішнього архітектурного простору технічними пристроями, спеціальним обладнанням та наближенням до природи, включенням до інтер'єру природних компонентів. Домінуючими напрямками в дизайні сучасних інтер'єрів вважаються стильові напрями, в яких гармонізація внутрішнього архітектурного середовища відбувається за рахунок злиття в єдину композиційну цілісність предметів наповнення та декору. При цьому ідеї та тренди для дизайну інтер'єрів перетікають з одного року в інший, зазнаючи деяких змін, в даний час дизайн інтер'єрів базується на принципах функціональності та стриманості з використанням нових та гібридних трендів.

### Література

1. Ramstedt F. The Interior Design Handbook: Furnish, Decorate, and Style Your Space. Publisher: Clarkson Potter, Sweden. 2020. 240p.
2. Graves M. Buildings and Projects 1995-2003. Publisher: Rizzoli Illustrated edition, New York. Paperback – January 17, 2004. 352p.
3. Gehry F. Designs. Publisher: Brightcitybooks, Las Vegas. Paperback – January 1, 2006. 86p.
4. Rashid K. International Design Yearbook 18. Publisher: Abbeville Press; Illustrated edition, New York – May 1, 2003. 224p.
5. Novembre F. Architecture Design. Publisher: Skira Editore, Milan – 1st edition August 11, 2008. 232p.
6. Vervoordt A. Portraits of Interiors. Publisher: Flammarion, Paris – October 2019. 320p.
7. Aalto A. Apartments. Publisher: Rakennustieto Publishing, Helsinki. Paperback – December 1, 2004. 160p.
8. Яковлева М. І. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: 36 статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; За заг. ред. М. І. Яковлева; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та ін. Київ: Фенікс, 2012. 256 с.: іл.
9. Даниленко В.Я. Дизайнерська освіта України: перехід у нову якість. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 3. С. 4–10. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2017\\_3\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2017_3_3). (дата звернення: березень 2022).
10. Бойчук О. В. Чинник системності в інноваційному дизайні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. №1. С. 5–11.
11. Олійник О. П. Сучасний стан дизайну інтер'єрів та відкритих просторів музейних комплексів / О. П. Олійник, Д. О. Штика. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2013. № 1. С. 43–47. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2013\\_1\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2013_1_13). (дата звернення: березень 2022).

### References

1. Ramstedt F. (2020). The Interior Design Handbook: Furnish, Decorate, and Style Your Space. Publisher: Clarkson Potter, Sweden [in English].
2. Graves M. (2004). Buildings and Projects 1995-2003. Publisher: Rizzoli Illustrated edition, New York [in English].
3. Gehry F. (2006). Designs. Publisher: Brightcitybooks, Las Vegas [in English].
4. Rashid K. (2003). International Design Yearbook 18. Publisher: Abbeville Press; Illustrated edition, New York [in English].
5. Novembre F. (2008). Architecture Design. Publisher: Skira Editore, Milan [in English].
6. Vervoordt A. (2019). Portraits of Interiors. Publisher: Flammarion, Paris [in English].
7. Aalto A. (2004). Apartments. Publisher: Rakennustieto Publishing, Helsinki. [in English].
8. Yakovleva, M. I. (2012). Essays on the history of Ukrainian design of the twentieth century. Kyiv : Phoenix [in Ukrainian].
9. Danilenko, V. Ya. (2017). Design education of Ukraine: transition to a new quality. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 4-10. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2017\\_3\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2017_3_3). [in Ukrainian].
10. Boichuk, O. V. (2019). The factor of systematicity in innovative design. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 5-11. [in Ukrainian].
11. Oliynyk, O.P. (2013). Modern state of interior design and open spaces of museum complexes. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 43-47. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2013\\_1\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2013_1_13). [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2022  
Отримано після доопрацювання 20.04.2022  
Прийнято до друку 10.06.2022

УДК 37.013.73

**Цитування:**

Попова О. В. Сценічний дизайн як інструмент режисерського рішення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 8–14.

Popova O. (2022). Stage design as a directing decision tool. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 41, 8–14 [in Ukrainian].

*Попова Оксана Володимирівна,*  
*аспірантка*

*Київського національного університету*  
*культури і мистецтв*

*<https://orcid.org/0000-0002-2056-2073>*

*[odimkina91@gmail.com](mailto:odimkina91@gmail.com)*

## СЦЕНІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКОГО РІШЕННЯ

**Мета статті** – виявити особливості сценічного дизайну як інструменту репрезентації режисерського бачення п'єси в історичній ретроспективі і на сучасному етапі. **Методологія дослідження.** Застосовано системний метод (для дослідження сценографічного дизайну як цілісної та розвинутої системи); функціонально-типологічний метод (для з'ясування функцій сценічного дизайну в контексті специфіки дизайнерської і режисерсько-постановочної діяльності); історико-культурологічний метод (для розгляду означеного питання в процесі розвитку сценічного дизайну) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено сценічний дизайн як унікальний інструмент репрезентації режисерського бачення постановки; проаналізовано особливості концептуальної та матеріальної послідовності процесу створення візуального образу вистави (за Д. Пейном); виявлено вплив діяльності руху New Stagecraft на становлення сучасної концепції сценічного дизайну; розглянуто специфіку сценічного дизайну в традиційному та нетрадиційному просторі. **Висновки.** Протягом століть художнє вирішення сценічної постановки зазнавало багато різноманітних перетворень, відповідно до конкретного періоду історичного розвитку театрального мистецтва, детально відтворюючи середовище, мінімізуючись до практично вільного від декорацій та бутафорії простору сцени, репрезентуючи інноваційні технології та ін. На сучасному етапі театральне мистецтво загалом та режисерське зокрема, продовжує шлях пошуку нової постановочної форми. Під впливом активізації інтеграційних процесів, які технологічно та інформаційно поєднують різноманітні комунікаційні та інформаційні засоби, а також відповідно до розвитку специфічної культури створення і показу театральних вистав, вагомою частиною сценічного дизайну XXI ст. стали аудіовізуальні засоби – телебачення, кінематограф, відео та мультимедіа. Дослідження виявило, що в процесі історичного розвитку театру, фокус сценографа змістився з інтерпретації тексту на заданому сценічному просторі на деконструкцію знайденого простору в критичному контексті. Проте сценічний дизайн лишається могутньою виражальною силою творчості драматурга та режисера, посилюючи їх як візуальний відбиток, органічно інтегрований в сенсовий Всесвіт вистави. Сценічний дизайн театральної вистави є результатом логічного, образного мислення та інтуїтивного чуття, вираженого через ідею або центральну тему. Оригінальна організація простору, драматизм, функціональність декорацій та костюмів, мультимедіа, світлове рішення втілюють в пластичне рішення ідею вистави, поставлену режисером. Лишаючись найважливішою постаттю в театрі, режисер знаходить візуальну підтримку в сценографічній риторичній формі, обсягів та хроматики в процесі створення ідеальної сфери, з єдиним однорідним змістом.

**Ключові слова:** сценічний дизайн, художник, режисер, вистава, візуально-символічна інтерпретація, декорація.

*Popova Oksana, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Stage design as a directing decision tool**

**The aim of the article is** to identify the features of stage design as a tool for representing the director's vision of the play in historical retrospect and at the present stage. **Research methodology.** The system method was used (for the study of scenographic design as a holistic and developed system); functional-typological method (to clarify the functions of stage design in the context of the specifics of design and directing); historical and cultural method (to consider this issue in the development of stage design), etc. **Scientific novelty.** Stage design as a unique tool for representing the director's vision of production is studied; the peculiarities of the conceptual and material sequence of the process of creating a visual image of the play are analyzed (according to D. Payne); the influence of the New Stagecraft movement on the formation of the modern concept of stage design was revealed; the specifics of stage design in traditional and non-traditional space are considered. **Conclusions.** Over the centuries, the artistic solution of stage production has undergone many different transformations, according to a specific period of historical development of theatrical art, recreating the environment in detail, minimizing to virtually free of scenery and props stage space, representing innovative technologies and others. At the present stage, theatrical art in general and directing in particular,

continues the search for a new form of production. Under the influence of intensification of integration processes, which technologically and informationally combine various means of communication and information, as well as in accordance with the development of a specific culture of creating and showing theatrical performances, an important part of stage design of the XXI century. became audiovisual media - television, cinema, video and multimedia. The study found that in the process of historical development of the theater, the focus of the set designer has shifted from the interpretation of the text on a given stage space to the deconstruction of the found space in a critical context. However, stage design remains a powerful expressive force in the work of the playwright and director, strengthening them as a visual imprint, organically integrated into the semantic universe of the play. The stage design of a theatrical performance is the result of logical, figurative thinking and intuitive feeling expressed through an idea or a central theme. The original organization of space, drama, functionality of scenery and costumes, multimedia, lighting solution embody in a plastic solution the idea of the play, staged by the director. Remaining the most important figure in the theater, the director finds visual support in the scenographic rhetoric of forms, volumes and chromatics in the process of creating an ideal sphere, with a single homogeneous content.

**Key words:** stage design, artist, director, performance, visual-symbolic interpretation, scenery.

Актуальність дослідження. Сценічний дизайн в умовах динамічного розвитку театрального мистецтва в XXI ст. є важливою та невід'ємною частиною унікального режисерського тексту, значення якого розпізнається завдяки візуально-символічній інтерпретації сенсів, формою співтворчості режисера та художника і водночас емоційного залучення глядача в художній простір вистави. Театральні художники-декоратори, отримавши спеціальну освіту або маючи досвід роботи в суміжних галузях, таких як образотворче мистецтво або архітектура, творчо працюють у світлі режисерського бачення, сприяючи його сценічній матеріалізації. Сучасний театр підкреслює тривимірність сценічного простору і, як наслідок, кубічний об'єм, у якому існує глядач, заохочує різноманітні точки зору або багатоманіття поглядів. Новий етап розвитку сценічного дизайну значно розширює режисерський інструментарій у процесі створення театральної постановки (наприклад, колажування, динамічна проєкція, відтворення звуків, світлова і кольорова партитура та ін.). У свою чергу, це актуалізує необхідність теоретизації особливостей сценічного дизайну як інструменту режисерського рішення на сучасному етапі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика художнього оформлення вистави, діяльність художників-декораторів та специфіка розвитку сценографії лишається однією з провідних у вітчизняному мистецтвознавстві, про що свідчать наукові публікації К. Юдової-Романової, В. Пацунова, М. Девізорова, Л. Бевзюк-Волошної, А. Доколової, Ю. Чубукової, О. Клековкіна, Р. Никоненка, В. Стрельчук та ін. Окремі аспекти сценографічної практики в контексті режисури театральної постановки розглянуто в ґрунтовних дослідженнях О. Ковальчук

«Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії» [1]; В. Мізяка «Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст.» [2], С. Триколенко «Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції» [3] та ін.

Проте специфіка сценічного дизайну в контексті реалізації режисерського задуму лишається недостатньо висвітленою і вимагає подальших досліджень з позицій сучасного гуманітарного знання.

Мета статті – виявити особливості сценічного дизайну як інструменту репрезентації режисерського бачення п'єси в історичній ретроспективі і на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Термін «сценічний дизайн» через еволюцію концепції художньо-декораційного оформлення являє собою широку область, що «поєднує англосаксонський підхід, який характеризується дизайном сцени, пов'язуючи бачення постановки, поєднуючи декорації з освітленням і театральними костюмами» [7, 25-26]. В. Віссер пропонує визначати дизайн як «створення репрезентації артефакту, який ще необхідно створити, і послідовні процеси генерації ідеї, перетворення цих ідей (редагування) і деталізація всіх можливих аспектів ідеї, створення повноцінного бачення об'єкта або процесу» [17, 116]. На нашу думку, характеристика дизайну В. Віссера точно відображає той поділ між специфікацією та виконанням, який виник у театральном сценічному мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. Дизайн – це винахід, специфікація та аранжування, що зазвичай відділені від кінцевого об'єкта як у часі, так і в характері репрезентації. Проєкти художнього вирішення вистави зазвичай створюються задовго до того, як буде створений кінцевий артефакт («артефактний продукт», за Віссером),

репрезентуються засобами малюнків або інших схематичних зображень, і зазвичай створюються людиною, яка не здійснює кінцеве виготовлення всіх елементів сценічного дизайну самостійно. А. Аронсон наголошує, що сценічний дизайн «передбачає щось більше, ніж створення декорацій, костюмів або світла. Вона несе в собі конотацію всеосяжної візуально-просторової конструкції, а також процесу змін та трансформації, що є невід'ємною частиною фізичного словника сцени» [4, 7]. Сценічний дизайн вписує простір у виставу і протягом більшої частини ХХ ст. передбачає естетичну і просторову організацію театральних текстів в сценічному просторі для підтримки філософських та ідеологічних тем як п'єси, так і постановки. За словами П. Паві, сценографія на основі авансцени розробляє місце скупчення знаків, яке кодує топографію сценічного простору і декодує драматичний текст. Знакова система, що складає сценографічний текст, візуальні метафори, опозиції та контрасти почергово підтримують і піддають сумніву письмовий текст, складаючи паралельний текст або підтекст [14, 331-332].

Історично сценічний дизайн займається виробництвом і реценцією візуального тексту постановочної вистави; ця діяльність повністю інтегрована з фізичним місцем вистави і тим, як глядач діє в межах цього кадру. Як вид візуальної драматургії практика сценографа охоплює естетичну, теоретичні та практичні уявлення. У цьому дослідженні розглядаємо сценічний дизайн дуально: філософськи – як вираження художньої ідеї, і практично – як низку артефактів, створених для розвитку цієї ідеї від внутрішнього пориву до повномасштабного втілення в співпраці з режисером та іншими митцями (художником з костюмів, художником з освітлення або світлового дизайну, аудіовізуальних ефектів та ін.). Дж. Мільзінер у праці «Дизайн для театру; спогади і портфоліо» акцентує на тому, що лише 15 % роботи художника-сценографа над постановкою суто творчі – вивчення авторського першоджерела та режисерського сценарію з метою формування візуального бачення, а також його удосконалення та розвитку в процесі коригування відповідно до режисерського бачення вистави. «Решта часу витрачається на те, щоб втілити задум відповідним чином, щоб ані нудьга, ані недбалість, ані відсутність уваги до будь-яких деталей не знизили якість оригінальної концепції» [11, 23]. Поширеним міфом про творчість є те, що генерація ідей – єдиний по-

справжньому «творчий» аспект мистецтва, незалежно від його фізичного втілення в світі [15, 12-14], у випадку з сценографією, для практикуючого художника саме процес виконання задуму непомітно і несвідомо призводить до кінцевого результату. Такий поділ став очевидним у результаті історичного переходу від попередніх методів сценічного дизайну до нових, що виникли в західному світі в перші десятиліття ХХ ст., оскільки до модернізму в театральній-сценічній мистецтві межі між розумовою та фізичною працею не загострювалися.

Сучасна концепція сценічного дизайну великою мірою заснована на русі New Stagecraft (Нью Стейджкрафт) і пропагує його естетичні цінності: простота, уніфікація, співпраця. Натхненні європейськими модерністськими сценічними постановками, особливо працями Е. Крейга, А. Аппія та М. Рейнхардта, художники New Stagecraft створили спрощені або абстрактні декорації, уніфіковані концепції дизайну та репрезентували нову модель співпраці режисера та театральних художників. Революція New Stagecraft в західному світі стала не лише естетичним зрушенням, але й початком театральних дизайнів як професії. Функція декорацій та образне вираження почуттів – це філософська позиція, заснована на філософії New Stagecraft: художник-декоратор, який несе відповідальність за створення значущого інтерпретаційного мистецтва на сцені, повинен збалансувати функцію та художнє вираження. Теорія New Stagecraft була частково заснована на відкритті театральними дизайнерами нових способів зробити сценічне середовище корисним, зокрема для інтерпретації сценаріїв та участі у виставі [5, 5].

Одним із найважливіших здобутків руху стає позиціонування сценічного дизайну в контексті інтерпретації твору мистецтва сценографом і його відносна автономія. На думку В. Гоела, діяльність представників руху Нью Стейджкрафт у Сполучених Штатах Америки засвідчила вплив на естетичну теорію та стилістичні результати руху, а їх принципи сформували послідовний теоретичний погляд на те, що «повинні» робити театральні дизайнери. Цей процес витікає з особливого погляду на роль дизайнера в процесі театральних співробітництва як автономного і атрибутивного художника. Розробивши серію дизайнерських артефактів, він може ефективно працювати і підтримувати власний художній

авторитет в контексті театральної постановки. Під час чотирьох основних етапів створення дизайну вистав – аналізу, генерації ідей, уточнення та специфікації [8, 122-123] – творчий процес полягає переважно в створенні та використанні артефактів, які спрямовують дизайнера до певних типів дизайнерської поведінки.

Процес створення сценічного дизайну вистави – прототипова і загальна концепція процесу проектування, якої зазвичай дотримується більшість театральних дизайнерів, хоча і можуть відхилятися відповідно до індивідуальних особливостей творчого процесу (наприклад, деякі митці починають із комплексного аналізу тексту, інші – з серії інтуїтивних замальовок, а треті – з відповідей на історичні дослідження чи музику).

Основними компонентами сучасного процесу проектування сценічного дизайну є ескіз, моделювання та специфікація. На думку американського професора сценічного дизайну Єльського університету В. Паркера, метою дизайну є «злиття візуального ефекту та основного задуму п'єси в єдину драматичну імпресію» [12, 6], а «принципи, закладені в основі того, що зазвичай вважається хорошою практикою в сучасному сценічному дизайні, великою мірою засновані на принципах естетичної єдності New Stagecraft» [12, 11]. Інші висхідні принципи включають поняття, запозичені з образотворчого мистецтва (живопису та скульптури) – лінія, форма, колір – і композиційні принципи, такі як гармонія, баланс, варіація, масштаб та пропорція. На думку Д. Пейна, бачення сценічного дизайнера дуальне і реалізується в концептуальній та реальній послідовності процесу створення візуального образу вистави. Концептуально дизайнер починає з «початкового імпульсу», який задано драматургом: художник реагує на нього конкретними образами, що перетворюються дизайнером на візуальну інтерпретацію, яка поєднується зі слуховою інтерпретацією тексту виконавцем в цілісній театральній події.

На практиці дизайнер виконує чотири завдання:

намагається формувати візуальні образи, більшість з яких засновано на очевидних та прихованих внутрішніх потребах тексту, під час і після читання п'єси;

візуалізує образи на папері (зазвичай досить умовно), з метою прояснення та надання пріоритетів потребам тексту на основі його першочергових образів;

поєднує свої діаграми та візуальні образи в певну цілісну послідовність, за допомогою якої він зможе продемонструвати ефективність та доцільність своїх ідей режисеру, який повинен довести бачення сценографа відповідно до власного бачення постановки;

створює конкретні плани та рішення, щоб його образи могли бути перетворені на сценічні форми та прийоми від найбільш до найменш абстрактного [13, 29].

Цей процес можна мовно поділити на створення образу, масштабування та поєднання ідей, а також остаточний вибір певних планів.

На сучасному етапі художник-декоратор поєднує в своїй творчій групі не лише обов'язки зі створення сценічного дизайну, костюмів, освітлення, але й з візуальних ефектів або світлового дизайну (відокремлені від класичного розуміння терміну сценографія, світло- та відеодизайн отримав самостійний статус, пов'язуючи мистецтво і технології). Хоча сценічний дизайн, безумовно, є функцією, орієнтованою на текст постановки в традиційних місцях, він також активно використовується в різноманітних перформансах в нетрадиційному (знайденому) просторі, де матеріальне місце рівнозначне визначеному тексту або має привілейоване положення. Відсутність або знецінення текстової арматури вимагає роботи з фізичними непередбаченими обставинами і контентом [9, 45].

У процесі історичного розвитку театру, фокус сценографа змістився з інтерпретації тексту на заданому сценічному просторі на деконструкцію знайденого простору в критичному контексті. В загальних рисах теоретичний розгляд простору в постановках розвинувся з експериментальних практики ХХ ст. і критичного аналізу систем перформансу та відношень, заснованих на семіотичних дослідженнях Паризької школи в 1930-ті рр. Цей аналіз пропонував гіпотезу про використання простору не як випадковий і не як просто функціональний, а як семіотично навантажений вибір, що підкорюється правилам, що породжують ряд конотативних культурних одиниць. За словами американського антрополога Е. Холла, вони були явними і визначеними. Його теорія проксеміки описувала відносні стосунки, що включають у себе фіксований функціональний простір самого театру і формальні розміри сцени та глядацького залу; напівфіксовані функції, включно з набором та «рухомим

майном»; мінливі стосунки між індивідуумами, тобто взаємодію між акторами, між актором і глядачем та між глядачами.

На думку Е. Соджа, сценічний дизайн або глядацько-просторовий конструкт можна розглядати як подієвий майданчик (цілісність), що не обмежується живим театром, а охоплює оформлення простору в будь-якому середовищі, включно з віртуальним. Такі місця є візуальними і, таким чином, передають певні види інформації або реальності. Рецепція перформативної або візуальної події відбувається у часі та просторі глядача. На сучасному етапі в театральному мистецтві існує три категорії просторовості, що забезпечують інноваційні засоби організації: те, що сприймається, те, що осмислюється і те, що проживається, або Перший простір – «світ емпірично вимірних і картографованих явищ, що переживається безпосередньо», Другий простір, який «більше пов'язаний з образами та репрезентаціями просторовості, концентрується і досліджує більш когнітивні, концептуальні та символічні світи» та Третій простір, яке найменш чітко визначене, але передбачає щось, що існує за межами дихотомічних обмежень перших двох. Тобто, якщо традиційний сценічний дизайн – це форма уявного простору, заснованого на сприйманому просторі, то живий простір в добу цифрових технологій – поствимірний простір [16, 17].

Звільнений від фізичних обмежень сцени в реальне середовище, діапазон можливих проксимічних відношень і семіотичних значень примножується і стикається таким чином, що підриває загальноприйняті репрезентативні коди. Такі простори можна назвати театральними гетеропласами – могутніми, повними можливостей. З практичної точки зору, естетика, що керує сценографічною взаємодією зі знайденим простором, найкраще описати як фрагментарну, або колажну, що досліджує дії та ритуали буденного життя, пов'язані з даним місцем, і визнання чуттєвої матеріальності місця, насиченого життєвим досвідом і пам'яті. Сценограф відіграє важливу роль у сприйнятті та обговоренні матеріальності місця для досягнення перформативного висновку, в якому в центрі уваги перебуває просторова динаміка місця. На відміну від фіксованих проксимічних меж сцени і глядацького залу, стосунки тіла до місця визначаються його унікальними матеріями – в знайденому просторі відбувається розмивання між глядачем і

актором, між елементами театрального і реального.

Таким чином, досвід знайденого місця великою мірою театралізується або посилюється вимогами, що висуваються глядачу, з метою ідентифікації, осмислення та усвідомлення свого власного місця. Розмиття театрального та нетеатрального захоплює глядача в колажну подію – поєднаного в єдине утворення рівнозначних і водночас реальних явищ (за Д. Харві), які постулює глядач, розділяючи сприйняття історії як нескінченний запас рівних подій. Д. Харві описує цей спосіб взаємодії зі світом як інтертекстуальний, пропонуючи прочитання, що живе власним життям і розгортається в нескінченну кількість потенційних значень. «Цей вид колажу надає можливість ототожнитися з виставою і надати їй сенс засобами розуміння місцевих непередбачуваних обставин і пов'язаних ними історій, легенд, міфів та спогадів, які втілює в себе це місце» [6, 49].

У праці «Конструкції постмодернізму» Б. Макхейл наголошує, що інтертекстуальний спосіб буття у світі являє собою «корпуси конструкцій, що перекривають і перетинають один одного, хоча і не обов'язково суперечать і не є повністю інтегрованими або такими, що інтегруються» [10, 3]. Завдяки зіткненню театрального і нетеатрального глядач може одночасно реалізувати потенціал обох кодів; така залученість реалізує «надлишок сенсу» або підвищений стан пізнання, що виходить за межі семіотичного або феноменологічного змісту. Театр – одне з великих втілень діалектичного процесу, який включає в себе серію бінарних зображень, в першу чергу, актора, глядача і сцену, а синтез відбувається на перетині цих протилежних сил.

На сучасному етапі сценічний дизайн характеризується витонченим і медійним середовищем, використанням поширених візуальних знаків, саморефлексивністю візуальної мови сцени, його багат шаровістю та потенціалом. Театральне мистецтво, що традиційно є візуалізацією реальності та відображенням дійсності в символіко-метафоричних композиціях, звернено, в першу чергу, до глядацького сприйняття та вибору певної точки зору для інтерпретації режисерського задуму.

Наукова новизна. Досліджено сценічний дизайн як унікальний інструмент репрезентації режисерського бачення постановки; проаналізовано особливості концептуальної та матеріальної послідовності процесу створення візуального образу вистави (за Д. Пейном);

виявлено вплив діяльності руху New Stagecraft на становлення сучасної концепції сценічного дизайну; розглянуто специфіку сценічного дизайну в традиційному та нетрадиційному просторі.

Висновки. Протягом століть художнє вирішення сценічної постановки зазнавало багато різноманітних перетворень, відповідно до конкретного періоду історичного розвитку театрального мистецтва, детально відтворюючи середовище, мінімалізуючись до практично вільного від декорацій та бутафорії простору сцени, репрезентуючі інноваційні технології та ін. На сучасному етапі театральне мистецтво загалом та режисерське зокрема, продовжує шлях пошуку нової постановочної форми. Під впливом активізації інтеграційних процесів, які технологічно та інформаційно поєднують різноманітні комунікаційні та інформаційні засоби, а також відповідно до розвитку специфічної культури створення і показу театральних вистав, вагомою частиною сценічного дизайну XXI ст. стали аудіовізуальні засоби – телебачення, кінематограф, відео та мультимедіа. Дослідження виявило, що в процесі історичного розвитку театру фокус сценографа змістився з інтерпретації тексту на заданому сценічному просторі на деконструкцію знайденого простору в критичному контексті. Проте сценічний дизайн лишається могутньою виражальною силою творчості драматурга та режисера, посилюючи їх як візуальний відбиток, органічно інтегрований в сенсовий Всесвіт вистави. Сценічний дизайн театральної вистави є результатом логічного, образного мислення та інтуїтивного чуття, вираженого через ідею або центральну тему. Оригінальна організація простору, драматизм, функціональність декорацій та костюмів, мультимедіа, світлове рішення втілюють в пластичне рішення ідею вистави, поставлену режисером. Лишаючись найважливішою постаттю в театрі, режисер знаходить візуальну підтримку в сценографічній риторичній формі, обсягів та хроматики в процесі створення ідеальної сфери, з єдиним однорідним змістом.

### Література

1. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії. Київ : Видавництво «Фенікс», 2019. 272 с.
2. Мізак В. Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини XX – початку XXI ст. : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.04 /

Харківська державна академія культури. Харків, 2018. 224 с.

3. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 239 с.

4. Aronson A. Looking into the Abyss: Essays on Scenography. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

5. Bisaha D. Developing the modern scene design process: cognition and the new stagecraft. Doctor of Philosophy University of Pittsburgh 2015. 287 p. URL : [http://d-scholarship.pitt.edu/24855/1/bisahadm\\_etd2015\\_1.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/24855/1/bisahadm_etd2015_1.pdf) (дата звернення : 1 червня 2022).

6. Harvey D. The condition of postmodernity : an enquiry into the origins of cultural change. London and Cambridge, Vas.: Blackwell, 1989. 379 p.

7. Helder M. Scenery - living matter. Abstracts of third international conference on architecture, theatre and culture 3<sup>o</sup> Colóquio internacional de arquitetura, teatro e cultura. 17 a 21 de julho 2017, Rio de Janeiro. pp. 25-26.

8. Goel V. Sketches of Thought. Cambridge, MA: The MIT Press, 1995. 318 p.

9. Irwin K. The ambit of performativity. How site makes meaning in site-specific performance. In Performance design, Hannah D., Harslof O. (ed.). Museum Tusulanum Press University of Copenhagen, 2008. pp. 39-61.

10. McHale B. Constructing Postmodernism. London and New York : Routledge, 1992. 342 p.

11. Mielziner J. Designing for the Theatre; a Memoir and a Portfolio. New York: Atheneum, 1965. 242 p.

12. Parker W. O. Scene Design and Stage Lighting. New York: Holt, Reinhardt, and Winston, 1963. 597 p.

13. Payne D. R. The Scenographic Imagination. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1981. 320 p.

14. Pavis P. Toward a integrated semiology. In Patrice Paveis. Dictionare of the theatre : terms, concepts and analysis. Toronto, Buffalo, and London ^ University of Toronto Press, 1998. 498 p.

15. Sawyer R. K. Explaining Creativity: The Science of Human Innovation. New York: Oxford University Press, 2012.

16. Soja E. W. Thirdspace : expanding the scope of the geographical imagination. In Architecturally speaking : practices of art, architecture and the everyday, Read A. (ed.). New York : Routledge, 2000.

17. Visser W. The Cognitive Artifacts of Designing. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2006. 280 p.

### References

1. Kovalchuk, O. V. (2019). *Scenographic practice in the space of the twentieth century: Kyiv realities*. Kyiv: Phoenix Publishing House [in Ukraine].

2. Mizyak, V. D. (2018). *Cultural dimensions of directing practices in drama theaters of Kharkiv in the second half of XX - early XXI century*. Abstract of Ph.D. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture [in Ukraine].
3. Trikolenko, S. T. (2016). *Ukrainian scenography of the late XX - early XXI centuries .: the main trends and author's positions*. Abstract of Ph.D. Kyiv : Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylsky [in Ukrainian].
4. Aronson, A. (2005). *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. Ann Arbor: University of Michigan Press [in English].
5. Bisaha, D. (2015). *developing the modern scene design process: cognition and the new stagecraft*. Abstract of Ph.D. URL : [http://d-scholarship.pitt.edu/24855/1/bisahadm\\_etd2015\\_1.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/24855/1/bisahadm_etd2015_1.pdf) [in English].
6. Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity : an enquiry into the origins of cultural change*. London and Cambridge, Vas.: Blackwell [in English].
7. Helder, M. (2017). *Scenery - living matter*. Abstracts of third international conference on architecture, theatre and culture 3° Colóquio internacional de arquitetura, teatro e cultura. 17 a 21 de julho 2017, Rio de Janeiro. pp. 25-26 [in English].
8. Goel, V. (1995). *Sketches of Thought*. Cambridge, MA: The MIT Press [in English].
9. Irwin, K. (2008). *The ambit of performativity. How site makes meaning in site-specific performance*. In *Performance design*, Hannah D., Harslof O. (ed.). Museum Tusculanum Press University of Copenhagen, pp. 39-61 [in English].
10. McHale, B. (1992). *Constructing Postmodernism*. London and New York : Routledge [in English].
11. Mielziner, J. (1965). *Designing for the Theatre; a Memoir and a Portfolio*. New York: Atheneum [in English].
12. Parker, W. O. (1963). *Scene Design and Stage Lighting*. New York: Holt, Reinhardt, and Winston [in English].
13. Payne, D. R. (1981). *The Scenographic Imagination*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press [in English].
14. Pavis, P. (1998). *Toward a integrated semiology*. In Patrice Paveis. *Dictionare of the theatre : terms, concepts and analysis*. Toronto, Buffalo, and London : University of Toronto Press [in English].
15. Sawyer, R. K. (2012). *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. New York: Oxford University Press [in English].
16. Soja, E. W. (2000). *Thirdspace : expanding the scope of the geographical imagination*. In *Architecturally speaking : practices of art, architectire and the everyday*, Read A. (ed.). New York : Routledge [in English].
17. Visser, W. (2006). *The Cognitive Artifacts of Designing*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.04.2022  
Отримано після доопрацювання 27.04.2022  
Прийнято до друку 29.04.2022

УДК 747.012

**Цитування:**

Чередник А. Ю., Варивончик А. В. Дизайн готельно-ресторанних комплексів в умовах пандемії COVID-19. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 15–20.

Cherednyk A., Varyvonchik A. (2022). Design of hotel and restaurant complexes under the conditions of the COVID-19 pandemic. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 15–20 [in Ukrainian].

**Чередник Аліса Юрїївна,***магістр дизайну**Київського національного університету**культури і мистецтв**alisacherednyk@gmail.com**<https://orcid.org/0000-0001-6228-7375>***Варивончик Анастасія Віталіївна,***доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри дизайну і технологій  
Київського національного університету**культури і мистецтв**<https://orcid.org/0000-0002-4455-1109>**varivonchik@ukr.net*

## ДИЗАЙН ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННИХ КОМПЛЕКСІВ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19

**Мета статті.** Вивчення та аналіз інноваційних рішень у проектуванні об'єктів готельно-ресторанного господарства в умовах пандемії, відповідно до їхньої естетичної, соціально-культурної та утилітарної функцій, з дотриманням усіх карантинних вимог у сфері готельно-ресторанного бізнесу. **Методологія** базується на провідних загальнонаукових принципах: системності, розвитку, детермінізму. Системний підхід передбачає вивчення структур: прийняття проектного рішення в готельно-ресторанному бізнесі в період карантину як складного об'єкта, аналіз усіх складових проектного рішення, їх взаємозв'язку за змістом, структурою, формою вираження, виразністю. **Наукова новизна.** У дослідженні проаналізовано просторове рішення закладів готельно-ресторанного господарства, відповідно до моделей їх презентаційних та дизайнерських концепцій і сучасних нормативних вимог, з урахуванням сучасних тенденцій і перспектив розвитку закладів. **Висновки.** Сфера громадського харчування – одна з перших, яка відчула негативні наслідки, зокрема значне зниження прибутків, від пандемії COVID-19. З березня 2020 року більша частина закладів була змушена припинити роботу. Для продовження діяльності були задіяні інноваційні технології, високотехнологічні пристрої, прилади, гаджети, апарати тощо, які надали можливість закладам обслуговувати та зацікавлювати клієнтів. Проаналізовано дизайнерські й інноваційні рішення з оформлення та проектування закладів готельно-ресторанного господарства в умовах пандемії для подолання кризової ситуації в нашій країні та за кордоном. Окреслено шляхи вдосконалення установ при загрозі пандемії. Вказано креативні дизайнерські рішення в проектуванні закладів готельно-ресторанного бізнесу.

**Ключові слова:** готельно-ресторанне господарство, заклад громадського харчування, дизайн, інновації, технології.

*Cherednyk Alisa, Master of Design, Kyiv National University of Culture and Arts; Varyvonchik Anastasiia, Doctor of Sciences (Art Studies), Associate Professor, Professor of the Department of Technology and Design Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Design of hotel and restaurant complexes under the conditions of the COVID-19 pandemic**

**The purpose of the article** is to study and analyze innovative solutions in the design of hotel and restaurant facilities in a pandemic, in accordance with their aesthetic, socio-cultural and utilitarian functions, in compliance with all quarantine requirements in the hotel and restaurant business. **The methodology** is based on the leading general scientific principles: systematics, development, and determinism. The systematic approach involves the study of structures: project decision-making in the hotel and restaurant business during the quarantine period as a complex object, analysis of all components of the project, their relationship in content, structure, form of expression, expressiveness. **Scientific novelty.** The study considers and analyzes the spatial solution of hotel and restaurant facilities, in accordance with the models of their presentation and design concepts and modern regulatory requirements, taking into account current trends and prospects for the development of institutions. **Conclusions.** The catering industry was one of the first to experience the effects and significant decline in profits from the COVID-19 pandemic. Since March 2020, most institutions have been forced to close. Innovative technologies, high-tech devices, devices, gadgets, devices, etc. were used to continue the activity, which enabled institutions to serve and interest customers. Design and

innovative solutions for the design and engineering of hotel and restaurant facilities in a pandemic to overcome the crisis in our country and abroad are analyzed. The article considers ways to improve institutions in the event of a pandemic. The article investigates creative design solutions in the design of hotel and restaurant businesses.

**Keywords:** hotel and restaurant economy, public catering establishment, design, innovations, technologies.

Актуальність теми дослідження. Галузь готельно-ресторанного господарства зазнала значних перетворень під впливом коронавірусної інфекції COVID-19. Негативні наслідки – від зниження прибутків до закриття закладів – спонукали власників до пошуку креативних рішень для підтримки цієї сфери в умовах пандемії. Нові імперативи перебігу світових процесів потребували необхідності структурованих змін в економічній діяльності закладів готельно-ресторанного господарства. Актуальним принципом в організації функціонування підприємств харчування є розвиток креативних рішень та інноваційних технологій. Зміна способу життя, спричинена «коронавірусом», активізувала розвиток новітніх технологій, що додало економічного піднесення в Україні та світі.

Аналіз досліджень і публікацій. До основного комплексу джерел, на підставі яких виконане наше дослідження, належать праці Т. Дмитрука [4], К. Козлова [8], В. Мироненко [11], Н. Корж [9], О. Ніколайчук [12], які визначили перспективи розвитку закладів готельно-ресторанного комплексу в теперішніх умовах і запропонували новаторські рішення в дизайні з використанням інноваційних напрямів.

Мета дослідження – проаналізувати проєктні рішення у сфері готельно-ресторанного бізнесу під час карантинних обмежень та дизайнерські рішення зі створення закладів з комфортним середовищем із залученням креативних ідей та інноваційних технологій.

Виклад основного матеріалу. Заклади громадського харчування – це підприємства, призначені для продажу кулінарної продукції та напоїв, їх вживання. Вони провадять економічну діяльність щодо надання послуг із задоволення потреб споживачів з організацією дозвілля або без нього і є суб'єктом господарювання, тобто операторами ринку харчових продуктів, які несуть відповідальність за виконання вимог законодавства, державних стандартів, технічних, санітарних гігієнічних умов, а також правил безпеки в межах своєї діяльності. «Заклад громадського харчування – ресторани, бари, кафе, їдальні, закусочні,

піцерії, кіоски чи інші заклади незалежно від географічних особливостей (розміщення) їдальні та доступності їжі для будь-кого» [7].

Неблагополучна епідеміологічна ситуація вплинула на багато сфер життя. Змінилася споживча поведінка суспільства. Втратили свою актуальність офлайн-послуги. Зріс попит на онлайн-сервіс. У сучасних бізнес-реаліях підприємці розглядають будь-який виклик з боку зовнішнього середовища як необхідність модифікації різних процесів у середині компанії, згідно з імперативами нового часу. Спалах коронавірусу спонукав працівників галузі готельно-ресторанного господарства до нових ідей. Деякі із закладів зазнали значних фінансових втрат. Окремі підприємства галузі харчування в умовах локдауну та обмежень знайшли креативні рішення відновлення попиту на послуги та змогли продовжити свою діяльність. Зокрема, вони змінили меню, організували безпечну та зручну доставку, створили чи доопрацювали власні сайти з додатковими послугами. У низці традиційних рішень скоротили персонал і закрили філії [1]. Актуальними завданнями в ситуації вимушених карантинних заходів є своєчасна трансформація сфери готельно-ресторанного господарства з використанням інноваційних, інформаційних технологій, перехід у режим онлайн-взаємодії зі споживачами, а також державна підтримка.

Згідно зі статистикою, поданої в травні 2020 року, запровадження карантинних обмежень призвело до «самоліквідації» 12000 підприємств громадського харчування із 30000, що працювали в цій сфері як суб'єкти господарської діяльності [15]. Українці активніше почали користуватися послугами доставки їжі, 20% закладів громадського харчування продовжили працювати. Масштаби доставки виросли до 25% порівняно з показниками до пандемії.

Компанія «Poster» провела дослідження, яке показало що в липні 2020 року доходи 54% підприємств цієї галузі виявилися нижчими, ніж за цей місяць минулого року. Прибуток половини з них був на 30% меншим, ніж торік. В опитуванні брали участь керівники 550 закладів громадського харчування демократичного та середнього цінкових сегментів, які працюють у

повноцінному форматі [15]. Дохід закладів громадського харчування у квітні 2020 року склав чверть від лютевого, за показниками «Poster». «Відкритими» для роботи з доставкою споживчих товарів залишилися 32% закладів громадського харчування. Їм доводилося сплачувати кур'єрам у середньому 35% комісійних [15]. Галузь, що приваблює людей, які проводять час за їжею, напоями, на початку пандемії постраждала максимально. Після ослаблення карантинних заходів поновили свою роботу 86% закладів, інші – не змогли продовжити роботу й збанкрутували. Після послаблення карантину рівень відвідування центрів харчування знизився. Малий бізнес, зокрема кафе та кондитерські, працювали за банківськими кредитами [1].

Одною з головних вимог, в умовах карантинних обмежень, стало обов'язкове дотримання відстані між відвідувачами. Результатом вирішення проблеми послугувало створення відокремлених, ізольованих конструкцій з пластику, скла, оргскла й інших матеріалів. Для прикладу, у м. Леганес (Іспанія) було запропоновано розмежувати столики на чотири частини пластиковими конструкціями. Також у пабі «Crossfields» (Відень) і ресторані «Maison Saigon» (Бангкок) винахідливим рішенням

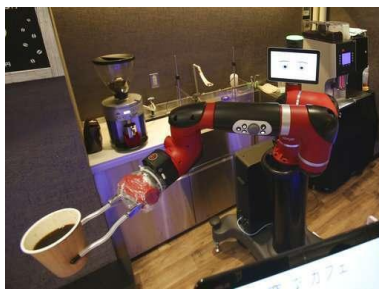
відгородження посадкових місць стало встановлення манекенів у вигляді різних персонажів, які відповідали тематиці закладів.

Інноваційним проектом у сучасному житті стають заклади з механічними «співробітниками», які виконують функції офіціантів, продавців, касирів. Під час пандемії COVID-19 у Нідерландах, місті Ренесс, клієнтів китайського ресторану «Royal Palace» обслуговували роботи-офіціанти, що є суттєвою допомогою в дотриманні соціального дистанціювання (рис. 1) [10]. У Токіо (район Мінато) у закладі харчування «DAWN ver. β» відвідувачів обслуговують офіціанти-роботи. У закладі «Henna Cafe» (Токіо, район Сібуя) працюють роботи-баристи, запрограмовані заздалегідь (рис. 2) [14]. У кафе планують використовувати й інших роботів. Розважальну програму забезпечують «Naο»-роботи, що плавно ковзають та кружляють на сцені, а «Whiz»-роботи прибирають приміщення.

Компанія «Softbank Robotics» відкрила кафе, де разом з людьми обслуговують клієнтів гуманοїдні роботи «Pepper» (рис. 3), також «Softbank Robotics» працюють в аеропортах, банках, університетах і продуктових магазинах [11].



*Рис. 1. Роботи-офіціанти.  
«Royal Palace».  
Нідерланди, м. Ренесс [10]*



*Рис. 2. Робот-бариста.  
«Henna Cafe».  
Токіо, район Сібуя [14]*



*Рис. 3. Гуманοїдні роботи  
«Pepper».  
Токіо, район Сібуя [11]*

Французький дизайнер К. Гернійон розробив креативну концепцію для дотримання соціальної дистанції. Його проект «Plex'eat» – це ковпаки циліндричної форми, підвішені до стелі, які схожі на великі світильники з прозорого скла – плексигласу, що закривають верхню частину тіла людини, при цьому відкриті зі спини для циркуляції повітря, вони легкі, і їх легко дезінфікувати.

Ці об'єкти розташовані над кожним стільчиком у закладі під час карантину, що дає змогу відвідувачам спілкуватися без перешкод і бачити одне одного (рис. 4) [5]. Винахід закладу «Burger King» у Німеччині надає можливість відвідувачам дотримуватися дистанції – сомбреро, зберігаючи відстань 1,5 м один від одного (рис. 5) [14].



*Рис. 4. Проект «Plex'eat».  
Дизайнер К. Гернійон [5]*

В Амстердамі в ресторані «Mediamatic ETEN» створили для трьох осіб скляні будинки невеликого розміру, що слугують для мінівечірок (рис. 6) [16].



*Рис. 6. Ресторан «Mediamatic ETEN».  
Амстердам [16]*

У пивному ресторані «Novu's» німецького міста Хаген господар ресторану Томас Білефельд побудував пересувні столики, з місцем для кожної людини (рис. 7).

Під час локдауну заклади не лише впровадили інноваційні технології та змінили функціонал для дотримання карантинних умов, а й адаптували інтер'єр та екстер'єр до нових реалій. Поширеним стало будівництво окремих терас та альтанок. Нова потреба – мати особистий простір й автономність. Для її дотримання необхідно використати креативні рішення та інноваційні технології.

Наукова новизна та практична значимість дослідження полягає в тому, що в роботі уточнено стан проектної діяльності готельно-ресторанної сфери під час пандемії, проаналізовано досвід проектування вітчизняних і закордонних ресторанів, кафе, барів тощо, запропоновано нові підходи до формування просторово-предметного



*Рис. 5. «Burger King».  
Німеччина [14]*

середовища з урахуванням протиепідемічних заходів у закладах громадського харчування на період карантину у зв'язку з поширенням коронавірусної інфекції (COVID-19) і видозмінами дизайну загалом.



*Рис. 7. Ресторан «Novu's».  
Місто Хаген [14]*

Висновок. У результаті дослідження виявлено, що COVID-19 вплинув на економічну діяльність готельно-ресторанного бізнесу та дизайн закладів харчування. З пандемією прискорилося впровадження інноваційних і креативних проектів. Виявлено основні аспекти, яких потрібно дотримуватися при проектуванні закладів громадського харчування. 2020-ті роки, що потребували суворого дотримання карантинних вимог, суттєво вплинули на організацію роботи готельно-ресторанного бізнесу: удосконалено функціональність і безпечність закладів цієї сфери, покращено ергономічність простору для працівників і відвідувачів.

## Література

1. Возович А., Митник І., Огороднійчук О., Проданюк Т. Карантин економіки. *Adastra.org.ua*. 2021. URL: <https://uccr.org.ua/uploads/files/602f9ce03135f554471158.pdf> (дата звернення: 10.02.2022).
2. Гребенюк Г. М., Марценюк Л. В., Задоя В. О., Пікуліна О. В. Трансформація та розвиток підприємств ресторанного бізнесу України в умовах пандемії. *Інвестиції: практика та досвід*. 2021. №7. С. 14–19.
3. Громадська організація «Центр прикладних досліджень». Представництво Фонду Конрада Аденауера в Україні. *Вплив COVID-19 та карантинних обмежень на економіку України. Кабінетне дослідження, липень 2020 р.* 2020. С. 44–47.
4. Дмитрук Т. Дизайн надзвичайних речей. Чотири історії волонтерської допомоги у час карантину. Оголошення для закладів від студії Nammi. *Telegraf*. 20.05.2020 р. URL: <https://telegraf.design/dyzajn-nadzvyhajnyh-rechej-chotyry-istoriyi-volonterskoji-dopomogy-u-chas-karantynu/> (дата звернення: 10.02.2022).
5. Дуже креативний дизайнер вигадав, як ресторани та кафе можуть працювати на карантині. 2021. URL: [https://lux.fm/duzhe-kreativnij-dizajner-vigadav-yak-restorani-ta-kafe-mozhut-pracyuvati-na-karantini\\_n94909](https://lux.fm/duzhe-kreativnij-dizajner-vigadav-yak-restorani-ta-kafe-mozhut-pracyuvati-na-karantini_n94909) (дата звернення: 10.02.2022).
6. Інтерв'ю власника Indonesian Social Kitchen Олексія Кікота. *Village*. 2018. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/food/new-place/270823-kyiv-17-804-indonesian-social-kitchen-nasi-goreng-laksa-olimpiyska> (дата звернення: 10.02.2022).
7. Закон України від 23.12.1997 №771/97-ВР. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/TM051903> (дата звернення: 10.02.2022).
8. Козлова К. Найкращі українські проекти 2020 року за версією двох міжнародних дизайн-премій. *Bird In Flight*. 2021. URL: <https://birdinflight.com/uk/architectura-uk/20210812-dezeen-rbda-awards.html> (дата звернення: 10.02.2022).
9. Корж Н. В., Онишук Н. В. Вплив пандемії COVID-19 на готельну галузь. *Економічний простір*. Вінниця. 2020. №156. С. 140–143.
10. Роботи-офіціанти обслуговуватимуть клієнтів ресторану у Нідерландах. *Кореспондент*. 2019. URL: <https://ua.korrespondent.net/business/4235325-roboty-ofitsianty-obsluhovuvatymut-kliientiv-restoranu-u-niderlandakh> (дата звернення: 10.02.2022).
11. Мироненко В. В Токио відкрили кафе, где трудятся роботы Pepper и обычные официанты. *3dnews*. 2019. URL: <https://3dnews.ru/999142/v-tokio-otkrili-kafe-gde-rabotayut-roboti-pepper-i-obichnie-ofitsianti> (дата звернення: 10.02.2022).
12. Ніколайчук О. А. Тренди розвитку вітчизняної індустрії гостинності в умовах COVID-19. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Міжнародні відносини. Економіка. Країнознавство. Туризм*. Харків. 2021. №13. С. 108–114.
13. Обух В. Громадське харчування: завдання-мінімум – вижити. *Укрінформ*. 2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-economy/3085443-gromadske-harcuvanna-zavdannaminimum-viziti.html> (дата звернення: 10.02.2022).
14. Тушенкіна Е. «Бургер Кінг» придумал, как дистанцироваться по-королевски. *Fishki*. 2020. URL: <https://fishki.net/3325579-burger-king-pridumal-kak-distancirovatsya-po-korolevski.html> (дата звернення: 10.02.2022).
15. Робот-бариста по имени Sawyer в японском кафе «Henna» в токийском районе Сибюя... *Livejournal*. 2019. URL: <https://edo-tokyo.livejournal.com/8300949.html> (дата звернення: 10.02.2022).
16. Сомбреро, надувний човен і теплиці: як Німеччина допомагає відвідувачам ресторанів креативно дотримуватися дистанції. *Ukrainews*. 2020. URL: <http://surl.li/bfjbr> (дата звернення: 10.02.2022).

## References

1. Vozovych, A., Mytnyk, I., Ogorodnijchuk, O., Prodanyuk, T. (2021). Quarantine of the economy. ADASTRA.ORG.UA [in Ukrainian].
2. Grebenyuk, G. M., Marcenyuk, L. V., Zadoya, V. O., Pikulina, O. V. (2021). Transformation and development of the restaurant business in Ukraine in the minds of the pandemic. *Investyciyi: praktyka ta dosvid*. Dnipropetrovsk, 7, 14–19 [in Ukrainian].
3. Hromads'ka orhanizatsiya «Tsentr prykladnykh doslidzhen». (2020). Public organization «Center for Applied Research». Representation of the Konrad Adenauer Foundation in Ukraine. Impact of COVID-19 and quarantine restrictions on the economy of Ukraine. Office study, 44–47 [in Ukrainian].
4. Dmytruk, T. (2020). Design of extraordinary things. Four stories of volunteer assistance during quarantine. An nounce ments for institutions from Nammi studio. *Telegraf*. Retrieved from: <https://telegraf.design/dyzajn-nadzvyhajnyh-rechej-chotyry-istoriyi-volonterskoji-dopomogy-u-chas-karantynu/> [in Ukrainian].
5. A very creative designer has figured out how restaurants and cafes can work in quarantine. (2021). Retrieved from: [https://lux.fm/lifestyle\\_t4](https://lux.fm/lifestyle_t4) [in Ukrainian].
6. Interview with Indonesian Social Kitchen owner Oleksiy Kikoty. (2018). *Village*. Retrieved from: <https://www.the-village.com.ua/village/food/new-place/270823-kyiv-17-804-indonesian-social-kitchen-nasi-goreng-laksa-olimpiyska> [in Ukrainian].
7. Law of Ukraine of 23.12.1997 № 771/97-VR. Retrieved from: <https://ips.ligazakon.net/document/TM051903> [in Ukrainian].
8. Kozlova, K. (2021). The best Ukrainian projects of 2020 according to the version of two international design awards on the official website of Bird In Flight. *Bird In Flight*. Retrieved from: <https://birdinflight.com/uk/architectura-uk/20210812-dezeen-rbda-awards.html> [in Ukrainian].
9. Korzh, N. V., Ony'shhuk, N. V. (2020). Impact of the COVID-19 pandemic on the hotel industry.

Ekonomichnyj prostir. Vinnitsa, 156, 140–143 [in Ukrainian].

10. Korrespondent. (2019). The waiters will serve the customers of the restaurant in the Netherlands. Retrieved from: <https://ua.korrespondent.net/business/4235325-roboty-ofitsianty-obsluhovuvatymut-kliientiv-restoranu-u-niderlandakh> [in Ukrainian].

11. Mironenko, V. (2019). Cafe opens in Tokyo with Pepper robots and regular waiters. 3dnews. Retrieved from: <https://3dnews.ru/999142/v-tokio-otkrili-kafe-gde-rabotayut-roboti-pepper-i-obichnie-ofitsianti> [in Russian].

12. Nikolajchuk, O. A. (2021). Trends in the development of the domestic hospitality industry in terms of COVID-19. Bulletin of VN Karazin Kharkiv National University. International Relations. Economy. Local lore. Tourism. Kharkiv, 108–114 [in Ukrainian].

13. Obux, V. (2022). Public catering: the minimum task is to survive. Ukrinform. Retrieved from: [https://www.ukrinform.ua/rubric-economy/3085443-](https://www.ukrinform.ua/rubric-economy/3085443-gromadske-harcuvanna-zavdannaminimum-viziti.html)

[gromadske-harcuvanna-zavdannaminimum-viziti.html](https://www.ukrinform.ua/rubric-economy/3085443-gromadske-harcuvanna-zavdannaminimum-viziti.html) [in Ukrainian].

14. Tushenkina, E. «Burger King» figured out how to distance themselves royally. Livejournal. Retrieved from: <https://fishki.net/3325579-burger-king-pridumal-kak-distancirovatysja-po-korolevski.html> [in Russian].

15. A robot barista named Sawyer in the Japanese cafe «Henna» in Tokyo's Shibuya district... (2019). Livejournal. Retrieved from: <https://edo-tokyo.livejournal.com/8300949.html> [in Ukrainian].

16. Sombreros, inflatable boats and greenhouses: how Germany is helping restaurant-goers to keep their distance in a creative way. (2021). Ukranews. Retrieved from: <http://surl.li/bfjbr> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 21.02.2022  
Отримано після доопрацювання 18.03.2022  
Прийнято до друку 25.03.2022*

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 391:304.44:316.752

### Цитування:

Денисюк Ж. З. Вишиванка як об'єкт україноцентричного нарративу та національно-культурної ідентичності в інформаційному просторі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 21–28.

Denysiyuk, Zh. (2022). Vyshyvanka as an object of Ukrainian-centric narrative and national-cultural identity in the information space. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 21–28 [in Ukrainian].

*Денисюк Жанна Захарівна,  
доктор культурології,  
доцент кафедри культурології  
та міжкультурних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

<https://orcid.org/0000-0003-0833-2993>

*ResearcherID:*

<http://www.researcherid.com/rid/G-9549-2019>

### ВИШИВАНКА ЯК ОБ'ЄКТ УКРАЇНОЦЕНТРИЧНОГО НАРАТИВУ ТА НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ

**Мета роботи** – дослідити феномен вишиванки як об'єкта україноцентричного нарративу в сучасному інформпросторі, що акумулює етнокультурні цінності, слугуючи засобом національно-культурної ідентичності. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні системного підходу, аналітичного методу, культурологічного, мистецтвознавчого, семіотичного та аксіологічного для комплексного розгляду означеної проблематики та формулювання обґрунтованих висновків. **Наукова новизна** характеризується тим, що вперше вишиванка як елемент народної та сучасної культури досліджена як об'єкт, що уособлює етнокультурні цінності та слугує засобом національно-культурної ідентичності, який здатен в інформаційному просторі в умовах інформаційного протистояння формувати україноцентричний нарратив. На прикладі сучасних вишиванок українського бренду «Етнодім» продемонстровано, як вишита сорочка набуває нового символічного змісту, будучи суголосною важливим суспільним подіям і репрезентуючи цінності мужності та героїзму українських захисників на українського народу в боротьбі з ворогом. **Висновки.** Підсумовуючи, зазначимо, що вишиванка як складова українського народного одягу та частина традиційної етнокультури є одним з найбільших репрезентантів культурних традицій та цінностей. У сучасному інформаційному просторі вона стала маркером національно-культурної ідентичності, модним брендом та засобом індивідуального самовираження. Уособлюючи національні культурні цінності, вишита сорочка набула особливого символічного значення, ставши невід'ємною частиною соціального, політичного та культурного життя сучасного соціуму й актуалізуючи національну культуру. Вишиванка слугує засобом формування україноцентричного нарративу в інформаційному просторі, транслуючи на загальні цінності і сенси української світоглядної картини світу. В умовах збройної агресії проти України сучасні розробки вишитих сорочок набули нового символізму боротьби проти ворога, відображуючи незламний дух українського народу.

**Ключові слова:** українська вишиванка, україноцентричний нарратив, етнокультурні цінності, суспільна аномія, символізм, національно-культурна ідентичність, український бренд «Етнодім».

*Denysiyuk Zhanna, D.Sc. in Cultural Studies, Head of the Research and Publishing Department of National Academy of Management Culture and Arts*

**Vyshyvanka as an object of Ukrainian-centric narrative and national-cultural identity in the information space**

**The purpose of the work:** to investigate the phenomenon of vyshyvanka as an object of a Ukrainian-centric narrative in the modern information space, which accumulates ethno-cultural values, serving as a means of national-cultural identity. **The research methodology** is based on the application of a systemic approach, an analytical method, cultural, art history, semiotic and axiological, which will allow a comprehensive consideration of the given problem and formulate well-founded conclusions. **The scientific novelty** is characterized by the fact that for the first time embroidery as an element of folk and modern culture was investigated as an object that embodies ethno-cultural values and serves as a means of national-cultural identity, capable of forming a Ukrainian-centric narrative in the information

space in the conditions of information confrontation. Using the example of modern embroidery of the Ukrainian brand "Ethnodim", it is demonstrated how an embroidered shirt acquires a new symbolic meaning, being consonant with important social events, representing the values of courage and heroism of Ukrainian defenders of the Ukrainian people in the fight against the enemy. **Conclusions.** Summarizing, we should note that vyshyvanka, as a component of Ukrainian national clothing and a part of traditional ethnoculture, is one of the greatest representatives of cultural traditions and values. In the modern information space, it has become a marker of national and cultural identity, a fashionable brand and a means of individual self-expression. Embodying national cultural values, the embroidered shirt acquired a special symbolic role, becoming an integral part of the social, political and cultural life of modern society, actualizing national culture. Vyshyvanka serves as a means of forming a Ukrainian-centric narrative in the information space, broadcasting to the general public the values and meanings of the Ukrainian worldview. In the conditions of armed aggression against Ukraine, modern designs of embroidered shirts acquired a new symbolism of the fight against the enemy, reflecting the indomitable spirit of the Ukrainian people.

**Keywords:** Ukrainian embroidery, Ukrainian-centric narrative, ethno-cultural values, social anomie, symbolism, national-cultural identity, Ukrainian brand "Ethnodim".

Актуальність теми дослідження. За глибиною вираження національних культурних цінностей вишиванка як частина традиційної української культури та мистецтва посідає одне головних місць. Семантика вишитого одягу містить низку культурних кодів та сенсів, які формувалися в тяглоті розвитку української культури, набуваючи довершеності в графічних та колористичних обрисах. Вишиванка увібрала все розмаїття художньої образності традиційної народної культури, що виходило із системи світоглядних відношень, сакральності, ментальних, ціннісних установок тощо. У сучасному світі вишиванки належать до артефактів з префіксом «етно» та становлять безцінну скарбницю духовної культури українців. Водночас найперший і простіший спосіб означити свою національно-культурну ідентичність / приналежність – вдягнути вишиванку або наближену символічну атрибутику. В умовах як інформаційної війни, так і відкритої збройної агресії вишиванка перетворилась і на атрибут духовної незламності, національної та культурної визначеності, що набуває додаткових семантичних сенсів і постає мірилом маркування «свій – чужий». Почасти таку саму роль додатково виконує і національна символіка (тризуб, барви національного прапора, їх художня варіативність та ін.). Вишиванка апіорі створює в інформаційному, мистецькому колі / середовищі україноцентричний наратив, оскільки чітко асоціюється з Україною, українською народною культурою, її ідентичністю. Сучасні митці й дизайнери неодноразово звертаються до народної вишиванки, черпаючи різноманіття художніх образів та варіацій нового прочитання культурних кодів і сенсів.

Аналіз досліджень і публікацій. У системі наукових досліджень вишиванці як об'єктові традиційного українського одягу

присвячено чималий корпус праць, у яких висвітлено різні аспекти цього питання з позицій історії культури, мистецтвознавства, ужиткових промислів та народного мистецтва, сучасного етнодизайну і його технологій, що застосовують у конструванні одягу тощо. Також варто зазначити напрям семіотики культури, у межах котрого вишивку досліджували як об'єкт знаково-символічного тексту, що містить архетипно-символьну матрицю культури. З позицій аксіологічного підходу вишиванка постає як консолідуєчий чинник, що слугує об'єднавчим маркером для нації. У розрізі означеної проблематики важливе значення мають наукові праці таких дослідників, як: Л. Аза [1], О. Вінчук [3], Н. Глебова [4], В. Крисаченко [6], Т. Огаренко [7], М. Олійник [8–10], М. Палагнюк [11], Ю. Половинчак [12], О. Рижко [13], Н. Хома [14], М. Шульга [15], О. Шульга [16].

Мета роботи – дослідити феномен вишиванки як об'єкта україноцентричного наративу в сучасному інформпросторі, що акумулює етнокультурні цінності, слугуючи засобом національно-культурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Оскільки вишиванка є частиною народного костюма та об'єктом традиційної етнокультури українців, який протягом століть акумулював у собі традиції народної культури, зберігши їх і нині, що особливо проявило свою цінність у час війни, важливо в контексті заявленої мети нашої роботи розглянути вихідні позиції розуміння витоків етнічної культури загалом і трансльованих нею суспільних цінностей.

Характерними рисами будь-якої культури є її етнічна складова, що підкреслює унікальність та неповторність серед інших культур. Етнічне начало формувалося протягом значного відрізка часу та конкретно-історичних умов життя того чи іншого народу; воно зумовлене чинниками природного,

культурного та психосоціального порядку, які фактично й визначили окремішність народу. Все те важливе, що було притаманне етносу протягом історичного часу його буття, акумулювалося в певних моделях соціальної та політичної організації, поведінки, способу мислення, самоусвідомлення, культуротворення та комуніціювання, що було властивим етносу та згодом перетворилося в ментально-ціннісні установки, орієнтири, ідеали. Етнічні культури формувалися з огляду на об'єктивні чинники та логіку розгортання історичного процесу цивілізаційного розвитку, відповідно до потреби самоусвідомлення етносом себе з-поміж інших. Відтак можемо стверджувати, що в етносів є як спільні характерні риси, притаманні всім таким спільнотам, так і те специфічно-окремішне, що належить конкретному етносу й не повторюється в таких само формах і проявах в іншого.

Простір буття будь-якого етносу є соціоприродним утворенням, специфіка якого знаходить відображення у формах та модусах національної культури. Середовище етнокультурних спільнот виступає не тільки як своєрідний контекст, у взаємодії з яким формується культура, але і як її власна невід'ємна складова частина [4, 31]. Відповідно в часі формування і буття етносу зароджуються і формуються його цінності, що й визначають соціокультурну організацію, аксіосферу етносу.

Етнокультурні цінності формувалися у визначених хронологічно-географічних межах та на певних етапах цивілізаційного розвитку етнічних спільнот. Протягом тривалого періоду існування та життєдіяльності традиційних суспільств такі цінності в їхніх культурах виконували домінуючу роль регуляторів суспільного буття, унормовуючи світоглядні відношення, моделі поведінки, моральний вибір тощо. Тобто етнокультурні цінності творили смислове середовище, що знаходило відображення в матеріальній і духовній культурі та формувало базові основи буття етнічної спільноти, її ціннісно-смисловий універсум.

Відтак у процесі етногенезу народів базові цінності, як відзначає дослідниця Л. Аза, створюючи культурну основу, визначають правила взаємовідносин, розставляють пріоритети, дають оцінки, окреслюють цілі. Відповідно етнічність являє собою усвідомлений простір комунікації і взаємодії, що завжди ґрунтується на ідентифікації себе, на відміну від інших [1, 18].

Отже, етнокультурні цінності у своїй сутнісній основі містять певну культурну автентіку, що становить також підґрунтя ідентифікаційної моделі. Найбільш відчутним це стає в кризові часи (особливо нині ми це спостерігаємо з початку військової агресії проти України).

З огляду на те, що етнічне є основоположною сутністю національного, саме в етнокультурних цінностях акумульовано екзистенційний, психологічно-культурний і ментальний досвід етносів. Протягом значного часу він залишався сталим, використовуючи міжпоколінну трансмісію для подальшого свого збереження та відтворення в просторі й часі. Повною мірою такі цінності стали визначальними в подальшому розвитку як культури загалом, так і в духовних константах, що знайшло відбиття та певну кодифікацію у звичаєво-обрядових практиках, фольклорі й мистецтві, етично-релігійних нормах, соціально-повсякденних правилах поведінки тощо. Включеність «етнічного» в національне буття дає змогу останньому й соціуму загалом зберігати свою самобутність та унікальність, слугуючи при цьому «ідентифікаційним маркером» національно-культурної ідентичності. Це саме можна висловити й щодо народного одягу як частини національної української культури.

Загалом цінності кожної етнічної культури утворюють своєрідну сенсожиттєву вісь, що є магістральною для буття етносу та в процесі динаміки може зазнавати певних трансформацій, коли на зміну вичерпаному потенціалу одних цінностей приходять інші, більш необхідні. Визначаючись автентичними сенсами, будь-яка етнічна культура завдяки певним нормам, цінностям, ідеалам формує свій особливий культурний соціум, свою форму соціокультурного спілкування, свої морально-етичні засади суспільного життя, разом із власними типами мислення, почуваннями, ціннісними орієнтаціями, які спираються на притаманне конкретному етносу самобутнє світосприйняття [1, 14].

Цінності, створені певною етнічною культурою, становлять її головну сутність, що дає змогу розглядати культуру того чи іншого народу як систему його духовно-моральних цінностей та ідеалів, втілених як в артефактах народної творчості, так і в різних сферах буття – звичаях, святах, обрядах, побутових традиціях тощо. Етнокультурні цінності, сформовані в культурі, постійно знаходять відображення в людській життєдіяльності. З одного боку, символічне означення цінностей етнокультури визначає її певні межі, а з іншого – ці межі розширюються в ході міжкультурної та

міжетнічної взаємодії, які й детермінують розвиток етнічних культур.

У процесі цивілізаційного розвитку суспільств етнокультурні цінності ввійшли в основу національних цінностей, успадковуючись національними культурами, становлячи її ядро або культурну матрицю. Тобто в цьому разі вони мисляться як сталі й незмінні сенси, що пройшли чималі випробування часом та існують у довершеній формі та своїм універсальним змістом здатні все ж задовольняти потреби представників етнічної і національної спільноти. Передусім, до такого ядра належать способи світовідчування, мислення, соціальні регулятори поведінки, характер культуротворення. Оскільки кожен етнос освоює навколишній світ у процесі свого розвитку через культуру, відповідно визначаються ті конфігурації духовності, які в певних межах увиразнюють її самотність й окремішність.

Цінності формуються певним історичним часом та культурним середовищем, де й виконують свої функції. Відповідно окремі базові універсальні або загальнолюдські цінності, а також етнокультурні цінності є майже незмінними протягом усіх часів, решта ж – визначаються і наповнюються тими змістами, які відображають загальний стан світовідчування, мислення та вартісно-значеннєвих переваг як на рівні загальносвітових тенденцій, так і конкретних суспільств. Кожна доба, стан суспільного розвитку, технічний прогрес впливають на процес творення смислів, особливо на етапі їхнього поширення. Але, на думку Р. Шульги, можна говорити також про те, що незмінним залишається іманентне наповнення культурних смислів – спрямованість на інтеграцію суспільства, на консолідацію дій його членів [17, 385]. Нинішня ситуація в аксіосфері українського суспільства є доволі складною і такою, що останнім часом зазнала суттєвих змін, обумовлених зовнішніми чинниками, серед яких визначальним є війна. Будь-які ціннісні перетворення здійснюються відповідно до рівня і вимірів суспільної свідомості. На думку фахівців-соціологів, суспільна свідомість українського соціуму вже й так протягом багатьох років перебуває в аберантному стані, тобто в стані відхилення від нормального стану та розвитку. За таких умов свідомість зазнає суттєвих відхилень від норм свого звичайного існування, і в аберантному стані спостерігається порушення внутрішньої структури, руйнування відносин між структурними елементами. Як наслідок –

наявними є її спотворення, відхилення, омана, викривлення [15, 520].

Саме суспільство також тривалий час конститується як кризове, що не забезпечує сталість розвитку для його членів та можливостей задоволення їх потреб різного характеру. Підтвердженням цьому слугує те, що наявною тенденцією є відображення розбалансованості соціальних відносин, їх нестабільність, порушення соціального порядку, загальна соціальна дезорганізація, яка часто проявляється як хаотична. Криза суспільної свідомості знаходить відображення також у таких явищах, як розмивання попередніх соціокультурних ідентичностей, стану аномії, сутність якого полягає в масштабному порушенні соціальних норм і механізмів контролю за їх дотриманням, у соціальній дезорієнтації, деприваційних явищах тощо [15, 513]. У зв'язку з військовою агресією майже для всього суспільства відчутними є стрімкі ціннісні зміни, що відбуваються на рівні свідомості, сенсовизначення, національної ідентичності.

Символічне означення цінностей, що виступає їх репрезентантом у соціокультурному просторі, також не є домінуючим, коли є наявними різні й протидіючі ціннісні системи. Відповідно символічні універсуми, що вже втратили свій визначальний вплив, а також нові альтернативні, які ще не набули домінуючого статусу, різною мірою наявні в культурно-інформаційному континуумі, залежно від аксіологічних орієнтирів суб'єктів соціокультурного процесу. Вишиванка на символічному рівні в інформаційному просторі якраз і репрезентує цінності національного універсуму, який нині набирає актуальності й знаходить явний відгук у суспільстві, слугуючи моральним і духовним опертям у складний та кризовий час, втілюючи при цьому певну аксіоматичну екзистенційну вісь. Це, своєю чергою, формує україноцентричний наратив, на протидію проросійській пропаганді, що виступає інструментом гібридної війни.

Загострення протистояння на рівні двох ціннісних доменів (українського й російсько-радянського) в українському суспільстві відбулося ще під час акцій громадянського спротиву 2013 року та з початком війни на Донбасі. Нині ж ми спостерігаємо нову фазу, зумовлену відкритою збройною агресією. Відтак для всього українського соціуму актуалізувалася проблема переоцінки цінностей та фактично вибору нової світоглядної моделі [16, 130]. Власне, тут ідеться і про етнокультурні цінності, що стали визначальним фактором

ціннісно-орієнтованого вибору. Водночас вони набули важливості та значимості в суспільстві як екзистенційна домінанта не лише культурного ядра-матриці, а на символічному рівні стали гарантом збереження національної держави та її незалежності. Визначаючи базові етнокультурні цінності українського суспільства, дослідники переважно виокремлювали такі ключові традиційні цінності, які сформувалися історично: індивідуалізм, миролюбність і працелюбність. Проте водночас науковці акцентують на трансформованні їх змістів у контексті як загальносвітової кризи, так і суспільно-політичних потрясінь всередині країни, пов'язаних із протестними рухами, Революцією Гідності та війною на сході України, що розпочалася 2014 року [3, 37].

Така динаміка й зміни в аксіологічній сфері зумовлені, на думку М. Палагнюка, тим, що питання етнічності виразно та гостро постає тоді, коли соціальна напруга всередині суспільства або між різними спільнотами набуває конфлікту [11, 162]. Цю тезу неодноразово підтверджували приклади у світовій історії, та, власне, вкотре її дію могли спостерігати в подіях загальнонаціонального значення.

Варто звернути увагу на присутність «вишиванки» як певного поняттєвого та смислового концепту в інформаційному й медіасередовищі, конотації якого дослідники асоціюють із позитивними цінностями, що актуалізуються як свідчення конструктивних тенденцій у суспільстві, зокрема в молодіжному середовищі, сприяючи становленню ціннісної парадигми суспільства, що, своєю чергою, забезпечує реалізацію унаочнення становлення національної свідомості [13, 36].

Відповідно такий концепт вишиванки виконує свою символічну функцію, адже, на думку Ю. Половинчак, символи та символічна репрезентація є важливою складовою самоінтерпретації національної спільноти в культурі, у продукованих національними елітами смислах та ідеях. Символи транслиують та зберігають, модернізують і забезпечують функціонування в прийнятній формі значимої для соціуму інформації. Через символізацію учасники комунікації «прочитують» культуру один одного, визначають «своїх» та виокремлюють «інших»; культурні практики спільного переживання традицій, осмислення навколишнього світу та себе в ньому визначають самовіднесення людини до певної спільноти. Дослідниця наголошує, що «в Україні саме в останні три роки відбувалося активне продукування контенту, пов'язаного з утвердженням національної символіки в

українському просторі: в реальному – прапори чи патріотичні розписи вулиць міст, автомобілів, балконів будинків, «марш вишиванок», патріотична хода, <...> досить частими ... є відсилки до символів як точок, емоційних якорів, що утримували в найскладніші психологічно часи (ідеться, передусім, про переломні моменти Революції гідності чи російської агресії в Криму та на Сході), що визначає потужність впливу такої символізації. Для символів також характерна множинність смислів, функціонування їх як відкритого образу і смислових перспектив» [12, 66-67].

Класична вишиванка чи інший одяг із саме вишиванковим орнаментом – не просто обрядовий одяг, а, як підкреслює Н. Хома, те, за чим можна ідентифікувати українців. «Одяг починає активно забезпечувати функцію вираження української самосвідомості. <...> Одяг із етномотивами, патріотичними принтами є простим та очевидним способом виразити свої почуття до рідного краю, демонстрацією оточенню прихильності до Батьківщини та всього, що з нею пов'язано» [14, 325]. «Одяг стає однією з форм національної ідентифікації, приналежності до держави Україна. <...> Символізм такого одягу – передача інформації від його носія до оточення за допомогою певного коду» [14, 327].

Попри те, що вишиванка давно стала модним трендом, у час військової агресії цей одяг у сучасному своєму виконанні став символом і виразником героїзму та боротьби українців з ворогом. Прикладом цього слугують вишиванки, виготовлені майстрами українського бренду вишиванок «Етнодім». Вони представили два зразки вишитих сорочок з орнаментом українських міст-героїв – «Єдність» (Yednist) та «Смілівість» (Smilyvist) [2]. Після російської окупації та запеклих боїв станом на травень 2022 року шістьом малим містам вже було присвоєно звання Місто-герой України. Такі українські міста, як Ворзель, Ірпінь, Гостомель, Конотоп, Охтирка, Волноваха, Краматорськ, Сєверодонецьк, Рубіжне стали відомими на весь світ. Трагедії мешканців Бучі й Маріуполя зробили ці міста сучасними символами воєнного лиха. Мотиви цих міст стали знаковою частиною нинішнього українського інформаційного спротиву російській окупації [9, 628]. Як пишуть розробники, вишиванка «Смілівість» створена для того, аби стати символом і формою фронту цивільних, які захищають Україну. Вона присвячена волонтерам та волонтеркам, тим, хто продовжує працювати, створює креативи, активно висловлюється в соцмережах, тим, хто турбується про близьких, кожному, хто намагається жити та боротися. Вона

присвячена нашій національній сміливості. На сорочці зображено карти міст України, що найбільше постраждали під час повномасштабної війни від нападу росії, у вигляді квітучого, геометричного Дерева

Життя: Маріуполь, Буча, Ірпінь, Харків, Чернігів, Херсон, Чорнобаївка, Волноваха, о. Зміїний.



Рис. 1. Вишиванка «Сміливість»

На вишиванці «Єдність» міста-герої зображені у вигляді Дерева Життя, що є архетипом безсмертя та родючості, який наявний у багатьох світових міфологіях, релігійних та філософських традиціях. В Україні символ Дерева Життя проростає крізь біль і боротьбу цілої нації та втілює віру в перемогу й у те, що кожне з міст

відродиться на українській землі. На сорочці вишиті образи людей як символ родини, єдності: це образ жінки, чоловіка та дитини. Збоку композиції розташовані геометризovanі квітки як символ родючості. На горловині, рукавах та манжетах яскраве лінійне обрамлення постає як символ позначення кордонів [2].



Рис. 2. Вишиванка «Єдність»



Рис. 3. Вишиванка «Велич»

Також утіленням героїзму України в протистоянні агресорові стала чоловіча вишиванка «Велич» (Velych), зроблена в міліарному стилі із зеленого льону та з піксельною вишивкою дубового листя, стилізованої під графічну схему піксельного малюнка польової форми українських військових. Саме таку сорочку цього року вдягнув на День вишиванки Президент України В. Зеленський. Згодом цю сорочку продали на аукціоні в США за \$100 тисяч. Благодійні торги відбулися 3 червня 2022 року у Вашингтоні під час першої міжнародної презентації, яку започаткував президент платформи United24 [5].

Наукова новизна характеризується тим, що вперше вишиванка як елемент народної та сучасної культури досліджена як об'єкт, що уособлює етнокультурні цінності та слугує засобом національно-культурної ідентичності, що здатен в інформаційному просторі в умовах інформаційного протистояння формувати україноцентричний наратив. На прикладі сучасних вишиванок українського бренду «Етнодім» продемонстровано, як вишита сорочка набуває нового символічного змісту, будучи суголосною важливим суспільним подіям і репрезентуючи цінності мужності та героїзму українських захисників й українського народу в боротьбі з ворогом.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що вишиванка як складова українського народного одягу та частина традиційної етнокультури є одним з найяскравіших репрезентантів культурних традицій та цінностей. У сучасному інформаційному просторі вона стала маркером національно-культурної ідентичності, модним брендом і засобом індивідуального самовираження. Уособлюючи національні культурні цінності, вишита сорочка набула особливого символічного значення, ставши невід'ємною частиною соціального, політичного й культурного життя сучасного соціуму, актуалізуючи національну культуру. Вишиванка слугує засобом формування україноцентричного наративу в інформаційному просторі, транслуючи на загал цінності та сенси української світоглядної картини світу. В умовах збройної агресії проти України сучасні розробки вишитих сорочок набули нового символізму боротьби проти ворога, відображуючи незламний дух українського народу. Отже, можемо стверджувати про культурний універсалізм народного вишитого одягу, спадкоємність традицій і багатовікове втілення

культурного коду нації, який набуває нового прочитання та актуальності в час найбільшої екзистенційної кризи й загрози буттю народу.

### Література

1. Аза Л. О. Етнічність у сучасному контексті. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2013. № 3 (20). С. 13–20.
2. Вишиті сорочки з орнаментом українських міст-героїв. YEDNIST та SMILYVIST. URL: <https://etnodim.com.ua/blog/vyshyt-e-sorochky-s-ornamentom-ukrainskykh-gorodov-geroev-yednist-ta-smilyvist/> (дата звернення: липень 2022).
3. Віннічук О. В. Особливості трансформації політичних цінностей українського суспільства у постреволюційний період. *Вісник Дніпропетровського університету*. 2015. № 1. С. 33–41.
4. Глебова Н. І. Концепція етнокультурного простору: теоретико-методологічні підходи. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2012. Вип. 15. С. 29–34.
5. Зелена вишиванку Зеленського продали на аукціоні за \$100 тисяч. URL: [https://lb.ua/world/2022/06/06/519104\\_zelenu\\_vishivanku\\_zelenskogo.html](https://lb.ua/world/2022/06/06/519104_zelenu_vishivanku_zelenskogo.html) (дата звернення: липень 2022).
6. Крисаченко В. Національні цінності України: сутність, розмаїття, консолідаційний потенціал. *Українознавство*. 2022. № 1 (82). С. 28–50.
7. Огаренко Т. О. Одяг і мода як символи статусної приналежності. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2007. Вип. 31. С. 182–193.
8. Олійник М. Пошуки нових форм та етнокультурних інтерпретацій національно-маркованого одягу: проект «дякую за мову» українського бренду «Зерно». *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 23 квітня 2020 р.). В 2-х т. Т. 1. Київ : КНУТД, 2020. С. 208–211.
9. Олійник М. В. Тема малих міст на патріотичних футболках як новітні символи опору в російсько-українській війні. *Грааль науки* : міжнародний науковий журнал. 2022. № 16. С. 626–630.
10. Олійник М. Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина XIX – початок XXI століття) : монографія / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України, ІМФЕ. Київ, 2017. 312 с.
11. Палагнюк М. М. Діалектика етнокультурної ідентичності. *Гілея* : науковий вісник : зб. наук. пр. 2015. Вип. 94. С. 161–65.
12. Половинчак Ю. М. Символічна репрезентація громадянської ідентичності в інтерактивному інформаційному просторі. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2016. IV(18). I.: 109. С. 66–69.
13. Рижко О. М. Концепт «Вишиванка» в матеріалах мас-медіа: аксіологічні особливості подання. *Держава та регіони. Соціальні комунікації*. 2013. № 3–4. С. 35–40.

14. Хома Н. М. Патріотична мода чи мода на патріотизм: одяг як спосіб самоідентифікації. *Вісник Маріупольського державного університету. Історія. Політологія* : зб. наук. пр. 2015, Вип. 12. С. 322–329.

15. Шульга М. Аберантний стан суспільної свідомості українського соціуму. *Українське суспільство: моніторинг соціальних змін* : зб. наук. пр. Вип. 1 (15). Т. 1. Київ, 2014. С. 512–545.

16. Шульга О. Кінець вакууму легітимних цінностей в українському суспільстві? *Українське суспільство: моніторинг соціальних змін* : зб. наук. пр. Вип. 1 (15). Т. 1. Київ, 2014. С. 125–132.

17. Шульга Р. Культура як простір національного порозуміння. *Українське суспільство: моніторинг соціальних змін* : зб. наук. пр. Вип. 2 (16). Київ, 2015. С. 384–389.

### References

1. Aza, L. O. (2013). Ethnicity in the modern context. *Aktualni problemy sotsiologhii, psykholohii, pedahohiky*, 3 (20), 13–20 [in Ukrainian].

2. Embroidered shirts with the ornament of Ukrainian hero cities. YEDNIST and SMILYVIST. URL: <https://etnodim.com.ua/blog/vyshyt-e-sorochky-s-ornamentom-ukraynskykh-gorodov-geroev-yednist-smilyvist/> [in Ukrainian].

3. Vinnichuk, O. V. (2015). Peculiarities of the transformation of political values of Ukrainian society in the post-revolutionary period. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu*, 1, 33–41 [in Ukrainian].

4. Hlebova, N. I. (2012). The concept of ethnocultural space: theoretical and methodological approaches. *Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*, 15, 29–34 [in Ukrainian].

5. Zelenskyi's green embroidered jacket was sold at an auction for \$100,000. URL: [https://lb.ua/world/2022/06/06/519104\\_zelenu\\_vishivanku\\_zelensk\\_ogo.html](https://lb.ua/world/2022/06/06/519104_zelenu_vishivanku_zelensk_ogo.html) [in Ukrainian].

6. Krysachenko, V. (2022). National values of Ukraine: essence, diversity, consolidation potential. *Ukrainoznavstvo*, 1 (82), 28–50 [in Ukrainian].

7. Ogarenko, T. O. (2007). Clothes and fashion as symbols of status affiliation. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*, 31, 182–193 [in Ukrainian].

8. Oliynyk, M. (2020). The search for new forms and ethnocultural interpretations of nationally branded

clothing: the "Thank you for the language" project of the Ukrainian brand "Zerno". *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (m. Kyiv, 23 kvitnia 2020 r.). In 2 vol., 1. Kyiv: KNUTD, 208–211 [in Ukrainian].

9. Oliynyk, M. V. (2022). The theme of small towns on patriotic T-shirts as the latest symbols of resistance in the Russian-Ukrainian war. *Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal «Hraal nauky»*, 16, 626–630 [in Ukrainian].

10. Oliynyk, M. (2017). Ukrainian clothing in the system of urban culture of Kyiv (second half of the 19th – beginning of the 21st century). Kyiv [in Ukrainian].

11. Palahnyuk, M. M. (2015). Dialectic of ethno-cultural identity. *Zbirnyk naukovykh prats «Hileia: naukovyi visnyk»*, 94, 161–65 [in Ukrainian].

12. Polovynchak, Yu. M. (2016). Symbolic representation of civic identity in an interactive information space. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IV(18), I.: 109, 66–69 [in Ukrainian].

13. Ryzhko, O. M. (2013). The concept of "Embroidery" in mass media materials: axiological features of presentation. *Derzhava ta rehiony. Sotsialni komunikatsii*, 3–4, 35–40 [in Ukrainian].

14. Khoma, N. M. (2015). Patriotic fashion or fashion for patriotism: clothing as a way of self-identification. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Istorii. Politolohiia: zbirnyk naukovykh prats*, 12, 322–329 [in Ukrainian].

15. Shulga, M. (2014). Aberrant state of social consciousness of Ukrainian society. *Ukrainske suspilstvo: monitorynh sotsialnykh zmin*, 1 (15), 1, 512–545 [in Ukrainian].

16. Shulga, O. (2014). The end of the vacuum of legitimate values in Ukrainian society? *Ukrainske suspilstvo: monitorynh sotsialnykh zmin*, 1 (15), 1. Kyiv, 125–132 [in Ukrainian].

17. Shulga, R. (2015). Culture as a space of national understanding. *Ukrainske suspilstvo: monitorynh sotsialnykh zmin*, 1. 2 (16). Kyiv, 384–389 [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 24.05.2022  
Отримано після доопрацювання 01.06.2022  
Прийнято до друку 05.06.2022

УДК 75.03

**Цитування:**

Ло Сяо. «Паломництво в Дуньхуан» – з нагоди 30-річчя Академії живопису Ганьсу. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 29–33.

Luo Xiao (2022). «Pilgrimage to Dunhuang» – on the occasion of the 30th anniversary of the Gansu academy of painting. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 29–33 [in Ukrainian].

**Ло Сяо,**  
*аспірант кафедри*  
*теорії та історії мистецтв*  
*Національної академії образотворчого*  
*мистецтва і архітектури*  
<https://orcid.org/0000-0003-4352-7809>

### «ПАЛОМНИЦТВО В ДУНЬХУАН» – З НАГОДИ 30-РІЧЧЯ АКАДЕМІЇ ЖИВОПИСУ ГАНЬСУ

**Мета роботи** – охарактеризувати «Паломництво в Дуньхуан» як мистецький проєкт, організований з нагоди 30-річчя Академії живопису Ганьсу. **Методологія дослідження** передбачала використання загальнонаукових принципів описовості, системності та об'єктивності. У роботі використано загальнонаукові методи дослідження: аналіз, синтез, індукція та дедукція. Вагомими для дослідження стали хронологічний і ретроспективний методи. За допомогою генетичного методу вдалося простежити розвиток окремих шкіл та митців і стан сучасного китайського образотворчого мистецтва. Важливим став і метод абстракції, що передбачає перехід від загальних тверджень до конкретних висновків. **Наукова новизна.** У статті висвітлено головні досягнення та результати проєкту «Паломництво в Дуньхуан», що дало змогу по-новому осмислити спадщину сучасного китайського мистецтва. **Висновки.** Академія мистецтва Ганьсу, створена на початку 1990-х років, стала одним з найважливіших осередків мистецької культури регіону. Цей інститут сприяє популяризації китайських культурних здобутків, їхніх досліджень у різних напрямках. Зокрема, Академія організовує різноманітні наукові лекції, семінари, мистецькі виставки, творчі бесіди й інші навчально-просвітницькі заходи. Одним з таких став проєкт «Паломництво в Дуньхуан». У загальнокитайському масштабі він дав змогу реалізувати декілька важливих завдань. Зокрема, під час першого періоду реалізації проєкту організували спеціальні художні виставки, провели лекції та наукові семінари, які сприяли популяризації китайських культурних здобутків і на яких було наголошено на необхідності досліджувати та зберігати традиційну культуру Китаю. Також приділено увагу висвітленню мистецьких зв'язків між китайською та іноземними культурами. Другий етап передбачав упровадження конкретних механізмів управління різними мистецькими заходами: митці отримали змогу реалізувати власні задуми, вільно працювати над різними проєктами. Отже, цей захід засвідчив, що важливо ознайомлювати суспільство з культурною спадщиною Китаю.

**Ключові слова:** академія, живопис, дослідження, проєкт, Ганьсу.

*Luo Xiao, postgraduate, Department of Theory and History of Art The National Academy of Fine Arts and Architecture*

#### «Pilgrimage to Dunhuang» – on the occasion of the 30th anniversary of the Gansu academy of painting

**The aim of the work** is to describe «the Pilgrimage to Dunhuang» as an art project organized on the occasion of the 30th anniversary of the Gansu Academy of Painting. **The research methodology** included the use of general scientific principles of descriptiveness, systematicity and objectivity. The general scientific research methods are used in the work: analysis, synthesis, induction and deduction. Chronological and retrospective methods have become important for our study. The genetic method was used to trace the development of individual schools and artists and the state of contemporary Chinese art. The method of abstraction, which involves the transition from general statements to specific conclusions, has also become important. **Scientific novelty.** The article highlights the main achievements and results of the Dunhuang Pilgrimage project, which allowed us to rethink the heritage of contemporary Chinese art. **Conclusions.** The Gansu Academy of Arts, established in the early 1990s, has become one of the most important centers of artistic culture in the region. This institute promotes Chinese cultural achievements and research in various fields. In particular, the academy organizes various scientific lectures, seminars, art exhibitions, creative talks and other educational activities. One such project was the «Pilgrimage to Dunhuang». On a Chinese-wide scale, it has made it possible to accomplish several important tasks. In particular, during the first period of the project, special art exhibitions, lectures and scientific seminars were held, which contributed to the promotion of Chinese cultural achievements. In addition, the main emphasis was on the study and preservation of traditional Chinese culture. At the

same time, some attention was paid to highlighting the artistic ties between Chinese and foreign cultures. The second stage involved the introduction of specific mechanisms for managing various artistic events - artists were able to realize their own ideas, to work freely on various projects. Thus, this project has demonstrated high efficiency and value in acquainting society with China's cultural heritage.

**Keywords:** painting academy, research, project, Gansu.

Актуальність теми дослідження. Розвиток китайського мистецтва та його популяризацію серед мешканців Піднебесної в українських мистецтвознавчих студіях науковці комплексно не аналізували. Водночас, китайський досвід реалізації культурних проєктів може бути корисним для України, де мистецтвознавчі дослідження лише набувають популярності.

Аналіз досліджень і публікацій. Вагома розвідка про китайську художню освіту належить О. Іоновій і П. Чжиюну [2]. К. Клунас дослідив основні етапи розвитку мистецької культури Піднебесної, визначивши важливість традиційного китайського живопису [3]. Мистецтвознавиця Лю Т. простежила розвиток мистецтва Китаю на основі аналізу музейної сфери [6]. Проте китайська живописна спадщина не отримала належної оцінки в українській історіографії. Відтак вивчення досвіду Академії живопису Ганьсу є актуальною темою в науковій площині.

Мета роботи – охарактеризувати «Паломництво в Дуньхуан» як мистецький проєкт, організований з нагоди 30-річчя Академії живопису Ганьсу.

Виклад основного матеріалу. Академія живопису Ганьсу була створена 1990 року та є одним із вагомих комплексних інститутів мистецтв у Гуаньсу. З моменту заснування закладу художники сформували естетичні уявлення про єдність та свідому поведінку, що дають змогу зберігати регіональні культурні особливості в мистецькій практиці окремих земель, але не заперечують розвиток стилю та творчу свободу особистості. Усі живописні твори митців Академії: чи це портрети, чи пейзажі, чи роботи, створені чорнилами або олією – передають чарівність природи та специфіку гуманітарних наук Заходу. Художники Академії не лише розвивають східне мистецтво, а й формують чудовий образ для західного мистецтва. Відтак ця інституція стала відправною точкою для трансценденції місцевої художньої творчості [1]. Навчальні аудиторії Академії включають студії живопису, кімнати фортепіано, концертний зал, репетиційний зал, спеціалізовані лабораторії, навчальні студії тощо.

В Академії з початку її заснування завжди дотримувалися багатосторонньої взаємодії, художники в її стінах прагнули реалізувати літературні та художні цінності. Водночас в ній проводять чимало мистецьких і просвітніх заходів [2, 80]. Так, різноманітні виставки, семінари, навчальні заходи відіграють позитивну роль у популяризації китайського духу, зміцненні національної свідомості та єдності Китаю. Академія систематично проводить масштабні мистецькі заходи, такі як «Виставка живопису нової літератури Китаю», «Виставка “Перспектива розуму та бачення”», «Виставка живопису та каліграфії північно-західного стилю», «Луншань, Луншуй, Лунжень – професійний живопис провінції Ганьсу» й ін. Крім цього, Академія живопису Ганьсу організувала масштабний захід під назвою «Проєкт створення серії мистецтв Академії живопису Дуньхуан-Ганьсу». Відтак протягом останніх 30 років Академія живопису Ганьсу сприяла популяризації традиційної китайської культури на мистецькому рівні, залученню кращих художніх західних зразків у мистецтво Китаю.

2011 року Академія розпочала масштабний мистецький проєкт «Паломництво в Дуньхуан – проєкт створення мистецтва Академії образотворчих мистецтв Ганьсу» (у тексті далі – «Паломництво в Дуньхуан»). За останнє десятиліття тут сформувалося сприятливе академічно-мистецьке середовище для проведення ґрунтовних досліджень, які мають велику перспективу з дослідницької точки зору. З огляду на 30-річчя заснування Академії живопису Ганьсу, беручи до уваги сучасні та минулі практики, можемо впевнено стверджувати, що ці завдання будуть реалізовані, зокрема й щодо «Паломництва в Дуньхуан». Культура виконує провідну роль у китайському соціумі. Вона є потужним фактором суспільного розвитку, адже з нею пов'язані всі напрями людської діяльності – від матеріального виробництва до проявів творчості. Отже, важливим аспектом мистецтва є формування культурної компетентності в людини. Така компетенція полягає не лише в переконанні, що власна культура має велику історичну та практичну цінність, яку необхідно успадкувати та

продовжити, а й у толерантному ставленні до культурних здобутків інших народів.

Зауважимо, що з моменту заснування Академії живопису Ганьсу вона активно розвивала місцеве мистецтво, стала своєрідним художнім простором для національної китайської культури. У цьому контексті «Паломництво в Дуньхуан» стало вагомою відповіддю Академії живопису Ганьсу на заклик китайського уряду щодо сприяння розвитку національних цінностей.

2012 року розпочався перший етап «Паломництва в Дуньхуан», який передбачав зосередження на трьох напрямках:

1. Вивчення і популяризація мистецтва Дуньхуан.

2. Систематичне дослідження артефактів китайської та західної культур уздовж Шовкового шляху, зосередження пильної уваги на аналізі інтеграції культур на цьому легендарному шляху.

3. Популяризація місцевих культурних здобутків.

На першому етапі реалізації цього мистецького проекту були організовані спеціальні художні виставки, проведені лекції та наукові семінари, що сприяли популяризації китайських культурних здобутків, демонстрували особливий зв'язок між досягненнями культури та збереженими мистецькими артефактами. Крім цього, дослідники, як правило, наголошували на унікальності місцевого мистецтва, адже Ганьсу як історична територія є багатою на культурні здобутки провінцією. Водночас, зауважимо, що й Великий шовковий шлях проходив через усю територію Ганьсу [8, 22]. Тому на цих теренах є велика кількість культурних та історичних пам'яток, зокрема таких, як бамбукові літописи Хань, кам'яні зображення представників династій Вей і Цзінь та численні зразки розписної кераміки. Крім цього, у Ганьсу також представлене мистецтво гrotів Майцзішань і фрески гrotів Могао, відомі в усьому світі.

Багатонаціональна культура та народне мистецтво Ганьсу різноманітні. Почасти це зумовлено ландшафтними особливостями цієї території. Так, дивовижні вершини гір розкидані по всій провінції, а оазис і пустельний рельєф Данься контрастують один з одним. Захід сонця на довгій річці та подих західного вітру відображають чарівний ореол династій Хань і Тан, який стародавні поети загорнули в драматичні вірші, що не втратили своєї актуальності й дотепер. У психологічній просторово-часовій трансформації,

детермінованій спілкуванням між давнім і сучасним, дослідження Академії засновані на реалістичному мисленні й інтроспекції через поєднання сучасних методів і глибоких розкопок «культурних» пластів [1]. Це дає змогу виражати культурну позицію відповідально та зі збереженням різноманітності й поваги до індивідуальних здобутків стародавніх митців.

На першому етапі художники Академії живопису Ганьсу взяли Дуньхуан як об'єкт вираження і використали техніку композиції, щоб узагальнити, абстрагувати, зіставити й узагальнити його внутрішні та зовнішні ландшафти, національні звичаї на Шовковому шляху, образи різних часів і просторів [3, 78]. Поєднуючись, відповідні культурні елементи вдало інтегруються в метафоричні символи, у площину просторової структури, спрямовуючи увагу до виходу за межі реальності.

Дотримання культурного стандарту не виключає способів вираження неоднорідної культури, це яскраве втілення художнього духу Дуньхуану. 2016 року в Національному художньому музеї Китаю було виставлено перший етап дослідження та практичних досягнень «Паломництво в Дуньхуан – проект створення мистецтва: Художня виставка Академії мистецтв Ганьсу» [9]. «Цяньцю·Дуньхуан», «Сліпуча·Один» Ван Ментуна і «Барвистий шків», створений Веєм, зібрав Національний художній музей Китаю.

На другому етапі проекту «Паломництво в Дуньхуан» відбулося запровадження механізмів управління різноманітними мистецькими заходами. Художники мають право самостійно реалізовувати власні мистецькі задуми, вільно розробляти свої проекти. Цей етап базувався на виявленні зацікавлень митців та пропагуванні їхнього досвіду [5], формуванні нових механізмів керівництва дослідницькою діяльністю, з урахуванням стародавніх і сучасних тенденцій у просторовому контексті, зокрема шляхом комбінації, трансформації і поглиблення студій. «Паломництво в Дуньхуан» передбачає і впровадження широкої дослідницько-наукової роботи, яка триває більше ніж 10 років [9, 280]. У межах роботи цього мистецького проекту досліджено культурні здобутки території Шовкового шляху, особливу увагу звернено на гrotи Могао, які є не лише об'єктом вивчення науковців, але й своєрідним «матеріалом» для художників [5]. Відображення специфіки мистецтва Дуньхуан у сучасних мистецтвознавчих та історичних студіях дало змогу простежити його

археологічні культурні артефакти, встановити взаємозв'язок між китайською та іноземними культурами.

Митці Художньої академії Ганьсу створюють картини з національними мотивами, діалектичним співвідношенням «згуртованості», висвітлюють регіональні особливості свого краю тощо. Водночас кожен твір будь-якого художника є індивідуальним та оригінальним за задумом і мотивом [3, 95]. Зокрема, картини Ван Ваньченга переважно зображають сильну та непокірну особистість, висвітлюють інтеграцію зовнішнього та внутрішнього світів, ізоморфно показують справжній стан речей.

Ранні роботи Чжана Сінго характеризуються оригінальними формами та високою якістю, притаманною фрескам Північного Вей. Форма має глибоку опорну здатність, всебічно охоплює умови життя персонажів та надає їм реалізму. Змішування фарб у його пізніших роботах призвело до того, що люди, зображені там, позбавлені природних характеристик. У поєднанні з різними абстрактними символами історичних землеробських цивілізацій це створює враження ідилічного метафоричного існування. Водночас Фан Цзяньпін, який розписує картини олійними фарбами, у своїх роботах створює відчуття повної присутності завдяки реалістичним сюжетам [3, 99]. Ретельний підбір кольорів робить його картини оригінальними. Творчість Сю Ханьчжена характеризується створенням оптичних ілюзій і форм. Однак трапляються і менш реалістичні полотна, зокрема, Хан Цзюнь продемонстрував фантастичну поведінку людини в реальній ситуації. Він чітко фіксує деталі картини, віддає перевагу барвистому народному мистецтву.

Для місцевих мистецьких шкіл характерне занурення до стильових парадигм зі значним регіональним колоритом. Однак мистецькі твори мають і яскраві індивідуальні особливості. Загалом митці Академії мистецтв Ганьсу працюють у різних художніх напрямках, зокрема й у проекті «Паломництво в Дуньхуан» [9, 279]. Вони інтегрували своє світосприйняття в картини, сюжети яких прості, щирі та базуються на історії краю.

Наукова новизна. У цьому дослідженні висвітлено головні досягнення проекту «Паломництво в Дуньхуан», що дало змогу повному осмислити спадщину сучасного китайського мистецтва.

Висновки. Отже, «Паломництво в Дуньхуан» – це не лише мистецький проєкт, а й платформа для вираження творчих задумів.

Із часу свого заснування Академія Ганьсу стала центром художнього розвитку, наукових студій, творчої самопрезентації. Дослідження Академії сприяють поширенню китайських традиційних цінностей у сучасному суспільстві, зокрема шляхом інтеграції мистецтва до культурної площини сьогодення. Реалізація «Паломництва в Дуньхуан» проходила в кілька етапів. Зокрема, під час першого – організували спеціальні художні виставки, проводили лекції та наукові семінари, які сприяли популяризації китайських культурних здобутків, доводили особливий зв'язок між досягненнями культури та збереженими мистецькими артефактами. Основний наголос робили на дослідженні та збереженні традиційної культури Китаю. Другий етап характеризувався демонстрацією механізмів управління різними мистецькими заходами: митці отримали змогу реалізувати власні задуми, вільно працювати над різними проєктами. Відзначимо, що наукові дослідження відзначили національний напрям роботи митців Художньої академії Ганьсу, які висвітлювали регіональні особливості, але також мали індивідуальний, оригінальний задум.

#### Література

1. Sun Ke. Unique Stylistic Features of Chinese Oil Painting: European influence. *Artistic culture. Topical issues* : Annual scientific journal / Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv : MARI NAA of Ukraine, 2018. Vol. 14. Pp. 135–141.
2. Іонова О., Пей Ч. Становлення вищої художньої освіти Китаю ХХ століття. *Педагогіка та психологія*. 2019. Вип. 62. С. 79–86.
3. Clunas C. *Chinese Painting and Its Audiences*. Princeton : University Press, 2017. 293 p.
4. Li Z. X., Huan C. Chinese and North American culture: A new perspective in linguistics studies. *Linguistics and Culture Review*. 2019. Vol. 3(1). Pp. 14–31. URL: <https://doi.org/10.37028/lingure.v3n1.13> (дата звернення: 25.02.2022).
5. Li S. Pilgrimage: Exploring the Mogao Grottoes of Dunhuang. 27.01.2022. URL: <https://www.buddhistdoor.net/features/pilgrimage-exploring-the-mogao-grottoes-of-dunhuang/>. (дата звернення: 25.02.2022).
6. Lu T. *Museums in China. Power, Politics and Identities*. London : Routledge, 2013. 375 p.
7. Mishra R. The Silk Road: Historical Perspectives and Modern Constructions. *Indian Historical Review*. 2020. Vol. 47. Pp. 21–39. doi:10.1177/0376983620922431.
8. Winter T. One Belt, One Road, One Heritage: Cultural Diplomacy and the Silk Road. *The Diplomat*. 2016. №4. Pp. 20–24.
9. Xiaoping Zhou. On the origin and presentation

of images of traveling Buddhist monks on pilgrimage for sutras with tame tigers in the Dunhuang Mogao Grottoes. *Chinese Studies in History*. 2020. Vol. 53, no. 3. Pp. 261–280.

### References

1. Ke, C. (2018). Unique Stylistic Features of Chinese Oil Painting: European influence. *Artistic Culture. Topical Issues*, 14, 135–141. Retrieved from: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151158> [in English].
2. Ionova, O. M., Pei, Z. (2019). Establishment of China Higher Art Education in XXth Century. *Pedagogy and psychology*, 62, 79–86 [in Ukrainian].
3. Clunas, C. (2017). *Chinese Painting and Its Audiences*. Princeton: University Press [in English].
4. Li, Z. X., Huan, C. Y. (2019). Chinese and North American culture: A new perspective in linguistics studies. *Linguistics and Culture Review*, 3(1), 14–31. Retrieved from: <https://doi.org/10.37028/lingcure.v3n1.13> [in English].
5. Pilgrimage: Exploring the Mogao grottoes of Dunhuang. (2022). January 27. Retrieved from: <https://www.buddhistdoor.net/features/pilgrimage-exploring-the-mogao-grottoes-of-dunhuang/> [in English].
6. Lu, T. L. (2013). *Museums in China: Power, politics and identities*. Routledge [in English].
7. Mishra, R. K. (2020). The Silk Road: Historical perspectives and modern constructions. *Indian Historical Review*, 47(1), 21–39. Retrieved from: <https://doi:10.1177/0376983620922431> [in English].
8. Winter, T. (2016). One Belt, One Road, One Heritage: Cultural Diplomacy and the Silk Road. *The Diplomat*, 4, 20–24 [in English].
9. Xiaoping, Z. (2020). On the origin and presentation of images of traveling Buddhist monks on pilgrimage for sutras with tame tigers in the Dunhuang Mogao grottoes. *Chinese Studies in History*, 53(3), 261–280. Retrieved from: <https://doi:10.1080/00094633.2020.1783960> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 25.04.2022*  
*Отримано після доопрацювання 30.05.2022*  
*Прийнято до друку 01.06.2022*

УДК 069:7.04

**Цитування:**

Тимошенко Н. І. Збірка іконопису в Музеї Івана Гончара: спадкоємність традицій колекціонування. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 34–39.

Tymoshenko N. (2022). The iconography of the Ivan Honchar Museum: the heritage of collecting traditions. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 41, 34–39 [in Ukrainian].

*Тимошенко Наталія Іванівна,  
аспірантка Національної академії  
образотворчого мистецтва і архітектури,  
старший науковий співробітник  
Національного центру народної культури  
«Музей Івана Гончара»  
<https://orcid.org/0000-0001-6647-0169>  
Nat\_tim\_20@ukr.net*

## ЗБІРКА ІКОНОПИСУ В МУЗЕЇ ІВАНА ГОНЧАРА: СПАДКОЄМНІСТЬ ТРАДИЦІЙ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ

**Мета роботи** – охарактеризувати етапи формування збірки іконопису Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» та визначити ключові постаті, що сприяли становленню музею. Окреслити цінності, які заклав фундатор музею, з'ясувати їх значення для розбудови та розвитку установи. **Методологія дослідження.** Для розкриття означених завдань застосовано метод системного аналізу. Історико-генетичний та аксіологічний методи дали змогу відстежити етапи формування наукової думки стосовно іконопису. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній вперше проаналізовано значення постаті І. Гончара у справі вивчення, збереження та популяризації народного іконопису. **Висновки.** Дослідження показало, що династичний метод формування колекції іконопису в Музеї Івана Гончара виник завдяки авторитету засновника, визнанню керівних принципів обрання ним предметів мистецтва для колекціонування. Тому всі етапи становлення музею і подальший його розвиток відбуваються в контексті цінностей, які проголосив І. Гончар. Констатовано, що погляди засновника випереджали свій час та набули розвитку в дослідженнях сучасних науковців.

**Ключові слова:** І. Гончар, колекція, народна ікона, «імітаційна ікона», методологія.

*Tymoshenko Natalia, Postgraduate student of the National Academy of Fine Arts and Architecture, Senior Researcher, National Center of Folk Culture «Ivan Honchar Museum»*

### **The iconography of the Ivan Honchar Museum: the heritage of collecting traditions**

**The aim of the article** is to reveal the main stages of formation of the museum collection of icon painting from the status of I. Honchar's private initiative to its belonging to the modern cultural and artistic center; to briefly describe these stages and identify key figures that contributed to the formation of the museum; to identify the values laid down by the founder of the museum, find out their significance for the development and development of the institution aimed at promoting and preserving folk art; to carry out an art analysis of samples of icon painting from certain regions of Ukraine: Kyiv, Poltava, Chernihiv, and Eastern Podillya, which I. Honchar gave a general description to; to consider some fundamental provisions and issues of methodology that give an idea of the state of research of folk icon painting in Ukraine in the context of I. Honchar's views. **Methodology.** The method of system analysis was used to reveal these tasks. The historical-genetic and axiological method allowed us to trace the stages of formation of scientific thought regarding icon painting. Methods of stylistic and formal as well as iconographic analysis, methods of comparison, establishment of analogies were used in the assessment of artistic qualities of standard samples. Some technical and technological observations have supplemented the artistic analysis of folk icons. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the significance of the figure of I. Honchar in the preservation and popularization of folk iconography is analyzed in it. **Conclusions.** All stages of the museum's formation and its further development take place in the context of the values, proclaimed by I. Honchar. In the process of artistic analysis of samples of folk icon painting, it turned out that the views of the founder can be developed and have confirmation in the research of modern scholars.

**Keywords:** I. Honchar, collection, folk icon, "imitation icon", methodology.

Актуальність теми дослідження. Іван Гончар – особистість видатна й неординарна. Музей, який він створив, має широкий суспільний і культурно-мистецький резонанс як в Україні, так і за кордоном. Збираючи та

вивчаючи художній матеріал, дослідник сформував такі погляди на народне мистецтво, що концептуально відрізнялися від офіційних принципів науки радянського періоду. Важливо відстежити, чи судження І. Гончара

стосовно народного мистецтва та іконопису виправдали себе в наступні десятиліття, чи вплинули на стан сучасної науки та чи не втратили актуальності на теперішній час. Адже як культурний діяч у народному іконописі, окрім мистецько-декоративної та символічно-духовної функції, він враховував обрядово-ритуальну – невід'ємну культурно значиму складову. Розглядав іконопис як джерело пізнання української історії, культури й побуту, високо цінував засоби художньої виразності народних митців, тому вважав, що народне мистецтво сприяє становленню справжнього професіоналізму в художній творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. Основним джерелом вивчення є публікації та інтерв'ю І. Гончара, а також знакові видання, присвячені іконопису в період від 1980-х – початку XXI століття. Статті, дотичні до нашої теми, І. Гончар опублікував у 1988–1990-х роках, наприкінці життя, підсумувавши свої спостереження та роздуми в таких науково-популярних виданнях, як: «Образотворче мистецтво» [4], «Людина і світ» [5], «Народна творчість та етнографія» [6]. 1989-го було опубліковане велике інтерв'ю з І. Гончаром, яке він надав літературно-публіцистичному журналу «Україна» [3] і яке становить інтерес з біографічної точки зору. Попри те, що згадані видання не академічні, а статті вплинули на розвиток науки опосередковано, не варто забувати, що вони засвідчили ту широку громадську роботу, яку вів І. Гончар, зокрема проводячи екскурсії хатнім музеєм, збираючи й експонуючи предмети музейного значення, що також мало вплив на суспільну думку.

Наукові видання, присвячені народному іконопису, обрано з метою виявлення спільних і відмінних концептуально-світоглядних положень розгляду народного іконопису й особливостей застосування методології дослідження в контексті поглядів І. Гончара. До таких видань належать: «Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст.» В. П. Отковича – дослідника радянського часу (у той період народний іконопис XIX ст. вивчали недостатньо); альбом «Українське народне малярство XIII–XX ст. Світ очима народних митців», 1991 року видання, авторами-упорядниками його стали В. Свенцицька та В. Откович [16], цей альбом обрали як перше видання без радянської цензури; монографія «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини» О. Найдена [9], де вперше здійснено спробу дати філософсько-культурологічне обґрунтування

явищу народного іконопису, а також «Українська домашня ікона» – монографія філософсько-етнографічного характеру приватної колекціонерки О. Богомолець [2]. Досліджено також хрестоматійне видання «Історія українського мистецтва» [12] з метою висвітлення культурно-історичного контексту, за якого жив і творив І. Гончар, а також публікації вузькорегіонального [13–15] та вузькотематичного спрямування [8].

Мета роботи – охарактеризувати етапи формування збірки іконопису Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» та визначити ключові постаті, які сприяли становленню установи: означити цінності, закладені фундатором музею, з'ясувати їх значення для розбудови та розвитку установи.

Виклад основного матеріалу. У 1960-х хатній музей Івана Гончара постав у переддень нової хвилі пошуку національної самоідентифікації митців. Збірку старожитностей самобутній народознавець розпочав формувати з 1950-х років. Колекцію збирав упродовж усього життя. Вів активну просвітницьку діяльність, читаючи екскурсії в музеї, публікував свої розвідки в науково-популярних виданнях. Як художник і скульптор у творчості орієнтувався на стилістику, художні прийоми народних митців. Був співзасновником та активним учасником засідань Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. Відійшов у вічність І. Гончар 1993 року.

У час хрущовської «відлиги» (др. пол. 1950-х – поч. 1960-х років) в Україні «піднісся могутній дух неофольклоризму», чому, зокрема, сприяла Закарпатська школа живопису, де фольклорна образність поєдналася з традиціями фовізму й експресіонізму та відбулося повернення до авангарду 20-х років [12, 456–457]. Стихія народної творчості захопила таких митців, як: В.-І. Задорожний, А. Горська, В. Зарецький, Л. Семикіна, В. Барінова-Кулеба, І. Марчук [12, 458]. Стиль Т. Яблонської змінився з ілюзорно-життєподібного на узагальнено-умовний [12, 460]. Тож народне мистецтво дало нове дихання професійному мистецтву, сприяючи переходу до нового етапу розвитку, що характеризувався захопленням художників народним мистецтвом. А Музей Гончара як альтернатива ідеологічно ангажованому музейництву й науці став частиною руху неофольклоризму художників-шістдесятників.

Установа пройшла декілька етапів інтенсивного поповнення музейними предметами. Під час першого (1950–1991) – І. Гончар чинив у розріз радянській політиці

атеїзму: він збирав ікони безпосередньо з побуту, з напівзруйнованих церков із радісним відчуттям «порятунку скарбів», що перебували на межі знищення. Збірка цього періоду унікальна за стилістичним різноманіттям і широтою періодизації.

Другий активний етап (1991–2010)<sup>1</sup> пов'язаний з Петром Гончарем – професійним художником, музеєзнавцем, який очолив створений на основі приватної колекції музею 1993 року та продовжив накопичувати твори традиційного народного мистецтва: ікони, тканину, кераміку, дерево; сформував колекцію народного малярства спільно з Ніною Матвієнко та за підтримки багатьох меценатів. Твори надходили від дарувальників, з експедицій, у яких брали участь директор і його співробітники, купували їх на антикварному ринку від перекупників, які знаходили старовинні речі в сільській місцевості та перепродували їх колекціонерам.

П. Гончар поповнив збірку низкою ікон з Чернігівщини, іконами на склі другої половини ХХ століття із західних регіонів та багатодільними іконами на полотні з Поділля.

Третій етап (2016–2019) зумовлений діяльністю сина П. Гончара та Н. Матвієнко – іконописця Івана (у чернецтві – ієродиякона Януарія). Він зосередив увагу на іконах у кіотах з іконописного центру – слободи Борисівка Гайворонського повіту Курської губернії, що діяла упродовж ХІХ-го до початку ХХ століття<sup>2</sup> [16, 34]. Ці ікони о. Януарій, з огляду на власний іконописний досвід, врозріз із думкою науковців більшості музейних установ України<sup>3</sup>, вважав недооціненими як твори мистецтва. У пошуках найкращих зразків для фотофіксації він об'їздив церкви Чернігівщини, Київщини, Одещини, Черкащини [16, 3]. Але ікони він купував онлайн, за матеріальної підтримки батьків, через сайт [Violity.com](http://Violity.com) – інтернет-аукціон. У підсумку вдалося значно поповнити музейну збірку та здійснити задум: провести виставку й видати альбом «Українська ікона. Слобода Борисівка кінця ХІХ – початку ХХ століть» (2019 р.) [16], що, як передбачав автор проекту, зокрема, стане невичерпним джерелом формотворчості для художників і студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування.

Завдяки хистові та художньому смаку трьох мистців: Івана, Петра й Івана (о. Януарія) Гончарів, загальнодоступний суспільний спадок поповнили твори сакрального мистецтва, що потребують ґрунтовного наукового дослідження та

популяризації як високомистецькі зразки української народної культури.

Ікони зібрано переважно з центральних регіонів України, більшість датовані ХІХ століттям і дають змогу сформуванню розуміння релігійного аспекту життя українців цього періоду. У своїх статтях І. Гончар розглядав іконопис комплексно, надаючи йому загальнонаціонального й особистісного значення.

Збирач української старовини стверджував, що справжній професіоналізм може народитися лише «з глибин народного мистецтва» [4, 12] та набути «інтернаціонального» самотнього характеру [4, 14]. Джерелом пізнання вважав пам'ятки «творчого генія своїх предків», стародавні храми, де збережено найкращі зразки від прикладних ремесел до мистецтва будівництва [5, 33]. В іконописі, на думку І. Гончара, «втілювалося народне життя». Стверджував, що «вільнотомний і демократичний» народний іконопис є джерелом пізнання української історії, культури й побуту [5, 32–33].

Визначившись із ціннісними орієнтирами, такими як: пізнавати, осмислювати і брати за зразок твори народної творчості, митець і проголошував їх, і керувався ними. У народних картинах та іконописі він особливо цінував «образність, декоративність, виразну колоритність, монументальність» [4, 13], що й привніс у свою творчість: у скульптуру, живопис, етнографічні замальовки. Зібравши колекцію та узагальнивши свої спостереження, І. Гончар дійшов висновку, що іконопис виконує три головні функції: обрядово-ритуальну, мистецько-декоративну та символічно-духовну [6, 59]. Розгляд усіх трьох функцій водночас є свідченням мультидисциплінарного мислення колекціонера, що є доволі революційним для свого часу.

У радянський період матеріалістичний підхід до вивчення народного іконопису не передбачав врахування такої важливої риси української культури, як синкретизм, виражений у поєднанні офіційної релігії та давніх вірувань й обрядів, що призводило певною мірою до десакралізації зображень. Внаслідок освоєння народною культурою релігії іконопис втрачав релігійно-догматичну відстороненість у художньому вирішенні образів. Звідси поява таких деталей, як стрічки й квітки у волоссі великомучениць, посмішка на обличчях святих та інші ознаки «олюднення» іконопису, зокрема й антропоморфна відповідність місцевим типам селян.

Матеріалістичний підхід радянського мистецтвознавства з переважанням у застосуванні аналогій, порівнянь та історичного методу, звужував аспекти дослідження народного іконопису XIX століття, корелюючи його образність із розписом, різьбою по дереву, гравюрою, народною картинкою, фольклором.

Переважно цьому ж предметно-документальному принципу в дослідженні іконопису слідує більшість сучасних мистецтвознавців: Р. Косів, В. Овсійчук, В. Шуліка, О. Шпак, для яких художньо-мистецький, історико-культурний і релігійно-аспекти вивчення залишаються базовими [7; 10; 15; 17]. Натомість І. Гончар як етнограф-самоук інтуїтивно передбачив, що цього недостатньо. На сучасному етапі доказом слугує широта дисциплін, залучених до аналізу народного іконопису. На теперішній час його розглядають у різноманітних аспектах: філософсько-релігійному [14], історико-культурному [13], історичному [8] філософсько-культурологічному [9], філософсько-етнографічному [2].

Міждисциплінарні спроби вивчення народного іконопису із застосуванням методів, скажімо, культурології в історії мистецтва, становлять одну з проблем на сучасному етапі, тому що методи культурологічного аналізу не мають замінювати базові принципи дослідження. Пояснимо це на прикладі формування О. Найденом визначення «імітаційна ікона», яке виникло внаслідок заміни історико-культурного аналізу, що належить до теорії образотворчого мистецтва – структурно-функціональним, направленим на з'ясування системних зв'язків у «селянському культурному просторі», що притаманне культурології.

Тенденційний характер методології дослідження, який запровадив О. Найден, потребує критичного аналізу. «Імітаційна ікона – це (народна ікона – *авт.*), яка на початковому етапі мала за взірць – іконографічний, сюжетний, образний, декоративний, живописний, графічний тощо – ікону церковну, створену професійними іконописцями високого або добротного середнього рівня» [9, 74–75]. Формулювання не підкріплене документально-фактологічними відомостями, не враховує попередні досягнення в розробці понять «народна течія» [11], «народна ікона» [16], тому не може бути прийнятим як ґрунтовне, попри, здавалося б, самоочевидний умовивід.

Наступні уточнення щодо «імітаційної ікони», у якій «присутні і відпрацьована до схематизму формульно-аскетична образність візантійських і давньоруських ікон, і вибагливо-візерунчаста основа української національної орнаментики, і людська місцево-типажна, і регіонально-типажна модель» [9, 83–84], можна прийняти частково. Образність візантійських і давньоруських ікон віддалено стосується народного іконопису кінця XIX – початку XX століття, адже з плином часу та зміною стилів церковний іконопис в Україні набув нових форм.

На думку Л. Міляєвої, «дефініцію «імітаційна» недоречно застосовувати до ікон народного письма: слідування канону є віковою церковною традицією. Не можна вважати народну ікону імітацією до професійної ще й тому, що вона не є копією, бо кожен час і школа випрацьовували власні художні засоби» [архів автора від 06.08.2018].

На цьому прикладі міждисциплінарне дослідження іконопису засвідчує певні труднощі, пов'язані з недостатньою аргументацією, де філософсько-культурологічні припущення замінюють собою емпіричні дослідження, що призводить до подальших суб'єктивних суджень із цього приводу [2, 114] і спотворень історичної достовірності.

Як показала історія, особисті вподобання приватних колекціонерів можуть бути надзвичайно важливими, випереджаючи свій час і визначаючи ціннісні мистецькі орієнтири на майбутнє. І. Гончар не претендував на звання видатного науковця. В одному з інтерв'ю він сказав про себе: «Я рядова бджола. Бджола, яка думає про одне: зберегти» [3, 17]. Зусилля виправдали себе: зібраний матеріал став джерелом досліджень для багатьох науковців, як вітчизняних, так і зарубіжних, а ідеї, які проголосив невтомний народознавець, не втратили актуальності, визначивши напрям подальших пошуків і відкриттів на наступні десятиліття.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше проаналізовано значення постаті І. Гончара у справі вивчення, збереження та популяризації народного іконопису.

Висновки. Отже, збірка Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» була сформована протягом трьох основних етапів. Під час першого – з 1950 по 1991 рік – її наповненням опікувався засновник установи Іван Гончар – приватний колекціонер і художник, учасник руху

«неофольклоризму» в українському мистецтві 1960-х років. Другий період – з 1991 по 2010 рік – належить Петрові Гончару, який очолив державний музей, утворений на основі колекції батька, і сформував збірку, покладаючись на власний смак та продовжуючи ідеї І. Гончара: збирати, вивчати й популяризувати народне мистецтво. Третій період – з 2016 по 2019 рік – пов'язаний з онуком засновника – Іваном Гончаром (о. Януарій), який зосередив свою увагу на іконах, що виготовляли в іконописному центрі слободи Борисівка. Династичне формування збірки, насамперед художниками: І. Гончаром, П. Гончаром та І. Гончаром (о. Януарієм), спонукає в подальшому комплексно оцінити матеріал із формально-пластичного погляду.

Спроба І. Гончара як мистецтвознавця, етнографа й художника осмислити явище народного іконопису, стала першим вдалим кроком до розширення аспектів дослідження іконописного мистецтва не тільки з художнього, історичного й етнографічного погляду, а й зі світоглядно-філософського, що є його особистим досягненням, бо йшло в розріз з офіційною мистецтвознавчою доктриною. Адже обрядово-ритуальна функція іконопису, про яку згадував митець-народознавець, крім етнографії, стосується духовної сфери. Погляди фундатора визначили напрям розвитку музею та опосередковано вплинули на подальші дослідження в різних галузях гуманітарної науки. Розгляд методології вивчення народного іконопису засвідчив недостатнє застосування базових методів дослідження: художньо-мистецького, історико-культурного та філософсько-релігійного аналізу. Безсумнівною є різноманітність складників, відображених у народному іконописі, що дійсно потребує міждисциплінарного розгляду в контексті соціології, етики, естетики, антропології, фольклору й етнографії на твердому ґрунті документально-фактологічних відомостей у межах методології конкретної галузі.

#### Примітки

<sup>1</sup> У наступні роки й до сьогодні П. Гончар продовжує поповнювати збірку, але здійснює це вибірково та несистематично.

<sup>2</sup> Тепер територія РФ – смт Борисівка, Борисівський р-н, Белгородська обл.

<sup>3</sup> Ікон з означеного іконописного осередку в музеях України обмаль.

#### Література

1. Архів автора від 06.08.2018 року : конспект планової консультації з Л. С. Міляєвою, керівником дисертаційного дослідження автора.

2. Богомолець О. В. Українська домашня ікона : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017, 520 с.

3. Іван Гончар: «А ми ж тую червону калину, гей, гей, та підніmemo...». *Україна*. Київ, 1989. №4. С. 12–17.

4. Гончар І. М. Виходити з народності. *Образотворче мистецтво*. Київ, 1988. №4. С. 9, 12–14.

5. Гончар І. М. Ідеал краси людської. *Людина і світ*. Київ, 1989. №11. С. 30–34.

6. Гончар І. М. Перлини українського іконопису. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1990. №3. С. 58–60.

7. Косів Р. Р. Українські хоругви. Київ : Оранта, 2009, 372 с., іл.

8. Кулик А. В. Чудотворна ікона Охтирської Божої Матері. *Особистість, суспільство, держава: проблеми минулого і сьогодення* : матер. II Міжнар. наук.-практ. конф. : у 2 ч. / ред. колегія: В. М. Власенко, С. І. Дегтярьов, Р. Камберова та ін., Суми, 18 квіт. 2016 р. / Сумський державний університет, 2016. Ч. 1. С. 117–120.

9. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини XVIII–XX століть у контексті селянського культурного простору : монографія / авт. проекту М. Бабак; авт. тексту О. Найден. ІМФЕ НАН України та ін. Київ : Книга, 2009, 544 с., іл.

10. Овсійчук В. А. Українське малярство Х–XVIII ст. Проблеми кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996, 480 с.

11. Откович В. П. Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1990, 96 с.

12. Петрова О. Живопис: 60-і роки. Творчість в аурі «Відлиги». *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. С. 450–490.

13. Пономаревська О. І. Народний іконопис Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця XVIII – XIX століть: релігійно-історичний, соціокультурний і фольклорний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Київ, 2015. 22 с.

14. Руско Н. М. Особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть: Філософсько-релігійнознавчий контекст : дисертація ... канд. філос. наук. Острог, 2015. 196 с. URL: [https://www.oa.edu.ua/doc/dis/Rusko\\_N\\_M.pdf](https://www.oa.edu.ua/doc/dis/Rusko_N_M.pdf) (дата звернення: 28.05.2022).

15. Українська ікона. Слобода Борисівка кінця XIX – початку XX століть : альбом / автор проекту, упоряд. і макетув. альбому ієродиякон Януарій (Гончар) ; автор істор. нарису В'ячеслав Шуліка. Київ : Майстер Книг, 2019. 660 с., іл.

16. Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд. В. І. Свенцицька, В. П. Откович. Київ : Мистецтво, 1991. 303 с., іл.

17. Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX ст. / НАН України, Ін-тут народознавства. Львів, 2006. 224 с., 16 с. кол. іл.

### References

1. Tymoshenko, N. (2018). The author's archive from August 6, 2018: a summary of the planning consultation with L. S. Milyaeva, the supervisor of the author's dissertation research [in Ukrainian].
2. Bohomolets, O. V. (2017). Ukrainian home icon. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho [in Ukrainian].
3. Honchar, I. (1989). «And we will raise that red viburnum, hey, hey...». *Ukraina*, (4), 12–17 [in Ukrainian].
4. Honchar, I. M. (1988). Proceed from the nation. *Obrazotvorche mystetstvo*, (4), 9, 12–14 [in Ukrainian].
5. Honchar, I. M. (1989). The ideal of human beauty. *Liudyna i svit*, (11), 30–34 [in Ukrainian].
6. Honchar, I. M. (1990). Pearls of Ukrainian icon painting. *Narodna tvorchist ta etnografia*, (3), 58–60 [in Ukrainian].
7. Kosiv, R. R. (2009). Ukrainian banners. Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
8. Kulyk, A. (2016). Miraculous icon of the Mother of God of Okhtyrka. V. M. Vlasenko ta in., (Eds.) *Osobystist, suspilstvo, derzhava: problemy mynuloho i sohodennia*. Sumy: Sumsjkyj derzhavnyj universytet [in Ukrainian].
9. Naiden, O. (2009). Folk icon of the Middle Dnieper region of the XVIII – XX centuries in the context of the peasant cultural space. M. Babak, Avt. proektu. Kyiv: Knygha [in Ukrainian].
10. Ovsichuk, V. A. (1996). Folk current in Ukrainian painting of the XVII–XVIII centuries. Lviv [in Ukrainian].
11. Otkovych, V. P. (1990). Folk current in Ukrainian painting of the XVII–XVIII centuries. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
12. Petrova, O. (2007). Painting: 60s. Creativity in the Aur «thaw». H. Skrypnyk (Eds.), *Mystetstvo XX stolittia*. Kyiv [in Ukrainian].
13. Ponomarevska, O. I. (2015). Folk iconography of Kyiv and Chernihiv-Siversky Polissya of the end of XVIII – XIX centuries: religious-historical, socio-cultural and folklore aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
14. Rusko, N. M. (2015). Features of Galician iconography of the late XIX – early XX centuries: Philosophical and religious context. Candidate's thesis of philosophical sciences. Ostroh. Retrieved from: [https://www.oa.edu.ua/doc/dis/Rusko\\_N\\_M.pdf](https://www.oa.edu.ua/doc/dis/Rusko_N_M.pdf) [in Ukrainian].
15. Hierodeacon Januariy (Honchar, author of the project). (2019). Ukrainian icon. Sloboda Borysivka of the end of the XIX – beginning of the XX centuries / V. Shulika, author of a historical essay. Kyiv: Maister Knyh [in Ukrainian].
16. Svetsytska, V. I., & Otkovych, V. P. (author compiler). (1991). Ukrainian folk painting of the XIII–XX centuries. The world through the eyes of folk artists. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
17. Shpak, O. (2006). Ukrainian folk engraving of the XVII–XIX centuries. Lviv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 01.06.2022  
Отримано після доопрацювання 09.06.2022  
Прийнято до друку 10.06.2022*

УДК 75.041.5:930

**Цитування:**

Долеско С. В. Мистецький образ українського народного костюма в жанровому портреті українських художників (Російсько-українська війна 2022 р.). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 40–47.

Dolesko S. (2022). The artistic image of the ukrainian folk costume in the genre portrait of ukrainian artists (Russian-ukrainian war of 2022). *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 40–47 [in Ukrainian].

*Долеско Світлана Валеріївна,  
аспірантка кафедри  
мистецтвознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-6702-5606>  
svitlana@dolesko.com*

## МИСТЕЦЬКИЙ ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В ЖАНРОВОМУ ПОРТРЕТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ (РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА 2022 р.)

**Мета дослідження** – визначити причини й характер еволюції жіночого портрета в українському живописі в період військової агресії Росії проти України. **Методологія.** Робота базується на загальнонауковому комплексному підході, що об'єднав методи мистецтвознавчого, культурологічного та філософсько-естетичного дослідження. Використано методи образно-стилістичного, порівняльного й композиційно-художнього аналізу творів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше досліджено мистецький образ українського народного костюма як основоположного складника образу жінки-берегині в українському живописі під час війни 2022 року; засвідчено, що жіночі образи в українському народному вбранні стають провідним мотивом патріотичного живопису. **Висновки.** У статті проаналізовано характерні особливості застосування мистецького образу українського народного костюма в жіночому портретному живописі періоду військових дій Росії проти України 2022 року. Виявлено, що саме комплекс українського традиційного вбрання або ж його елементів у художніх творах є символом незламності української нації, її зв'язку з минулим, поваги до народної культури. У роботах наявне «дихання» реального світу з його трагічними подіями, відображено психоемоційний стан суспільства через жіночі образи, поєднано прадавній та сучасний фольклор, акцентовано на національній ідентичності. Сучасна українка залежно від емоційного спрямування роботи й застосування того чи іншого елемента вбрання постає як Юна дівчина, Берегиня, Мадонна, Воїн. Отже, можна стверджувати, що мистецький образ українського народного костюма в жанровому жіночому портретному живописі посідає особливе місце в період складних психологічних катаклізмів у суспільстві 2022 року, є ефективним інструментом згуртування української нації, спонукає до збереження територіальної, духовної, історико-культурної цілісності України.

**Ключові слова:** жінка-символ, мистецтво війни, жіночий портрет.

*Dolesko Svitlana, postgraduate of the Department of Art Studies, National Academy of Culture and Arts Managers*

**The artistic image of the ukrainian folk costume in the genre portrait of ukrainian artists (Russian-ukrainian war of 2022)**

**Purpose of Research.** The purpose of the research is to determine the reasons and nature of the evolution of the female portrait in Ukrainian painting during the period of Russia's military aggression against Ukraine. **Methodology.** The work is based on a general scientific complex approach, which combined the methods of art history, cultural, philosophical and aesthetical. The methods of pictorial-stylistic, comparative and compositional-artistic analysis of the works were used. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is the first attempt to analyse the artistic image of the Ukrainian folk costume as a fundamental component of the image of a «beregyna» woman in Ukrainian painting during the war of 2022. It is proven that female images in Ukrainian folk dress has become the leading motif of patriotic painting. **Conclusions.** The research examines the characteristic features of the use of the artistic image of the Ukrainian national costume in female portrait painting during the period of military operations of Russia against Ukraine in 2022. It is highlighted that the complex of Ukrainian traditional clothing and its elements in artistic works is a symbol of the indomitability of the Ukrainian nation, its connection with the past and respect for folk culture. The works contain the «breathing» of the real world with its tragic events, the reflection of the psycho-emotional state of the society through female images, the combination of ancient and modern folklore, and an emphasis on national identity. A modern Ukrainian woman, dealt with the emotional direction of the work and the use of one or another element of the costume, appears as a Young Girl, Beregynya, Madonna, Warrior. So, we can state that the artistic image of the

Ukrainian national costume in genre female portrait painting occupies a special place in the period of the psychological cataclysms in the Ukrainian society in 2022 and it is an effective tool to unite the Ukrainian nation and encourage the preservation of the territorial, spiritual, historical and cultural integrity of Ukraine .

**Keywords:** female symbol, art of war, female portrait.

Актуальність теми дослідження. В українському образотворчому мистецтві після початку повномасштабного військового вторгнення Росії на терени України, вкрай помітним є явище гострої реакції художників на це. Особливо в сучасному живописі, де чільне місце посідає саме жіночий образ. Тож, з огляду на аналіз сучасного мистецького процесу, можна стверджувати, що в українському живописі сформувався власний самобутній стиль жіночого портретного та жанрового живопису, де головною героїнею є жінка.

Доволі символічно, що українські художники, втілюючи свою реакцію на ворожі дії країни-агресора у творах, переважно обирають для цього мистецький образ жіночого народного вбрання українок. Оскільки саме жінка, згідно з усталеними традиціями української культури, відіграє роль Березині як окремої родини, так і держави загалом. Варто зауважити, що мистецтво у всі історичні періоди відображає суспільні настрої. У цьому випадку численні зразки портретного живопису, створені після 24 лютого 2022 року, – це не лише вирішення винятково живописних завдань та втілення авторського задуму за допомогою художніх засобів, але й демонстрація процесу зміни статусу жінки в сучасному суспільстві.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняній історіографії тема українського жіночого портретного та жанрового живопису під час війни досі не охоплена й не розкрита належним чином. Однак про фрагментарний інтерес до цієї теми свідчать окремі праці, у яких досліджено деякі аспекти або проаналізовано вибрані твори художників. О. Походзяца, висвітлюючи тему українського портретного живопису XVII–XVIII століть, торкалась й особливостей жіночого портрета [6]. О. Суховарова-Жорнова здійснила аналіз зразків жіночого портретного живопису Лівобережної України кінця XVIII – початку XIX століття з колекції Національного музею історії України [8]. Особливості жіночого портретного живопису вивчали Т. Тимченко й С. Біскулова [9]. Іконографію, методи творення художнього образу в портретному живописі дослідила М. Ковальова [1]. Розвиток станкового портретного живопису вивчала М. Пономаренко. Зокрема, у своїх

дослідженнях вчена приділила значну увагу проблемі регіональних, часових і художньо-стилістичних особливостей портретного живопису [5]. Питанню символізму в портретному живописі присвятила свою наукову розвідку О. Рибак. Науковиця проаналізувала та довела вплив національно-політичних, фольклорно-етнографічних та геополітичних чинників на образ героя портрета та дійшла висновку, що «портрет необхідно розуміти як багатоскладовий документ, який поєднує в собі мистецьку, соціокультурну та історичну функції» [7].

В останні десятиріччя в українському мистецтвознавстві здійснено низку досліджень, які стали фундаментом для вивчення національно духовної ідентичності. Науковці приділяють значну увагу вивченню зв'язку історичних, культурних та соціально політичних подій, які сприяли розвитку національної мистецької школи [2, 4], проблемі національного самоствердження в мистецтві, звільнення від ідеологічних утисків та пошуку свого місця у світовому художньому просторі [3].

Мета дослідження – визначити причини й характер еволюції жіночого портрета в українському живописі в період військової агресії Росії проти України.

Виклад основного матеріалу. Художній образ української жінки в жанровому портретному живописі періоду активної фази війни 2022 року Росії проти України яскраво розкриває суть та значення національного костюма в українському світогляді. Зображаючи українку в традиційному вбранні, митці художньою мовою переконливо демонструють багатогранність та багатомірність сучасної реальності, з ухилом на етнопатріотизм та повагу до української народної культури. Жінка постає як відображення окремої сторінки біографії країни, а саме: важкий психологічний стан українців під час війни, їхні переживання та сподівання на краще. Якщо ж проаналізувати попередні історичні періоди, то помітною є традиція зображати жінку як уособлення історичних, духовних і соціально-економічних особливостей свого часу.

Тож роботи таких художників, як І. Сошенко, Д. Безперечний, В. Тропінін та багато інших слід вважати взірцями

академічного портрета та, водночас, унікальними джерелами українських типажів, де задокументована народна культура. Унікальним зразком образотворчого мистецтва, у якому гармонійно поєдналися живопис та поезія, є твір Т. Шевченка «Катерина» (1842), де в образі молодої дівчини митець символічно передав трагедію закріпаченого царською Росією українського народу. За допомогою художніх засобів, грою кольору й світла продемонстрував красу української жінки та неймовірно важкий тягар життєвих обставин, що випав на її долю.

Нині працює ціла плеяда сучасних молодих художників, для яких образ жінки в українському народному костюмі став центральною ідеєю відображення їх світогляду й творчої самореалізації. Вони сміливо трактують традиційний український жіночий образ, а надто – в умовах війни.

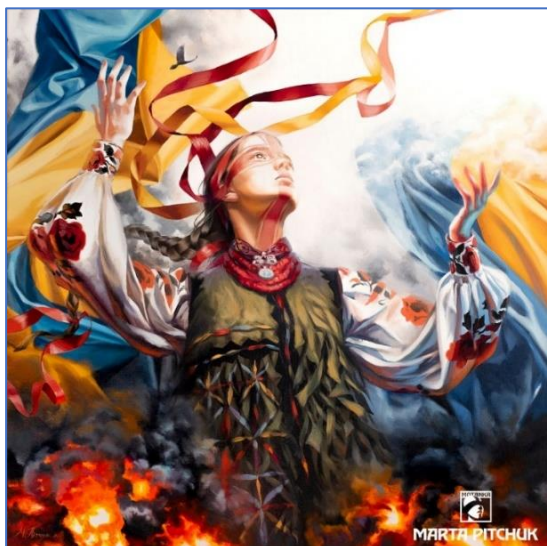
Окремо варто згадати Марту Пітчук з м. Івано-Франківська. Її художня творчість, починаючи з початку повномасштабного вторгнення Росії на територію України, є різкою реакцією на трагічні події (загибель місцевого населення та масові руйнування) у м. Маріуполь та в Київській обл., спричинені діями російських військ.

Ключовий образ художніх творів Марти Пітчук цього періоду – українська традиційна лялька-мотанка, трансформована в образ

сильної, вольової жінки, яка володіє магічною силою спротиву проти ворога. Лялька-мотанка є одним з найупізнаваніших творів декоративного українського мистецтва, з регіональними відмінностями в зовнішніх обрисах та символіці. А, згідно з народними віруваннями, вона, наділена магічними властивостями, є потужним інструментом народної магії. Художниця ретельно опрацювала особливості народної ноші цих регіонів.

Робота «Мотанка Перемога. Київське Полісся. 50-й день героїчного спротиву» (іл. 1) уособлює символічний образ, у якому синтезовано риси вродливої дівчини в традиційному вбранні Київського Полісся з узагальненими рисами народної ляльки-мотанки. Поліський стрій є доволі виразним, поєднує традиційні для цього етноregionу коротку керсетку та вишиту сорочку, обшиту пишними квітами червоно-чорних кольорів.

У роботі «Мотанка. Маріуполь. 100-й день героїчного спротиву» (іл. 2) зображена молода дівчина, сповнена сили й трагізму, з типовими обрисами ляльки-мотанки на обличчі, одягнена в традиційний стрій Півдня України. Мистецький образ локального вбрання цього regionу трактовано наявністю керсетки зеленого кольору та барвистої плахти, загальними обрисами рукавів сорочки.



*Іл. 1. Марта Пітчук, «Мотанка Перемога. Київське Полісся. 50-й день героїчного спротиву». Полотно, олія, 2022*

Львівський художник Іван Цап'як у самобутній манері відображає образ жінки, де вона на портреті, створеному 2021 року,



*Іл. 2. Марта Пітчук, «Мотанка. Маріуполь. 100-й день героїчного спротиву». Полотно, олія, 2022*

сучасна, модна, спокуслива, впевнена в собі та в завтрашньому дні. Художник підкреслює це сукнею червоного кольору, виконаною в

модному фасоні (іл. 3). Жінка ж у 2022 році – це суцільне червоне забарвлення як уособлення великого болю та переживань. У цьому випадку колір несе в собі першооснову – колір крові, що пролилась в українській нації від російської агресії. Зображувана жінка



*Іл. 3. Іван Цап'як,  
«Жінка в червоному».  
Полотно, акрил, олія, 2021*

Образ жінки в узагальнених обрисах українського традиційного вбрання застосовує й Тетяна Колісник. Її художня робота «Воїтелька» представляє жінку в кількох іпостасях: турботливу матір, перев'язану хусткою як символом заміжжя; жінку в жалобі, в аскетичному вбранні чорного кольору; а центром композиції є войовнича красива жінка, в образі якої вдало поєднані традиційна намітка й лицарські обладунки (іл. 5). Останнє надзвичайно вдало передає суть українок –



*Іл. 5. Тетяна Колісник,  
«Воїтелька». Полотно, олія, 2022*

Яскравою представницею української школи портретного живопису є Катерина Білетіна, яка поєднує у своїх творах академізм,

стурбована, засмучена, але, попри це, сильна та нескорена. У баченні художника Україна в період війни має саме такий вигляд. Ця жінка в українському вбранні слугує символом материнства, сильної нації, яка обов'язково перемаже (іл. 4).



*Іл. 4. Іван Цап'як,  
«Червоне».  
Полотно, акрил, олія, 2022*

вміння, залежно від обставин, бути Берегинєю родинного вогнища та Воїтелькою водночас. На її тілі – розпис, що нагадує вишивку. Тобто розпис – ніби вишиванка, яку неможливо зняти, бо вишиті символи – це друге тіло. У портреті «Захисниця» українка у вишитій сорочці під бронежилетом, у вінку, а над головою промені сонця, які ніби створюють німб. Це символізує незламність духу українського народу (іл. 6).



*Іл. 6. Тетяна Колісник,  
«Захисниця».*

символізм та національний колорит. Образи жінок в українському національному костюмі наповнені внутрішньою силою, душевною

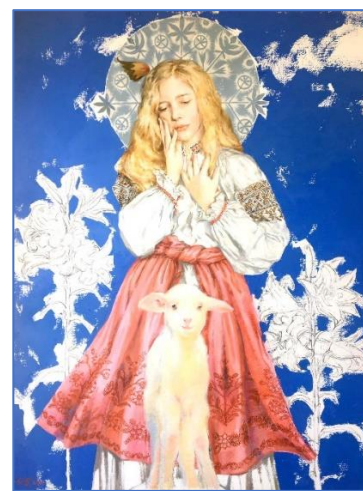
красою. З останніх робіт мисткині, дотичних до теми дослідження, варто зупинитись на «Холодній весні 2022» (іл. 7). Українка сміливо, з посмішкою дивиться вперед. Її образ говорить про те, що за її плечами наразі інша реальність і вона символічно знаходиться між двома світами: миром і війною. А вбрання жінки (вишита сорочка, картата хустка й рясні прикраси) свідчить про її тісний зв'язок з родом, який дає змогу міцно стояти на землі та без страху дивитися вперед, у майбутнє.



Іл. 7. Катерина Білетіна,  
«Cold spring of 2022».  
Полотно, олія, 2022

Особлива трагічність відчутна в роботах Марини Добровольської та Олени Косінської. Перша – у портреті юної українки (іл. 9) зобразила весь біль українського народу, який, втративши свою домівку, був змушений іти в чорно-білі світи, залишивши за спиною розтерзану Батьківщину, яку уособлює прострілений та в полум'ї прапор. Але вишита сорочка на дівчинці та яскрава завітчана хустка, немов пуповина, є незримим зв'язком з рідною землею. У цьому випадку художньою мовою продемонстрована велика сила мистецького образу українського вбрання, що дає українцям насагу не лише вижити, а й повернутись додому. Олена Косінська у квітні 2022 року виконала живописний твір на ящику з-під боєприпасів (іл. 10). Українська жінка показана як Мадонна з немовлям. Дитина припала до материнських грудей. На матері – автентична поліська сорочка з білими мережками.

«Оплакування» (іл. 8) – друга робота авторства Катерини Білетіної. Вона втілила в образі юної дівчини свою доньку Варю, яка, за словами художниці, є уособленням єдиної реальної, земної частини її життя, яке скінчилося внаслідок вторгнення Росії на територію України. Образ ягняти – улюбленої іграшки доньки – набув нового звучання; оскільки саме ягня є символом офіри, невинної жертвовної тварини – страшною ціни, яку платять українці в боротьбі за свою незалежність.



Іл. 8. Катерина Білетіна,  
«Оплакування».  
Полотно, олія, 80\*60 см, 2022

Створені Юрієм Камишним портрети дівчаток у вишитих сорочках пройняті оптимізмом та вірою в перемогу українського народу над російськими загарбниками. Одна з робіт – груповий портрет – сцена зустрічі військового у формі Збройних сил України з дівчинкою у вишитій сорочці. Незважаючи на те, що на сорочці представлені маки, що є проявом кітчю в сучасній вишивці, вона теж слугує символом української самоідентифікації у світі (іл. 11). Інший портрет авторства Юрія Камишного дещо по-іншому трактує тему війни: замріяна дівчинка у вишитій сорочці та червоній стрічці у волоссі пише листа. На задньому плані зображений зосереджений військовий у формі Збройних сил України. Такий перетин долі, війни та мирного життя гармонізується зображенням вікна поліської хати, на тлі якого сидить дівчинка, та її вбрання як символу рідного краю, його багатовікової культури (іл. 12).



*Іл. 9. Марина Добровольська.  
Папір, акварель, 2022*



*Іл. 10. Олена Косинська.  
Живописний твір на ящику  
з-під боєприпасів, 2022*



*Іл. 11. Юрій Камішиний.  
Полотно, олія, 2022*



*Іл. 12. Юрій Камішиний.  
Полотно, олія, 2022*

На окрему увагу заслуговує цикл робіт Ірини Калюжної, теж створених після повномасштабного вторгнення 2022 року. Серед них – дві із серії «Я Україна». Сюжетний задум першої – портрет військового, на руках в якого дівчинка в стилізованій вишитій сорочці та блакитно-жовтій стрічці у волоссі. Це образ всіх сучасних українок, минуле та майбутнє яких у надійних руках воїнів Збройних сил України (іл. 13). Друга робота із циклу зображає дівчину у святковому строї Центральної України: пишному вінку, багатих дукачах та коралях, вишитій сорочці й керсетці. Цей образ дещо контрастує із тлом чорно-червоно-синьо-білих кольорів та є утвердженням того, що, попри темні часи, Україна в образі цієї дівчини в національному строї не лише вистоїть – вона завжди буде сильною, гордою, сміливою та красивою. У цій роботі вбранням та гамою кольорів надзвичайно вдало передано вміння українців зберегти свою індивідуальність за будь-яких обставин (іл. 14).

Художній твір «Все буде добре» (іл. 15), у якому мисткиня зобразила свою доньку з подругою – юних біженців із Харківської обл. й м. Донецька, вражає силою емоційних переживань. Двоє дівчат, які сидять у вишитих сорочках, вкрай сумні, тому що змушені залишити свої домівки, звичне життя. Емоційний фон підсилений тлом яскраво-червоного кольору. Та мовою мистецтва в цій роботі художницею переконливо засвідчено: куди б не пішли українці з рідного дому, вишита червоними та чорними нитками сорочка, пасок-крайка в будь-якому куточку світу розповість про те, що ми – саме українці. Наступна робота Ірини Калюжної – «Українська краса» (іл. 16). На абстрактному тлі темної гами кольорів художниця зобразила архаїчний образ ніжної молоді українки, підсилити його розплетеною косою, сорочкою «білим по білому» та коралями з дукачами. Отже, знову ж таки через мистецький образ окремих елементів костюма художниця продемонструвала незламність України (попри яскраву ніжність створеного образу), її багату

народну культуру та вміння вижити й зберегти своє «Я» навіть у часи війни.



*Лл. 13. Ірина Калюжна, «Я Україна».  
Полотно, олія, 2022*



*Лл. 14. Ірина Калюжна, друга робота  
серії «Я Україна». Полотно, олія, 2022*



*Лл. 15. Ірина Калюжна,  
«Все буде добре».  
Полотно, олія, 2022*



*Лл. 16. Ірина Калюжна,  
«Українська краса».  
Полотно, олія, 2022*

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше досліджено мистецький образ українського народного костюма як основоположного складника образу жінки-берегині в українському живописі під час війни 2022 року; засвідчено, що жіночі образи в українському народному вбранні стають провідним мотивом патріотичного живопису, а також упізнаваним засобом вираження українських суспільних ідей і концепцій в Україні та за її межами.

Висновки. У статті розглянуто характерні особливості застосування мистецького образу українського народного костюма в жіночому портретному живописі періоду військових дій Росії проти України

2022 року. З'ясовано, що для українського народу саме жіночий образ є втіленням національної душі, його сили та витримки. У результаті здійсненого дослідження доведено, що впродовж досить короткого терміну жіночий образ в українському жанровому портретному живописі зазнав суттєвих перетворень і під час війни виконує роль так званої «мистецької зброї», що стоїть на захисті української культури, мистецтва й історичної спадщини. Отже, навіть у воєнний час сучасні українські художники продовжують писати духовну історію нації, звертаючись до потужного пласту української матеріальної та духовної культури.

## Література

1. Ковальова М. М. Портретний живопис Центральної і Східної України кінця XVII – XVIII ст. (традиція та нові віяння) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.05 / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. 20 с.
2. Купчинська Л. О. Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва Галичини другої половини XIX – початку XX століття [Неопубл. автореф. дис. канд. мистецтвозн.] / Львівська академія мистецтв. Львів, 2003. 20 с.
3. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. : у 2 кн. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ ; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1 / [ред.-упоряд О. Авраменко], 2006. 543 с.
4. Побожій С. Олена Нікольська. Портрет на тлі тоталітарної доби. *Пам'ятки України*. 1998. №1(118). С. 116–123.
5. Пономаренко М. Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова XX–XXI ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.05 / Харк. держ. академія дизайну і мистецтв. Харків, 2015. 23 с.
6. Походяща О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: історико-іконографічне дослідження : дис. ... канд. іст. наук: 07.00.06 / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України. Київ, 2008. 222 арк., дод. (арк. 223–383).
7. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: наук. збірник пам'яті Миколи Трохименка / за ред. М. Селівачова. Т. 1. Київ : Редакція вісника «Ант», 2002. 264 с.
8. Сімферовська А. О. Львівський портрет першої половини XX століття: художня репрезентація особистості : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.05 / Львівська нац. академія мистецтв. Львів, 2018. 18 с.
9. Суховарова-Жорнова О. Жіночі портрети Лівобережної України в колекції Національного музею історії України. Кінець XVIII – початок XIX ст. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики* : зб. наук. пр. 2007. Вип. 15. С. 206–220.
10. Шубравський В. Є. Примітки. 25.01.1843 р. До Г. С. Тарновського. *Листи Тараса Шевченка 1839–1843 рр. Тарас Шевченко. Енциклопедія життя і творчості*. URL: <https://www.t-shevchenko.name/uk/>

Corresp/1839-43/1843-01-25.html (дата звернення: 15.05.2022).

## References

1. Kovalova, M. M. (2010). Portrait painting of Central and Eastern Ukraine at the end of the 17th – 18th centuries. (tradition and new trends): autoref. thesis ... candidate of art history. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Kupchynska, L. O. (2003). The work of Theophilus Kopystynskyi in the context of the development of the fine arts of Galicia in the second half of the 19th – early 20th centuries [Unpublished. autoref. thesis Ph.D. art studies]. Lviv [in Ukrainian].
3. Essays on the history of fine art of Ukraine of the 20th century. (2006). In 2 books. Kyiv: Intertekhnologiya, 1 [in Ukrainian].
4. Pobozhnyy, S. (1998). Olena Nikolska. A portrait against the background of the totalitarian era. *Pamiatky Ukrainy*, 1(118), 116–123 [in Ukrainian].
5. Ponomarenko, M. (2015). Artistic and stylistic features of the easel portrait in Kharkiv painting of the 20th – 21st centuries: autoref. thesis ... candidate of art studies, Kharkiv [in Ukrainian].
6. Pohodiachcha, O. (2008). Ukrainian portrait painting of the XVII–XVIII centuries: historical and iconographic research: diss. Ph.D. history Sciences. Kyiv [in Ukrainian].
7. Problems of Ukrainian terminological vocabulary in art history and ethnology. (2002). Kyiv: "Ant" Herald, 1 [in Ukrainian].
8. Simferovska, A. O. (2018). Lviv portrait of the first half of the 20th century: artistic representation of personality: autoref. thesis ... candidate bridge. Lviv [in Ukrainian].
9. Suhoarova-Zhornova, O. (2007). Female portraits of Left Bank Ukraine in the collection of the National Museum of the History of Ukraine. The end of the 18th - the beginning of the 19th century. *Spetsialni istorychni dystsypliny: pytannia teorii ta metodyky*, 15, 206–220 [in Ukrainian].
10. Shubravskiy, V. E. Notes. 01.25.1843. To H. S. Tarnovsky. Letters of Taras Shevchenko 1839–1843. *Lysty Tarasa Shevchenka 1839–1843 rr. Taras Shevchenko. Entsiklopediia zhyttia i tvorchosti*. URL: <https://www.t-shevchenko.name/uk/Corresp/1839-43/1843-01-25.html> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.05.2022  
Отримано після доопрацювання 23.05.2022  
Прийнято до друку 25.05.2022

## ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.33«19/20»

**Цитування:**

Павлюк Т. С. Розвиток бальної хореографії в кавказьких країнах у другій половині ХХ – початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 48–51.

Pavliuk T. (2022). The development of ballroom choreography in the Caucasian countries in the second half of the 20th century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 48–51 [in Ukrainian].

**Павлюк Тетяна Сергіївна,**

*доктор мистецтвознавства, професор  
Київського національного університету  
культури і мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>  
24caratsofart@gmail.com*

**РОЗВИТОК БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В КАВКАЗЬКИХ КРАЇНАХ  
У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**Мета статті** – проаналізувати історичні процеси розвитку бальної хореографії в кавказьких країнах (Грузії, Вірменії, Азербайджані) у другій половині ХХ – початку ХХІ століття. **Методологія дослідження.** У праці використано такі методи: *історичний та історико-генетичний* – для з'ясування генезису, специфіки процесів розвитку бального танцю; *джерелознавчий* – для відбору та опрацювання джерел, що стосуються мистецтва бального танцю; *компаративний* – для зіставлення історичних періодів еволюції бальної культури; *включеного спостереження* – для перегляду окремих хореографічних творів і попереднього їх осмислення. **Наукова новизна.** Уперше здійснено спробу наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку бальної хореографії в кавказьких країнах у другій половині ХХ – початку ХХІ століття. **Висновки.** У статті висвітлено особливості історичних процесів розвитку бальної хореографії в кавказьких країнах у другій половині ХХ – початку ХХІ століття. Проаналізовано історію становлення, місцеву специфіку бальної хореографії в Грузії, Вірменії, Азербайджані. Бальна хореографія в кавказьких країнах останні десятиліття постійно розвивається: зростає число її прихильників, асоціації набули членства в міжнародних федераціях, покращилась підготовка фахівців з бального танцю. Зроблено висновок, що поступова інтеграція бальних танців у міжнародний соціокультурний простір є загальною тенденцією цих країн. Наголошено, що більшу частину аматорської цільової аудиторії бальної хореографії в кавказьких країнах становить дитячий та юніорський контингент. Натомість масової популяризації бального танцю як рекреаційного й оздоровчого ресурсу серед населення середнього та старшого віку майже не існує, і в цьому аспекті кавказькі країни значно відстають від західного світу з його більш розвинутою соціальною політикою, спрямованою проти ейджизму. Трансляція досвіду різних поколінь майстрів бального танцю надає право говорити про спадковість традицій бальної хореографії в Грузії, Вірменії та Азербайджані.

**Ключові слова:** бальна хореографія, бальний танець, конкурсний танець.

*Pavliuk Tetiana, Doctor of Art History, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

**The development of ballroom choreography in the Caucasian countries in the second half of the 20th century**

**The aim of this article.** The purpose of the article is to analyze the historical processes of the development of ballroom choreography in the Caucasian countries in the second half of the 20th century - early XXI century. **Research methodology.** The following methods were used in the work: historical and historical-genetic - to understand the genesis, the specifics of the processes of development of ballroom dance; source study - for the selection and processing of sources related to the art of ballroom dancing; comparative - to compare the historical periods of the evolution of ballroom culture; included observation - to view individual choreographic works and their preliminary comprehension. **Novelty.** For the first time, an attempt is made to scientifically study topical issues of the development of ballroom choreography in the Caucasian countries in the second half of the 20th century - early XXI century. **Results.** The article highlights the peculiarities of historical processes of ballroom choreography development in the Caucasian countries in the second half of the XX century - early XXI century. The history of formation, local specifics of ballroom choreography in Georgia, Armenia, Azerbaijan are analyzed. Ballroom choreography in the Caucasian countries has been constantly evolving in recent decades: the number of its supporters is growing, associations have become members of international federations, and the training of ballroom dance specialists has improved. It is concluded that the gradual

integration of ballroom dancing into the international socio-cultural space is a common trend in these countries. It is emphasized that the majority of the amateur target audience of ballroom choreography in Caucasian countries is children's and junior contingent. On the other hand, the mass popularization of ballroom dancing as a recreational and health resource among the middle-aged and elderly is almost non-existent, and in this respect, the Caucasian countries lag far behind the Western world with its more developed social policies against ageism. Broadcasting the experience of different generations of ballroom dancers gives the right to talk about the heritage of ballroom choreography traditions in Georgia, Armenia, and Azerbaijan.

**Keywords:** ballroom choreography, ballroom dance, competition dance.

Актуальність теми дослідження. Питання специфіки розвитку бальної хореографії в різних регіонах і країнах світу, інтеграції зв'язків між європейськими та зарубіжними традиціями виконавської практики бальних танців на сьогодні не достатньо вивчене. Радянська спадщина залишила різну потенціальну та перспективну основу розвитку бальної хореографії в Грузії, Вірменії та Азербайджані через специфіку матеріально-технічної бази, кадрових ресурсів: в окремих регіонах бальний танець майже не розвивався, а в деяких – вже були створені потужні хореографічні школи. Тому дослідження процесів розвитку бальної хореографії в кавказьких країнах у другій половині ХХ – початку ХХІ століття є актуальним, що дасть змогу розширити розуміння феномену бального танцю, осмислити специфіку традицій, сформованих у другій половині ХХ століття, які й донині впливають на ситуацію в царині бальних танців; виявити універсальні тенденції розвитку бальної хореографії в умовах глобалізації та подальшого формування єдиного мультикультурного середовища, де кожній країні важливо зберігати національну ідентичність.

Мета статті – проаналізувати історичні процеси розвитку бальної хореографії в кавказьких країнах у другій половині ХХ – початку ХХІ століття.

Протягом останніх десятиліть українські теоретики і практики: Д. Базела, М. Бевз, М. Богданова, О. Вакуленко, С. Ефанова, Н. Горбатова, О. Касьянова, М. Кеба, А. Крись, А. Підлипська й ін. – активно досліджують розвиток бальної хореографії. Проте ще є аспекти, що потребують детального аналізу. Тому вивчення процесів розвитку бальної хореографії в кавказьких країнах другої половини ХХ – початку ХХІ століття є важливим для розвитку хореографічної науки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кавказ – історичний, культурний і політичний регіон, розташований на кордоні між Європою та Азією. Свій унікальний шлях долає бальна хореографія в кавказьких країнах: Грузії, Вірменії, Азербайджані [2].

Біля витоків бального танцю в Грузії стояв Тенгіз Гачечиладзе зі своєю партнеркою Ларисою Гачечиладзе. 1969 року Т. Гачечиладзе почав займатися танцями, але бальну хореографію вивчав самотужки, нерідко вигадуючи нові фігури через брак інформації. Участь Грузії на перших всесоюзних конкурсах з бальних танців, де Т. Гачечиладзе зі своєю партнеркою представляв республіку, не була успішною. Але з 1971 року були створені колективи в містах Тбілісі та Горі, де Т. Гачечиладзе почав викладати бальний танець, запрошуючи до Грузії найкращі на той період пари Радянського Союзу, які ділилися своїм досвідом. Т. Гачечиладзе зі своєю партнеркою та інші грузинські танцюристи брали уроки у відомих пар – Чесловаса і Юрате Норвайшів [6], Олександра й Олени Чекоткіних (першої радянської пари S-класу), а згодом виїжджали до Чехословаччини, де також удосконалювали свою танцювальну майстерність, спілкуючись із зарубіжними парами. У 1980-ті роки була створена студія бального танцю «Цісаперс» (у перекладі з грузинської – «колір неба») під керівництвом Бориса Одікадзе. Він був ініціатором й організатором традиційного турніру з такою самою назвою «Цісаперс», який проводили щорічно, аж поки Б. Одікадзе не емігрував до Ізраїлю [5]. 1991 року у Львові, на одному з організованих Святославом Влохом турнірів, Тенгіз Гачечиладзе познайомився з генеральним секретарем Міжнародної асоціації бального танцю Руді Хубертом. Ця зустріч сприяла створенню Асоціації спортивного бального танцю Грузії, яку очолив Т. Гачечиладзе. 28 червня 1998 року була створена *Грузинська національна федерація спортивного танцю* (GNDSF) як наступниця Грузинської національної асоціації спортивного танцю. За останні два десятиліття суттєво зріс рівень техніки та працездатності членів Федерації, що сприяло виходу виконавців на міжнародний рівень. Грузинська національна федерація спортивного танцю є повноправним членом WDSF з липня 2006 року. 2016 року президентом Грузинської національної федерації танцювального спорту став син Т. Гачечиладзе – Георгій Гачечиладзе.

Нині вона налічує близько 700 учасників, а її головний офіс знаходиться в місті Батумі.

Національна федерація спортивного танцю Грузії регулярно проводить різноманітні чемпіонати Грузії та міжнародні змагання. Особливе значення має традиційний турнір «Кубок Кавказу», який проходить з 1996 року за ініціативи Т. Гачечиладзе відповідно до щорічного графіка Всесвітньої федерації танцю спорту (WDSF). Також важливо згадати щорічний відкритий чемпіонат Батумі (WDSF World Open Competition) [7]. У Тбілісі відбуваються і щорічні міжнародні танцювальні фестивалі, де обов'язково є бальна хореографія. Організатором виступає Грузинська національна федерація соціального танцю. У різних містах Грузії успішно працюють різноманітні танцювальні школи та студії, наприклад тбіліські колективи «Tango Academy», «Studia Dance», «House Dance Art» та ін. Усі вони виховують наступне покоління танцівників, успішно долучаючи їх до мистецтва бальної хореографії і тим виводячи грузинську школу бального танцю на більш високий рівень. У Вірменії за радянських часів бальна хореографія та взагалі танцювальний спорт стрімко розвивалися, незважаючи на нечисленне населення республіки та невелику кількість танцювальних клубів. З початком перебудови та виходом Вірменії зі складу радянської держави ситуація суттєво погіршилася здебільшого через економічні обставини. Вірменські танцювальні дуети все менше стали виходити у фінали міжнародних змагань. Наприкінці 1990-х років відбулися зміни в галузі танцювального спорту та бальної хореографії. Почали відкриватися нові студії і клуби з бальних танців. Так, 1995 року в Єревані Геворг Маркосян заснував танцювально-спортивний клуб «Матадор». Цей колектив виховав багато чемпіонів як з латиноамериканської, так і з європейської програми бально-спортивних танців (у чемпіонатах зі спортивних танців Вірменії та Кавказу), а також срібних і бронзових призерів турнірів Східної Європи [4]. Керівним органом, який на теперішній час об'єднує всіх шанувальників бальної хореографії, є *Федерація танцювального спорту Вірменії* (ФТСВ). Її лідери активно співпрацюють з Міністерством спорту та Міністерством освіти Вірменії. Наслідком такої діяльності є, наприклад, включення до програми загальноосвітніх шкіл танцювальних дисциплін як обов'язкових. Також ФТСВ впровадила нову систему ліцензування танцювальних клубів (тепер кожен

хореографічний колектив має право отримати ліцензію на викладання, збільшуючи склад клубу, поповнюючи танцювальне співтовариство новими парами). У результаті позитивної оцінки розвитку спортивної хореографії у Вірменії Всесвітня федерація танцювального спорту (WDSF) у травні 2019 року дозволила провести чемпіонат світу з 10 танців у категорії «до 21 року».

В Азербайджані попит на бальні танці суттєво збільшився в період занепаду радянської влади – з 1987 по 1990 рік. Саме тоді стали виникати танцювальні гуртки, які з часом об'єдналися у Федерацію бальних танців, президентом якої сьогодні є Ельхан Агаєв. Найбільш відомими тоді були викладачі Марина та Гейдар Дадашеви, які виховали достатню кількість талановитих учнів. Проте через брак коштів, необхідних на підготовку професіоналів бального танцю, танцювальних пар з Азербайджану, здатних на рівні відомих європейських пар виступати на європейських чемпіонатах, дуже мало. Спорткомітет республіки бере активну участь у пропаганді бальних танців, зокрема, він проводить відкриті республіканські чемпіонати в Баку. Міністерство молоді та спорту також допомагає розвитку бальної хореографії, наприклад, організовує навчально-тренувальні збори на різних олімпійських майданчиках, які орендує здебільшого за кордоном. Попри фінансові труднощі (зокрема відсутність спеціалізованих танцювальних і тренувальних майданчиків) бальна хореографія в Азербайджані продовжує розвиватися. Прикладом є діяльність клубу спортивних бальних танців «Шане», незмінним керівником якого є Тетяна Чернова. Клуб, який на думку Т. Чернової, є лідером бальних танців з підготовки танцівників, виник 2005 року [3]. Серед клубів спортивного танцю вирізняється активною діяльністю колектив «Сірдаш». Щорічно на базі клубу проходить фестиваль спортивного танцю «Бахарія». Продемонструвати свій професіоналізм і майстерність в Азербайджан приїжджають танцівники з ближнього зарубіжжя. Азербайджан зазвичай представляють колективи «Айпара Данс», «Ровесник», «Чинар», «Шане», «Нефтчі», «Імпульс», «Олімп», «Одлар Юрду» й ін. Також у столиці організовують традиційний турнір зі спортивних танців «Вогні Баку». На думку керівника КСТ «Сірдаш» М. Мухтарова, «бальні танці – це мистецтво», і саме цей підхід до них варто зберігати [1]. Останнім часом пошуки фінансування зумовлюють співробітництво із зацікавленими спонсорами, що, зрештою, є

досить результативним. Наприклад, 2019 року в азербайджанській столиці за сприяння щорічної ювелірної виставкової компанії «Jewels of the World» відбулося шоу бальної хореографії під назвою «Ніч танцюючих діамантів» (Night of the Dancing Diamonds). У бакинському готелі «Чотири сезони» виступили найкращі виконавці бальних танців Азербайджану, а також запрошені гості з інших країн світу. Блискучий виступ танцювальних пар у напрямках Argentine Tango, Exhibition, Swing Dance, International Latin, International Standard доповнило шоу-показ коштовностей від ювелірних брендів [8].

Наукова новизна. Уперше здійснено спробу дослідити актуальні питання з розвитку бальної хореографії в кавказьких країнах у другій половині ХХ – початку ХХІ століття.

Висновки. У статті висвітлено особливості історичних процесів розвитку бальної хореографії в кавказьких країнах у другій половині ХХ – початку ХХІ століття. Проаналізовано історію становлення, місцеву специфіку бальної хореографії в Грузії, Вірменії, Азербайджані. Бальна хореографія в кавказьких країнах останні десятиліття постійно розвивається: зростає число її прихильників, асоціації набули членство в міжнародних федераціях, покращилась підготовка фахівців з бального танцю. Зроблено висновок, що поступова інтеграція бальних танців у міжнародний соціокультурний простір стає загальною тенденцією для цих країн. Наголошено, що більшу частину аматорської цільової аудиторії бальної хореографії в кавказьких країнах становить дитячий і юніорський контингент. Натомість масової популярності бальний танець як рекреаційний та оздоровчий ресурс серед населення середнього та старшого віку не набув, і в цьому аспекті кавказькі країни значно відстають від західного світу з його більш розвиненою соціальною політикою, спрямованою проти ейджизму. Трансляція досвіду різних поколінь майстрів бального танцю надає право стверджувати про спадковість традицій бальної хореографії в Грузії, Вірменії та Азербайджані.

### Література

1. В Баку состоится фестиваль «Бахария». *Vesti.Az*: прес-служба клубу "Сірдаш". 08.02.2010. URL: <https://vesti.az/kultura/-31440> (дата звернення: 03.03.2021).
2. Кавказ. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0%D0%B7> (дата звернення: 03.03.2021).
3. Татьяна Чернова: «Без этого нет танца». *Day.Az*. 06.01.2012. URL: <https://news.day.az/culture/307996.html> (дата звернення: 03.03.2021).

4. ТСК «Матадор» (Ереван). *Dance Sport Global: official site*. URL: <http://dancesportglobal.com/tsk-matador-erevan/> (дата звернення: 03.03.2021).

5. Чимаян А. «Ах, этот вальс... О, это танго...!» Грузинские новости. *Novost.ge*. 22.05.2010. URL: <http://novost.ge/2010/05/22/ax-etot-vals-o-eto-tango/> (дата звернення: 03.03.2021)

6. Česlovas Norvaiša. *Vikipedija*. URL: [https://lt.wikipedia.org/wiki/%C4%8Ceslovas\\_Norvai%C5%A1a](https://lt.wikipedia.org/wiki/%C4%8Ceslovas_Norvai%C5%A1a) (дата звернення: 03.03.2021)

7. Georgian National Dance Sport Federation (GNDSF) / History. Georgian National DanceSport Federation: official site. URL: [http://www.gndsf.ge/en/about\\_us/history/](http://www.gndsf.ge/en/about_us/history/) (дата звернення: 03.03.2021).

8. Outevsky D. Soviet bodies in Canadian dancesport: cultural identities, embodied politics, and performances of resistance in three Canadian ballroom dance studios: a dissertation ... doctor of philosophy. Dance Studies York University Toronto, Ontario. 2018. 262 p. URL: [https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/35021/Outevsky\\_David\\_2018\\_PhD.pdf](https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/35021/Outevsky_David_2018_PhD.pdf) (дата звернення: 03.03.2021).

### References

1. The festival «Bakharja» will be held in Baku. (2010). Baku, Vesti.Az: press service of Sirdash club. February 8. Retrieved from: <https://vesti.az/kultura/-31440> [in Russian].
2. Caucasus. Wikipedia. Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0%D0%B7> [in Ukraine].
3. Tatiana Chernova: «Without this there is no dance» (2012). Interview «Culture» with the head of the dance club «Shane». Day.Az. Baku. January 6. Retrieved from: <https://news.day.az/culture/307996.html> [in Russian].
4. TSK Matador. (2016). Dance Sport Global: official site. Yerevan. Retrieved from: <http://dancesportglobal.com/tsk-matador-erevan/> [in Russian].
5. Chimanyan A. (2010). «Ah, this waltz... Oh, this is tango...!» Georgian news. Novost.ge. Retrieved from: <http://novost.ge/2010/05/22/ax-etot-vals-o-eto-tango/> [in Russian].
6. Česlovas Norvaiša. Vikipedija. Retrieved from: [https://lt.wikipedia.org/wiki/%C4%8Ceslovas\\_Norvai%C5%A1a](https://lt.wikipedia.org/wiki/%C4%8Ceslovas_Norvai%C5%A1a) [in Lithuania].
7. Georgian National Dance Sport Federation (GNDSF). History. Georgian National DanceSport Federation: official site. Retrieved from: [http://www.gndsf.ge/en/about\\_us/history/](http://www.gndsf.ge/en/about_us/history/) [in Georgia].
8. Outevsky, D. (2018). Soviet bodies in Canadian dancesport: cultural identities, embodied politics, and performances of resistance in three Canadian ballroom dance studios: a dissertation ... doctor of philosophy. Dance Studies York University Toronto, Ontario, 262, Retrieved from: [https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/35021/Outevsky\\_David\\_2018\\_PhD.pdf](https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/35021/Outevsky_David_2018_PhD.pdf) [in English].

*Стаття надійшла до редакції 04.04.2022  
Отримано після доопрацювання 29.04.2022  
Прийнято до друку 05.05.2022*

УДК 793.31

**Цитування:**

Рой Є. Є., Рой В. Є. Творчість Павла Вірського – симбіоз хореографічного і театрального мистецтва ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 52–61.

Roy E., Roy V. (2022). Pavlo Virsky's creativity is the symbiosis of choreographic and theatre art of the XX century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 52–61 [in Ukrainian].

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

**Рой В'ячеслав Євгенійович,**  
здобувач Національного педагогічного  
університету імені М. П. Драгоманова  
<https://orcid.org/0000-0001-8244-7858>

## ТВОРЧІСТЬ ПАВЛА ВІРСЬКОГО – СИМБІОЗ ХОРЕОГРАФІЧНОГО І ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета роботи** – проаналізувати мистецький доробок українського хореографа-постановника П. Вірського в період роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України та розкрити феномен його театралізовано-образної народної хореографії в контексті театрального мистецтва. **Методологічною основою дослідження** є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний та історичні підходи, фундаментальні положення теорії та історії культури. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження, які дали змогу виявити тісний зв'язок народно-сценічного танцювального й театрального мистецтва в постановчій роботі митця. **Наукова новизна** отриманих результатів обумовлена метою, завданнями та проблематикою дослідження і полягає у виявленні й узагальненні особливостей танцювального мистецтва українського хореографа, яке наблизило його театралізовано-сюжетні постановки в ансамблі до своєрідного авторського театру народного танцю. **Висновки.** Творчість П. Вірського – живий доказ синкретичного зв'язку танцювально-сценічного й театрального мистецтва. Ці сфери так міцно та органічно злилися в багаторічній роботі митця в одному з найкращих танцювальних колективів України, що майже всі постановки метра в національній народній хореографії мали яскраво виражений театралізовано-образний характер. Увібравши в себе сучасні ідеї та форми хореографії, переробивши їх до своїх сюжетних постановок, митець сформував чіткі орієнтири синтезу народно-хореографічного й театрального мистецтва. Цим самим він нібито вказав на перспективний напрям розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва України. Крім того, у результаті аналізу художньо-стильових особливостей мистецького доробку П. Вірського встановлено, що, експериментуючи, він зумів розширити жанрові кордони народно-сценічного танцю, наблизивши його до стилю вистави. А це відразу ж дало підстави говорити про своєрідний авторський театр народного танцю, базовою основою якого був Державний заслужений академічний ансамбль танцю України.

**Ключові слова:** театралізований фольклор, синкретизм народно-сценічної хореографії, симбіоз сценічних мистецтв, театр народного танцю, художньо-сценічна образність.

*Roy Evgenii, D.Sc in History, professor NPI Kyiv National Iniversity of Culture and Arts; Roy Vyacheslav, PhD-candidate M. Dragomanov National Pedagogical University*

### **Pavlo Virsky's creativity is the symbiosis of choreographic and theatre art of the XX century**

**Purpose of Research.** The purposes of the research are to analyse the artistic works of Pavlo Virsky, the Ukrainian choreographer-director, in the State Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine and to reveal the phenomenon of his theatrical folk choreography in the context of theatrical art. **Methodology.** The scientific methodological basis of the research is the combination of the dialectical principle of knowledge, systemic, socio-cultural and historical approaches, the fundamental provisions of the culture theory and history of. The general scientific and interdisciplinary research methods were used, which revealed the close connection between folk and stage dance and theatre art in the artist's staging work. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the results are to identify and generalise the features of dance art of Ukrainian choreographer, which brought his theatrical performances in the ensemble to a kind of author's folk dance theatre. **Conclusions.** P. Virsky's creativity is a living proof of the syncretic connection among dance, stage and theatrical art. These spheres merged so strongly and organically in his many years of work in one of the best dance groups in Ukraine, because everything he did in the national folk choreography had a pronounced theatrical and figurative character. Having absorbed modern ideas and forms of choreography, reworking them into his plot productions, the artist forms clear guidelines for the synthesis of folk – choreographic and theatrical

arts. Thus, he allegedly points to a promising direction in the development of folk dance art in Ukraine. In addition, as a result of the analysis of artistic and stylistic features of P. Virsky's artistic works we have found out that he managed to expand the genre boundaries of folk-stage dance art, bringing them closer to the style of performance. This allows us to talk about a kind of author's folk dance theatre, the basic basis of which was the State Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine.

**Keywords:** theatrical folklore, syncretism of folk-stage choreography, symbiosis of stage arts, folk dance theater, artistic-stage imagery.

Актуальність теми дослідження. Творчий доробок українського хореографа, архівні документи, документальні кінофільми, спогади безпосередніх учасників – артистів цього колективу, тогочасна вітчизняна й зарубіжна періодика, роботи науковців, які були дотичні до творчості українського митця (Г. Боримська, В. Литвиненко, Ю. Станішевський, Є. Рой та ін.), стали джерельною базою для поглибленого вивчення народно-сценічної хореографічної культури, яку популяризував мистецький колектив під керівництвом П. Вірського. Актуальність зазначеної проблематики, її наукова і практична цінність, недостатня розробленість у фахових виданнях й обумовили вибір тематичної спрямованості даного дослідження. На прикладі роботи цього творчого колективу можна наочно простежити еволюційні процеси, що мали місце в національному народно-сценічному хореографічному мистецтві другої половини ХХ століття. Саме в ньому чітко простежується синкретизм сюжетного народно-сценічного танцю, в якому хореографія, театральне і музичне мистецтво утворюють єдине ціле. Цей симбіоз помітно розширив «формові» межі української народно-образної хореографії, що давало і дає підстави говорити про фактичне існування своєрідного авторського театру народного танцю П. Вірського, театралізовано-танцювальні постановки якого виконуються творчим колективом Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України під його керівництвом. У нашому дослідженні було використано комплексний підхід у виборі дослідницьких методів з дотриманням принципів системності та конкретності. Це й зумовило використання також і загальнонаукових, описових та аналітико-мистецтвознавчих наукових методів для розкриття запропонованої проблематики.

Наукова новизна. На основі аналізу різнопланових джерел і літератури було визначено основні концептуальні засади еволюційних процесів в народній хореографії митця за період роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України, виявлено та узагальнено особливості

його танцювального мистецтва, яке наблизило його сюжетні постановки до форм театру народного танцю. Їх мистецтвознавчий аналіз дає підстави говорити про органічне поєднання в них у єдине ціле мистецтва народної хореографії, театрального і музичного. Похідно додамо, що у них чітко простежується не тільки драматургія сюжетного художнього задуму та розвиток сценічної дії театралізованого концертного номера, але й образні характери персонажів, які митець через артистичну майстерність виконавців доносить до глядача мовою танцювально-образної пластики, пантоміми, емоційним станом придуманих балетмейстером героїв.

Мета дослідження – проаналізувати мистецький доробок українського хореографо-постановника П. Вірського в період роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України та розкрити феномен його театралізовано-образної народної хореографії, яка органічно поєднана з театральним мистецтвом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сьогодні важко уявити українське хореографічне мистецтво без народно-сценічного танцю, який можна побачити як у балетних та оперних виставах і театральних постановках, де він є невіддільним сценічним атрибутом, так і в хореографічних композиціях, мініатюрах і навіть камерних сценках концертних номерів як професійних, так і аматорських ансамблів. Його формування та розвиток є своєрідною школою, що дає пояснення багатьом явищам у мистецтві народної хореографії, яке було й залишається втіленням не лише мудрості народу і його духовної краси, але й життєвої сили та його національного характеру.

Пройшовши тривалий шлях розвитку і розширивши масштаби свого використання, народно-сценічне танцювальне мистецтво набуло нового забарвлення. Закріпившись на театральних підмостках і концертних майданчиках, воно зайняло свою царину в жанрі народної хореографії. А це, у свою чергу, додавало більшої образної видовищності вистав, розширюючи потенційні

можливості режисерів-постановників. Часто-густо вони використовували народні танці при створенні окремих мізансцен для більшої достеменності при відтворенні образних характеристик сценічних персонажів у творах на українську тематику. Не став винятком і П. Вірський, який багато років працював у оперних театрах і також неодноразово використовував народний танець у своїй постановчій роботі [6, 111].

Завершивши активну творчу діяльність на театральній сцені, він прийняв запрошення очолити Державний ансамбль танцю України. Вивчаючи специфіку ансамблевої роботи, митець вирішив дещо перенести зі свого попереднього досвіду у роботу цього мистецького колективу. Зокрема, розуміння того, що поєднання елементів танцювального й театрального мистецтва в органічне ціле може зробити український народно-сценічний танець більш видовищним та образним.

Його новаторсько-експериментальні спроби почали простежуватися при аналізі вже перших концертних програм ансамблю [12], але особливо вони стали помітними у другій половині 1950-х років. Саме з цього і почався умовно новий етап у розвитку народно-хореографічного мистецтва України, коли народно-сценічний танець впевнено розпочав свою тріумфальну ходу, ставши органічною складовою частиною багатьох його сюжетних концертних номерів. До цього варто додати, що П. Вірський став одним з піонерів цього жанрового напрямку театралізовано-образної народної хореографії України, який пізніше стали активно використовувати й інші балетмейстери. У ній митець у простих і барвистих образних характерах сценічних персонажів мовою танцювальної пластики тонко відтворював глибину душі українського народу. А це в значній мірі сприяло популяризації народного танцю і, викликаючи любов широких народних мас до нього, помітно зміцнювало позиції національного народно-хореографічного мистецтва. У сміливих пошуках нової образної хореографічної лексики українських танцювально-сюжетних постановок П. Вірський, розвиваючи та синтезуючи досвід вітчизняних хореографів минулого (В. Авраменка, В. Верховинця, М. Соболя), розпочав нележку творчу роботу зі збирання танцювальних фольклорних зразків, бажаючи на базі свого мистецького колективу створювати театралізовані концертні номери. Переглядаючи їх, фактично бачиш перед собою сюжетно-образний танець, який завдяки

майстерності митця перетворювався у своєрідну образно-характерну міні-виставу. Найкращі постановки митця стали апогеєм цього популярного в народі хореографічного жанру [9, 68]. У них народно-сюжетний танець органічно переплітався з іншими видами мистецтва і, передусім, з театральним. Окремі елементи цього виду синкретичного мистецтва почали чітко простежуватися в тематичних концертних номерах ансамблю. Шанувальники народної хореографії митця, мистецтвознавці і преса все частіше почали говорити, що на базовій основі Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України фактично по формі подачі матеріалу виник своєрідний авторський театр народного танцю [10, 78]. У зазначений історико-культурний період це було унікальне явище, бо поява нової сценічної форми у хореографічному жанрі де-юре не існувало, а де-факто глядачі бачили сюжетно-образні художні постановки у численних концертних програмах. У них в театралізовано-танцювальній формі простежувалося намагання митця відшукати розумне співвідношення між національними традиціями і сучасним авторським баченням їх окремих елементів. У результаті цього процесу український танцювальний фольклор помітно збагатився художньо-образною балетмейстерською фантазією, що зробило його більш сценічно видовищним [14].

Безумовно, це була нелегка робота митця-новатора, окремі постановки якого інколи викликали критику співвітчизників, бо не відповідали в повній мірі первинним завданням національного танцювального колективу. Для досягнення поставленої мети по створенню художньо-образних хореографічних постановок митець, дещо переосмисливши манеру поведінки виконавців, був змушений, насамперед, відмовитися від зайвого натуралізму заради поглибленої мотивації вчинків придуманих ним сценічних персонажів, що передавалися артистами символічною мовою танцю, емоціями й мімікою [1]. Не ставлячи за мету епатувати глядача псевдо оригінальністю сценічних вирішень, П. Вірський, водночас, зосередив увагу на пошуках нових засобів у розкритті художньо-танцювальних образних характеристик («Запорожці», «Колгоспна полька» тощо) [16].

Крім того, застосування хореографічної драматургії в цих сюжетно-образних концертних номерах давало можливість митцю і його мистецькому колективу позбутися штамтів і традиційних постановчих схем

роботи, характерних для тогочасних споріднених танцювальних ансамблів країни. Копітка робота з режисурою й артистами балету ансамблю допомагала йому запобігти багатьох помилок, що відразу привнесло в його авторську постановчу концепцію деякі уточнення, що позитивно позначалися на художній цілісності концертних програм мистецького колективу. Зокрема, у їх переважній більшості сценічних постановок чітко простежується, окрім сюжетної лінії з послідовним розвитком подій у представленому народно-хореографічному творі, на їх основі також розкриваються і взаємостосунки, котрі переслідують дійові персонажі.

Похідно зауважимо, що й інші українські хореографи-постановники також намагалися використати цей театралізовано-хореографічний потенціал у своїх сценічних постановках з метою наблизитися до образної театралізації поставлених танцювальних композицій («На галявині» – хореографія В. Петрика, «Поворотня» – хореографія А. Кривохижі), хоча ніхто з них так і не зміг похвалитись таким довголітнім союзом з театральним мистецтвом, масштабністю тем, художньо-естетичною ідейністю, що їх спромігся досягти П. Вірський, працюючи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України.

На початку 1960-х років митець привніс у свою творчу постановчу роботу досвід не тільки українських хореографів попередніх поколінь, але й своїх зарубіжних колег, прагнучи показати драматизм буття людини у вирі повсякденних справ і турбот, цінностей і тогочасних ідеалів. Такий напрям у його творчій спадщині став «бездонною криницею» для художнього пізнання дійсності. Його хореографія хвилювала численну глядацьку аудиторію, бо в ній був і живий біль, і щира збентеженість. А за всім цим стояла творча індивідуальність автора, який через хореографічно-театралізовані образні характери своїх сценічних героїв розкривав внутрішній світ волелюбного українського народу, оспівував дівочу красу, мужність і патріотизм козаків, їхню відданість, кмітливість і відвагу [15, 6].

Сценічних персонажів об'єднували прагнення до ідеалу, любов до Вітчизни, до всього, що пробуджувало життя. Всі вони прагнули до істинно людських стосунків, до миру та злагоди. І не випадково перший номер концертної програми ансамблю мав назву «Ми з України» (муз. І. Іващенко та А. Філіпенка), а

другий відділ відкривала хореографічна композиція «Добрий вечір» (муз. Б. Яровинського), які налаштували присутніх у будь-якому концертному залі глядачів саме на це.

У цих художньо-сценічних постановках розкривалися найкращі якості українського народу, зокрема, традиційні гостинність і доброзичливість, які до цього сценічно не укладалися у звичайні стереотипи тогочасної народної хореографії. У них чітко простежувалась національна шляхетність, сердечність, уявна любов до всіх присутніх гостей, сценічних персонажів у національному вбранні, яких балетмейстер своєю творчою уявою створив у світлі рампи і котрі крізь призму образних характерів доносили зі сцени [7]. Переглядаючи його концертні програми, можна переконалися у тому, що митець постійно працював над удосконаленням народно-сценічної хореографічної драматургії, своєрідно наближуючи її до театального мистецтва. Але при цьому він вважав, що саме народно-танцювальна розкутість і навіть деяка імпровізація, повинні бути виразниками індивідуальної свободи сценічних персонажів без примусових зовнішніх обставин. Зауважимо, що, зазвичай, шанувальники його таланту віддавали належне творчій ініціативі митця, його експериментам. Проте, без сумніву, були й критики, які звинувачували балетмейстера в незбереженні, на їх погляд, автентичного фольклору у створених ним танцювальних композиціях [1]. При цьому, вони, мабуть, не враховували, що переважна більшість з цих сюжетних постановок були театралізованими постановками, в яких допускалися художньо-сценічні форми танцювального фольклору. До того ж, позитивний досвід відомих балетмейстерів-постановників (К. Голейзовський, С. Лифар, Ж. Новерр,) підказував П. Вірському про необхідність більше звертатися до хореографічної драматургії при створенні сценічних образних характерів у сюжетних постановках, підштовхуючи його на нові творчі експерименти в народній хореографії.

Жорсткі закони сцени все частіше змушували митця звертатися й до класичної літератури не для внутрішньо театральної полеміки або для зняття «хрестоматійного глянца», а для того, щоб відчутти реальну історію та пульс тогочасного життя, в художньо-сценічному варіанті. У результаті творчих пошуків з'явилися нові хореографічні полотна «Казка про любов», «Катерина» (муз. І. Іващенко), «Про що верба плаче» (муз.

І. Іващенко та А. Мухи). У кожній з них театралізовано розгортається дія, в якій можна відстежити динаміку образно – сюжетного танцю А в ньому протягом дуже короткого проміжку часу глядачі на сцені спостерігають пролог, кульмінацію і фінал концертного номера. В ньому артисти балету ансамблю мовою танцювальної пластики відтворюють художньо-образні характери, задумані балетмейстером-постановником. Тобто всі ці складові, здавалася б, були більш властиві для театрального жанру, але, як бачимо, вони виявилися типовими і для театралізованої народної хореографії митця. Варто зазначити, що й ті твори, які не були показані на сцені та не побачили у свій час світло рампи з різних незалежних від балетмейстера-постановника причин («Зимова казка», «Каченята» й ін.), відзначалися оригінальною театральною гармонією, народженою сміливим поєднанням танцювального фольклору і скрупульозним опрацюванням образно-психологічного життя сценічних героїв театралізованих постановок П. Вірського. Кожна з них була довершеним танцювально-пластичним номером і водночас – відкриттям нової грані характеру театралізованих сценічних персонажів.

Митець завжди тримав руку на пульсі часу і намагався створювати художньо-сценічні постановки, які б відповідали його духу. Так, зокрема, у 1960–1970-х роках виробнича тематика в мистецтві була «суспільно-художнім лідером», концентрувала в собі вимоги часу та привертала увагу митців. Художнє осмислення людини, її праці ставали його «візитівкою» у зазначені роки. Не стояв осторонь і Павло Вірський, який також відгукувався на запит часу постановкою театралізованих хореографічних творів. За порівняно короткий проміжок часу після появи художніх постановок «Вишивальниці», «На кукурудзяному полі» (муз. обробка І. Іващенко), «Шевчики» (муз. обробка Г. Завгороднього) вони набули великої популярності в шанувальників танцювального мистецтва [14, 4]. Але мало хто з балетмейстерів на той час так вдало й дотепно у художньо-образній формі розкрив мовою танцювальної пластики окремі трагіко-комічні епізоди виробничого процесу, як це зробив П. Вірський.

Образно театралізуючи народну хореографію і вдало використовуючи артистичні дані своїх танцюристів для постановки цих номерів, він створив дійсно шедевральної концертні постановки, у яких природність, щирість і достеменність

сценічних персонажів «з народу» припала до душі глядачам, а тому не повірити їх емоційним переживанням було неможливо. Проте не тільки на зацікавленості художнім відтворенням виробничого процесу з якоюсь легкою іронією тримався успіх цих сюжетних постановок у шанувальників народної хореографії митця.

Ці художньо-естетичні творіння були унікальним художнім інструментарієм осягнення суспільства, тому що у театралізовано-гумористичній формі образно розкривали не тільки окремі епізоди виробничого процесу, але й деякі проблеми соціальних відносин між його учасниками. Усе, що відбувалося на сцені, – проєкція внутрішнього емоційно-психологічного стану героїв, їх внутрішній монолог у запропонованій танцювально-сюжетній постановці [4, 72–73]. І лише з роками стає зрозумілим, що, передусім, саме в цьому була їх сила. Характерно, що ще й сьогодні ці творчі здобутки митця співзвучні з новим часом, бо були вони художньо досконалими, сповненими глибоким змістом. А його балетмейстерський талант був втілений у художньо-естетичних новаціях театрально-хореографічних інтерпретацій і став переконливим свідченням високої професійної майстерності українського хореографа.

Розглядаючи дану тематику, необхідно сказати і про те, що хореографічне мистецтво другої половини ХХ століття розвивалося в досить складних умовах, що часто призводило до ідеологічної плутанини і, як наслідок, до художньої еkleктики практично в усіх його жанрах. Така ситуація продовжувалася майже до кінця 1970-х років, коли українська культура, зокрема й мистецтво народної хореографії як її складова, почали рух у зустрічних напрямках, відтворюючи те, що фактично було закладено в пошуках діячів народно-сценічного танцювального мистецтва ще на початку століття. Так, в одній концертній програмі в репертуарній афіші поруч стояли хореографічні композиції «Про що верба плаче», «Хміль» та одноактна балетна вистава «Жовтнева легенда» на музику Л. Колодуба. Принагідно зауважимо, що в ньому П. Вірський більшу увагу приділяв не ідейній стороні твору, а пластичному вирішенню художнього образу кожного сценічного персонажа, хоча тематика цього твору відповідала тогочасній ідеології. Але на професійному рівні, на думку мистецтвознавців, балетмейстерська постановка,

висока виконавська майстерність артистів ансамблю не викликали жодних нарікань [3].

Щоправда, прагнучи надати виставі мальовничості, театральності й водночас реалізму, балетмейстер у масових композиційних сценах уникав однотипності, побутовизму і тривіальності. Для більшої правдивості, як художнє оформлення, він вдало використовує мотиви з відомих творів радянського живопису. Цей досить незвичний на той час для народно-сценічної хореографії хід сприяв органічності загального масштабного просторового вирішення хореографічного твору, у якому митець мовою театралізованого образного танцю реалізував своє власне концептуальне бачення балетного спектаклю в монументальному сценічно-хореографічному дійстві.

Одноактний балет виявився важливим не тільки за своїми театральними надбаннями та новим художнім сприйняттям сценічних образів, але й принципово важливим взірцем сучасного підходу до художньо-образного зображення дійсності мовою класичного і народного танцю. Павло Вірський відтворив символічний образ революційно налаштованого народу, прагнучи досягнути його в численних зв'язках з історичними подіями минулих часів. Митець, драматично осмисливши дійсність, задав такий художньо-естетичний масштаб, на який українська народна хореографія на той час повною мірою була не спроможна. Щоправда, якщо аналізувати цей спектакль з позиції сьогодення, можна сказати, що тематика цього твору далека від високої виконавської майстерності його артистів балету. У ньому вони продемонстрували не тільки найкращі професійні якості народної хореографії, але й класичної. Працюючи над цією постановкою, митець особливо увагу приділив створенню динамічної сценічної характеристики образів, акцентуючи увагу на розкритті психологічних рис кожного персонажа, а також підпорядкуванню деталей цілісності авторського задуму – усе це варто віднести до головних творчих здобутків П. Вірського. Здійснення такої складної постановчої роботи з колективом ансамблю українського народного танцю вимагало від митця професійної зрілості, глобального мислення і, безумовно, напруження творчих зусиль. У результаті цього перед глядачами з'явилися сценічні герої великого масштабу – прості люди, які сприймали драму «ідей», як особисту, і, вбираючи в себе рух часу, пробуджували відповідальність за долю

країни. Не тільки в історичному колориті й оригінальності народно-сценічної хореографії відображення ідей, характерних для цих буремних років, була сила цієї театралізованої постановки, але й у розумінні історичної епохи в її розвитку. П. Вірський і його артисти балету вдало поєднали народно-сценічний і класичний танець з хореографічною та музичною драматургією, з конкретними життєвими проблемами – і саме з цього контакту виникла незвичайна ідейно-художня енергія, що підкорила глядацьку аудиторію переконливим розкриттям складних різнопланових художньо-образних характерів і психологічним умотивуванням дій кожного зі сценічних персонажів.

Не менш цікавою виявилася оригінальна постановка П. Вірського, присвячена героїзму захисників вітчизни у Другій світовій війні. В ній митець намагався в художньо-сценічній формі мовою театралізованого танцю осмислити ті буремні роки і їх відгук у людській психології, у суспільній і моральній позиції. Особливо гостро це виявило себе в художньо-сценічних образах, відтворених на сцені («Ми пам'ятаємо»). Тема війни була пекельною і хвилюючою для переважної більшості людей, які пережили всі її страхоття. Для Павла Вірського пам'ять про жахіття війни була не тільки святою, але й емоційно живою, бо він був її безпосереднім учасником. Як наслідок – переконливі найважливіші вирішення композиційної побудови й драматичності осмислення тематики цих театралізованої танцювальної міні-вистави. Таке авторське усвідомлення було можливим тільки завдяки наближенню роботи танцювального ансамблю до театрального жанру, народженню ефекту миттєвого контакту з історією.

Переглядаючи театралізовані народно-хореографічні твори, присвячені подіям, пов'язаним революційною та військовою тематикою, можемо констатувати: митцєві вдалося гармонійно поєднати велич і динамічність масових танців з глибоким психологічним розкриттям образних характерів персонажів пантомімою й символічною мовою танцю («Жовтнева легенда», «Ми пам'ятаємо»). У хореографічних постановках було чітко розроблено досить гнучку просторово-часову концепцію показаного на сцені театрального образного танцювального дійства [2, 3]. Крім того, у його втіленні окрім художньо образної хореографії було також використано найновітніші виражальні засоби

театралізованої сучасної хореографії, зокрема і декоративне оформлення та світлові ефекти.

Хореографічна драматургія, створена Павлом Вірським у цих мінівиставах, змушувала глядачів замислитись над важливими суспільними проблемами нашого народу. Кращі постановки змушували глядача замислитись, руйнуючи незримі кордони між різними народами, поділяючи радість, а інколи навіть і знаходячи живе співчуття в серцях чисельних прихильників української народної хореографії. Про це досить красномовно свідчать і відгуки, надруковані в газетах і журналах щодо виступів танцювального колективу Павла Вірського під час гастролей за межами країни.

Зарубіжна преса образно порівнює програму концерту ансамблю навіть з багатоквітковим віночком, сплетеним з найяскравіших квітів національного хореографічного мистецтва, у якому оптимізм і гумор втілені в театралізованих танцювальних композиціях. В них чітко простежується синтез народно-хореографічного і театрального мистецтв, що вирізняє колектив з поміж інших аналогічних творчих колективів [16, 6].

Аналізуючи роботу П. Вірського в цьому мистецькому колективі, видно, що тільки в глибинному осягненні тенденцій реальної дійсності, у досконалому аналітичному осмисленні закономірностей розвитку сценічних характерів, у створених театралізовано-хореографічних композиціях і мініатюрах, психологічних і соціальних конфліктів персонажів можна досягти високого результату. Тому збереження духу і художньо-образної неповторності українського народно-сценічного танцю, відтворення його вогнистої стихії й ідейно-художнього змісту були постійним прагненням Павла Вірського, який, театралізуючи і тим самим збагачуючи танцювальний фольклор, технічно ускладнював його хореографічно-образну лексику, доводячи її до досконалості. Крім того, він вдало «вплітав» її у створені ним сюжетні постановки на сучасну тематику.

Усе це змушувало багатьох прихильників цього виду мистецтва по-новому подивитись на український народно-сценічний танець і на емоційному рівні ближче долучитися до високої культури українського народу, краще зрозуміти його ментальність і відчути його ширі прагнення. Певною мірою це досягалося й завдяки тому, що ядром розвитку сценічної дії в численних народно-хореографічних композиціях були вишукані й

водночас глибоко драматичні мізансцени («Про що верба плаче»). Кожна з них була майже самостійна за змістом і водночас не порушувала цілісності театралізованої танцювальної постановки. Більш того, вона була фактично завершеним танцювальним номером, у якому розкривалася нова риса характеру сценічного героя, що, безумовно, є індивідуальною особливістю авторського стилю митця. Маючи багатий досвід роботи балетмейстера в оперно-театральних труппах, Павло Вірський намагався переконати кожного танцюриста, що в розкритті сценічно-хореографічного образу він має діяти за допомогою домислу й асоціативного бачення, як це роблять театральні актори. Але на відміну від останніх це треба було донести до глядача мовою танцювальної пластики. Це творче кредо митець проніс через все своє сценічне життя, органічно поєднуючи в собі артиста балету, театрального актора та режисера-постановника в одне ціле.

Прагнення до органічного поєднання театралізовано-образної артистичності та художньої цілісності всієї танцювальної постановки постійно генерували нові творчі ідеї славетного хореографа і як наслідок – суворі вимоги до професійної акторської майстерності своїх артистів. Цим завданням було обумовлено арсенал постановочних засобів будь-якої його хореографічної вистави, де кожний створений ним характер набував яскравої індивідуальності, отримуючи емоційно переконливе художньо-образне вирішення. А «матеріалом» для цього слугують танцювальні рухи, міміка та пластика виконавців. Такий принцип у творчій роботі Павла Вірського зумовив неабиякі акторські звершення, їх перелік зайняв би десятки сторінок, але, безумовно, саме хореографічна драматургія багато в чому визначала рух його балетмейстерської фантазії, навіюючи нові театралізовані сценічно-танцювальні образи.

Ще однією творчою родзинкою в постановках митця були добре відомі в народі популярні українські пісні, які на сцені були «візуалізовані» в авторських танцювально-сценічних композиціях. Всі вони дивували не тільки своєю безкомпромісною сміливістю, винахідливістю, балетмейстерською інновацією та глибиною філософської думки, але й також знайденої й опрацьованої художньої форми театралізованої хореографічної постановки («Горлиця», «Ой, під вишнею», «Хміль») [10, 27]. У кожній з них митець з особливою точністю образно окреслює кульмінаційно-

емоціональну вершину, звідки простежується вся глибина їх ідейно-художнього контенту. Ці вершини в них надзвичайно яскраві та можуть правити за зразок балетмейстерської майстерності митця в побудові драматургії сценічно-танцювальної картини.

Вимагаючи від своїх артистів правди щирого почуття, поєднаної з театральньо-образною формою вияву, П. Вірський намагався відшукати внутрішнє мотивування образного характеру, вбачаючи театральність не в сценічній умовності, а в самому розвиткові дії, драматургії твору і його театралізовано-художніх образах. Більш наочно це простежується в хореографічній мініатюрі «Чумацькі радощі» (муз. обробка І. Івашенка), де він створює трагікомічний образ чотирьох бідних чумаків, які не втрачали гумору та душевну щедрість навіть у скрутні для них часи. Митець фактично створив багату на гумористичну задумку хореографічну міні-виставу, театральню виразну, динамічну й водночас драматично-насичену. У ній пошук театральності та сценічної ефектності він підпорядковує відтворенню та розкриттю сценічно-образних характеристик персонажів цього хореографічно-театралізованого твору мовою пластики танцю, пантоміми та емоційності героїв.

Сьогодні від часу перших постановок ансамблю відділяють уже декілька десятиліть. Історичний час втручається в наше сприйняття не тільки мистецьких здобутків соціальної атмосфери недалекого минулого, але й змушує оцінити її крізь призму новітніх зрушень суспільства, повертаючи нашу пам'ять у сиву давнину. Життєва конкретність у цих реалістичних творах пронизана, поміж іншим, так би мовити, «лініями історизму», який наочно проявляється в напруженому танцювальному діалозі між далеким минулим і сучасністю, у результаті чого й з'явилися художньо-сценічні образи героїв (перші виконавці: В. Застрожнов, В. Ізотов, І. Годун, Г. Мальцев). Вони майстерно відтворені пластикою народної хореографії з дотриманням «мелодизму» й гумору, здавна притаманному менталітету українського народу. Усе це ще раз свідчить про те, що П. Вірський постійно спрямовував свій балетмейстерський талант на відчуття й відтворення мовою народного танцю не лише театральності, але й драматургічної природи народного побуту, у якому все чіткіше простежуються елементи національно-образного фольклору. У своїх постановках митець нібито торкається основ скарбниці

життя, у якій минуле і сучасне складають величний синтез і цілісну гармонію, котрі не піддаються розриву [13, 4].

Щоб переосмислити творчу спадщину Павла Вірського з позиції сьогодення, необхідно звернутися до його творчих надбань і подивитись на них крізь призму сучасності. У кращих розгорнутих хореографічних полотнах балетмейстера чинник умовності в його народній хореографії не став на заваді послідовному утвердженню митцем конкретно-історичного підходу до зображуваних подій («Запорожці», «Ми пам'ятаємо»). Щоправда, у своїх танцювальних постановках за допомогою вмілого використання особистих емоційних можливостей характерів своїх артистів, що надає їм образно-психологічної переконливості, митець інколи свідомо романтизує деякі сценічні компоненти. Крім того, художньо-сценічні образи цих постановок не просто відображають, а узагальнюють дійсність, коли розгорталася історичні події. При цьому важливо зрозуміти й оцінити закономірність творчого пошуку, який криється в єдності ідейно-естетичної позиції, постійному русі від глибини фольклору до академічно відпрацьованого народного танцю, а також у логічній простоті танцювальної пластики, внутрішньому осмисленні народного характеру українців. Заслугою П. Вірського, на наш погляд, було те, що він своєю постановкою намагався показати в художньо-сценічній формі героїку національно-традиційних витоків, розглядаючи історичні події (які розгортаються на сцені) крізь призму відчуття сучасності і тим самим, інтегруючи в художньо-сценічному образі різні періоди історії українського народу.

У творчості балетмейстера на зламі 1960–1970-х років намітилась тенденція, коли на основі гармонійного поєднання кращих традицій вітчизняної і світової танцювальної режисури, прийомів новітньої постановочної практики утвердилося принципово нове бачення національної народної хореографії. Активна та свідомо художньо-естетична позиція відомого митця української танцювальної культури сприяла її відкритості до прогресивних національних народно-сценічних тенденцій, найважливішими з яких були розширення художньої палітри засобів сценічної виразності й особлива увага до всіх складових цього виду хореографічного мистецтва.

Висновки. Український балетмейстер справедливо вважав, що мистецтво народного танцю, його зміст і форма виростають із самого народного життя й нерозривно з ним пов'язані. Саме тому він намагався мовою танцю в художньо-театралізованій формі символічно показати величний образ свого народу. Вирішуючи це завдання, митець користувався регламентованими можливостями емоційно-танцювальної пластики, яка не лише вбирала в себе зримі компоненти виражальних засобів сценічно-танцювального мистецтва, такі як рух, пози, міміка і жести, але й доповнювалася внутрішньою структурою театралізовано-хореографічної образності, зокрема і емоційно-чуттєвим сприйняттям. Саме людські почуття сценічних героїв стають одним з основним смисловим виражальним зерном всіх його театралізовано-танцювальних постановок. До цього варто додати, що авторські народно-хореографічні сюжети, відтворені в сценічному варіанті П. Вірським під час роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України, на думку численної як вітчизняної, так і зарубіжної мистецької спільноти, були унікальним явищем в українській танцювальній культурі другої половини минулого століття. Постійно трансформуючись, вони змінюють сталі критерії нашого сучасного сприйняття хореографічних творів з народного життя, сприяючи глибшому пізнанню його сутності та розкриттю ролі національного народно-танцювального мистецтва, піднімаючи його на більш високий щабель української хореографії. Апогеєм творчості П. Вірського під час його роботи в ансамблі у другій половині 50-х років стало органічне поєднання театралізовано-образної народної хореографії з елементами музично-театрального мистецтва. Це було новим явищем в українській танцювальній культурі у зазначений історико-культурний період і знаменувало новий етап її розвитку.

#### Література

1. Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського Міністерства культури УРСР. ЦДАМЛМ України. (Центр. держ. архів-музей літ-ри і мист-ва). Ф. 643. Оп. 1. Спр. 715. Од. зб. 67. Арк. 15, 5, 9. Оп. 2. Од. зб. 145. Арк. 237. Оп. 2. Арк. 6. Од. зб. 2. Арк. 5.
2. Гончаренко С. Не руйнувати, а реформувати. *Товариш*. 1997. №25. С. 3.

3. Довженко В. Велике мистецтво. *Радянська Україна*. 1960. 18 жовт.
4. Литвиненко В. А. Відтворення естетики трудового процесу виробництва в мистецтві народно-сценічної хореографії України. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 70–74.
5. Рой Є. Є. Народний танок як складова календарно-обрядової культури України. Історичний аспект. *Вісник НАКККіМ*. 2015. №3. С. 20–27.
6. Рой Є. Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. 2015. Вип. XXXIV.
7. Рой Є. Є. Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського. *Культура і сучасність: альманах*. 2015. №1.
8. Рой Є. Є., Рой В. Є. Мистецька взаємодія творчих концепцій П. Вірського та К. Голейзовського як вагомий еволюційний фактор у процесі трансформації художньо-образного мислення українського митця. *Культура і сучасність* : альманах. 2018. №2. С. 61–67.
9. Рой Є. Є., Литвиненко В. А. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматичної канви сценічного дійства. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2019. №42. С. 66–74.
10. Станішевський Ю. Обрії музичного театру. Київ : Музична Україна, 1957. 201 с.
11. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Київ : Держвидав образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. С. 195.
12. Хубов Г. Український ансамбль танцю. *Радянська Україна*. 1938. 11 квіт.
13. Grandioso ballet ruso: Los cosacos de Ucrania. *Miercoles*. 30 de Junio de 1965.
14. El ballet Ucrainiano triunfa en Mexico. *Excelsor*. Mexico D.F. 31 de marzo de 1974.
15. Ballet de los Cosacos de Ucrania Jueves. *Medellin*. 8 de Julio de 1965. P. 6.
16. Life and Word. *Ukrainian Newsweekly*. Toronto. November, 7. 1966. №45/54. Vol. 2.

#### References

1. State Honored Academic Dance Ensemble of the USSR named after P. Virsky Ministry of Culture of the USSR CDAMLМ of Ukraine. F. 643. Op. 1. File no. 715. Od. coll. 67. P. 15, 5, 9. Op. 2. Od. coll. 145. P. 237, 6. Op. 2. Od. coll. 2. P. 5 [in Ukrainian].
2. Goncharenko, S. (1997). Do not destroy, but reform. *Comrade*, 25, 3 [in Ukrainian].
3. Dovzhenko, V. (1960). Great art. *Soviet Ukraine*. 18 Oct. [in Ukrainian].
4. Litvinenko, V. A. (2021). Reproduction of the aesthetics of the labor process of production in the art of folk choreography of Ukraine. *Art notes*. Issue 39, 70–74 [in Ukrainian].

5. Roy, E. E. (2015). Folk dance as a component of calendar-ritual culture of Ukraine. Historical aspect. Bulletin of the NACAM, 3, 20–27 [in Ukrainian].
6. Roy, E. E. (2015). Formation and development of folk-stage dance art as a component of choreographic culture. Current issues of history, theory and practice of art culture: coll. science work DAKKIM, issue XXXIV [in Ukrainian].
7. Roy, E. E. (2015). Features of symphony in theatrical compositional structures of folk-stage choreography by Pavel Virsky. Culture and modernity: almanac, 1 [in Ukrainian].
8. Roy, E. E., Roy, V. E. (2018). 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. Culture and modernity: almanac, 2, 61–67 [in Ukrainian].
9. Roy, E. E., Litvinenko, V. A. (2019). Syncretism of dance and theater art and its manifestation in the artistic and figurative structure of the dramatic canvas of stage action. Bulletin of KNUKIM. Art History, 42, 66–74 [in Ukrainian].
10. Stanishevsky, Y. (1957). Horizons of musical theater. Kyiv : Musical Ukraine [in Ukrainian].
11. Stanishevsky, Y. (1962). Pavlo Pavlovich Virsky. Kyiv : Derzhvydav obrazotvor. mystetstva i muz lit. URSR [in Ukrainian].
12. Hubov, G. (1938). Ukrainian dance ensemble. Soviet Ukraine, April, 11 [in Ukrainian].
13. Miercoles. (1965). Grandioso ballet ruso: Los cosacos de Ucrania. June, 30 [In Spanish].
14. Excelsor. (1974). The Ukrainian ballet triumphs in Mexico. Mexico D.F., March, 31 [In Spanish].
15. Medellin. (1965). Ballet of the Cossacks of Ukraine. Jueves, July 8 [In Spanish]
16. Life and Word. (1966). Ukrainian Newsweekly. Toronto, November, 7, 45/54, 2 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 15.04.2022  
Отримано після доопрацювання 25.04.2022  
Прийнято до друку 29.04.2022*

УДК 792.8.071.2(477):7.03'06

**Цитування:**

Драч Т. Л., Погребняк М. М. Західноукраїнські хореографи – представники танцю модерн сьогодення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 62–66.

Drach T., Pogrebnyak M. (2022). Western ukrainian choreographers – representatives of today's modern dance. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 62–66 [in Ukrainian].

*Драч Тамара Леонідівна,*  
аспірантка Львівського державного  
університету фізичної культури  
імені Івана Боберського, тренер-хореограф  
Школи повітряної акробатики «Шоколад»  
<https://orcid.org/0000-0002-7657-7004>  
[drach.tamara@gmail.com](mailto:drach.tamara@gmail.com)

*Погребняк Марина Миколаївна,*  
доктор мистецтвознавства,  
доцент кафедри мистецьких дисциплін  
Бердянського державного  
педагогічного університету  
<https://orcid.org/0000-0001-6863-6126>  
[pogrebnyak.modern.ballet@gmail.com](mailto:pogrebnyak.modern.ballet@gmail.com)

## ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІ ХОРЕОГРАФИ – ПРЕДСТАВНИКИ ТАНЦЮ МОДЕРН СЬОГОДЕННЯ

**Метою дослідження** є вивчення творчості українських хореографів – представників стилю модерн, що розгорнулася на західних теренах України. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні кількох підходів: аналітичного – для опрацювання літератури за темою статті та системного; з використанням цілого спектру методів: біографічного, культурологічного, порівняльно-історичного, теоретичного узагальнення – задля комплексного осягнення окресленої мети. Завдяки *біографічному методу* розглянуто професійний і творчий досвід хореографів та встановлено джерела їхньої творчості. *Порівняльно-історичний метод* дав змогу встановити історично сформовані структурні особливості танцю модерн, завдяки чому визначити відмінності між попереднім досвідом хореографів і сучасними хореографічними пошуками. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше визначено особливості стилістики танцю модерн у постановках таких відомих хореографів України, як: І. В. Мазур, О. Б. Лань, О. В. Мартинюк, А. С. Сафонов, С. В. Наєнко; окреслено основні тенденції в розвитку сучасного хореографічного мистецтва в Україні, які полягають у створенні національної школи танцю модерн і використанні хореографічної лексики в постановках етнічного характеру. **Висновки.** Проведене дослідження дало змогу простежити розвиток танцю модерн на прикладі творчості західноукраїнських хореографів. Встановлено, що українська хореографія не стоїть осторонь модних тенденцій сучасності: балетмейстери нашої держави розвивають у своїй творчості проєвропейську культуру сучасного танцю, створюють балетні вистави в цьому стилі та продовжують експериментувати у власних пошуках лексичного матеріалу. Мистецтвознавчий аналіз творчості провідних західноукраїнських хореографів танцю модерн дав можливість визначити особливі культурні риси сучасного танцю в Західній Україні, що полягають у поєднанні танцю модерн з національними традиціями та створенні академічної школи цього стилю під впливом національної культури.

**Ключові слова:** танець модерн, хореограф, балетмейстер, балетні вистави, мистецтвознавчий аналіз.

*Drach Tamara, Post-graduate student of Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Bobersky, Trainer-choreographer of Aerial acrobatics school «Chocolate»; Pogrebnyak Maryna, Doctor of Arts, Associate Professor of the Department of Art Disciplines of Berdyansk State Pedagogical University*

### **Western ukrainian choreographers – representatives of today's modern dance**

**The aim** of the research is to study in detail the work of Ukrainian choreographers - representatives of the "modern" style of Western Ukraine in particular. The research methodology consists in the application of several approaches: analytical for the study of literature on the topic of the article and system; using a range of methods: biographical, culturological, comparative-historical, theoretical generalization - comprehensively achieving the stated goal. Due to the *biographical method*, we considered the professional and creative experience of choreographers, which explains the sources of their work. The *comparative-historical* method helped us to study the historically formed features of modern dance, to note its structure, due to which we determined the differences between the previous experience of choreographers and modern choreographic research. **The scientific novelty** of the study is that we are the

first to trace the features of modern dance style in the productions of famous choreographers of Ukraine I.V. Mazur, O.B.Lan, O.V. Martyniuk, A.S. Safonov, S.V. Naenko. The research of this issue helped to understand the main trends in the development of contemporary choreographic art in Ukraine, which are to create a national school of modern dance and the use of choreographic vocabulary in ethnic productions. **Conclusions:** Due to the research, we followed the development of modern dance on the example of the work of Western Ukrainian choreographers listed above. Our research proves that Ukrainian choreography does not deviate from modern fashion trends. The choreographers of our country develop a fashionable pro-European culture of modern dance in their work, create ballet performances in this style and continue to experiment in their own search for lexical material. Art analysis of the leading Western Ukrainian choreographers of modern dance allowed us to identify special cultural features of modern dance in Western Ukraine, which is manifested in the combination of modern dance with national traditions and the creation of an academic school of this style under the influence of national culture.

**Keywords:** modern dance, balletmaster, choreographer, ballet performances, art analysis.

Актуальність теми дослідження. Сучасна хореографія в Україні – питання, неодноразово висвітлюване в наукових джерелах. Однак творчість балетмейстерів і хореографів, які працюють у стилі модерн розглянуто в них поверхово, а це не сприяє розумінню основ сучасного українського танцю. Аналіз творчості сучасних вітчизняних хореографів, які ставлять танець модерн, дасть змогу з'ясувати притаманні йому особливості й усвідомити першоджерела такої творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням теорії та історії розвитку танцю модерн в Україні присвячені нечисленні праці українських мистецтвознавців, таких як: В. Пастух (1999) [1], М. Погребняк (2009, 2021) [3; 4], Н. Чілікіна (2014) [6], Д. Шариков (2010) [7] та ін. Зокрема, М. Погребняк надає картину функціонування танцю модерн у хореографічній культурі ХХ століття; вказує естетичні особливості та науково формулює критерії віднесення хореографічних творів до стилю модерн; визначає поняття школа танцю модерн [4, 57]. В її докторському дослідженні вперше танець модерн представлений як диференційоване явище і науково сформульовані критерії віднесення хореографічних творів до його різновидів, а також інших стильових напрямів театрального танцю в балеті ХХ – початку ХХІ століття. У четвертому розділі монографії дослідниця конкретизує імена окремих українських балетмейстерів-представників танцю модерн ХХ – початку ХХІ століття (Б. Ніжинська, Г. Майоров, М. Арнаудова, Г. Ковтун, А. Рубіна, О. Ніколаєв та ін.); зазначає способи освоєння естетики стилю «модерн» в українському балеті вказаного періоду [3, 55]. Але більш детальне вивчення творчості українських хореографів – представників стилю модерн сьогодення, Західної України зокрема, залишається поза межами наявних наукових розвідок, що зумовлює мету роботи – детальний аналіз творчості українських

хореографів – представників стилю модерн Західної України.

Виклад основного матеріалу. Танець модерн – це один зі стильових напрямів сучасного театрального танцю, що виник на початку ХХ століття в США та Європі. Відповідно до дослідження М. Погребняк [4, 42], визначення змісту поняття *танець модерн* як особливої естетико-філософської та художньо-естетичної практики здійснено згідно із вказаними далі принципами. «*Філософський*» принцип є основним формоутворювальним чинником танцю модерн і полягає в прагненні безпосередньо пізнати суть речей, явищ, особистостей, відкрити їхній «клик» засобами безумовного руху відповідно до світоглядних переконань митця. *Естетичні принципи* передбачають відмову від умовностей історичних і побутових, повну свободу форм. *Технічні принципи* містять такі аспекти, як: колапс, ізоляція, поліритмія, поліцентрія, імпульс, релаксація, напруження [4, 54–55].

Тож дослідимо творчість західноукраїнських хореографів – представників танцю модерн сьогодення, а саме: І. Мазур, О. Лань, О. Мартинюк, А. Сафонов, С. Наєнко, згідно із зазначеним змістом вказаного поняття.

Більшості індивідуальних технік танцю модерн притаманна відмова від класичної виворітності й округлих позицій рук, потреби тримати апломб або максимально дотягувати стопи. Окрім того, техніки модерн-танцю переважно можна виконувати босоніж, без класичних пуантів і балеток.

Звісно, хореографи намагаються наблизити цей стиль до вільної пластики, щоб рухи стали вільними від обмежень у тілесних формах [3, 56].

Є різні техніки танцю-модерн, більшість із яких ґрунтується на відмові від класичних канонів і пошуку нової хореографічної лексики.

Сучасні хореографи України все більше звертаються до лексики танцю модерн, прагнуть показати внутрішній світ героїв через пластику тіла. Хореографію стилю модерн використовують у постановках драматичних театрів, театрів опери та балету, циркових виставах і танцювальних шоу; її виконують сучасні танцювальні колективи – аматорські та професійні. Звісно, стверджувати, що цей напрям наразі посідає провідну позицію у творчості хореографів, є перебільшенням, оскільки на зміну одному стилю приходять інші: танець джаз, модерн-джаз, фольк-модерн, контемпорарі й ін. Публіка по-різному сприймає постановки в цьому стилі: глядачі прагнуть його зрозуміти, не заглиблюючись у деталі, поверхово, не занурюючись у внутрішній світ творця, його переживання та самовідчуття. Адже саме це було передумовою виникнення стилю модерн, а потім вже й танцювального напрямку [3, 57].

Наскільки глибоко усвідомили цей аспект сучасні хореографи України, судити складно, адже для цього слід детально вивчати їхню творчість, досвід, що саме їх надихало на балетмейстерські пошуки.

Мистецтвознавець О. Плахотнюк, досліджуючи філософське сприйняття танцю в контексті розвитку сучасного мистецтва, зазначає: «Багатогранне розуміння процесів у філософській оцінці сучасних танцювальних видів, напрямів, стилів (модерн-танець, джаз-танець, стрит-денс, соціальний танець і т. д.), безперечно, зумовлено наявною різносторонньою направленістю сучасного хореографічного мистецтва. Тут філософською основою виступає певне джерело хореографічного контактування самостійних сформованих сучасних танцювальних культур, творців-авторів, на прикладі, коли один учасник виявляє і вивчає танець іншого, запроваджує його основні принципи до свого творчого доробку через свої індивідуальні властивості сприйняття танцю, а також характеристики та властивості фізичного апарата танцівника, його тіла, з однієї сторони, і поглядів – з іншої, тим самим інколи виникає зовсім нове філософське трактування сучасного танцю» [2, 44].

Варто згадати представників танцю модерн Україні, які перші в нашій державі звернулися до цього стилю: Алли Рубіної, Раду Поклітару, Людмили Попович і Тетяни Островерх. Серед молодих хореографів, які працюють у цьому напрямі в Україні, слід відмітити Христину Шишкарьову, Тетяну

Винокурову, Антона Овчиннікова й ін. Це представники сучасного покоління українських хореографів танцю модерн. Вони працюють і надихають інших хореографів нашої держави до залучення цього стилю в сучасні постановки.

Наше дослідження однак стосується творчості хореографів Західної України, які наразі працюють у цьому напрямі. Серед них варто назвати таких балетмейстерів, як: О. Лань, О. Мартинюк, І. Мазур, А. Сафонов, О. Плахотнюк, С. Наєнко й ін.

Хореографія Львівщини розвивалася під впливом західноєвропейської культури та мистецького обміну з провідними хореографами столиці: Аллою Рубіною, Раду Поклітару та Христиною Шишкарьовою. Однак творчість західноукраїнських хореографів насичена яскравими національними барвами, так само як технічними засобами танцю модерн [1, 72].

Відомим хореографом танцю модерн Львівщини слід назвати Ірину Володимирівну Мазур. Вона – учениця відомого хореографа Львова ХХ століття Вікентія Рудчика. 1986 року після п'яти років роботи танцюристами в джаз-балеті Мануели Шварц у Німеччині Ірина з чоловіком, режисером Стефаном Мазуром, створила у Львові шоу-балет «Життя». Разом з народною артисткою України Русланою Лижичко вони здобули першу перемогу України на пісенному конкурсі «Євробачення» 2004 року, а також представляли Україну як із сольними програмами, так і з програмою Руслани «Дикі танці» в понад 50 країнах світу в період 2004–2006 років.

2005 року під час київського «Євробачення» балет презентував хореографічну сюїту «Спогади ватри». Найдовший гастрольний тур (30 концертів протягом 20 днів) балет здійснив у Великій Британії. Наймасовішим був його виступ у Сеулі на Олімпійському стадіоні «Чамшиль» у присутності 100 тис. глядачів (вересень 2009 р.).

Завдяки творчому досвіду, накопиченому впродовж майже 30 років активної концертної діяльності, балет «Життя» перетворився на унікальну хореографічну «лабораторію»: синтез етноавтентики, східноєвропейського модерну й джазу, а робота в напрямі Street dance дає змогу відобразити історії в стилістиці «Dance Action». Кожна композиція – це не лише танець з елементами драматургії, це – театральна-танцювальна мініатюра [8].

Ще одним відомим хореографом Львівщини, що працює в напрямі танцю модерн, варто назвати керівницю модерн-балету «Акверіас» Оксану Борисівну Лань. Вона – відома українська хореографиня і педагогиня, член Національної спілки хореографів України, заслужена діячка естрадного мистецтва України (2011). Закінчила Львівський поліграфічний інститут (1982 р.), потім – Київський інститут культури (1991 р.; викладачі – Анелія Обертинська, Володимир Толубко й ін.). З 1979 року живе у Львові. З 1979 до 1981 рік працювала солісткою першого в Україні колективу сучасної хореографії «Рок-балет» Палацу молоді «Романтик». Протягом 1983–1984 років керувала ансамблем сучасного танцю «Фантазія». З 1985 по 1991 рік – засновниця і керівниця народного ансамблю естрадного танцю «Фестиваль» Будинку культури Львівського автобусного заводу. З 1991 року – засновниця і керівниця модерн-балету «Акверіас», для якого створила понад 60 композицій. З 1995 року першою в Україні поєднала джаз-модерн танець з елементами українського фольклору в танцювальній композиції «Галицька сюїта – Львівські квітникарки». З 1996-го як хореографиня співпрацює з народною артисткою України Софією Ротару.

Стиль модерн у Львові також розвиває професійна танцівниця і викладачка Олена В'ячеславівна Мартинюк – заслужена діячка естрадного мистецтва України. О. В. Мартинюк тривалий час працює в модерн-балеті «Акверіас» Оксани Лань – народного колективу України, а також є керівницею артстудії «Про танець». 2018 року організувала власну студію сучасного танцю для аматорів «Dance Body&Mind». О. В. Мартинюк – авторка статей, присвячених розвитку сучасної хореографії, а також посібника «Методики викладання сучасного танцю», який готовий до друку.

Антон Сергійович Сафонов – танцівник, хореограф, досліджує розвиток contemporary dance і навчає цьому стилю. Як митець розвивається в напрямі сучасної хореографії. Працює переважно в стилі contemporary dance, хоча починав власний пошук у сучасній хореографії, зокрема й у стилі модерн-танцю. А. С. Сафонов – вільний художник, котрий не зупиняється у власному розвитку та постійно самовдосконалюється. З особистого творчого досвіду, він – засновник і хореограф театру танцю «Третя особа» в м. Херсон, учасник фестивалю «Zelyonka Fest»; поставив у

співавторстві з Антоном Овчінниковим танцювиставу «Муха in da Milk» театру танцю Black O!Range. Досліджує танцювальні тілесні практики, оздоровлює людей, допомагає знайти внутрішні ресурси елементами бойових мистецтв, танців, йоги й ін. Є куратором танцювальних проєктів Point of creation, проєкту «Діти перемін».

Крім прикладів аматорського мистецтва танцю модерн, варто вказати й професійні балетні та драматичні вистави, у яких застосовують цей напрям. Так, наприклад, у Львівському національному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької були поставлені балетні вистави в стилі модерн, зокрема «Ближче ніж кохання» А. Шошина, «Пульчинелла», «Весна священна», у постановці італійського балетмейстера Марчелло Алджері.

Раду Поклітару в Національному театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка поставив такі балети, як «Майстер і Маргарита», «Данте», «Картинки з виставки», свою інтерпретацію «Весни священної» на музику І. Стравінського [4, 78]. У Львові солістка Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької Ганна Сапункова разом з балетмейстером Сергієм Вікторовичем Наєнком 2018 року створили хореографію до вистав «Болеро», «Кармен-сюїта», «Саломея» за Оскаром Уайльдом у Львівському драматичному театрі Леся Курбаса. А також у стилі модерн поставлена хореографія до драматичної вистави «Портрет Доріана Грея» у тому самому театрі 2021 року, у постановці режисера Бориса Озерова, балетмейстером виступив Віктор Прокопенко. У виставі поєднали класичний модерн з демі класикою.

Ці постановки користуються заслуженим успіхом у глядачів, хоча перші спроби репрезентувати хореографію модерну українському глядачеві були невдалими. Такі роботи спонукають глядача думати, співпереживати, шукати відповіді на питання, які порушив режисер-постановник.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що ми вперше простежили особливості стилістики танцю модерн у постановках таких відомих хореографів України, як: І. Мазур, О. Лань, О. Мартинюк, А. Сафонов і С. Наєнко. Це стало підґрунтям для розуміння основних тенденцій розвитку сучасного хореографічного мистецтва в Україні, які полягають, зокрема, у створенні національної школи танцю модерн і використанні хореографічної лексики в постановках етнічного характеру.

Висновки. Завдяки проведеному дослідженню ми виявили особливості розвитку танцю модерн на прикладі творчості західноукраїнських хореографів. Наша розвідка доводить, що українська хореографія не стоїть осторонь модних тенденцій сучасності. Вітчизняні балетмейстери розвивають у своїй творчості проєвропейську культуру сучасного танцю, створюють балетні вистави в цьому напрямі та продовжують експериментувати у власних пошуках лексичного матеріалу. Мистецтвознавчий аналіз творчості провідних західноукраїнських хореографів танцю модерн дав змогу визначити особливі культурні риси сучасного танцю на Заході України, що виявляються в поєднанні танцю модерн з національними традиціями та створенні академічної школи цього стилю під впливом національної культури.

#### Література

1. Пастух В. В. Модерні хореографічні напрямки в Галичині (20–30-і роки ХХ ст.) Київ : Знання. 1999. 42 с.
2. Плахотнюк О. А. та ін. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс) : колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів: Сполом, 2020. 316 с.
3. Погребняк М. М. Танець «модерн» в Україні ХХ століття. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій* : тези допов. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 грудня 2006 р. Київ, 2007. С. 99–103.
4. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
5. Станішевський Ю. Балетний театр України. Київ : Культура, 2003. 566 с.
6. Чілікіна Н. О. Тілесні практики в сучасній хореографічній культурі : автореф. дис. ... канд.

мистецтв.: 26.00.01 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. 20 с.

7. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види : монографія. Київ : КиМУ, 2010. 208 с.

8. Балет «Життя». URL: <https://www.zhyttya.com> (дата звернення: 10.04.2022).

#### References

1. Pastukh, V. V. (1999). Modern choreographic trends in Galicia (20–30s of the XX century.) Kyiv: Knowledge, 42 [in Ukrainian].
2. Plakhotniuk, O. A. (2020). Ukrainian choreographic art in the context of world art culture (modern polygenre discourse) : collective monograph for general. ed. O. A. Plakhotnyuk. Lviv: Spolom, 316 [in Ukrainian].
3. Pogrebnyak, M. M. (2006). Dance "modern" in Ukraine of the XX century. Ukrainian culture in the context of modern scientific research and practical realities: All-Ukrainian. scientific-practical Conference, December 21–22, 99–103 [in Ukrainian].
4. Pogrebnyak, M. M. (2015). Dance "modern" of the twentieth century: origins, stylistic typology, panorama of the historical course, evolution : a monograph. Poltava: PNPU named after V. G. Korolenko, 312 [in Ukrainian].
5. Stanishevsky, U. (2003). Ballet Theater of Ukraine. Kyiv: Culture, 566 [in Ukrainian].
6. Chilikina, N. O. (2014). Body practices in modern choreographic culture: extended abstracts of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture, 20 [in Ukrainian].
7. Sharikov, D. I. (2010). Theory, history and practice of modern choreography: Genesis and classification of modern choreography – directions, styles, types Kyiv National Medical University, 208 [in Ukrainian].
8. Ballet «Zhyttya». Retrieved from: <https://www.zhyttya.com> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 22.04.2022  
Отримано після доопрацювання 25.04.2022  
Прийнято до друку 04.05.2022*

УДК 7.038.6:929:7.072.2(045)

**Цитування:**

Микуланинець Л. М. Втілення категорій постмодернізму в біографії митця. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 91–95.

Mikulanynets L. (2022). The embodiment of postmodernism categories in the artist's biography. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 91–95 [in Ukrainian].

*Микуланинець Леся Михайлівна,*  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри теорії і методики  
музичної освіти  
Мукачівського державного університету  
<https://orcid.org/0000-0002-6346-6532>  
[l.mikulaninets@gmail.com](mailto:l.mikulaninets@gmail.com)

**ВТІЛЕННЯ КАТЕГОРІЙ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В БІОГРАФІЇ МИТЦЯ**

**Мета роботи** – відповідно до концепції теоретиків культури виявити особливості імплементації категорій постмодернізму в життєписі майстра. **Методологія дослідження.** Застосовано комплекс підходів задля цілісного осягнення означеної проблематики: біографічний, аналітичний, історичний, герменевтичний, системний, теоретичного узагальнення та ін. **Наукова новизна.** Вперше національна гуманітаристика представлена працею, що розкриває літопис креативної персони з позиції втілення засад постмодернізму. **Висновки.** Постмодернізм – художньо-естетичний рух другої половини ХХ – початку ХХІ століття, котрий характеризується унікальним світоглядом, спрямованим на соціокультурне оновлення, пошуки прогресивних шляхів еволюції духовності, заперечення традиційних уявлень про мистецтво. Зазначений напрям абсолютизує антропологічні питання, тому його домінуюче завдання – опанувати сутність креативної персони як рушійної сили онтологічних процесів. Біографія діяча постає центральним персонологічним жанром, здатним звершити філантропічні вимоги віку. Її зміст, призначення, умови побутування зумовлені впливом основних філософських категорій доби: плюралізм, гра, іронія, інтертекстуальність та ін. Плюралізм проявляється через прийняття істинності багатограних поглядів, усіляких тлумачень обліку метра, множинності варіантів презентації, залежно від інтелектуально-морального рівня публіки. Гра ілюструє смисл творчої практики: свободу, здатність забавлятися зі значеннями, контекстами, символами, кодами. Вона позбавляє літопис раціоцентричності, надмірної серйозності, сприяє об'ємній репрезентації персонажа. Іронія – гуманістична дефініція, прагне реставрувати справжнє єство маестро, хоча в нетиповій, іноді несерйозній формі. Такий погляд різнобічно, емоційно, епатажно відновлює образ, здобутки особистості, адресує їх майбутньому поколінню реципієнтів. Інтертекстуальність – демонстрація майстра, що вибирає написи, семантику життєписів, здійснених дослідниками попередніх періодів. Сучасний автор примножує чужий досвід, дає йому модерне знання, яке транслюється з позиції постмодерністської парадигми.

**Ключові слова:** біографія митця, постмодернізм, плюралізм, гра, іронія, інтертекстуальність.

*Mykulanynets Lesya, Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Theory and Methods of Music Education  
Department of Mukachevo State University*

**The embodiment of postmodernism categories in the artist's biography**

**The thesis objective** is to reveal the specifics of implementing postmodernism categories in the artist's biography via involving the conceptions of culture theorists. **The research methodology:** a complex of approaches has been applied for the integral comprehension of the given issues, i.e. biographical, analytical, historical, hermeneutic, systemic, the one of theoretic generalisation and some others. **The scientific novelty.** For the first time ever, national humanitarian studies are represented by the thesis identifying the issue of a creative personality's biography from the position of implementing postmodernism basics. **Conclusions.** Postmodernism is the artistic and aesthetic trend of the late XX – early XXI centuries being characterized as a unique outlook focused on sociocultural renewal, seeking the progressive ways of spiritual evolution and denying the traditional ideas of art. The aforementioned trend absolutizes anthropological issues, thus, its predominant task is the grasp of the creative personality essence as the driving force of ontological processes. The artist's biography becomes the central personality-focused genre able to meet the philanthropic needs of the century. Its content, purpose and existence conditions are presupposed by the impact of the basic philosophical categories of the era: pluralism, play, irony, intertextuality and some others. Pluralism is revealed via admitting the truthfulness of multifaceted views, different interpretations of the master's biography and the multitude of presentation variations depending upon the intellectual and moral level of the audience. The play illustrates the artistic practice sense: freedom, the ability of meanings, contexts, symbols and codes amusement. It deprives the biography of ratiocentrism, excessive seriousness and contributes to the character's profound representation. Irony is a humanistic definition focused on restoring the master's genuine essence, though in a non-typical, occasionally frivolous form. This viewpoint renews the image and the

personality's achievements in a multifaceted, emotional, and outrageous way, as well as addresses them to the future generation of the recipients. Intertextuality is the master's demonstration embracing the writings and semantics of the biographies accomplished by scholars of the preceding eras. A contemporary author multiplies different experiences and provides modern awareness being interpreted from the position of postmodernism paradigm.

**Keywords:** the artist's biography, postmodernism, pluralism, play, irony, intertextuality.

Актуальність теми дослідження. Початок ХХІ століття знову актуалізує проблему культурних відносин між минулим і сучасністю. Ціль – підведення певних онтологічних підсумків, означення майбутніх перспектив поступу, знаходження прогресивних ідей, шляхів розвитку цивілізації. Для цього науковці вивчають надбання homo sapiens, використовують історіографічний дискурс, де персоніологічні питання мають провідне значення.

Кожна епоха демонструє власну філантропічну доктрину. Її постулати одночасно конфліктують з концепціями попередніх періодів, а також продовжують розбудовувати положення пройдешніх ер. Нині діячі перебувають під впливом постмодерністської естетики. Остання піддала перегляду майже всі сфери практики людства, що помітно відобразилося на змісті хронік креативної персони. Вагомість вказаних явищ спонукали зарубіжних (А. Тойнбі, В. Бичков, Ж. Бодріяр, Ю. Кристева, М. Фуко, А. Хайсен та ін.), українських (Ю. Андрухович, О. Афоніна, Т. Гуменюк, О. Берегова, В. Личковах та ін.) вчених осмислювати мистецтво другої половини ХХ століття, аналізувати парадигмальні засади (І. Бондар, А. Івко, Л. Маєвська, Л. Микуланинець та ін.). Усвідомлення доби об'єктуалізує розуміння ества метра, експлікацію ролі в бутті конкретного часу (С. Аверенцев, А. Валєвський, Л. Микуланинець, Л. Мороз, Н. Новосад та ін.). Звернення до біографії знакових постатей засвідчує пошуки національної ідентичності. Основним джерелом знань тут постає особистісний досвід. Зазначені процеси роблять нагальними квестії, пов'язані з конструюванням і тлумаченням літопису маестро. Щоб жанр побутував у теперішніх умовах, необхідно студіювати його історичні зміни, специфіку імплементації ним провідних ідей віку, особливо другої половини ХХ століття. Це визначає головне завдання представленої публікації.

Мета дослідження – відповідно до концепції теоретиків культури виявити особливості втілення категорій постмодернізму в життєписі майстра.

Виклад основного матеріалу дослідження. Постмодернізм став революційним рухом розвитку європейської цивілізації. Більшість традицій, котрі суспільство накопичувало багато тисячоліть, було піддано критиці. Науковці запропонували модерні філософсько-етичні ідеї, які митці реалізували в специфічних формах творчості. Хоча цей напрям уже досить довго існує (деякі вчені навіть говорять про його завершення або перехід в іншу фазу), поки відсутня усталена експлікація сутності цього феномену. Не вдаючись до етимологічної дискусії, зазначимо: постмодернізм – своєрідний світогляд, притаманний людині другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Для нього характерне прийняття різних точок зору, естетичних координат, неординарний спосіб організації художніх фактів, новітня подача реальності.

Цілком логічно, що ментальні злами, які торкнулися епохи, відбилися майже на всіх сферах життєдіяльності. Значної перетурбації зазнала гуманітаристика, де антропологічні проблеми центральні, а біографія майстра – провідний засіб демонстрації онтологічної ситуації доби. Літопис віддзеркалив концептуальні засади часу через міждисциплінарність, синкретизм. Він увібрав положення багатьох наук: історії (хронологічно виявляє долю маестро, розглядає її укоріненість у національні традиції, громадські події, ситуацію ери), мистецтвознавства (тракує, доносить до публіки, зберігає нащадкам креативні напрацювання персони), культурології (висвітлює роль індивідуума в сучасному цивілізаційному поступі), літератури (текстово експлікує постать героя), психології (усвідомлює творчість, студіюючи темперамент, типи психічних реакцій, внутрішнє ество людини), соціології (вивчає реалізацію особистості), що означило специфіку презентації буттєвої доктрини метра.

Багатомірність біографії постмодернізму своєрідно імплементує домінуючу якість віку – плюралізм. Його сутність – всесприйняття різних точок зору, теорій, введення їх у дослідницький дискурс з метою об'ємного пізнання реальності, примирення суб'єктивних, часто антагоністичних переконань. Причому

жодна позиція не визнається абсолютною, будь-який автор має право озвучувати власне твердження. Ця категорія – програмна установка, висунута адептами напряду до методології наукового знання. Вона надає можливість нового інтерпретування наявних ідей, розширює уявлення про вже відомі концепти. Індивідуальне тлумачення фактів, подій, нетрадиційне бачення устояних явищ, процесів – аксіологічні орієнтири, сповідувані діячами ери.

До середини ХХ століття, конструюючи літопис, головним завданням була презентація правдивого обліку митця. Плюралізм цієї квестії запропонував свою відповідь. Визнання гетерогенності догми апологетами епохи розуміється відмовою від її опанування. Достеменність образу полягає лише у вираженні вченим особистісного бачення. Кожна версія творчого портрета ілюструє локальну істину. Що більше варіантів біографії майстра, то цілісніша картина його буття. Ця думка обґрунтовує відтворення історії креативної персони не тільки в науковій, але й художній формі (де тісно переплетені реальність, вимисел). Плюралізм детермінує вибір методологічних підходів вивчення життєпису. Вони зумовлені цивілізаційним контекстом жанру, рівень інтелектуальної, духовної підготовки реципієнтів, котрі будуть розшифровувати коди, закладені в тексті. Зазначені чинники вмотивовують доцільність використання автором дослідницької стратегії, залучення розмаїтих матеріалів (документальних і вигаданих, спогадів людей, навіть не знайомих з героєм).

Фундаментальною категорією другої половини ХХ століття постала гра. Вказане поняття вперше аргументував нідерландський вчений Й. Гейзінга в праці «Homo Ludens» («Людина, яка грається»). Однак цей концепт був споконвічно властивий художній культурі (хоча отримувалася всіляке епохальне трактування). Провідна думка роботи теоретика – гра виконує всеохоплюючу, універсальну роль для поступу homo sapiens. Такий погляд притаманний і постмодерністській ідеології. Х. Ортега-і-Гассет, У. Еко відмічали: забавляння організовує непевний мистецький процес, на ньому ґрунтується модель поведінки, спосіб мислення майстра [3]. Воно навіть стало правилом філософії часу, умовою її відродження, стимулом для подальшого функціонування.

Французький вчений Ж. Дерріда зазначав: гра – виклик раціональній

ментальності, свобода й усвідомлення можливості порушення всіляких приписів, заборон [2]. Дефініція протиставляється європейській манері міркування, що прагне все класифікувати, упорядкувати. Специфіка постмодерністського забавляння пов'язана з: потребою знаходження інтенцій, котрі змогли б розбухати логоцентризм; ціллю зруйнувати опозицію серйозне / ігрове; реалізацією принципу «світ – це текст». Антропологічний сенс означеного поняття полягає в спроможності відмінити заявлену діячами доби «смерть суб'єкта», подолання уяви про індивіда як центрованої, гармонічної цілісності. Гра намагається узаконити багатомірність людського існування, звільнити пам'ять від константних поглядів і таким чином знайти невідкриті культурні сенси. Актуальним нашому дослідженню є постулат Р. Барта: текст – гра різноманітних смислів, кодів, а її учасниками є словесний матеріал і його читач [1]. Оскільки життєпис може побутувати тільки маючи вербальне або письмове вираження, то в постмодернізмі він розуміється забавлянням між автором, героєм, реципієнтом. Продуктивна співпраця цих суб'єктів сприяє адекватній презентації образу маестро. Природа творчості визначає «пустотливе» ставлення до дійсності, гру з формою, смислами, контекстами, культурними символами, кодами. Хроніки майстра віддзеркалюють таке світовідчуття. У другій половині ХХ століття при їх конструюванні застосовують неочікувані сюжетні повороти, цитати, алюзії, ремінісценції, котрі не завжди серйозні, однак дають поле багатозмістовій, нетрадиційній експлікації обліку героя.

Відновлення історії креативної персони передбачає опанування вже наявних літописів. Гра уможлиблює звільнення свідомості від занадто розважливого бачення традиційних біографій, відкриває приховані значення, дає змогу робити сміливі припущення, знімає пафосне сприйняття метра. І хоча сучасна література цей прийом використовує досить часто, фундаментальне мистецтвознавство поки що застосовує помірно. Інтеграція категорії в зазначену науку окреслює перспективи еволюції жанру, оновлює його.

Збагнути постмодерністську культурну ситуацію важко без розуміння концепту іронії. Її розмаїті аспекти представлено в роботах теоретиків постмодернізму: Р. Барта, М. Бахтіна, Ж. Бодріяра, Ж. Дерріди, Е. Еко, М. Фуко й ін. Кожен мислитель пропонує своє бачення, однак, узагальнивши, можемо дійти висновку:

іронія – особливе переконання епохи, що втілює глузливе ставлення до реальності, нехтує високими морально-етичними принципами заради ідеологічної свободи, знаходження незвіданих мистецьких доріг. Разом з тим, за допомогою насмішки відбувається конструювання духовних явищ, вона виконує низку функцій: гуманістичну, комунікативну, терапевтичну (захисну), деструктивну, розважальну й ін. Зовнішнє кепкування приховує глибинний філантропічний зміст. У контексті нашої праці іронію тлумачимо унікальним методом діалогу особистості з іншою особистістю; людини й природи; персони та надбаннями різноманітних епох. Вказаний феномен – специфічне судження, зворотна реакція на інтенції світу, характеристика соціального, духовного буття постмодернізму. При побудові біографії митця вона допускає зіставлення, транслювання суперечливих або несумісних ідей. Її потенціал сприяє усвідомленню минулого, сьогодення; дає змогу побачити героя в ракурсі не доступному при традиційному імплементаванні; долає певну абсолютизацію устояних персоніологічних понять. Іронічний життєписний підхід визначає: виокремлення суб'єктивної позиції автора щодо героя (через критику, схвальні коментарі, терпіння слабкостей, негативних рис та ін.), осягання ходу думок, мотивації діяльності персонажа; знаходження адекватної форми вираження його індивідуальної історії та ін. Подача хроніки під таким кутом диктує підкреслено емоційний стиль викладення, посилює аксіологічні елементи. Цей прийом готує реципієнта сприймати нетипові, навіть епатажні відомості, котрі декларує дослідник (зазвичай виклад літопису в мистецтвознавстві досить стриманий, позбавлений афектації, пристрасності). Зазначений погляд дає можливість майстрові звільнитися від естетичних оцінок сучасників, оскільки відкриває перспективи бути доступним публіці майбутнього.

Інтертекстуальність постмодернізму – своєрідна вершина постмодерністської піраміди, оскільки в багатьох аспектах ґрунтується на іронії, плюралізмі, грі та інших концептах. Нинішній художній, науковий дискурси налаштовані цитувати, освоювати, перекомпоновувати чужі міркування, твердження, ідеї. Вони звертаються до різного роду алюзій, ремінісценцій, котрі фіксуються, опосередковано відображаються в біографії метра, стаючи джерелом модерного знання.

Фундаментальною позицією, що роз'яснює сутність дефініції, є думка Ю. Кристєвої: «... у просторі того чи іншого тексту одночасно існують, перетинаються, нейтралізують один одного декілька висловів, взятих з інших текстів» [5, 170]. Ґрунтовне визначення дав також Р. Барт: «Кожен текст є інтертекстом. Інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш знайомих формах. Кожен текст постає новою тканиною, зітканою зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони ввібрані текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова» [1, 415]. Зазначені вислови ілюструють безперервність історії, культурну єдність поколінь, їх діалог та ін. Біографічний опис у другій половині ХХ століття зазнав змін, викликаних трансформаціями доби. Ці процеси затребували переглянути презентацію митця, доповнити факти з його буття, перестановити ціннісні, буттєві акценти. Авторська експлікація життєпису майстра передбачає оперування написами дослідників минулого. Сучасні хроніки несуть додаткове змістове навантаження опусів інших вчених. Чужий досвід освоюється в середині свого, що надає інтертекстуальності домінуючої ролі в оновленні жанру. Імплементацію категорії в літописі засвідчує присутність явних або прихованих цитат на роботи науковців, відсилання до історичних і літературних фактів, імітація стилю висловлювання героїв певної ери, поміщення їх у конкретні ситуації, прогнозування можливих реакцій тощо. Інтертекстуальність може бути використана як свідомо, так і несвідомо. Означені способи втілення концептів постмодернізму в біографії майстра послуговують одним із засобів демонстрації його життєтворчої парадигми. Їх використовують паралельно з теоретико-методологічними напрацюваннями гуманітаристики, однак переосмислюють відповідно до цілей дискурсу, типу хронік, аудиторії тощо.

Висновки. Постмодернізм – художньо-естетичний рух другої половини ХХ – початку ХХІ століття, котрий характеризується унікальним світоглядом, спрямованим на соціокультурне оновлення, пошуки прогресивних шляхів еволюції духовності, заперечення традиційних уявлень про мистецтво. Зазначений напрям абсолютизує антропологічні питання, тому його домінуюче

завдання – опанувати сутність креативної персони як рушійної сили онтологічних процесів.

Біографія діяча постає центральним персонологічним жанром, здатним звершити філантропічні вимоги віку. Її зміст, призначення, умови побутування зумовлені впливом основних філософських категорій доби: плюралізм, гра, іронія, інтертекстуальність та ін. Плюралізм проявляється через прийняття істинності багатогранних поглядів, усіляких тлумачень обліку метра, множинності варіантів презентації, залежно від інтелектуально-морального рівня публіки. Гра ілюструє смисл творчої практики: свободу, здатність забавлятися зі значеннями, контекстами, символами, кодами. Вона позбавляє літопис раціоцентричності, надмірної серйозності, сприяє об'ємній репрезентації персонажа. Іронія – гуманістична дефініція, що прагне реставрувати справжнє єство маестро, хоча в нетиповій, іноді несерйозній формі. Такий погляд різнобічно, емоційно, епатажно відновлює образ, здобутки особистості, адресує їх майбутньому поколінню реципієнтів. Інтертекстуальність – демонстрація майстра, що вибирає написи, семантику життєписів, які здійснили дослідники попередніх періодів. Чужий досвід сучасний автор примножує, дає йому модерне знання, трансльоване з позиції постмодерністської парадигми. Представлена публікація не вичерпує всі аспекти заявленої проблематики. Перспективним може бути студювання біографії в аспекті відображення інших концептуальних засад постмодернізму (смерть автора, подвійне кодування тощо), а також означення інноваційних методів її конструювання.

### Література

1. Barthes R. The Rustle of Language. Trans. Richard Howard. URL: [https://monoskop.org/images/8/8a/Barthes\\_Roland\\_The\\_Rustle\\_of\\_Language\\_1989.pdf](https://monoskop.org/images/8/8a/Barthes_Roland_The_Rustle_of_Language_1989.pdf) (дата звернення: 29.01.2022).
2. Derrida Zh. The structure, sign and play within the discourse of humanitarian studies. URL: [https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/derrida-jacques\\_structure-sign-and-play-in-the-discourse-of-the-human-sciences.pdf](https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/derrida-jacques_structure-sign-and-play-in-the-discourse-of-the-human-sciences.pdf) (дата звернення: 29.01.2022).
3. Еко У. Ім'я рози. Харків : Фоліо, 2007. 575 с.
4. Клос О. Теоретичні засади ігрової природи постмодерністського тексту як феномену постмодерністської культури. *Іноземна філологія*. 2016. Вип. 129. С. 111–120.

5. Kristela Julia. La revolution langage poetique: lavantgarde a la fin du XIX-e siecle. Paris, 1974. 443 p.
6. Лютар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Lyotard\\_Jean-Francois/Sytuatsia\\_postmodernu.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Lyotard_Jean-Francois/Sytuatsia_postmodernu.pdf)? (дата звернення: 29.01.2022).
7. Микуланинець Л. М. Концептуальні категорії постмодернізму у дискурсі сучасної художньої культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. №4. С. 192–196.
8. Микуланинець Л. М. Іронія як філософсько-світоглядна категорія постмодернізму. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф., м. Мукачево, 19–20 квітня 2018 р. Мукачево, 2018. С. 29–31.

### References

1. Barthes, R. (1989). The Rustle of Language. Trans. Richard Howard. Retrieved from: [https://monoskop.org/images/8/8a/Barthes\\_Roland\\_The\\_Rustle\\_of\\_Language\\_1989.pdf](https://monoskop.org/images/8/8a/Barthes_Roland_The_Rustle_of_Language_1989.pdf) [in English].
2. Derrida, Zh. (2021). The structure, sign and play within the discourse of humanitarian studies. Retrieved from: [https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/derrida-jacques\\_structure-sign-and-play-in-the-discourse-of-the-human-sciences.pdf](https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/derrida-jacques_structure-sign-and-play-in-the-discourse-of-the-human-sciences.pdf) [in English].
3. Eko, W. (2007). Name of the rose: Novel. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
4. Klos, O. (2016). Theoretical basics of the playing nature of postmodernism text as postmodernism culture phenomenon. *Inozemna filologhija*, 129, 111–120 [in Ukrainian].
5. Kristeva, Yu. (2014). La revolution langage poetique: lavantgarde a la fin du XIX-e siecle. Paris, 443 [in French].
6. Liotar, Zh. F. (1995). The postmodernism state. Retrieved from: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Lyotard\\_Jean-Francois/Sytuatsia\\_postmodernu.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Lyotard_Jean-Francois/Sytuatsia_postmodernu.pdf) [in Ukrainian].
7. Mykulanynej, L. M. (2017). Conceptual categories of postmodernism within the discourse of contemporary artistic culture. *Visnyk Nacionalnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtry i mystectv*, 4, 192–196 [in Ukrainian].
8. Mykulanynej, L. M. (2018). Irony as a philosophic and outlook category of postmodernism. Speech theses from International science ans practical conference Artistic education in European sociocultural domain of the XXI century. Mukachevo, 29–31 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.02.2022  
Отримано після доопрацювання 21.02.2022  
Прийнято до друку 22.02.2022

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 781.1

## Цитування:

Козлін В. Й., Грищенко В. І. Band-in-a-Box-програма для створення композицій у жанрах популярної музики. Ч. 2. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 67–73.

Kozlin V., Grishenko V. (2022). Band-in-a-Box-a program to create compositions in genres of popular music. Part 2. *Mystetstvosnavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 67–73 [in Ukrainian].

*Козлін Валерій Йосипович,*  
доктор мистецтвознавства, професор  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-8974-0894>

*Грищенко Валентина Іванівна,*  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-5720-0631>  
[vgrishenko@bigmir.net](mailto:vgrishenko@bigmir.net)

**BAND-IN-A-BOX-ПРОГРАМА ДЛЯ СТВОРЕННЯ КОМПОЗИЦІЙ  
У ЖАНРАХ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ (Частина 2)**

**Метою статті** є розкриття нових засобів і методів використання комп'ютерних технологій у сучасній музичній практиці на прикладі опису роботи та широких можливостей програми для аранжування секвенсера Band-in-a-Box. **Методологія дослідження** полягає у виявленні та представленні практичних методів роботи в секвенсері Band-in-a-Box на основних етапах функціонування. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті палітри можливостей сучасного секвенсера Band-in-a-Box при аранжуванні музичних творів. Використання секвенсера Band-in-a-Box підвищує інтерес сучасної молоді до якісної музичної підготовки, а також розширює палітру можливостей для композиторів, аранжувальників, звукорежисерів і початківців-музикантів. **Висновки.** Музичнокомп'ютерні технології – це нова сфера знань, що постійно розвивається. Вона синтезує техніку й мистецтво, а це два полюси, що постійно рухаються та вдосконалюють інструменти для творчості, навчання і наукових досліджень. Динамічна природа цих процесів пов'язана з безперервним відновленням досягнень науково-технічного прогресу. Музичний секвенсер Band-in-a-Box – це ще одна сучасна передова комп'ютерна програма, що пропонує передові технології для творчих експериментів у створенні й аранжуванні музичних композицій. У програмі існує безліч інших корисних функцій, розвинена система меню, діалогових вікон, які дають змогу налаштувати буквально кожен параметр аранжування і синтезу звуку. Кількість готових стилів постійно збільшується. Програма цікава ще й тим, що вона ніби генерує всі знання щодо можливостей виконання на синтезаторі при застосуванні функції автоаккомпанементу.

**Ключові слова:** музичний секвенсер, комп'ютерне аранжування, MIDI-інструменти, композитор, звукорежисер.

*Kozlin Valery, D.Sc. In Arts, professor, of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts ;  
Grishenko Valentina, Ph.D. in Pedagogic cfndidat, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

**Band-in-a-Box-a program to create compositions in genres of popular music. (Part 2)**

**The goal of the work.** The purpose of the article is to disclose new tools and methods of using computer technologies in modern musical practice on the example of a description of work and ample opportunities for an arrangement of the Band-in-A-BOX Senecrent. **The research methodology** is to identify and present practical methods of working in the Band-in-A-Box Seckwowner at the main stages of functioning. The scientific novelty of the work is to reveal the palette of the contemporary Band-in-A-Box sequencer when arranging musical works with the help of one of the most powerful modern music editors. The use of Band-in-A-Box Seneseor increases the interest of modern youth in quality musical training, as well as expanding the palette of opportunities for composers, arrangers, sound directors and beginners musicians. **Conclusions.** Music computer technologies are a new field of knowledge that is constantly developing. It synthesizes technology and art, and these are two poles that are constantly moving and improving tools for creativity, learning and research. The dynamic nature of these processes is associated with the continuous restoration of scientific and technological progress. Band-in-a-Box music sequoter is another modern advanced computer program that offers advanced technologies for creative experiments in creating and arranging musical compositions. The program has many other useful features, a developed menu system, dialogs that allow you to adjust literally every

parameter of arrangement and sound synthesis. The number of finished styles is constantly increasing. The program is also interesting because it seems to generate all those knowledge about the ability to perform on the synthesizer when applying the function of automatic companion.

**Keywords:** musical sevens, computer arrangement, Midi instruments, composer, sound engineer.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо питання, як вибрати гармонійні стилі для партії Melody і Thru. Справа на панелі управління клавішної зони головного вікна (рис. 1) розташовані пари кнопок: М (Melody), f (Favorite) і Т (Thru), f (Favorite), а також два інформаційні поля. Кнопки М і Т призначені для виклику однотипних вікон діалогу, що різняться лише назвами. Вікно Select Melody Harmony (рис. 4) призначене для вибору гармонії партії Melody.

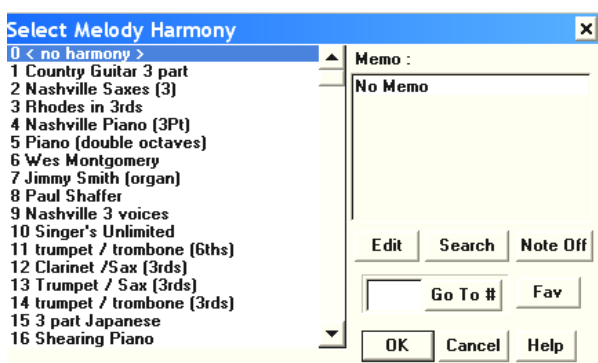


Рис. 4. Вікно діалогу для вибору варіанта гармонізації мелодії

Друге вікно називається Select Thru Harmony, у ньому вибирається гармонія партії Thru. Бажану гармонію вибирають у вікні списку. У полі Мемо міститься опис гармонії. Воно заповнюється в модулі Творець гармонії (HarmoMaker). Якщо потрібно відредагувати гармонію, натисніть кнопку Edit. Відкриється вікно Harmony Maker – модуль створення гармонії. Прослухайте звучання готових варіантів гармонії.

Кнопка Note Off призначена для вимкнення «завислих» нот. Зависання нот може відбуватися, коли в процесі відтворення змінюють гармонію. При цьому відбувається зміна MIDI-інструментів, і можлива ситуація, у якій по MIDI-каналі повідомлення Note On («включити ноту») або «клавіша натиснута») буде передане одному MIDI-інструменту, а повідомлення Note Off («клавіша відпущена») – іншому.

Отже, перший з MIDI-інструментів продовжуватиме грати увімкнену ноту. Це не несправність звукової карти, а всього лише результат випадкового збігу обставин. Аналогічну функцію в багатьох програмах виконує кнопка Panic або команда MIDI Reset.

Поле введення і кнопка Go To # служать для швидкого переходу до варіанта гармонії із заданим номером. Кнопка Search – для пошуку гармонії за ключовими словами.

Список фаворитів формується програмою за дуже простим принципом: у його верхньому рядку розміщена назва самої останньої з гармоній, яка вибиралася у вікні Select Melody Harmony (або вікні Select Thru Harmony), якщо йдеться про формування списку гармоній – фаворитів партії Thru. Як і будь-які інші списки фаворитів, цей список служить для полегшення повернення до попереднього варіанта. Цей спосіб дає можливість користувачеві отримати колосальне задоволення від прослуховування записаних мелодій у поєднанні з різними варіантами гармонії.

Кнопка Fav викликає вікно діалогу Melody Harmony (Favorites) (рис. 5), що містить список гармоній-фаворитів.

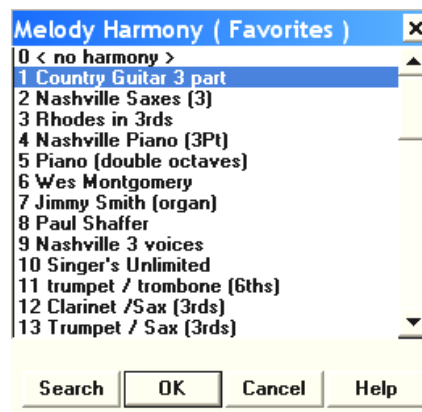


Рис. 5. Вікно зі списком гармоній-фаворитів партії Melody

Кожному з варіантів гармонії відповідає не тільки різний набір інструментів, що супроводжують записану або виконувану на клавіатурі мелодію, але й різний розвиток цієї мелодії декількома голосами. Ці декілька *голосів гармонії* або, як їх ще називають в описі програми, каналів *гармонії*, що формуються програмою автоматично.

При зміні параметрів мелодійного голосу, наприклад гучності та реверберації, зміняться всі канали гармонії. Це, зазвичай, обмежує можливості аранжування, але якщо вважати програму лише інструментом для заготовки композиції, то цього цілком достатньо.

Для незалежного редагування каналів гармонії необхідно перенести сонг у музичний редактор, скориставшись форматом SMF (стандартний MIDI-файл). При цьому кожний із каналів гармонії виявиться записаним на окремому треку, що дає змогу змінювати параметри вибраного каналу гармонії незалежно від інших і досягнути якнайкращого, з вашої точки зору, балансу тембрів і рівнів ефектів.

Деякі корисні поради у роботі з гармонійними стилями партій Melody і Thru. Доти поки робота над композицією ведеться в Band in-a-Box і файли із сонгом, що містить мелодію, зберігаються на диску у внутрішніх для цієї програми форматах \*.MGU і \*.MGB, гармонійні стилі партій Melody і Thru можуть бути вибрані будь-яким чином. Зокрема, можна вибрати й режим по harmony.

У будь-який момент можна змінити



Рис. 6. Кнопки управління

New – очищення пам'яті програми від даних, сформованих у ході роботи над попереднім сонгом, і створення нового сонгу. Кнопка дублює відповідну команду меню File.

Open – відкриття файлу із сонгом з числа тих, які знаходяться на диску. Дублює відповідну команду меню File.

Save – зберегти сонг на диску. Дублює відповідну команду меню File.

.MID – створити стандартний MIDI-файл (SMF). Якщо передбачена подальша обробка сонгу поза Band-in-a-Box, то доцільно зберігати сонг у форматі стандартного MIDI-файлу з розширенням \*.MID, оскільки його може читати більшість інших музичних програм. Дублює команду Make a Standard MIDI File меню File.

Play – відтворення сонгу. Після натиснення Play відтворення сонгу почнеться не відразу, йому передуватиме невелика пауза, у перебігу якої програма прочитає і передасть синтезатору системні повідомлення, що зберігаються разом із сонгом, і значення параметрів MIDI-інструментів та ефектів. Повторне натиснення цієї кнопки приведе спочатку до зупинки звуковідтворення, а потім до його повторення, але вже з початку сонгу.

У програмі передбачено автоматичне повторення записаної послідовності акордів на

гармонійний стиль мелодії на інший, більш прийнятний. При цьому абсолютно немає значення, у якому гармонійному стилі проводився запис партії Thru. Усе можна змінити, але тільки доти, поки ви не перейшли до його подальшої обробки в іншому музичному редакторі, зберігши сонг у форматі стандартного MIDI-файлу. У цьому випадку ви зможете працювати тільки з тими даними, які імпортували з Band-in-a-Box, наприклад у програмах: Cakewalk, Sibelius, Nuendo, і вже далеко не байдуже, який гармонійний стиль був визначений для партії Melody в імпортованому MIDI-файлі.

Tool Bar Buttons – кнопки управління. Частина головного вікна, що має назву Tool Bar Buttons – кнопки управління, показана на рис. 6. Розглянемо призначення кнопок цієї панелі.

Stop – зупинка звуковідтворення, запис сонгу або музичний автомат, що є в програмі Band-in-a-Box.

H – тимчасова зупинка, пауза при звуковідтворенні. Повторне натиснення кнопки відновлює звуковідтворення з такту, наступному за тим, на якому воно було зупинено.

From – за допомогою цієї кнопки можна вибрати будь-який такт, з якого почнеться відтворення сонгу. Вибір такту здійснюється у вікні діалогу From any Bar, що зображене на рис. 7.

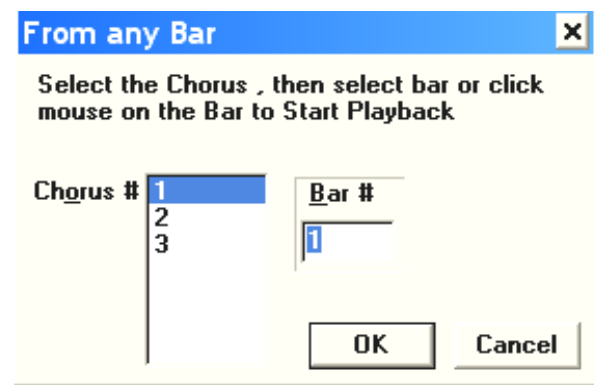


Рис. 7. Вікно діалогу для вибору точки початку програвання сонгу

задану кількість разів. Наприклад, можна вручну записати акорди тільки одного куплета

й одного приспіву пісні, а потім повторити їх необхідну кількість разів. Повторення іменується англійським словом Chorus, один з можливих перекладів якого – рефрен. Не слід плутати з ефектом «хорус».

Число рефренів задається в іншому вікні, а у вікні From any Bar задається номер рефрену (у списку Chorus #) і номер такту (у полі Bar #), тобто координати точки, з якої почнеться програвання сонгу, як тільки натиснути кнопку ОК.

Melodist – вибір готових сонгів із мелодією.

Наступна кнопка в смузі інструментів – Solist. Вона дає змогу отримати доступ до бібліотеки стилів виконання соло і до модуля Виготівника соліста (Solist Maker module).

Juke – включити або зупинити музичний автомат (JukeBox). За допомогою кнопок < та > можна примусити «музичний автомат» перейти до наступного або повернутися до попереднього сонгу. Після натиснення на кнопку Juke відкривається вікно діалогу Options for Juke Box (рис. 8). Стисло розглянемо призначення опцій цього вікна.

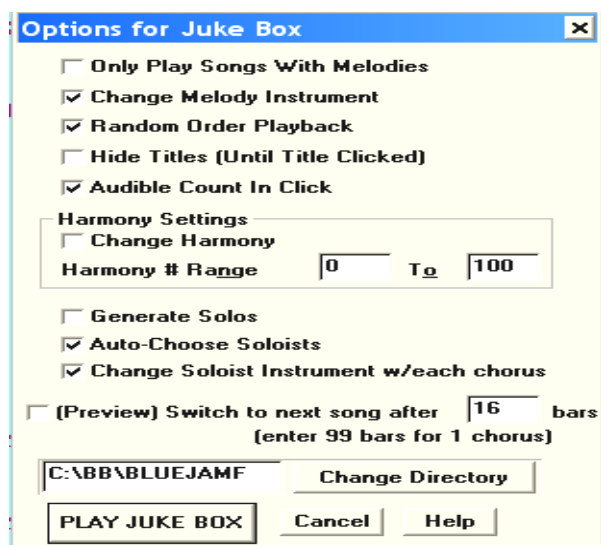


Рис. 8. Вікно діалогу для вибору режиму роботи музичного автомата

Only Play Songs With Melodies – при увімкненні цієї опції музичний автомат програватиме сонги, що містять тільки мелодії. Такі сонги програма зберігає у файлах з розширеннями \*.MGU або \*.MGB. Якщо опція не активована, музичний автомат відтворюватиме всі сонги, що містяться у файлах поточної папки, зокрема й ті, у яких є тільки акомпанемент (тобто мелодійні партії не записані).

Change Melody Instrument – замінити інструмент мелодії. Послідовність сонгів, у якій мелодії виконують одним і тим самим інструментом, може здатися монотонною. Ця опція дає змогу програмі довільно міняти MIDI-інструмент, вибираючи його із 10 можливих.

Random Order Playback – довільний порядок відтворення. Якщо вимикач активний, то сонги будуть програватися в довільному порядку (проте при цьому повторення одного й того самого сонгу неможливе), інакше сонги відтворюватимуться в тому порядку, у якому файли, що їх зберігають і знаходяться в поточній папці.

Hide Titles (Until Title Clicked) – приховати заголовки до тих пір, поки їх не активували. Цей вимикач можна використовувати для підготовки до участі в грі «Відгадай мелодію». Коли вимикач активний, назви мелодій приховані. Клацанням мишки на полі із прихованим заголовком можна його відкрити й перевірити правильність своїх припущень.

Audible Count In Click – відімкнути звук метронома, що зазвичай передує початку запису або відтворення чергового сонгу. При прослуховуванні сонгів за допомогою музичного автомата без цього цілком можна обійтися, а пауза між сонгами, що заповнена клацаннями метронома, тільки дратує.

У групі Harmony Settings (установка гармонії) можна не тільки включити довільну зміну гармонії від сонгу до сонгу (Change Harmony), але і визначити діапазон номерів гармоній, у межах якого програма буде їх змінювати (у полях введення Harmony # Range \_To \_).

Generate Solos – генерувати соло. Ця опція дає змогу або унеможливає в усіх сонгах виконання партії соліста.

Auto-Choose Soloists – автоматичний вибір солістів (зміну соліста програма здійснює автоматично).

Change Soloist Instrument w/each chorus – змінити характер виконання соло партії. При виборі цієї опції відкриється вікно Модуля виготівника соліста, у якому можна вибрати його параметри.

Наступна кнопка управління (рис. 6) – це кнопка запису R (Record). При натисканні відкриється вікно діалогу Record Melody (рис. 9), що містить опції для управління записом мелодії.



Рис. 9. Вікно діалогу для вибору опцій режиму запису мелодії

Вибір опції Start Song призведе до того, що запис мелодії відбуватиметься з початку сонгу. Якщо вибрати опцію From, то запис мелодії почнеться з моменту, заданого в полях Bar # (номер такту) і Chorus (номер рефрену). Вибір опції Tag можливий тільки тоді, коли заздалегідь відзначити певну точку сонгу, з якої і почнеться запис мелодії.

Опція End визначає режим запису мелодії з кінця сонгу. Не варто думати, що в цьому випадку вдасться записати мелодію в будь-яку кількість тактів, що розташовані після сонгу. Справа в тому, що до тих тактів, які заповнили акордами, програма за вмовчанням додає ще два такти коди (закінчення композиції). На свій розсуд можна створити коду, що складається з будь-якої кількості тактів. Саме в ці два або декілька тактів можливий запис мелодії.

Якщо активний вимикач Overdub underlying melody, то в процесі поточного сеансу запису мелодії буде чути мелодію, записану раніше. Інакше буде чути тільки акомпанемент. Насправді, поки сеанс запису не завершено, рано говорити про те, як будуть поєднуватися дві мелодії: уже наявна в пам'яті програми та записана додатково. Вимикач доступний тільки тоді, коли в пам'яті вже зберігається записана мелодія.

Після того, як необхідні опції у вікні діалогу Record Melody вибрані, можна натискувати кнопку Record. Метроном «відстукає» два такти, і почнеться запис. Можна зіграти мелодію на MIDI-клавіатурі, і, поки триває запис, програма це сприйматиме як партію Thru.

Ви почуєте свою гру, перетворену відповідно до гармонії, яку раніше вибрали для цієї партії. Це зовсім не означає, що після завершення запису мелодії гармонія обов'язково повинна залишатися колишньою. Записана мелодія стає партією Melody. А для неї можна вибрати будь-яку іншу гармонію, навіть якщо запис партії Thru здійснено в режимі по harmony.

Для завершення сеансу запису необхідно натискувати кнопку Stop (рис. 6). При цьому відкриється вікно діалогу Record Melody Finished Dialog Box (рис. 10), призначене для вибору варіанта завершення сеансу запису. У заголовку вікна буде вказана кількість записаних нот мелодії.

Варіант завершення сеансу запису залежить від вибору відповідного перемикача в групі Options вікна, зображеного на рис. 10.

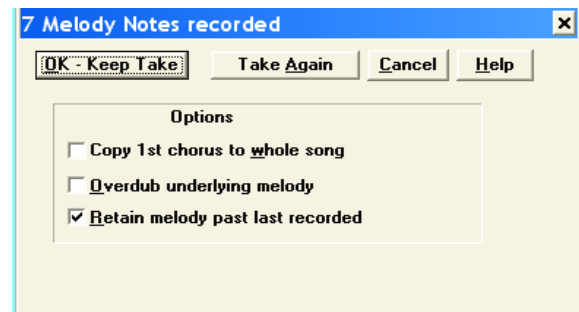


Рис. 10. Вікно діалогу для вибору варіанта завершення сеансу запису

1. Якщо ви здійснили запис мелодії для одного рефрену сонгу і вибрали опцію Copy 1st chorus to whole song, то мелодія буде скопійована в усі рефрени.

2. Вибір опції Overdub Underlying melody дає змогу додати мелодію, записану в поточному сеансі, до раніше записаної мелодії. Якщо це перший сеанс запису або з певних інших причин у цьому фрагменті сонгу відсутня раніше записана мелодія, ця опція буде недоступною.

3. Якщо вибрана опція Retain Melody past last recorded, то вся мелодія, записана раніше, збережеться. Інакше мелодія, записана в попередніх сеансах, буде збережена тільки на тому тимчасовому інтервалі, на який записувалася мелодія в поточному сеансі. Стара мелодія буде стерта на інтервалі: момент закінчення останньої записаної ноти мелодії (нової) – кінець сонгу.

Після вибору варіанта завершення сеансу запису натискайте кнопку OK-Keep Take. Якщо передумали зберігати результати запису мелодії – натискайте Cancel.

Наступна кнопка в смузі інструментів – піктограма мікрофона. Вона призначена для запису аудіоінформації з мікрофона (рис. 11).

Остання кнопка управління – кнопка Panic – помічена символом !, призначена для скидання установок MIDI-системи. Це може бути потрібно, наприклад, для того, щоб примусити не звучати завислу ноту.

Праворуч від кнопки ! розташоване поле, у якому відображено символи умовних позначень акордів при їх введенні з клавіатури. Це дає змогу контролювати введення акордів і за потреби редагувати їх. Послідовність акордів записується у вікні акордів головного вікна.

Панель *Title/Key/Tempo Area*. Наступний елемент головного вікна – панель *Title/Key/Tempo Area* (рис. 12).



Рис. 11. Запис аудіоінформації з мікрофона

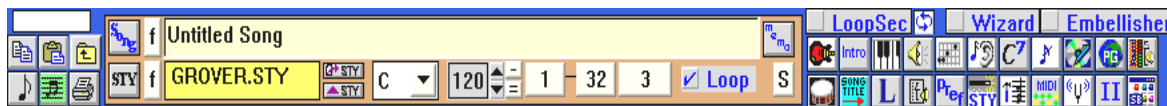


Рис. 12. Панель *Title/Key/Tempo Area*

У полі, розташованому у верхньому лівому кутку цієї панелі, відображено завантаження системних повідомлень, що містяться в сонгу, на початку його звучання. Жодної особливо корисної інформації в цьому полі немає. Лише після натиснення кнопки Play поле на мить заповниться чорним кольором. Значить, процес почався.

Кнопка із зображенням двох листків паперу, що перекриваються, призначена для копіювання заздалегідь виділених даних (змісту виділених тактів). Праворуч від кнопки копіювання розташована кнопка вставки.

Далі кнопка у вигляді валізи зі стрілкою – призначена для зміни поточного диска й папки у відповідному вікні діалогу.

У другому ряду панелі *Title/Key/Tempo Area* – дві кнопки із зображенням нот. Вони призначені для заміни вікна акордів на вікно нотації.

*Вікно діалогу Print Options*. При натисканні кнопки із зображенням принтера відкриється вікно діалогу *Print Options* (рис. 13), у якому встановлюють опції друку.

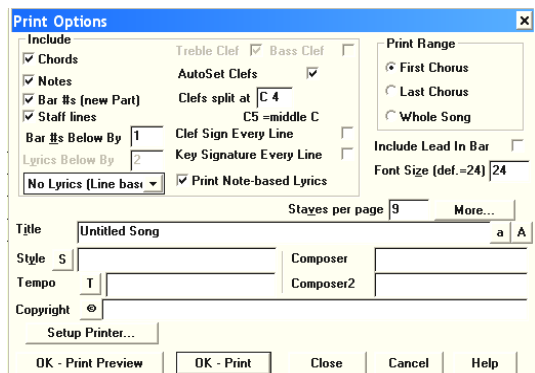


Рис. 13. Вікно діалогу *Print Options*

Створені твори можуть бути роздруковані. Це може знадобитися, передусім, тим музикантам, які використовують комп'ютер з метою аранжування творів для їх виконання не комп'ютерним, а справжнім оркестром. За своїм бажанням можна вибрати розмір паперу, полів, орієнтацію тексту на аркуші.

Роздрукування містить заголовок, номери тактів, ім'я композитора, назву стилю та інформацію про авторське право. Роздрукований аркуш містить акорди, мелодію і текст пісні. Передбачено друк 4-х тактів у рядку.

Можна також роздрукувати не партитуру загалом, а окремо будь-яку партію. Це може стати в пригоді при грі з листа або в процесі навчання гри на будь-якому іншому інструменті. У необхідних випадках можна легко транспонувати партії, щоб роздрукувати їх для музикантів, які грають на транспонуючих інструментах.

Опції групи *Include* визначають, яку саме інформацію включити в роздрук. Стисло розглянемо призначення цих опцій.

*Chords* – у роздрукуванні будуть включені акорди сонгу. Для того щоб були роздруковані ноти, потрібно вибрати *Notes*.

*Lyrics* (у спадаючому списку) – для роздрукування тексту пісні. Проте для цього він повинен бути заздалегідь набраний. Текст може бути надрукований вище за акорди, нижче нотоносця, окремо в кінці документа (на окремій сторінці) або не надрукований взагалі. Зазвичай, текст друкується нижче нотоносця. *Bar #s (new Par)* – друк номерів тактів, що знаходяться на початку рядків. *Treble Clef* – включити скрипковий ключ. За умовчанням, цей вимикач активний, оскільки, зазвичай, партії містять записи в скрипковому

ключі. При неактивному вимикачі роздрукується тільки басова партія. Bass Clef – включити басовий ключ. За вмовчанням вимикач активний. Для друку мелодії нотний стан з басовим ключем може і не знадобитися. Для друку інших партій (фортепіано, бас, барабани) необхідно вибирати цю опцію.

У полі введення Clefs split at задають точку розподілу нотного запису між нотоносцями зі скрипковим і басовим ключами. Для мелодії значення за вмовчанням – нота C4 (на одну октаву нижче за серединну ноту C). Серединна нота – це нота C5 у системі нумерації MIDI-октав або *До першої* октави згідно з традиційною музичною термінологією. Такий вибір означає, що вся партія мелодійного голосу буде надрукована на одному нотоносці в скрипковому ключі.

Якщо вказати точку розподілу нижче, ніж C4, то доведеться вводити нотоносець з басовим ключем. Для інших партій як точку розподілу слід вибирати C5. Опції Clef Sign Every Line і Key Signature Every Line визначають стиль запису ключа та ключових знаків. Значення за вмовчанням – No. У цьому випадку ключ і ключові знаки вказуються тільки в першому такті нотного запису кожної партії. Якщо вибрати ці опції, то ключ і ключові знаки друкуватимуться на початку кожного рядка. Група Print Range призначена для вибору друку першого рефрену (First Chorus), останнього рефрену (Last Chorus) або всього сонгу (Whole Song). Звичайно, друкують перший рефрен. Друкувати сонг повністю є сенс лише в тому випадку, коли кожний рефрен виконується по-своєму.

При вимкненій опції Include Lead In Bar забороняється друкувати ноти, що припадають на затакт. У полі введення Staves per page визначають кількість нотоносців, що розміщені на одній сторінці. Заголовок займає місце одного нотоносця на сторінці. Отже, якщо ввести в цьому полі число 10, то при роздруку отримаєте 9 нотоносців і заголовок на першій сторінці, а також по 10 нотоносців на кожній наступній сторінці. У нижній частині вікна діалогу розміщуються поля, призначені для введення заголовка (Title), назви стилю (Style), відомостей про композитора(ів) (Composer), темпу твору (Tempo), знака авторського права (Copyright). Заголовок буде надруковано крупним шрифтом, підкресленим і вирівняним по центру. Довжина заголовка обмежена 60 знаками.

Кнопка More... дає змогу відкрити вікно діалогу, у якому можна змінити параметри сторінки. Кнопка Setup Printer... служить для

виклику вікна діалогу установки принтера. Друк починається після натиснення кнопки OK-Print.

Перспективи новаторських пошуків у галузі музично-інформаційних технологій для створення та аранжування музичних композицій дає можливість глибше та об'єктивніше використовувати навички роботи з комп'ютером, а також знання і вміння в галузі сучасних інформаційних технологій для вирішення експериментальних і практичних завдань. Севенсор *Band-in-a-Box* є лідером групи програмного забезпечення класу автоаранжувальників завдяки зручному інтерфейсу, різноманітності та якості стилів, широкому спектру можливостей зі створення власної музичної стилістики та багатьом іншим корисним якостям.

### Література

1. Ван Ціхуей. Сучасні музично-комп'ютерні технології: суть, роль та значення в сучасній професійній музичній освіті. *Теорія та методика навчання та виховання*. 2019. № 47. С. 9-16.
2. Гайдено І. Особливості створення музичного твору за допомогою сучасних комп'ютерних технологій. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21. С. 113-121.
3. Луценко В.В. Застосування комп'ютерних технологій у професійній підготовці майбутнього вчителя музики. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/12087466.pdf>
4. Сова М. О. Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16 : Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*. Київ, 2012. Вип. 16. С. 129-133.

### References

1. Wang Qihui. (2019). Modern music and computer technologies: essence, role and significance in modern professional music education. *Teoriia ta metodyka navchannia ta vykhovannia*, 47, 9–16 [in Ukrainian].
2. Haydenko, I. (2002). Peculiarities of creating a musical work using modern computer technologies. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 21, 113-121 [in Ukrainian].
3. Lutsenko, V.V. Application of computer technologies in the professional training of the future music teacher. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/12087466.pdf>[in Ukrainian].
4. Sova, M.O. (2012). Musical computer technologies as tools of the modern educational process. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*, 16, 129-133 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 18.02.2022  
Отримано після доопрацювання 20.03.2022  
Прийнято до друку 21.03.2022*

**Цитування:**

Фрайт О. В. «Вірю в Бетовена!»: музична компонента журналістики Степана Чарнецького. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 74–79.

Frait O. (2022). 'I believe in Beethoven!': The Musical Component of Stepan Charnetsky's Journalism. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 74–79 [in Ukrainian].

**Фрайт Оксана Володимирівна**,  
доктор мистецтвознавства,  
доцент кафедри музикознавства та фортепіано  
Інституту музичного мистецтва  
Дрогобицького державного університету  
імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0001-6903-7096>

## «ВІРЮ В БЕТОВЕНА!»: МУЗИЧНА КОМПОНЕНТА ЖУРНАЛІСТИКИ СТЕПАНА ЧАРНЕЦЬКОГО

**Мета роботи** – узагальнити обрис надбань літератора С. Чарнецького як музичного критика й публіциста, проаналізувати показові зразки його журналістики крізь призму інтермедіальності та інтертекстуальності. **Методи дослідження** базуються на інтермедіальному підході при вивченні взаємовпливу музики, театру й літератури на особу митця як журналіста. Застосовано загальнонаукові пошуковий і типологічний методи, а також метод узагальнення. Залучено методологію контент-аналізу, а також емпіричні методи опису, спостереження та рефлексії для інтерпретації квалітативних параметрів музичної компоненти журналістики С. Чарнецького. **Наукова новизна дослідження** полягає в представленні й узагальненні музичної складової в журналістиці літератора та театрального діяча. Уперше виявлено жанрові прикмети, пізнавально-художні вартості, інтермедіальні й інтертекстуальні властивості цієї ділянки його праці. **Висновки.** Журналістика С. Чарнецького з музичною складовою репрезентована різними жанрами (фейлетон, есей, рецензія, огляд, спогад, некролог, джерелознавчий допис, відкритий лист та ін.) і широким діапазоном тематики «музика й суспільство», «музика в інших мистецтвах», інформаційно-джерельним матеріалом «з перших уст» унаслідок особистого знайомства з персоналіями зі світу музики, умінням працювати з архівними джерелами та документами, а також здатністю до наукової систематики явищ культури та її «текстів». Значну роль відіграла вроджена музикальність автора відомого стрілецького гімну. Тексти про музику пронизані піднесеним тоном, тонкими вібраціями його внутрішнього світу, що резонують із макрокосмосами – як національним, так і міжкультурним. Нерідко в цих текстах віддзеркалені катартичні й трансцендентні можливості цього мистецтва. Вихід Чарнецького в позалітературний простір позначився і деякими хибами, що межували з недостатністю музичних компетенцій. Та назагал цей його доробок є вартісним, пізнавальним і пройнятим художнім шармом пера талановитого літератора.

**Ключові слова:** літератор, музика, журналістика, фейлетон, інтермедіальність, інтертекстуальність, стаття.

*Frait Oksana, Doctor of Art Studies, Associate Professor of Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

### **'I believe in Beethoven!': The Musical Component of Stepan Charnetsky's Journalism**

**The aim of the work** is to outline the achievements of the writer Stepan Charnetsky as a music critic and publicist, to analyze typical samples of his journalism through the prism of intermediality and intertextuality. **Research methods** are based on the intermediate approach to studying the interaction of music, theater and literature on the artist's identity as a journalist. General scientific research and typological methods, together with the generalization method are used in the work. The methodology of content analysis, as well as empirical methods of description, observation and reflection for the interpretation of qualitative parameters of the musical component of Stepan Charnetsky's journalism are involved. **The scientific novelty of the study** lies in the introduction and generalization of the musical component in the journalism of the writer and the theatrical figure. For the first time, genre features, cognitive and artistic values, intermediate and intertextual features of this area were revealed. **Conclusions:** Stepan Charnetsky's journalism with a musical component is represented by various genres (feuilleton, essay, critique, review, memoir, obituary, source paper, open letter, etc.) and a wide range of topics, such as music and society, music in other arts, first-hand information-source material due to personal acquaintance with musical figures, the ability to work with archival sources and documents, as well as the ability to scientific systematics of cultural phenomena and its 'texts'. The innate musicality of the author of the famous Ukrainian Sich Riflemen' Anthem played a significant role. The texts on music are saturated with a sublime tone, subtle vibrations of his inner world that resonate with the macrocosms - both national

and cross-cultural. Cathartic and transcendent possibilities of this art are often reflected in such texts. Charnetsky's entry into non-literary space was marked by some drawbacks, touching on the lack of musical competencies. Nevertheless, this work of Stepan Charnetsky is considered as valuable, informative and full of artistic charm of the talented writer's pen.

**Keywords:** writer, music, journalism, feuilleton, intermediality, intertextuality, article.

Актуальність теми дослідження. На початку ХХ сторіччя в Галичині з'явилося покоління митців, які прагнули прокладати нові шляхи для входження національної художньої культури в європейський духовний простір. У тій когорті – Степан Чарнецький, відомий поет і прозаїк, історик театру, режисер і актор, перекладач і журналіст. Актуальність теми зумовлена пізнавально-художніми вартостями музичної компоненти його журналістських здобутків, що досі не потрапляла в поле зору дослідників як цілісне явище.

Мета статті – узагальнити обрис надбань С. Чарнецького як музичного критика й публіциста, проаналізувати їх показові зразки крізь призму інтермедіальності та інтертекстуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Закономірно, що особистість і спадщину С. Чарнецького вивчали насамперед літературознавці в контексті проблематики «Молодої Музи», українського модернізму, культурологічних вимірів доби, міжособистісних взаємин творчих особистостей тощо (Д. Ільницький, М. Ільницький, С. Качкан, А. Матусяк, Н. Мориквас, Б. Рубчак, М. Рудницький та ін.). Музикознавці торкалися передовсім його авторства популярного стрілецького гімну «Ой, у лузі червона калина» (О. Кузьменко та ін.). Якщо музичні аспекти публіцистики й журналістики І. Франка не раз потрапляли в поле зору науковців (М. Загайкевич, Л. Кияновська, Т. Коноварт, Л. Мельник, Ю. Ясіновський і ін.), то названу складову творчості С. Чарнецького спеціально не досліджували.

Виклад основного матеріалу. Угрупування «Молода Муза», що діяло у Львові впродовж 1906–1909 років, збило гроно митців універсального типу. Здібності до письменства в поєднанні з музично-акторським хистом сусідували в С. Чарнецького (1881–1944) з науково-театральними зацікавленнями<sup>1</sup>, чим стимулювалися музично-критична діяльність і журналістика про музику. Відсутність музичної освіти компенсувалася в нього вродженою музикальністю, інтуїцією, вишуканим мистецьким смаком. Деякі дописи означував жанрово як «новела», «фейлетон» або «малий фейлетон». Музична сфера охопила й інші

жанри журналістики, з якими працював митець: спомини, некрологи, ювілейні дописи, огляди, статті, есеї тощо. Вони друкувалися в різних тодішніх газетах і часописах<sup>2</sup>. Чарнецький підписував їх численними псевдонімами та криптонімами, найчастіше Тиберій Горобець. Услід за І. Франком, як і інші українські літератори (Б. Лепкий, Д. Віконська, М. Нижанківська, М. Рудницький), вносив у публіцистичне слово своє бачення й розуміння музики, як особливого мистецтва з потужною психагогічною здатністю, з важливими соціокультурними функціями, у тому числі національно-виховною.

Вислів «Вірю в Бетовена!» з фейлетону «Останемо самотні. Лист до Яцкова» може служити мотто до всіх його журналістських здобутків, пов'язаних з музикою. Констатуючи брак одностайності, Чарнецький переказав чиесь запитання до себе і свою відповідь: «Пане Горобець!... скажіть раз щиро: в кого ви вірите, чи в Маркса, чи в Льюїс Джорджо, чи в Скоропадського, чи в Петлюру, чи в Миколу Ганкевича? А я рубанув: – Вірю в Бетовена! Вражіння було фатальне» [10]. Це доказ того, що мистецтво, й особливо музику, літератор ставив понад політику й буденність. У філософських роздумах над буттям митців читаємо: «Ніякий митець не вмирає так цілковито, як артист драматичний. Поет, маляр, різьбар, композитор не вмирають ніколи, їх геній, їх талант, їх душа житимуть віки в їх безсмертних творах» [4]. При тому до акторів слушно долучено й виконавців. До нас усе-таки дійшли окремі джерела колишніх виконавських тріумфів: мемуаристика, епістолярій, світлини, афіші, програмки, документи, хроніки, іномистецькі описи, рецензії – фахові й парамузичні. Тут пригадується теорія про «смерть автора» Р. Барта (1967), в якій обґрунтовано факт стирання з пам'яті реципієнтів прізвищ авторів, їхнє зникнення в потоці сприймання й переосмислення художньої та наукової інформації. Тож у словах Чарнецького знаходимо відповідь на такі судження: в геніальних творах ім'я та душа автора живуть вічно.

У есеї з «пісенним» заголовком «Верховино, світку ти наш...» використано прийом симулякру.

Привертаючи увагу читача до однойменної популярної пісні, автор насправді про неї і не згадав. Це художній знак локусу Гуцульщини, яка у 1920-ті роки потерпала від голоду. «Гуцульщина гине» [1, 86] – про це сповіщають сумні листи на столику Чарнецького-редактора. А збоку лежить жмут програм концертів і запрошень на «всякі народні й ненародні забави» [1, 85]. Ця дихотомія життєвих контрастів викликала у нього низку запитань, що їх можна резюмувати таким чином: чи мають право веселитися одні, коли страждають і гинуть інші? На жаль, це актуально й у наш час, а однозначної відповіді немає.

Уродженець села, але органічний містянин-«богеміст» відобразив своє ставлення до розважальної музики в малому фейлетоні «Затужила душа... за каварняною музикою». Він найбільше наближений до фейлетону у звиклому сенсі. Після компліменту «Львів прецінь мав славу дуже музикального міста» іронічно конкретизував, перелічуючи сучасні собі «здобутки». «Є філгармонія, в якій щогодини ... грає кіно, є й стара опера, в якій безпардонно оперують найкращі твори світових музиків, є й безконечне число учителів і учительок сольового співу, які, що правда до сеї пори не навчили ще нікого у Львові» [6]. Це, звісно ж, невдала гіпербола-перебільшення навіть у сатиричному ключі, адже якраз вокальна польсько-українська школа перших десятиліть ХХ століття була у Львові дуже сильною. Проте він вірно підкреслив значення «каварняних музик», які «мали свою публіку і пособляли безперервному розвитку музичної культури серед музикального громадянства» [6].

Хибні розважання Чарнецького щодо питань професійної музичної творчості присутні й у двох фейлетонах 1921 року, де він негативно відгукнувся на редакторські втручання до партитур М. Вербицького, 50-річчя смерті якого було відзначене завдяки заходам С. Людкевича (який уклав програму концерту, редагував оркестрову партію мелодрами «Підгіряни» та ін.). «Фейлетони Чарнецького були образливі для Людкевича, він написав замітку “Тиберію Горобцю та іншим у відповідь”, але редактор “Українського вістника” Ф. Федорців не захотів її надрукувати» [15, 278]. Пізніше З. Штундер відновила цю відповідь зі слів композитора й опублікувала.

Та справедливо буде зауважити, що все-таки Чарнецький випередив музикологів. 1916 року першим написав статтю про автора

українського гімну «Після столітніх роковин (Пам'яті Михайла Вербицького)», в якій акцентував на неналежному його вшануванні співвітчизниками. Цим започаткував соціологічну проблематику національної музичної культури. Він спирався на архівні матеріали, залучив лист композитора. Зауважив про нереалізований тоді намір поставити пам'ятник митцеві у Млинах<sup>3</sup>, де він працював парохом і був похований. Прекрасно розкрив надихаючу роль гімну «Ще не вмерла Україна» у стрілецькому чині.

Пишучи про Д. Січинського (публікації 1909, 1912 та 1935 років), Чарнецький постійно підкреслював тяжку долю першого в Галичині професійного композитора, який «жив штукою» і «хотів жити зі штуки» й цим «провинився» перед суспільством [9, 414]. Як близький товариш Січинського, Чарнецький краще від інших знав, як «плив він не раз “по морю тьми”» [9, 412]. Запозичивши метафоричний вислів із поезії свого соратника Петра Карманського,<sup>4</sup> він інтертекстуально поглибив образну семантику власного допису, хоча й сам вжив експресивні тропічні синтагми, зокрема, з музичною символікою: «важке борюкання з сірою буденщиною, байдужість оточення – було все те провідним мотивом сумної пригноблюючої життєвої симфонії» [9, 412].

Публікація «Співак горя. У роковини смерті Д. Січинського» рясно помережана інтертекстами – строфами віршів Т. Шевченка та І. Франка, до яких він писав музику та які, на думку автора статті, вдало ілюструють «кадри» з життя композитора, відчуття його душі. Цьому служить і цитата з листа Ф. Шопена до його коханої, де Чарнецький знайшов суголосність із відповідними настроями свого протагоніста. Для порівняння в долях «забутих композиторів» звернувся до свідчення дружини Й. С. Баха, яка писала в десятиліття його смерті: «нині вже не знають, хто був мій чоловік, за винятком кількох його вірних учнів, що розпорошені по всій країні» [13, 416].

Інтертекстуальність трансформувалася тут в інтермедіальність, оскільки цитатами чужих текстів (поезії, лист, документ) інкрустується музичний життєпис<sup>5</sup>.

У статті про Остапа Нижанківського (що з'явилася після його трагічної смерті 1919 року) автор наголосив на творчо-життєвій активності галицького священника, композитора, диригента й організатора не лише в музичній сфері, а й у промисловому виробництві<sup>6</sup>. Головні віхи *curriculum vitae* (навчання в Дрогобицькій гімназії, здобуття

диплома вчителя в Празі, нездійснена мрія студіювати в М. Лисенка, успішні виступи з хорами, зокрема на Лисенківському ювілеї 1903 року у Львові, участь у похоронах Лисенка в складі галицької делегації і ін.) доповнені не надто відомими фактами. Зокрема, про влаштування О. Нижанківським 1914 року великих поминок за полеглими воїнами із залученням стрілецького хору й оркестру, що справило на присутніх потрясаюче враження, «тисячна товпа вголос ридала» [11, 433].

Композитор, педагог і диригент М. Гайворонський, родом із Заліщиків, був другом Чарнецького. Публікація про нього має незвичний жанр, бінарність якого окреслена в заголовку «Лист до – і про Михайла Гайворонського» (1934). Форма епістоли збережена у звертанні «Любий друже» до побратима, який від 1925 року проживав за океаном. Цим адресат виявив тепле ставлення до нього, розповів про зворушення, якого зазнав у одному селі, коли молодь спонтанно співала хором його пісні. Водночас додав факт «про» Гайворонського з американської преси, а саме, авторський концерт, що відбувся в Нью-Йорку. Згадав також про пам'ятний виступ хору сиріт у монастирі, де виконувалися пісні композитора на слова віршів Чарнецького «Іванові» та «Воєнні ідилії». «Сирітки мали очі ангелів, задуманих над забутою могилою» [8, 480].

Напівпольське походження Чарнецького закономірно виявлялося в інтересі до сусідів і їхньої культури, хоча він завжди ідентифікував себе як українець. Бувало, що митці-українці тяжіли до іншої етнототожності – так сталося з Олександром Зарицьким і Володимиром Будзиновським, дописи про яких були опубліковані під спільним титулом «Відбиті від рідного берега» 1934 року. З приводу святкувань поляками сотих роковин народження визначного піаніста й композитора О. Зарицького автор виклав біографічні відомості. Митець шляхетного роду, народжений 1834 року у Львові, навчався у Берліні та в Парижі, як піаніст концертував у різних містах Європи, виконуючи й власну музику, в якій використовував «пребагаті мотиви» українського фольклору [2, 3]. З некрологу «Володимир Будзиновський» дізнаємося, що випускник львівського університету та львівської консерваторії народився 1864 року у Переворську (тепер Пшеворськ у Польщі). Вчителював у Самборі, Перемишлі, Ряшеві (тепер Жешів), 1930 року виїхав до Львова, де

прожив останні роки. Трудився майже виключно в польських товариствах як диригент, оркестрант, директор музичної школи. Коли ж Чарнецький познайомився з ним, признався, що почуває себе українцем. І розмовляли вони «лише на тему української музики» [2, 3].

Театральні інтенції Чарнецького відбилися в статтях про найпопулярніші свого часу українські опери. В статті «Століття Наталки Полтавки» (1919) він писав: «попри всю національну основу твору, скільки в ньому дροжить струн загальнолюдських і вічних!» [14, 185]. В переліку тих, хто вдосконалював оперу, допустив неточність: «музику до неї доробляли Борецький, Єдлічка, Васильєв та Лисенко» [14, 184–185]. Перший композитор Барсицький або Барцицький Адам-Йоган, крім названих, ще були С. Карпенко, І. Озаркевич. Стаття «“Запорожець за Дунаєм” та його переміни» (1936) присвячена 1000-й постановці опери С. Гулака-Артемовського в Галичині. Простежена історія її сценічного життя в різних містах і опрацюваннях від прем'єри 1863 року.

У статті про оперу «Галька» С. Монюшка Чарнецький зосередився на участі українських артистів у постановках опери в польських і українських театрах. З найвідоміших зустрічаємо імена С. Крушельницької, М. Менцінського та О. Мишуги. Показово, що, крім високих професійних якостей, автор вияскравлював і людські, зокрема, гуманність улюблениці варшавської публіки Крушельницької, яка віддала власний дохід від виступу в опері її першій виконавиці, старенькій В. Ростковській [3, 296].

Видатних вокалістів С. Крушельницьку та О. Мишугу Чарнецький наділив спеціальною увагою. Стаття пам'яті Мишуги була опублікована у Варшаві 1934 року до 15-ї річниці смерті. Чарнецький констатував метафізично-трансцендентні прикмети його голосу: «Це була таємниця експресії, настрою, переконливої сили, гіпнозу – і чогось, що не піддавалось жодному аналізу» [12, 440]. Рецензію на виступи С. Крушельницької у двох концертах до сторіччя від дня народження М. Шашкевича у Львові 1911 року, розпочато з того, що в широкому світі вона завжди «зазначувала» національну приналежність. «Свіжий» голос артистки має незвичайно шляхетний полиск, а про спів «не дається властиво писати. Її т р е б а о с п і в у в а т и!» (вирізнення авторське – О. Ф.) [7, 3]. Це ще одне свідчення «пісенно-асоціативного»

мислення С. Чарнецького, яке стимулювало інтермедіальність його творчого письма не лише в поезії та публіцистиці, а й у журналістиці. Індикаторами інтермедіальності стали музичні номеносфера, тематика й термінологія, а також плинна мелодійність літературної мови, тобто і «вербальна», і «словесна» музика (С. П. Шер).

Висновки. Музична складова журналістики С. Чарнецького наявна не лише в статтях на суто музичні теми, а в значно ширшому колі охоплених ним соціокультурних проблем. Вона репрезентується різними жанрами (фейлетон, есей, рецензія, огляд, спогад, некролог, джерелознавчий допис, відкритий лист і ін.) та широким діапазоном тематики «музика й суспільство», «музика в інших мистецтвах», інформаційно-джерельним матеріалом «із перших уст» унаслідок особистого знайомства з персоналіями зі світу музики, вмінням працювати з архівними джерелами й документами, а також здатністю наукової систематики явищ культури. Значну роль відіграла вроджена музикальність автора стрілецького гімну.

Проаналізованим зразкам притаманні історичні й «злободенні» ракурси змісту, спеціальні музичні знаки й символи, порівняння та паралелі. Чарнецький показав себе як журналіст широкого профілю не лише в сенсі художньо-галузевої багатовекторності, а й через усвідомлення культуральної контекстуальності окремої галузі. Поруч із тим, враховував і суспільно-політичні обставини екзистенції рідного краю. Цінними є його свідчення як сучасника виконавців-вокалістів і композиторів, а також історика театру й безпосереднього учасника музично-театральних вистав.

Тексти про музику пронизані піднесенням тоном, тонкими вібраціями його внутрішнього світу, що резонують із макрокосмами – як національним, так і міжкультурним. Нерідко в текстах віддзеркалюються катартичні й трансцендентні можливості музичного мистецтва. Вихід Чарнецького в позалітературний простір позначився і деякими хибами, що межували з недостатністю музичних компетенцій. Та назагал цей доробок є вартісним, пізнавальним і пройнятим художнім шармом пера талановитого літератора.

#### Примітки

<sup>1</sup> «Нарис історії українського театру в Галичині» (1934), «Нарис історії театру» (для «Історії української культури» під редакцією І. Крип'якевича, 1937).

<sup>2</sup> «Діло» (1921 року під назвою «Український вістник»), «Літературно-науковий вістник», «Громадська думка», «Воля», «Новий час», «Назустріч», «Українське слово», «Життя і знання», «Неділя» та ін.

<sup>3</sup> Це було зроблено 1934 року.

<sup>4</sup> «Пливем по морі тьми» – збірка його віршів, видана 1909 року.

<sup>5</sup> Побіч цих публікацій є ще джерелознавчий допис «З пожовклих листків» (1936), у якому вміщено передсмертний лист Д. Січинського до його товариша Ярослава Вінцовського (Ярославенка) та коментарі Чарнецького до листа.

<sup>6</sup> Засновник молочарської спілки на Стрийщині.

#### Література

1. Чарнецький С. Верховино, світку ти наш. *Вибране*. Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1959. С. 85–86.
2. Чарнецький С. Відбиті від рідного берега. Олександр Зарицький. Володимир Будзиновський. *Назустріч*. 1934. Ч. 15. С. 3.
3. Чарнецький С. «Гальяка» українськими силами. 75-ліття «Гальяки» Ст. Монюшка. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлина* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 296–299.
4. Чарнецький С. З акторських смутків. *Громадська думка*. 05.05.1920. URL: [zbruc.eu/node/97423](http://zbruc.eu/node/97423) (дата звернення: 22.01.2021).
5. Чарнецький С. «Запорожець за Дунаєм» та його переміни. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлина* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 292–295.
6. Чарнецький С. Затужила душа... за каварняною музикою. *Громадська думка*. 04.09.1920. URL: [zbruc.eu/node/100096](http://zbruc.eu/node/100096) (дата звернення: 22.01.2021).
7. Чарнецький С. З концертової салі. *Діло*. 1911. Ч. 248. С. 1.
8. Чарнецький С. Лист до – і про Михайла Гайворонського. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлина* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 479–480.
9. Чарнецький С. Над свіжою могилою. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлина* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 411–414.
10. Чарнецький С. Останемо самотні. Лист до Яцкова. *Громадська думка*. 19.03.1920. URL: [zbruc.eu/node/96662](http://zbruc.eu/node/96662) (дата звернення: 22.01.2021).
11. Чарнецький С. Остап Нижанковський. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлина* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 433–434.
12. Чарнецький С. Про незабутнього «Йонтка» (пам'яті Олександра Мишуги). *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті,*

*матеріали, світлини /* упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилицчук. Львів : Літопис, 2014. С. 438–442.

13. Чарнецький С. Співак горя. У роковини смерти Д. Січинського. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини /* упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилицчук. Львів : Літопис, 2014. С. 415–417.

14. Чарнецький С. Століття «Наталки Полтавки». *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини /* упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилицчук. Львів : Літопис, 2014. С. 183–186.

15. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів : ПП «Бінар-2000», 2005. Т. I: 1879–1939. 636 с.

### References

1. Charnetskyi, S. (1959). Verkhovyna, you are our whole world. Favorites, Lviv: Knyzhkovo-zhurnalne vyd-vo, 85–86 [in Ukrainian].

2. Charnetskyi, S. (1934). Reflected from the native shore. Oleksander Zarytsky. Volodymyr Budzynovsky. Towards, 15, 3 [in Ukrainian].

3. Charnetskyi, S. (2014). "Halka" by Ukrainian forces. 75th anniversary of "Halka" by St. Monyushko. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 296–299 [in Ukrainian].

4. Charnetskyi, S. (1920, May 5). From acting sadness. Public Opinion. Retrieved January 22, 2021, from: zbruc.eu/node/97423 [in Ukrainian].

5. Charnetskyi, S. (2014). "Zaporozhets on the Danube" and its changes. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 292–295 [in Ukrainian].

6. Charnetskyi, S. (1920, September 4). The soul grew sad... for the cafe music. Public Opinion. Retrieved January 22, 2021, from: zbruc.eu/node/100096 [in Ukrainian].

7. Charnetskyi, S. (1911). From the concert hall. Dilo, 248, 1 [in Ukrainian].

8. Charnetskyi, S. (2014). Letter to and about Mykhailo Haivoronsky. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 479–480 [in Ukrainian].

9. Charnetskyi, S. (2014). Above the fresh grave. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 411–414 [in Ukrainian].

10. Charnetskyi, S. (1920, March 19). Let's stay alone. Letter to Yatskiv. Public Opinion. Retrieved January 22, 2021, from: zbruc.eu/node/96662 [in Ukrainian].

11. Charnetskyi, S. (2014). Ostap Nyzhankovsky. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 433–434 [in Ukrainian].

12. Charnetskyi, S. (2014). About the unforgettable "Yontek" (in memory of Oleksander Myshuga). In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 438–442 [in Ukrainian].

13. Charnetskyi, S. (2014). Singer of grief. On the anniversary of D. Sichynsky's death. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 415–417 [in Ukrainian].

14. Charnetskyi, S. (2014). Century "Natalka from Poltava". In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 183–186 [in Ukrainian].

15. Shtunder, Z. (2005). Stanislav Lyudkevych. Life and work. Vol. 1: 1879–1939. Lviv: PP "Binar-2000", 636 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 22.02.2022  
Отримано після доопрацювання 21.03.2022  
Прийнято до друку 25.03.2022*

**Цитування:**

Фрайт О. В. «Вірю в Бетовена!»: музична компонента журналістики Степана Чарнецького. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 74–79.

Frait O. (2022). 'I believe in Beethoven!': The Musical Component of Stepan Charnetsky's Journalism. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 74–79 [in Ukrainian].

**Фрайт Оксана Володимирівна**,  
доктор мистецтвознавства,  
доцент кафедри музикознавства та фортепіано  
Інституту музичного мистецтва  
Дрогобицького державного університету  
імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0001-6903-7096>

## «ВІРЮ В БЕТОВЕНА!»: МУЗИЧНА КОМПОНЕНТА ЖУРНАЛІСТИКИ СТЕПАНА ЧАРНЕЦЬКОГО

**Мета роботи** – узагальнити обрис надбань літератора С. Чарнецького як музичного критика й публіциста, проаналізувати показові зразки його журналістики крізь призму інтермедіальності та інтертекстуальності. **Методи дослідження** базуються на інтермедіальному підході при вивченні взаємовпливу музики, театру й літератури на особу митця як журналіста. Застосовано загальнонаукові пошуковий і типологічний методи, а також метод узагальнення. Залучено методологію контент-аналізу, а також емпіричні методи опису, спостереження та рефлексії для інтерпретації квалітативних параметрів музичної компоненти журналістики С. Чарнецького. **Наукова новизна дослідження** полягає в представленні й узагальненні музичної складової в журналістиці літератора та театрального діяча. Уперше виявлено жанрові прикмети, пізнавально-художні вартості, інтермедіальні й інтертекстуальні властивості цієї ділянки його праці. **Висновки.** Журналістика С. Чарнецького з музичною складовою репрезентована різними жанрами (фейлетон, есей, рецензія, огляд, спогад, некролог, джерелознавчий допис, відкритий лист та ін.) і широким діапазоном тематики «музика й суспільство», «музика в інших мистецтвах», інформаційно-джерельним матеріалом «з перших уст» унаслідок особистого знайомства з персоналіями зі світу музики, умінням працювати з архівними джерелами та документами, а також здатністю до наукової систематики явищ культури та її «текстів». Значну роль відіграла вроджена музикальність автора відомого стрілецького гімну. Тексти про музику пронизані піднесеним тоном, тонкими вібраціями його внутрішнього світу, що резонують із макрокосмосами – як національним, так і міжкультурним. Нерідко в цих текстах віддзеркалені катартичні й трансцендентні можливості цього мистецтва. Вихід Чарнецького в позалітературний простір позначився і деякими хибами, що межували з недостатністю музичних компетенцій. Та назагал цей його доробок є вартісним, пізнавальним і пройнятим художнім шармом пера талановитого літератора.

**Ключові слова:** літератор, музика, журналістика, фейлетон, інтермедіальність, інтертекстуальність, стаття.

*Frait Oksana, Doctor of Art Studies, Associate Professor of Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

### **'I believe in Beethoven!': The Musical Component of Stepan Charnetsky's Journalism**

**The aim of the work** is to outline the achievements of the writer Stepan Charnetsky as a music critic and publicist, to analyze typical samples of his journalism through the prism of intermediality and intertextuality. **Research methods** are based on the intermediate approach to studying the interaction of music, theater and literature on the artist's identity as a journalist. General scientific research and typological methods, together with the generalization method are used in the work. The methodology of content analysis, as well as empirical methods of description, observation and reflection for the interpretation of qualitative parameters of the musical component of Stepan Charnetsky's journalism are involved. **The scientific novelty of the study** lies in the introduction and generalization of the musical component in the journalism of the writer and theatrical figure. For the first time, genre features, cognitive and artistic values, intermediate and intertextual features of this area were revealed. **Conclusions:** Stepan Charnetsky's journalism with a musical component is represented by various genres (feuilleton, essay, critique, review, memoir, obituary, source paper, open letter, etc.) and a wide range of topics, such as music and society, music in other arts, first-hand information-source material due to personal acquaintance with musical figures, the ability to work with archival sources and documents, as well as the ability to scientific systematics of cultural phenomena and its 'texts'. The innate musicality of the author of the famous Ukrainian Sich Riflemen' Anthem played a significant role. The texts on music are saturated with a sublime tone, subtle vibrations of his inner world that resonate with the macrocosms - both national

and cross-cultural. Cathartic and transcendent possibilities of this art are often reflected in such texts. Charnetsky's entry into non-literary space was marked by some drawbacks, touching on the lack of musical competencies. Nevertheless, this work of Stepan Charnetsky is considered as valuable, informative and full of artistic charm of the talented writer's pen.

**Keywords:** writer, music, journalism, feuilleton, intermediality, intertextuality, article.

Актуальність теми дослідження. На початку ХХ сторіччя в Галичині з'явилося покоління митців, які прагнули прокладати нові шляхи для входження національної художньої культури в європейський духовний простір. У тій когорті – Степан Чарнецький, відомий поет і прозаїк, історик театру, режисер і актор, перекладач і журналіст. Актуальність теми зумовлена пізнавально-художніми вартостями музичної компоненти його журналістських здобутків, що досі не потрапляла в поле зору дослідників як цілісне явище.

Мета статті – узагальнити обрис надбань С. Чарнецького як музичного критика й публіциста, проаналізувати їх показові зразки крізь призму інтермедіальності та інтертекстуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Закономірно, що особистість і спадщину С. Чарнецького вивчали насамперед літературознавці в контексті проблематики «Молодої Музи», українського модернізму, культурологічних вимірів доби, міжособистісних взаємин творчих особистостей тощо (Д. Ільницький, М. Ільницький, С. Качкан, А. Матусяк, Н. Мориквас, Б. Рубчак, М. Рудницький та ін.). Музикознавці торкалися передовсім його авторства популярного стрілецького гімну «Ой, у лузі червона калина» (О. Кузьменко та ін.). Якщо музичні аспекти публіцистики й журналістики І. Франка не раз потрапляли в поле зору науковців (М. Загайкевич, Л. Кияновська, Т. Коноварт, Л. Мельник, Ю. Ясіновський і ін.), то названу складову творчості С. Чарнецького спеціально не досліджували.

Виклад основного матеріалу. Угрупування «Молода Муза», що діяло у Львові впродовж 1906–1909 років, збило гроно митців універсального типу. Здібності до письменства в поєднанні з музично-акторським хистом сусідували в С. Чарнецького (1881–1944) з науково-театральними зацікавленнями<sup>1</sup>, чим стимулювалися музично-критична діяльність і журналістика про музику. Відсутність музичної освіти компенсувалася в нього вродженою музикальністю, інтуїцією, вишуканим мистецьким смаком. Деякі дописи означував жанрово як «новела», «фейлетон» або «малий фейлетон». Музична сфера охопила й інші

жанри журналістики, з якими працював митець: спомини, некрологи, ювілейні дописи, огляди, статті, есеї тощо. Вони друкувалися в різних тодішніх газетах і часописах<sup>2</sup>. Чарнецький підписував їх численними псевдонімами та криптонімами, найчастіше Тиберій Горобець. Услід за І. Франком, як і інші українські літератори (Б. Лепкий, Д. Віконська, М. Нижанківська, М. Рудницький), вносив у публіцистичне слово своє бачення й розуміння музики, як особливого мистецтва з потужною психагогічною здатністю, з важливими соціокультурними функціями, у тому числі національно-виховною.

Вислів «Вірю в Бетовена!» з фейлетону «Останемо самотні. Лист до Яцкова» може служити мотто до всіх його журналістських здобутків, пов'язаних з музикою. Констатуючи брак односторонності, Чарнецький переказав чиесь запитання до себе і свою відповідь: «Пане Горобець!... скажіть раз щиро: в кого ви вірите, чи в Маркса, чи в Льюїс Джорджо, чи в Скоропадського, чи в Петлюру, чи в Миколу Ганкевича? А я рубанув: – Вірю в Бетовена! Вражіння було фатальне» [10]. Це доказ того, що мистецтво, й особливо музику, літератор ставив понад політику й буденність. У філософських роздумах над буттям митців читаємо: «Ніякий митець не вмирає так цілковито, як артист драматичний. Поет, маляр, різьбар, композитор не вмирають ніколи, їх геній, їх талант, їх душа житимуть віки в їх безсмертних творах» [4]. При тому до акторів слушно долучено й виконавців. До нас усе-таки дійшли окремі джерела колишніх виконавських тріумфів: мемуаристика, епістолярій, світлини, афіші, програмки, документи, хроніки, іномистецькі описи, рецензії – фахові й парамузичні. Тут пригадується теорія про «смерть автора» Р. Барта (1967), в якій обґрунтовано факт стирання з пам'яті реципієнтів прізвищ авторів, їхнє зникнення в потоці сприймання й переосмислення художньої та наукової інформації. Тож у словах Чарнецького знаходимо відповідь на такі судження: в геніальних творах ім'я та душа автора живуть вічно.

У есеї з «пісенним» заголовком «Верховино, світку ти наш...» використано прийом симулякру.

Привертаючи увагу читача до однойменної популярної пісні, автор насправді про неї і не згадав. Це художній знак локусу Гуцульщини, яка у 1920-ті роки потерпала від голоду. «Гуцульщина гине» [1, 86] – про це сповіщають сумні листи на столику Чарнецького-редактора. А збоку лежить жмут програм концертів і запрошень на «всякі народні й ненародні забави» [1, 85]. Ця дихотомія життєвих контрастів викликала у нього низку запитань, що їх можна резюмувати таким чином: чи мають право веселитися одні, коли страждають і гинуть інші? На жаль, це актуально й у наш час, а однозначної відповіді немає.

Уродженець села, але органічний містянин-«богеміст» відобразив своє ставлення до розважальної музики в малому фейлетоні «Затужила душа... за каварняною музикою». Він найбільше наближений до фейлетону у звиклому сенсі. Після компліменту «Львів прецінь мав славу дуже музикального міста» іронічно конкретизував, перелічуючи сучасні собі «здобутки». «Є філгармонія, в якій щогодини ... грає кіно, є й стара опера, в якій безпардонно оперують найкращі твори світових музиків, є й безконечне число учителів і учительок сольового співу, які, що правда до сеї пори не навчили ще нікого у Львові» [6]. Це, звісно ж, невдала гіпербола-перебільшення навіть у сатиричному ключі, адже якраз вокальна польсько-українська школа перших десятиліть ХХ століття була у Львові дуже сильною. Проте він вірно підкреслив значення «каварняних музик», які «мали свою публіку і пособляли безперервному розвитку музичної культури серед музикального громадянства» [6].

Хибні розважання Чарнецького щодо питань професійної музичної творчості присутні й у двох фейлетонах 1921 року, де він негативно відгукнувся на редакторські втручання до партитур М. Вербицького, 50-річчя смерті якого було відзначено завдяки заходам С. Людкевича (який уклав програму концерту, редагував оркестрову партію мелодрами «Підгіряни» та ін.). «Фейлетони Чарнецького були образливі для Людкевича, він написав замітку “Тиберію Горобцю та іншим у відповідь”, але редактор “Українського вістника” Ф. Федорців не захотів її надрукувати» [15, 278]. Пізніше З. Штундер відновила цю відповідь зі слів композитора й опублікувала.

Та справедливо буде зауважити, що все-таки Чарнецький випередив музикологів. 1916 року першим написав статтю про автора

українського гімну «Після столітніх роковин (Пам’яті Михайла Вербицького)», в якій акцентував на неналежному його вшануванні співвітчизниками. Цим започаткував соціологічну проблематику національної музичної культури. Він спирався на архівні матеріали, залучив лист композитора. Зауважив про нереалізований тоді намір поставити пам’ятник митцеві у Млинах<sup>3</sup>, де він працював парохом і був похований. Прекрасно розкрив надихаючу роль гімну «Ще не вмерла Україна» у стрілецькому чині.

Пишучи про Д. Січинського (публікації 1909, 1912 та 1935 років), Чарнецький постійно підкреслював тяжку долю першого в Галичині професійного композитора, який «жив штукою» і «хотів жити зі штуки» й цим «провинився» перед суспільством [9, 414]. Як близький товариш Січинського, Чарнецький краще від інших знав, як «плив він не раз “по морю тьми”» [9, 412]. Запозичивши метафоричний вислів із поезії свого соратника Петра Карманського,<sup>4</sup> він інтертекстуально поглибив образну семантику власного допису, хоча й сам вжив експресивні тропічні синтагми, зокрема, з музичною символікою: «важке борюкання з сірою буденщиною, байдужість оточення – було все те провідним мотивом сумної пригноблюючої життєвої симфонії» [9, 412].

Публікація «Співак горя. У роковини смерті Д. Січинського» рясно помережана інтертекстами – строфами віршів Т. Шевченка та І. Франка, до яких він писав музику та які, на думку автора статті, вдало ілюструють «кадри» з життя композитора, відчуття його душі. Цьому служить і цитата з листа Ф. Шопена до його коханої, де Чарнецький знайшов суголосність із відповідними настроями свого протагоніста. Для порівняння в долях «забутих композиторів» звернувся до свідчення дружини Й. С. Баха, яка писала в десятиліття його смерті: «нині вже не знають, хто був мій чоловік, за винятком кількох його вірних учнів, що розпорошені по всій країні» [13, 416].

Інтертекстуальність трансформувалася тут в інтермедіальність, оскільки цитатами чужих текстів (поезії, лист, документ) інкрустується музичний життєпис<sup>5</sup>.

У статті про Остапа Нижанківського (що з’явилася після його трагічної смерті 1919 року) автор наголосив на творчо-життєвій активності галицького священника, композитора, диригента й організатора не лише в музичній сфері, а й у промисловому виробництві<sup>6</sup>. Головні віхи *curriculum vitae* (навчання в Дрогобицькій гімназії, здобуття

диплома вчителя в Празі, нездійснена мрія студіювати в М. Лисенка, успішні виступи з хорами, зокрема на Лисенківському ювілеї 1903 року у Львові, участь у похоронах Лисенка в складі галицької делегації і ін.) доповнені не надто відомими фактами. Зокрема, про влаштування О. Нижанківським 1914 року великих поминок за полеглими воїнами із залученням стрілецького хору й оркестру, що справило на присутніх потрясаюче враження, «тисячна товпа вголос ридала» [11, 433].

Композитор, педагог і диригент М. Гайворонський, родом із Заліщиків, був другом Чарнецького. Публікація про нього має незвичний жанр, бінарність якого окреслена в заголовку «Лист до – і про Михайла Гайворонського» (1934). Форма епістоли збережена у звертанні «Любий друже» до побратима, який від 1925 року проживав за океаном. Цим адресат виявив тепле ставлення до нього, розповів про зворушення, якого зазнав у одному селі, коли молодь спонтанно співала хором його пісні. Водночас додав факт «про» Гайворонського з американської преси, а саме, авторський концерт, що відбувся в Нью-Йорку. Згадав також про пам'ятний виступ хору сиріт у монастирі, де виконувалися пісні композитора на слова віршів Чарнецького «Іванові» та «Воєнні ідилії». «Сирітки мали очі ангелів, задуманих над забутою могилою» [8, 480].

Напівпольське походження Чарнецького закономірно виявлялося в інтересі до сусідів і їхньої культури, хоча він завжди ідентифікував себе як українець. Бувало, що митці-українці тяжіли до іншої етнототожності – так сталося з Олександром Зарицьким і Володимиром Будзиновським, дописи про яких були опубліковані під спільним титулом «Відбиті від рідного берега» 1934 року. З приводу святкувань поляками сотих роковин народження визначного піаніста й композитора О. Зарицького автор виклав біографічні відомості. Митець шляхетного роду, народжений 1834 року у Львові, навчався у Берліні та в Парижі, як піаніст концертував у різних містах Європи, виконуючи й власну музику, в якій використовував «пребагаті мотиви» українського фольклору [2, 3]. З некрологу «Володимир Будзиновський» дізнаємося, що випускник львівського університету та львівської консерваторії народився 1864 року у Переворську (тепер Пшеворськ у Польщі). Вчителював у Самборі, Перемишлі, Ряшеві (тепер Жешів), 1930 року виїхав до Львова, де

прожив останні роки. Трудився майже виключно в польських товариствах як диригент, оркестрант, директор музичної школи. Коли ж Чарнецький познайомився з ним, признався, що почуває себе українцем. І розмовляли вони «лише на тему української музики» [2, 3].

Театральні інтенції Чарнецького відбилися в статтях про найпопулярніші свого часу українські опери. В статті «Століття Наталки Полтавки» (1919) він писав: «попри всю національну основу твору, скільки в ньому дрижить струн загальнолюдських і вічних!» [14, 185]. В переліку тих, хто вдосконалював оперу, допустив неточність: «музику до неї доробляли Борецький, Єдлічка, Васильєв та Лисенко» [14, 184–185]. Перший композитор Барсицький або Барцицький Адам-Йоган, крім названих, ще були С. Карпенко, І. Озаркевич. Стаття «“Запорожець за Дунаєм” та його переміни» (1936) присвячена 1000-й постановці опери С. Гулака-Артемівського в Галичині. Простежена історія її сценічного життя в різних містах і опрацюваннях від прем'єри 1863 року.

У статті про оперу «Галька» С. Монюшка Чарнецький зосередився на участі українських артистів у постановках опери в польських і українських театрах. З найвідоміших зустрічаємо імена С. Крушельницької, М. Менцінського та О. Мишуги. Показово, що, крім високих професійних якостей, автор вияскравлював і людські, зокрема, гуманність улюблениці варшавської публіки Крушельницької, яка віддала власний дохід від виступу в опері її першій виконавиці, старенькій В. Ростковській [3, 296].

Видатних вокалістів С. Крушельницьку та О. Мишугу Чарнецький наділив спеціальною увагою. Стаття пам'яті Мишуги була опублікована у Варшаві 1934 року до 15-ї річниці смерті. Чарнецький констатував метафізично-трансцендентні прикмети його голосу: «Це була таємниця експресії, настрою, переконливої сили, гіпнозу – і чогось, що не піддавалось жодному аналізу» [12, 440]. Рецензію на виступи С. Крушельницької у двох концертах до сторіччя від дня народження М. Шашкевича у Львові 1911 року, розпочато з того, що в широкому світі вона завжди «зазначувала» національну приналежність. «Свіжий» голос артистки має незвичайно шляхетний полиск, а про спів «не дається властиво писати. Її т р е б а о с п і в у в а т и!» (вирізнення авторське – О. Ф.) [7, 3]. Це ще одне свідчення «пісенно-асоціативного»

мислення С. Чарнецького, яке стимулювало інтермедіальність його творчого письма не лише в поезії та публіцистиці, а й у журналістиці. Індикаторами інтермедіальності стали музичні номеносфера, тематика й термінологія, а також плинна мелодійність літературної мови, тобто і «вербальна», і «словесна» музика (С. П. Шер).

Висновки. Музична складова журналістики С. Чарнецького наявна не лише в статтях на суто музичні теми, а в значно ширшому колі охоплених ним соціокультурних проблем. Вона репрезентується різними жанрами (фейлетон, есей, рецензія, огляд, спогад, некролог, джерелознавчий допис, відкритий лист і ін.) та широким діапазоном тематики «музика й суспільство», «музика в інших мистецтвах», інформаційно-джерельним матеріалом «із перших уст» унаслідок особистого знайомства з персоналіями зі світу музики, вмінням працювати з архівними джерелами й документами, а також здатністю наукової систематики явищ культури. Значну роль відіграла вроджена музикальність автора стрілецького гімну.

Проаналізованим зразкам притаманні історичні й «злободенні» ракурси змісту, спеціальні музичні знаки й символи, порівняння та паралелі. Чарнецький показав себе як журналіст широкого профілю не лише в сенсі художньо-галузевої багатовекторності, а й через усвідомлення культуральної контекстуальності окремої галузі. Поруч із тим, враховував і суспільно-політичні обставини екзистенції рідного краю. Цінними є його свідчення як сучасника виконавців-вокалістів і композиторів, а також історика театру й безпосереднього учасника музично-театральних вистав.

Тексти про музику пронизані піднесенням тоном, тонкими вібраціями його внутрішнього світу, що резонують із макрокосмами – як національним, так і міжкультурним. Нерідко в текстах віддзеркалюються катартичні й трансцендентні можливості музичного мистецтва. Вихід Чарнецького в позалітературний простір позначився і деякими хибами, що межували з недостатністю музичних компетенцій. Та назагал цей доробок є вартісним, пізнавальним і пройнятим художнім шармом пера талановитого літератора.

#### Примітки

<sup>1</sup> «Нарис історії українського театру в Галичині» (1934), «Нарис історії театру» (для «Історії української культури» під редакцією І. Крип'якевича, 1937).

<sup>2</sup> «Діло» (1921 року під назвою «Український вістник»), «Літературно-науковий вістник», «Громадська думка», «Воля», «Новий час», «Назустріч», «Українське слово», «Життя і знання», «Неділя» та ін.

<sup>3</sup> Це було зроблено 1934 року.

<sup>4</sup> «Пливем по морі тьми» – збірка його віршів, видана 1909 року.

<sup>5</sup> Побіч цих публікацій є ще джерелознавчий допис «З пожовклих листків» (1936), у якому вміщено передсмертний лист Д. Січинського до його товариша Ярослава Вінцовського (Ярославенка) та коментарі Чарнецького до листа.

<sup>6</sup> Засновник молочарської спілки на Стрийщині.

#### Література

1. Чарнецький С. Верховино, світку ти наш. *Вибране*. Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1959. С. 85–86.
2. Чарнецький С. Відбиті від рідного берега. Олександр Зарицький. Володимир Будзиновський. *Назустріч*. 1934. Ч. 15. С. 3.
3. Чарнецький С. «Галька» українськими силами. 75-ліття «Гальки» Ст. Монюшка. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 296–299.
4. Чарнецький С. З акторських смутків. *Громадська думка*. 05.05.1920. URL: [zbruc.eu/node/97423](http://zbruc.eu/node/97423) (дата звернення: 22.01.2021).
5. Чарнецький С. «Запорожець за Дунаєм» та його переміни. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 292–295.
6. Чарнецький С. Затужила душа... за каварняною музикою. *Громадська думка*. 04.09.1920. URL: [zbruc.eu/node/100096](http://zbruc.eu/node/100096) (дата звернення: 22.01.2021).
7. Чарнецький С. З концертової салі. *Діло*. 1911. Ч. 248. С. 1.
8. Чарнецький С. Лист до – і про Михайла Гайворонського. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 479–480.
9. Чарнецький С. Над свіжою могилою. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 411–414.
10. Чарнецький С. Останемо самотні. Лист до Яцкова. *Громадська думка*. 19.03.1920. URL: [zbruc.eu/node/96662](http://zbruc.eu/node/96662) (дата звернення: 22.01.2021).
11. Чарнецький С. Остап Нижанковський. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. Львів: Літопис, 2014. С. 433–434.
12. Чарнецький С. Про незабутнього «Йонтка» (пам'яті Олександра Мишуги). *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті,*

*матеріали, світлини* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилицчук. Львів : Літопис, 2014. С. 438–442.

13. Чарнецький С. Співак горя. У роковини смерти Д. Січинського. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилицчук. Львів : Літопис, 2014. С. 415–417.

14. Чарнецький С. Століття «Наталки Полтавки». *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини* / упоряд. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилицчук. Львів : Літопис, 2014. С. 183–186.

15. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів : ПП «Бінар-2000», 2005. Т. I: 1879–1939. 636 с.

### References

1. Charnetskyi, S. (1959). Verkhovyna, you are our whole world. Favorites, Lviv: Knyzhkovo-zhurnalne vyd-vo, 85–86 [in Ukrainian].

2. Charnetskyi, S. (1934). Reflected from the native shore. Oleksander Zarytsky. Volodymyr Budzynovsky. Towards, 15, 3 [in Ukrainian].

3. Charnetskyi, S. (2014). "Halka" by Ukrainian forces. 75th anniversary of "Halka" by St. Monyushko. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 296–299 [in Ukrainian].

4. Charnetskyi, S. (1920, May 5). From acting sadness. Public Opinion. Retrieved January 22, 2021, from: zbruc.eu/node/97423 [in Ukrainian].

5. Charnetskyi, S. (2014). "Zaporozhets on the Danube" and its changes. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 292–295 [in Ukrainian].

6. Charnetskyi, S. (1920, September 4). The soul grew sad... for the cafe music. Public Opinion. Retrieved January 22, 2021, from: zbruc.eu/node/100096 [in Ukrainian].

7. Charnetskyi, S. (1911). From the concert hall. Dilo, 248, 1 [in Ukrainian].

8. Charnetskyi, S. (2014). Letter to and about Mykhailo Haivoronsky. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 479–480 [in Ukrainian].

9. Charnetskyi, S. (2014). Above the fresh grave. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 411–414 [in Ukrainian].

10. Charnetskyi, S. (1920, March 19). Let's stay alone. Letter to Yatskiv. Public Opinion. Retrieved January 22, 2021, from: zbruc.eu/node/96662 [in Ukrainian].

11. Charnetskyi, S. (2014). Ostap Nyzhankovsky. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 433–434 [in Ukrainian].

12. Charnetskyi, S. (2014). About the unforgettable "Yontek" (in memory of Oleksander Myshuga). In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 438–442 [in Ukrainian].

13. Charnetskyi, S. (2014). Singer of grief. On the anniversary of D. Sichynsky's death. In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 415–417 [in Ukrainian].

14. Charnetskyi, S. (2014). Century "Natalka from Poltava". In B. Kozak, R. Lavrentii, R. Pylypchuk (Comps.), History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos. Lviv: Litopys, 183–186 [in Ukrainian].

15. Shtunder, Z. (2005). Stanislav Lyudkevych. Life and work. Vol. 1: 1879–1939. Lviv: PP "Binar-2000", 636 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 22.02.2022  
Отримано після доопрацювання 21.03.2022  
Прийнято до друку 25.03.2022*

УДК 7.012:[659.128:659.148]

**Цитування:**

Заря С. В. Засоби виразності в рекламному аудіовізуальному творі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 86–90.

Zarya S. (2022). Means of expression in advertising audiovisual works. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 41, 86–90 [in Ukrainian].

*Заря Світлана Валеріївна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
завідувач кафедри естрадного співу  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0001-8047-7068>  
[svetazarya@gmail.com](mailto:svetazarya@gmail.com)

**ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ В РЕКЛАМНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ТВОРІ**

**Мета роботи:** дослідити особливості використання засобів виразності та принципи їх синтезу й монтажу в аудіовізуальних творах та аналіз їх реалізації в сучасній аудіовізуальній рекламі. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методів спостереження, аналізу та теоретичного узагальнення даних практичної діяльності в галузі аудіовізуального мистецтва. **Наукова новизна** полягає в узагальненні різновидів телевізійної аудіовізуальної реклами, що ділиться за видами: соціальна реклама з національно-патріотичною символікою, соціально-побутова та комерційна музично-іміджева реклама. Розкрито систему засобів художньої виразності аудіовізуальних творів та охарактеризовано візуальні засоби й музично-мовну структуру, де уточнено функції музики, шумів і мови в телевізійних рекламних аудіовізуальних творах. **Висновки.** Аудіовізуальна телевізійна реклама на сьогодні найпопулярніший витвір кіномистецтва. Завдяки різного стилістичного напрямлення аудіовізуального твору всі засоби виразності дотримуються певного образу. Синтез візуальної та музично-звукової партитури та весь комплекс засобів виразності додають аудіовізуальному твору насиченості та яскравої палітри, що створює сильний вплив на глядача та неймовірне враження.

**Ключові слова:** рекламні аудіовізуальні твори, рекламні відеоролики, засоби виразності.

*Zarya Svitlana, Associate Professor, head of the pop singing department Kyiv Municipal Academy of circus and performing arts*

**Means of expression in advertising audiovisual works**

**The purpose of the work.** The study focuses on expressiveness in an audiovisual advertising work. **The methodology** consists in applying the methods of observation, analysis and theoretical generalization of practical data in the field of audiovisual art. **Scientific novelty.** The type of television audiovisual advertising, which is divided by types, is defined: social advertising with national-patriotic symbols, social-household and commercial musical-image advertising. The system of means of artistic expressiveness of audiovisual works is revealed, and the visual means and the musical-linguistic structure are described, where the functions of music, noise and language in the television advertising audiovisual works are specified. **Conclusions.** Audiovisual TV advertising is today the most popular cinematic work. Due to the different stylistic direction of the audiovisual work, all means of expressiveness adhere to a certain image. The synthesis of visual and musical sound scores and the whole range of expressive media adds an audiovisual product of saturation and bright palette, which has a strong influence on the viewer and an incredible impression.

**Key words:** advertising audiovisual works, advertising videos, means of expression.

Актуальність теми дослідження. Аудіовізуальна телевізійна реклама на сьогодні найпопулярніша з усіх реклам. Актуальність теми дослідження полягає в нагальній необхідності вивчити мистецтво творення такої нової форми національної культури, як телевізійна реклама, а саме розкрити й проаналізувати засоби виразності телевізійного аудіовізуального продукту. Телебачення впевнено посідає свою нішу в рекламному просторі та має найефективніші засоби інтерактивного впливу на масову аудиторію засобами творчо-технологічного та

художньо-мистецького спрямування. Ще наприкінці ХХ ст. основних рекламних засобів було не так багато: газети, журнали, пошта, радіо та телебачення. Проте з розвитком сучасних систем поширення інформації суспільство отримало нові канали впливу на споживача, однак телебачення впевнено посідає свою нішу в рекламному просторі та має найефективніші засоби інтерактивного впливу на масову аудиторію засобами творчо-технологічного та художньо-мистецького спрямування.

Аналіз досліджень і публікацій. Інформаційний матеріалізований простір реклами, що зберігається та поширюється, досліджують досить давно. Дослідниками реклами були У. Аренс, К. Бове, Д. Денісон, С. Займан, Д. Огілві, К. Хопкінс та інші. Телевізійну рекламу досліджували багато науковців, таких, як: Т. Архіпова, Ю. Бернадська, М. Берда, О. Зіміна, Ю. Шмига. Телерекламу як феномен вивчали Т. Архіпова, С. Герасимова та М. Кривко. Специфіку рекламних жанрів розглядали К. Урванцев та О. Чернишов, музичне оформлення досліджував А. Вуйма. Т. Архіпова окреслила специфіку української телевізійної реклами [2, 15-16].

Досліджуючи засоби виразності аудіовізуального рекламного твору, необхідно звернутися до традиційних аудіовізуальних екранних видів, таких, як кіно і телебачення, де вже розроблена теорія функцій засобів виразності. Серед науковців це: С. Ейзенштейн, З. Лісса, О. Орлов, Л. Рязанцев, Н. Утілова, Г. Фількевич, О. Чернишов, Т. Шак та інші.

Мета статті – дослідити особливості використання засобів виразності та принципи їх синтезу й монтажу в аудіовізуальних творах та аналіз їх реалізації в сучасній аудіовізуальній рекламі. Виклад основного матеріалу. Нині телевізійна реклама займає більше часу ефіру ніж всі інші передачі. Немає жодного телевізійного каналу без реклами, навіть в інтернеті ми не можемо її не дивитися. Аудіовізуальна реклама стає дуже популярною серед науковців як предмет дослідження.

Телевізійна реклама як основний вид сучасного аудіовізуального твору повинна виділятися від нескінченного потоку рекламних звернень та запам'ятовуватися глядачу, саме завдяки специфіці засобів виразності. Для цього використовують спеціально підбрану музику, особливий звук, шуми, зображення, світло та дизайн рекламного звернення. Над створенням та виготовленням аудіовізуальних творів працює велика команда. Це й художній та музичний редактор, сценарист, режисер, декоратор, диктори, співаки, актори, дизайнери та інші. Роль візуальних та музичних засобів в досягненні успіху величезна, але все залежить від вартості рекламного аудіовізуального повідомлення. Рекламні відеороботи стають популярними, цікавими, інформаційними але дорогими в цінній категорії, на відміну від рекламних радіороликів. Аудіовізуальний твір – це синтез аудіо та відеоряду, завдяки цьому

телевізійна реклама має більші можливості впливу на споживачів, ніж інші рекламні звернення, як, наприклад, реклама в газетах, журналах, біл-бордах або на радіо. Завдяки поєднанню аудіо та відеозображення в телевізійній рекламі виділяють такі загальні засоби виразності як: акустичні звукові – це музичні, вербальні (текстові, мовленнєві, темброві) та шумові; візуальні – екран, кадр, зображення, рух, світло, колір, та шрифт написання слоганів. Аудіовізуальний монтаж – це «оркестровий контрапункт зорових і звукових образів». Композиційну цілісність телевізійним рекламним аудіовізуальним міні-творам надає саме їх звукова партитура, яка складається з трьох основних компонентів: музика (внутрішньокадрова та закадрова), мова (внутрішньокадрова «синхрон» та закадрова), шуми (синхронний шум паралельний мові, так званий, «інтершум» та закадровий) [2, 133]. Дослідженню кіномузики приділяли увагу багато науковців, але першою стала дослідниця з Польщі З. Лісса у 1937 році, що написала працю «Музика і фільм», яка вийшла у Львові, а також багато статей на цю тему. Пізніше з'являється відома книга З. Лісси «Естетика кіномузики», яка у 1964 році була видана в Польщі. У дослідженні науковиця зупинилась на засадах аудіовізуальності кінотворів та стверджувала: що «кіно створює новий характер взаємодії мистецтв: переплетення різноманітних засобів, об'єднаних загальним ходом дії»; «мова змінює музику, звукові ефекти чергуються з музикою і мовою» [3]. Музику в кіно розподіляють на два види: внутрішньокадрову – «певні музичні номери або їх фрагменти, що звучать у кадрі» та закадрову, яка може висловлювати слова від автора, демонструвати емоційний стан героїв [4, 42]. Видатний український звукорежисер кіно і телебачення Л. Рязанцев розділяє функції музики у кінотворах на виразну (переживання та почуття людини); зображально-ілюстративну (як зображальний фактор); драматургічну (викликає певну емоційну атмосферу) та коментуючу (коментує розвиток дії) [4, 41]. А. Вуйма, досліджуючи музику в рекламі, стверджує: «музика – це сильний засіб впливу на людські почуття і емоції. З'єднавшись з таким потужним засобом пропаганди, яким є реклама, музика може багаторазово його посилити. Максимально використовуючи можливості музики реклама може набути величезної сили впливу» [1]. Дослідженню засобів впливу музики на людину приділяли

увагу багато науковців, але це стосується більше музичної естетики та психології.

У телевізійній рекламі багато звучить відомої музики (світові хіти, джазові стандарти, академічна музика), народні пісні, популярна та авторська музика. Музика в телевізійній рекламі додає найсильнішої уваги, зацікавленості, іноді стає шлягером самої реклами та головним засобом виразності. Деякі рекламні звернення впізнають саме завдяки музичній складовій.

Завдяки стилістиці аудіовізуальних реклам музичне оформлення та всі інші засоби виразності повністю залежать від свого стилістичного направлення. У дослідженні автором цієї статті для аналізу аудіовізуальних творів було проаналізовано більш ніж сто відеореklam. Моніторинг вітчизняної реклами виявив, що рекламні відеоролики вирізняються за такими основними видами, як: соціальні з національно-патріотичною символікою, соціально-побутові та комерційні музично-іміджеві. Завдяки цьому засоби виразності додають певного колориту та стилістичного направлення. Для соціальних реклам з національно-патріотичною символікою використовують музику закадрову та внутрішньокадрову. Серед прикладів: закадрова інструментальна та вокально-інструментальна музика (оркестр народних інструментів з обробкою народних мелодій – «Ой верше мій верше», «Ой чий то кінь стоїть»; пісня авторських творів «Козацький марш»; соло сопілки, флейти, кобзи та бандури. Музика внутрішньокадрова: етноспів – ансамбль «Даха браха», оркестровка – імітація звуку трембіти на тлі ударних та автентичних струнних; наспівування звичайними людьми народної пісні «Ніч яка місячна» або наспівування дівчинкою «Гімну України». Ролики соціально-побутової реклами діляться на сімейні, побутові (комерційні) та дитячі. Музика використовується закадрова інструментальна та вокально-інструментальна. Серед прикладів: популярні пісні сучасних виконавців: С. Вакарчук «Сонце моє»; для дитячих реклам характерна музика закадрова інструментальна та вокально-інструментальна: це М. Леонтович «Щедрик»; відомих мультиплікаційних фільмів (наприклад, «Попелюшка»; спеціально створені авторські композиції; спеціальні мелодичні композиції – вокалізований текст реклами; дубляж – український переклад традиційних мелодій-брендів у виконанні українських співаків). Музика внутрішньокадрова: марші,

танцювальні мелодії, дитячі пісеньки з текстом реклами. Для музичних рекламних роликів використовуються закадрова інструментальна та вокально-інструментальна музика: класичних творів: Й. Штраус – «На прекрасному блакитному Дунаї», Ж. Бізе – «Кармен»; Симфонії № 40 В. Моцарта; «Summertime»; пісні українських поп-зірок: С. Вакарчука «Я їду додому», гурту «ВВ» – «Весна», І. Білик «Літо», Д. Шурова «Кохання»; популярні світові хіти: «Don't Leave Me» Regina Spektor, «Venus» гурт «Shoking Blue»; спеціально створені для рекламних роликів авторські музичні твори: «Nescafe», «Coca-cola», український переклад традиційних мелодій-брендів у виконанні українських співаків.

Темі особливості мови в рекламі приділяли багато науковців, серед яких: Х. Кафтанджієв, Г. Фількевич, О. Бондаренко, І. Шмілик, Д. Добровольська та інші. Г. Фількевич відзначає, що «мова передає думки і почуття людини не тільки через значення слів, які вона вимовляє, але й через звучання голосу – зміну висоти звука і його сили, ритму, мови й темпу, тобто через інтонацію [6, 6]. Це стосується безперечно і аудіовізуального твору, завдяки дикторському тексту, коли кожна реклама має свій тон, свій характер звернення до глядача. Особливо це стосується тембральних якостей дикторів. Сильні чоловічі голоси більш зустрічаються в соціально-політичних рекламах. Жіночі голоси використовуються в дитячій та сімейно-побутовій рекламі. В рекламі не повинно бути багато слів, тому що реклама має певний час: це може бути 15 або 30 секунд, іноді більше. Не потрібно і не можливо багато говорити, тільки суть, чіткі фрази, які швидко запам'ятовуються, слоган – вся суть реклами.

Для національно-патріотичних реклам у текстах висловлена основна думка про національну гордість українців та велич України, історію України та її народу, героїв-патріотів, захисників України. Дикторський голос зазвичай чоловічий, тембрально яскравий та величний. Серед прикладів таких реклам: «Київстар» – рекламний ролик у формі тексту-розповіді у виконанні Б. Ступки «День захисника України», «Lifecell freedom» в якому використано уривок з поеми Л. Українки «Давня казка».

Для рекламних роликів соціально-побутових висловлена основна думка: розповідь про родинні цінності, виховання дітей, спільні сімейні розваги. Як наприклад «Слов'яночка», «Звенигора». Для дитячих –

різновид нових іграшок («Fisher price», «Барбі»). Для іміджевих музичних роликів замість тексту використовують пісню («Coca-cola», «Nescafe»). Текст використовують в кінці в слогану.

Дослідники аудіовізуальних творів також підкреслюють важливість шумових засобів з їх особливими функціями. Шуми виконують інформативні та ілюстративні функції. Наприклад, для більшого враження в національно-патріотичних рекламних відеороликах додаються акустично-шумові засоби. Закадрові для створення звукових планів: природні шуми (вітер, вода), індустріальні та урбанізовані шуми; внутрішньокадрові – це ілюстративні шуми: тупіт та іржання коней, шум зброї та розрив снарядів, оплески, шум військового транспорту (танки, гелікоптери, літаки).

Для соціально-побутових товарів шуми виконують інформативну та ілюстративну функції. Це побутові шуми (телефон, дзвоник, ключі), урбанізовані шуми (вулиця, дорога, автомобіль); внутрішньокадрові ілюстративні шуми: побутові прилади (телевізор), приймання ліків (пирскання, запивання), наливання рідини (вода, сік, молоко). Для дитячих реклам використовуються природні шуми (ліс, поле, птахи, звірі); побутові шуми (наливання води, соків, молока, шум вживання їжі, ковтання), урбанізовані шуми (рух дитячих поїздів та машин) та внутрішньокадрові – шум, що здійснюють персонажі – дитячі голоси та найчастіше дитячий сміх, висловлення емоцій (вигуки, дихання, зітхання). Для музичних іміджевих рекламних роликів – урбанізовані шуми (вулиця, дорога, автомобіль), природні шуми (ліс, поле, птахи, звірі); побутові шуми (наливання води, соків, молока, шум вживання їжі, ковтання), внутрішньокадрові – голоси та сміх, ілюстративні шуми: звук побутових приладів та посуду; ілюстрація рухів персонажів (кроки). Всі шумові ефекти невід'ємно посилюють стилізацію аудіовізуального рекламного твору та додають більшої виразності. Ще одним важливим засобом виразності є зображення, яскрава картинка, відзнята на кіноплівку, або з поєднанням мальованих чи комп'ютерних ефектів. Завдяки зображенню реклама забезпечує більш сильні комунікаційні можливості спрямованого на глядача звернення.

Для національно-патріотичних реклам сюжетна лінія підкреслена візуальними образно-зображальними засобами. Це й

масштабний показ безкрайніх просторів української землі, могутній Дніпро та стрімкий Черемош, яскраві Карпати та могутнє Чорне море. Також це стародавні міста, такі як Київ, Львів, культурно-мистецькі артефакти – краса рушників та вишиванок, творчість видатних митців (Б. Ступка). Патріотичні мотиви представлені в образі українського прапору, образів давніх героїв-козаків (нездоланий козак-характерник та могутній кінь) та сучасних героїв-патріотів, їх мужність у мирний час (як, наприклад, вишиванка на тілі М. Гаврилюка). Або під час бойових дій, у спалахах вогню та розривах вибухів. Це міцність української армії, через демонстрацію її озброєння – танків, гелікоптерів, кораблів.

Для соціально-побутових реклам необхідно виділити сімейні сюжети, які розвивають теми сімейних цінностей. Візуальний ряд надає зображення вулиць міст, будинків, звичне оточення (дім та двір, кухня та кімнати, магазини, сад, парк, домашні тварини), побутові предмети (телевізор, комп'ютер, кухонне приладдя, посуд), предмети інтер'єру – сімейні фото, улюблені предмети, їжа та традиційні процеси її приготування, вживання напоїв та кондитерських виробів. Люди розкриваються у процесі звичних щоденних дій (їжа, робота, вмивання, гоління, прогулянки тощо), вони зображені у повсякденному і, як правило, у простому не модельному одязі. Дитячі сюжети розвиваються за принципом рольових ігор: ігрові ситуації – імітація дорослого життя дівчинкою-лялькою (мода – святковий красивий жіночий одяг, взуття на високих підборах, будинки та меблі перукарня та магазин); дитячі ігри – пізнавальні, розважальні та рухливі; побутові сюжети розгортаються навколо тем щодо смачної їжі, напоїв, цукерок, а також ліків. У музичних рекламах візуальний ряд зосереджується на демонстрації природних краєвидів, мальовничих міст України, знаменитих архітектурних споруд, а також побутових приміщень (будинки, квартири, дитяча кімната, кухня), технічних (засоби зв'язку, комп'ютери, планшети, інтернет) та побутових приладів. Головні персонажі – бабуся, мати, батько, діти, а також «зірки» шоу-бізнесу: С. Вакарчук, В. Зеленський, О. Кравець, Потап (О. Потапенко).

Серед візуальних засобів значну цікавість викликає використання ілюстрації шрифтів написання рекламних слоганів. Слоган в телевізійній рекламі пишеться в кінці рекламного звернення. Головним завданням

вибору та написанню шрифтів, його кольору є зосередження уваги споживача. Шрифти зазвичай вибирають художники.

Ще одним важливим засобом виразності є монтаж. Монтаж – це взаємодія звуку і зображення. В екранних видах мистецтва монтажу присвячено досить багато досліджень. Традиційні види монтажу звуку і зображення – це синхронність, асинхронність, ілюстративність, контрапункт та паралелізм. Візуальні монтажні засоби здійснено на підставі монтажу миттєвих образів – статичних зображень та рухомих об'єктів та кліпового монтажу кадрів та відеофрагментів [2, 119]. К. Станіславська стверджує, що для кліпового монтажу характерні «швидкість (кадри тривають секунди чи долі секунди), ритмічність (задане співвідношення з ритмом музики, що звучить) і різкість (жодні правила класичного монтажу, що забезпечують глядачу єдність простору і часу, тут не виконуються» [5, 227]. Візуальні монтажні засоби рекламних аудіовізуальних роликів здійснено на підставі монтажу миттєвих образів – статичних зображень та рухомих об'єктів та кліпового монтажу кадрів та відеофрагментів. Аудіовізуальний монтаж роликів здійснюється на основі музично-звукової композиції.

Наукова новизна. Розроблено класифікацію української телевізійної реклами та визначено систему засобів художньої виразності рекламних аудіовізуальних творів.

Висновки. Аудіовізуальна телевізійна реклама на сьогодні найпопулярніша з усіх реклам. Завдяки синтезу аудіо та відеоряду вона має всі засоби виразності кіномистецтва, тому й має величезний вплив на глядача. Здійснений аналіз рекламних роликів довів, що реклама ділиться за видами: соціальна реклама з національно-патріотичною символікою, соціально-побутова (у тому числі сімейні, побутові, дитячі сюжети) та комерційна музично-іміджева реклама. Завдяки різновиду аудіовізуальних рекламних творів змінюються й складові засоби виразності. Серед засобів виразності ми виділили візуальні –екран, кадр, зображення, рух, світло та колір. Також акустичні звукові –музичні, вербальні (текстові, мовленнєві, темброві), шумові та аудіовізуальний монтаж – «оркестровий контрапункт зорових і звукових образів».

Композиційну цілісність телевізійним рекламним аудіовізуальним міні-творам надає саме їх звукова партитура, яка складається з трьох основних компонентів: музика (внутрішньокадрова та закадрова), мова

(внутрішньокадрова «синхрон» та закадрова), шуми (синхронний шум паралельний мові, так званий, «інтершум» та закадровий). У телевізійному рекламному ролик комплекс засобів виразності наповнює аудіовізуальний твір всіма окрасами справжнього кіномистецтва. Синтез візуальної та музично-звукової партитури додають аудіовізуальному твору насиченості та яскравої палітри й неймовірного враження глядачів.

### Література

1. Вуйма А. Комунікативні функції музики в рекламі. URL: <https://www.dissercat.com/content/kommunikativny-e-funktsii-muzyki-v-reklame> (дата звернення: 20.02.2022).
2. Заря С. В. Мистецько-видовищна телевізійна реклама в національно-культурному просторі України початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистец. наук: 26.00.01. Київ, 2018, 242 с.
3. Лісса З.. Естетика кіномузики. URL:[http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lissa\\_zofya\\_estetika\\_kinomuzyki.pdf](http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lissa_zofya_estetika_kinomuzyki.pdf) (дата звернення: лютий 2020).
4. Рязанцев Л. В. Звукорежисура: навч. посіб. Київ: ДАККіМ, 2009. 144 с.
5. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАККіМ, 2012. 320 с.
6. Фількевич Г. М. Музика в драматичному театрі. Київ: КДІТМ, 2004. 72 с.

### References

1. Vuima A. (2000). Communicative functions of music in advertising. Retrived from: <https://www.dissercat.com/content/kommunikativny-e-funktsii-muzyki-v-reklame> [in Ukainian].
2. Zaria S. V. (2018). The Artistic and Spectacular Television Advertising in the National-cultural Space of Ukraine of the XXI century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukainian].
3. Lissa Z. (1964). Movie music aesthetics. URL: [http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lissa\\_zofya\\_estetika\\_kinomuzyki.pdf](http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lissa_zofya_estetika_kinomuzyki.pdf) [in Ukainian].
4. Rjazancev L. V. (2009). Sound design. Kyiv [in Ukainian].
5. Stanislavsjka K. I. (2012). Art-type views of the modern culture. Kyiv [in Ukainian].
6. Filkevic G. M. (2004). Music in dramatic theater. Kyiv [in Ukainian].

Стаття надійшла до редакції 14.01.2022  
Отримано після доопрацювання 21.02.2022  
Прийнято до друку 22.02.2022

УДК 78.071.2 (477)

**Цитування:**

Романчишин В. Г. Кобзарство як унікальне явище української національної музичної культури. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 96–101.

Romanchyshyn V. (2022). The kobzars' art as a unique phenomenon of ukrainian national musical culture. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 41, 96–101 [in Ukrainian].

**Романчишин Василь Григорович**,  
кандидат культурології, професор,  
ректор Комунального закладу вищої освіти  
Київської обласної ради  
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,  
заслужений діяч мистецтв України  
<https://orcid.org/0000-0002-8951-2007>  
[romvag@meta.ua](mailto:romvag@meta.ua)

## КОБЗАРСТВО ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

**Мета роботи** – узагальнено охарактеризувати природу кобзарського феномену як органічну складову української національної музичної культури. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні системного підходу в дослідженні окресленої проблематики та сукупності таких методів: компаративного, культурологічного, історичного й аналітичного. **Наукова новизна** полягає в спробі визначити сутність кобзарського феномену, дослідити його основні риси й особливості, узагальнити розуміння кобзарської культури як національного високодуховного творчого потенціалу народно-культурної дійсності як своєрідний шабель розвитку національної народної творчості в парадигмі української музичної традиції. **Висновки.** Кобзарське мистецтво визначаємо як унікальне явище національної української музично-пісенної культури. Неповторність і самобутність кобзарського феномену міститься в самому факті існування і поширення кобзарської культури в народно-побутовому середовищі, у світоглядній сутності особистості співця, у високих вимогах до його духовного морального світу, музичній майстерності, здібностях, самовдосконаленні, у розумінні свого призначення і неухильному виконанні покладеної на нього місії, у підборі репертуару. Кобзарське мистецтво – показник високого цивілізаційного розвитку народних традицій, музичної культури та українського народу загалом.

**Ключові слова:** кобзарство, національна культура, музичні інструменти, репертуар.

*Romanchyshyn Vasyl, PhD in Cultural studies, professor, Rector of the Communal Higher Education Institution of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts», Honoured Artist of Ukraine*

### **The kobzars' art as a unique phenomenon of ukrainian national musical culture**

**Purpose of Research.** The purpose of the research is to characterise the nature of the Kobzar phenomenon as an organic component of Ukrainian national musical culture. **Research Methodology.** The research methodology is based on the systemic approach in the study of the highlighted issues and a set of the following methods: comparative, cultural, historical, analytical ones. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in an attempt of the complex analysis, which include the determination of the essence of the Kobzars phenomenon, and the investigation its main features and peculiarities and the generalisation of the understanding of the Kobzar culture as a national high spiritual creative potential of the folk-cultural reality as a kind of stage in the development of national folk creativity in the paradigm of the Ukrainian musical tradition. **Conclusions.** The author has defined Kobzar art as a unique phenomenon of national Ukrainian music and song culture. The uniqueness and originality of the Kobzar phenomenon is in the fact of the existence and spreading of the Kobzar culture in the following areas as a folk and everyday environment, in the worldview essence of the singer's personality, the high demands on his spiritual and moral world, musical skills, abilities, self-improvement, the understanding of their purposes and the performance of their duties and missions, the selection of the repertoire. Kobzar art is an indicator of the high civilizational development of folk traditions, musical culture and the Ukrainian people as a whole.

**Keywords:** kobzars art, national culture, musical instruments, repertoire.

Актуальність теми дослідження. У культурі кожного народу є хоча б одне явище, притаманне тільки для нього і не відоме іншим народам. У ньому, як правило, акумулюється духовна суть народу, ознаки національної

ментальності, національний характер. В українському континуумі до таких явищ належить кобзарство – унікальний, неповторний за своїм походженням і формами феномен. Це мистецтво об'єднує творчість

народних майстрів, які грали на давніх автентичних інструментах. Кобзар, бандурист – виконавець фольклору, український мандрівний співець-музикант, часто сліпий. Свій спів він супроводжував грою на українських народних інструментах – кобзі чи бандурі. Культурна роль кобзаря належить до сфери відтворення культурних й універсальних істин. Козацькі думи займають особливе місце в українському народному мистецтві не тільки через їх соціальне значення і статус, а й через їх функції. Актуальність нашого дослідження полягає в необхідності дослідити глибинні та самобутні корені народної культури, народного мистецтва прашурів, які свідчать про могутній творчий потенціал українців.

Аналіз досліджень і публікацій. Історія зародження та розвитку кобзарського мистецтва регулярно ставала предметом дослідження вітчизняних науковців. Автори присвячували свої студії традиціям та звичаям кобзарів, бандуристів і лірників (П. Куліш, К. Єфименко, К. Квітка й ін.), аналізували поетичний стиль дум (П. Житецький), їх музичну форму (Ф. Колесса, М. Грінченко), досліджували історію українських музичних народних інструментів (М. Лисенко, Г. Хоткевич, Л. Черкаський, Ф. Колесса, С. Грица й ін.). Вчені досліджували та прослідковували етапи розвитку кобзарства, характеризували творчість видатних кобзарів і бандуристів (Ф. Лавров, Ю. Яценко, Б. Жеплинський, В. Ємець та ін.). Попри підвищену увагу науковців до цієї теми, вона не вичерпує свого дослідницького пошуку.

Мета роботи – узагальнено охарактеризувати природу кобзарського феномену як органічну складову української національної музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Кожен народ, переживаючи буремні події історії, мав оспівувачів, які увічнювали пам'ять про героїв, їхні подвиги. Як правило, такими оспівувачами були каліки-старці, які мандрували по світу, під звуки музичного інструмента відтворювали епічні твори, зберігали та передавали їх з покоління в покоління. В Україні таких піснетворців прийнято називати кобзарями. Під терміном *кобзарство* розуміємо митців, які грають на кобзах, бандурах чи лірах і, як правило, співають під їх супровід.

На сьогодні існують різні версії щодо походження кобзарства. Проте загалом більшість дослідників стверджує, що коріння

кобзарського мистецтва сягає періоду Київської Русі. Співаків, музикантів, піснетворців у давні часи називали по-різному: баянами, «ведущими», скоморохами, каліками-перехожими, старцями, пізніше кобзарями, бандуристами.

Так, у «Слові про похід Ігорів» зафіксовано постать піснетворця Бояна, який супроводжував Ігоря Святославича. Співець під музичний супровід оповідав про героїзм руських богатирів, хоробру дружину, які боронили від ворогів велику й процвітаючу державу. Билини часів Київської Русі містять інформацію про воєнні походи русинів на Константинополь, у Малу Азію, боротьбу з Хазарським каганатом і перемогу над ним. За переконанням А. Русова, пісні цього періоду складені на основі дохристиянського язичницького світосприйняття [9].

На думку Г. Лозко, українські кобзарі та бандуристи ведуть свій початок з часів язичництва від виконавців релігійних обрядів, яких на той час називали: жрецьями, волхвами, відунами, віщунами тощо. Вони творили стародавні перекази, міфи – так звані кощуни, які, як зазначав І. Срезневський, близькі до байок: «одні гудуть, інші бають йому і кощунять». Гудіти означало грати на музичних інструментах. Г. Лозко припускає, що кощуни «співали або промовляли як українські кобзарські думи [3, 14], давні гудці є попередниками українських кобзарів, а їхні кощуни та байки – зразками для створення українських козацьких дум, пісень, плачів [3, 15]. Відомий науковець Ф. Колесса дотримувався такої самої думки. Аналізуючи речитативні форми в українській поезії (замови-заклинання, обрядові промови, похоронні голосіння та думи, які, на його погляд, «плекають насамперед професійні спеціалісти, тому що речитативні твори в змісті та формі зберігають характер імпровізації, а це вимагає від співця неабиякого таланту і вправи») та вважаючи замови за надійнішу речитативну групу, він робить висновок, що «початок у розвитку речитативних форм вийшов від чарівників, волхвів-ворожбитів та «відущих», від котрих знання замовних формул поширювалися тільки на невелике коло втаємничених», убачаючи в них попередників у запорозьких кобзарів [6].

У період княжої доби на теренах України були співаки, яких звали каліками-перехожими. Вони співали релігійні пісні та були рецитаторами духовних віршів. Співців

називали перехожими через прийняття ними обітниць побувати на Святій Землі. Повертаючись зі святих місць, вони користувалися особливою повагою: їх гостинно зустрічали та надавали їм усіляку допомогу. Середовище калік-перехожих уже з давніх часів було добре організоване. Вони мали свої братчини, ватаги, які збиралися для ходіння по святих місцях. Традиції і звичаї таких ватаг згодом стали основою кобзарсько-лірницьких організацій.

Певні джерела надають відомості про іншу категорію музикантів княжої доби – скоморохів. Скоморохами називали народних музикантів-потішників, які грали на різних інструментах: струнних, ударних, духових. Безцінним свідченням існування давньої музичної культури України-Русі є фрески Софійського собору в Києві, на яких зображено цілий музичний ансамбль з одинадцяти осіб, і зафіксовано вісім музичних інструментів: труби, флейту, орган, лютню, литаври, дзвони, щипкову ліру та парні барабанчики. Низка дослідників вважає, що співці-скоморохи були основними носіями, а раніше й творцями епічних пісень [2, 6]. Б. Жеплинський стверджує, що прототипами кобзарів можна вважати скоморохів, які грали на щипкових (можливо, кобзоподібних) інструментах, і під їх супровід виконували старовинні епічні твори – биліни [2, 6].

Літературні й історичні джерела вказують, що скоморохи існували в різних регіонах України від XI-го до початку XVI століття. В окремих джерелах скоморохів називали «кифаристами» (бандуристами чи кобзарями). Скоморошництво, на думку М. Грушевського, – це явище, запозичене з Візантії, яке на Русі набуло національних рис і робить його ознакою давньої культури українців. Науковець припускає, що обрядові дійства скоморохів були прообразом українських колядників. Від них вони запозичили теми та форми величань. Репертуар скоморохів складався з творів народного мистецтва, переказів минулого. Саме скоморохи зберігали народні звичаї та обряди. Співали вони поминальні співи, голосіння, що стали своєрідним вступом до козацьких дум.

Оскільки нотна грамота з'явилася значно пізніше, пісні скоморохів збереглися завдяки усній народній творчості. Тексти пісень склалися з коротких – від двох до чотирьох – тактів і супроводжувалися невеликим

мотивом. Саме така побудова була притаманна духовним пісням.

Через історичні обставини в XVI столітті в Україні оформився такий тип співця-скомороха, як «невільницький» мандрівний співець – народний майстер епосу. Місцем виступу таких мандрівних співців були «тризниця» або «собор» народу з нагоди обрядових свят.

Дослідник Б. Жеплинський доводить, що українські епічні співці, кобзарі не виникли раптово в XVI столітті; вони пов'язані репертуаром та інструментом з давньою традицією народних скомороших «гудаків» і є продовжувачами їхнього мистецтва. Українське епічне кобзарство й лірництво «по суті продовжувало кращі традиції скоморошого епосу, хоч у самій назві воно лише в деяких околицях зберігалось до кінця XVI століття як представництво скоморохів. ... хоча часом доволі прихильно згадувано кифаристів (бандуристів). Щойно часи другої половини XVI століття внесли сюди виразну диференціацію цього гурту на кобзарів-бандуристів, лірників» [2, 7].

У трагічний для України період (XV ст.) посилення соціального й національного гніту, реальної загрози фізичного знищення українського народу на фоні соціально-визвольного руху та героїчних воїн з'являються перші думи (невільницькі) й історичні пісні, які розповідають про тяжку турецько-татарську неволю, про втечу з полону, героїчну боротьбу за незалежність. Їх співали кобзарі та бандуристи. Формується професія народного співця – кобзаря, який розносив гучну славу про свій волелюбний народ, його боротьбу та подвиги.

З кінця XVI століття і до знищення Запорізької Січі (1775 р.) мандрівні та військові кобзарі й бандуристи були нерозривно пов'язані із запорізьким козацтвом. Козацька доба стала новим етапом у розвитку українського кобзарства. Кобзарі брали активну участь у боротьбі українського народу проти загарбників, надихаючи його своїми творами. У цей період були створені майже всі українські думи, які оспівують козацтво.

Феноменальність явища кобзарства пов'язана з його музичним інструментарієм. У контексті поставленої проблематики важливим є питання походження назви *кобза*, походження інструмента, а також еволюції музичного інструментарію кобзарів.

Перші відомості про музичний інструмент, який називають кобзою, наявний у записах арабських мандрівників. Арабський хронограф Х століття Абу-Алі Ібі Дауд розповідає про слов'янську країну з містом Куяб (Київ). Описуючи побут слов'ян, він повідомляє, що вони мають «різні кобзи, гуслі й дудки: дудки довгі на два лікті, а кобза має вісім струн» [11, 18]. Отже, кобза була відома на наших теренах з давніх часів, проте опису цього інструмента немає, і ми не можемо стверджувати, що йдеться про кобзу, яка була властива українській музичній культурі більш пізнього періоду.

Окремі зображення кобзи чи лютнеподібних інструментів на старовинних картинах, зокрема на фресках Софійського собору в Києві, також дають підстави стверджувати про наявність кобзоподібних інструментів в Україні в княжу добу.

Термін *кобза* існував здавна в багатьох народів. З XI століття половці, які поселилися в українських степах, мали слово *собхсі*; у хорватів і турок – *corus*, у румун – *sovza*; в угорців – *koboz*; у татар – *кобиз*. Це все назви лютнеподібного інструмента.

Попри те, що кобза була відома в сусідніх з Україною народів, її називали українським інструментом. Кобзу невпинно вдосконалювали, вона набувала все більшого розповсюдження та популярності і стала справді народним інструментом. У польських письмових джерелах початку XVI століття згадують козаків і те, що вони грали на кобзах. Трапляються відомості, що кобза побутувала в селах, а в містах – бандура.

У словнику М. Закревського кобза визначена як «бандура, давній музичний інструмент з 8 струнами, а кобзар – «... бандурист, співаючий по селам й містам народні пісні, акомпануючи собі на кобзі. Бандура ж – це рід гітари з дев'ятьма, іноді двадцятьма і більше струнами» [12]. Інші джерела повідомляють про наявність у кобзи трьох струн. Імовірно, первісна кобза мала три струни на довгій вузькій шийці з ладами та продовговатий корпус. Як стверджує Г. Хоткевич, часом «розвиток кобзи відбувався в таких напрямках: збільшення числа струн, уширення грифу, укорочення його й округлення корпусу. А округлення корпусу привело до примінення приструнків, які вже зовсім скасували потребу в ладах. ... бо на цілім ряді старинних малюнків ладів не бачимо» [12, 78]. Дослідник робить висновок, що лади були на первісній стадії інструмента,

а згодом відпали, тому що «українець любить прикрашати свою музику найтоншими мелізмами», а точність ладів не дає змогу цього робити [12, 78]. На думку Л. Черкаського, кобза з вісьмома струнами, а бандура – з дев'ятьма, двадцятьма струнами, згідно з визначенням М. Закревського, це вже інструменти з приструнками, які в більшості джерел називають бандурами. Поява приструнків, доводить дослідник, відкрила новий етап у становленні та розвитку українських автохтонних інструментів, які не мають аналогів у світовій музичній культурі. З виникненням приструнків місце давньої української кобзи займає нова, на якій кобзар грає не тільки притискаючи струни на грифі, а й водночас видобуваючи звуки щипком з постійно відкритих приструнків. Цей інструмент заявив про себе принципово відмінною будовою, строем і способом гри [13, 106].

Складно не погодитися з думкою Б. Жеплинського про те, що не варто занадто зосереджуватися на походженні назв *кобза* і *бандура* і «ототожнювати походження самих інструментів з походженням їх назв. Якщо назви могли бути і запозичені в сусідніх народів, то інструменти кобза і бандура, які звичайно народилися раніше їх назви, є, безперечно, суто українськими народними інструментами, які не мають аналогів в інших народів світу» [2, 4].

Аналіз кобзарського репертуару дає можливість стверджувати, що народні співці володіли багатьма музичними жанрами. Самі співаки називали свої твори козацькими притчами, лицарськими піснями, запорозькими псалмами. Говорячи про козацький репертуар, зупинимося на думках. Назва *дума* вперше наявна в письмових джерелах початку XVI століття: «... сумні пісні, які руси звать думами. Співають їх жалібним голосом і похитуючись з боку на бік» [7, 32]. Український кобзар Григорій Ткаченко говорив, що самі виконавці думи називали плачами.

Кобзарі вважали думи-плачі мистецтвом, найвищою кобзарською майстерністю. За ними йшли козацькі, історичні та чумацькі пісні. У козацьких піснях йшлося про особливості життя козаків, без згадування імен. Історичні пісні оповідали слухачам про історичні події, згадували прізвища відомих їх учасників. До сьогодні збереглися пісні, у яких йдеться про події далекого минулого – монгольську навалу на Україну-Русь і героїчний спротив її захисників.

Переважна більшість кобзарських дум – це героїко-трагічні співи, що розповідають про бурхливі події національно-визвольних змагань українців протягом століть. У думах переважає епічний елемент. Про це свідчить чітка побудова сюжету, фабульність, оповідальний характер опису подій, який ведуть за хронологією. За музичною і віршованою формою думи є вищою стадією речитативного стилю, розвинутого раніше в голосіннях. Кожний кобзар брав від свого вчителя зразок рецитації лише в загальних рисах, а потім відтворював власний варіант.

За майстерністю і засобами художнього виконання музичну спадщину кобзарів умовно поділяють на три типи: кобзарі як носії та виконавці народної творчості – вони співали думи й пісні в тому варіанті, який чули від своїх наставників; кобзарі-імпровізатори – ті, які не складали твори, а запам'ятовували основну сюжетну лінію думи чи пісні і під час виконання вносили свої корективи; кобзарі – творці власних творів, пісень.

Як зазначає Г. Лозко: «Кобзарі мали особливі засоби, що викликали сильне, глибоке співпереживання слухачів, примушували слухати і схвильовано стежити за розгортанням сюжету. Це досягається завдяки музичній декламації, підсиленню окремих місць особливою напругою голосу, скриками, зойками, а іноді справжнім тужінням» [4, 297]. Такою високою майстерністю володіли не всі кобзарі – лише найталановитіші досягали її вершини.

Героями творів кобзарів були такі шановані народом історичні особистості, як Байда, Самійло Кішка, Маруся Богуславка, Петро Сагайдачний, Петро Дорошенко, Іван Богун та ін. Співці прославляли військові походи Війська Запорозького. Велику увагу приділяли боротьбі проти турків і поляків. Так, серед «татарського» циклу добре відомі думи, як «Про трьох братів Азовських», «Про Самійла Кішку», «Про бурю на Чорному морі», «Про Марусю Богуславку» й ін. Центральне місце в «польському» циклі займають події Національно-визвольної війни середини XVII століття, особливе місце посідають народні герої Кривонос, Нечай, Хмельницький. Пізніше з'явилися нові цикли дум – про Північну війну, про Запорозьку Січ та її зруйнування, про гайдамачину, про панщину і свободу.

Українські думи – не лише глибоко оригінальні музично-поетичні твори, а й свідчення нездоланності та волелюбності

людського духу. Будучи створеними в епоху найбільш напруженої боротьби українського народу за право на життя, вони пройшли складну еволюцію – від свого становлення, злету, до поступового переходу в пам'ятку музичного життя народу.

Вже на початку XVIII століття, писав Ф. Колесса, кобзарі перестають творити нові думи; жодної події з цього століття не було оспівано в думах [5, 57]. Почали занепадати та розпадатися кобзарсько-лірницькі товариства, внаслідок чого слабшали традиції і звичаї кобзарів. Їхній репертуар більше залежав від нових уподобань слухачів, яких більше цікавили сатиричні та жартівливі пісні, танцювальні мелодії.

З. Пшерембський так описує тогочасних співаків: «ходили на богомілля, до святих міст християнського культу, прибували на відпуст (прощу, богомілля, ярмарки, торги, співали та грали під костелами, на цвинтарях і в корчмах, відвідували селянські хати, шляхетські двори, містечка і навіть великі міста – всюди охоче прийняті, запрошувані до участі в сімейних та інших урочистостях. Залежно від обставин виконували різний репертуар: релігійні пісні (з яких починали спів), історичні думи, балади, інколи пісні суспільного змісту, а також танцювальні пісеньки (до танцю), на сході часто коломийки, якими, звичайно, закінчували свій виступ» [10, 47].

Кобзарський репертуар можна поділити на кілька жанрових груп. Першу групу становили історичні та героїчні епоси. Другу – молитви, псалми, духовні вірші, акафісти. Як зазначає В. Гнатюк: «Молитви бувають звичайні, вибрані з молитвословів, деколи смішним способом перекручені... Крім того, є молитви, складені самим народом, часто також не зрозумілі, можливо через свою давність [1].

Найчисленнішими та найчастіше виконуваними були псалми. В. Нолл вказує: «Кожен бард знав багато псалм, двадцять і навіть більше, які громада просила барда заспівати, коли він сидів у людному місці. Як і в будь-якому усному жанрі, різні виконавці співали по-різному одні і ті ж псалми, а також виконували псалми по-різному кожен раз. Різні псалми були виконували в різних стилях і формах: деякі мали строфічні форми, а деякі виконувались речитативом, що було типово для інших жанрів, особливо для героїчних епосів» [8]. Надзвичайно популярні як серед слухачів, так і серед виконавців-кобзарів – псалми «Лазар» («Багач і вбогий Лазар»), «Ісусе прелюбезний», «Радуйся, Маріє»,

«Блудний син», «Дивна твоя тайна» та ін. До третьої групи належали сатиричні, розважальні (жартівливі) пісні і танцювальні мелодії. Твори такого жанру серед кобзарів називали «штучками». Серед них – «Компанець», «Чоботи», «Закаблука», «Голубець», «Хома та Ярема», «Теща», «Щиглово весілля» тощо. До цієї групи можна віднести пісні морально-виховного змісту, а також таємні пісні: «Правда і неправда», «Сиротина», «Сковородинська» («У всякого города свій нрав і права...») тощо.

Зміст репертуару кобзарів залежав від конкретних соціально-історичних умов, місцевих традицій, попиту населення, світогляду та художнього смаку виконавця. Так, у репертуарі Остапа Вересая були переважно думи й історичні пісні, у яких пропагувалася ідея миру та злагоди в сім'ї, повага до батьків. Почувши у виконанні якогось кобзаря твір, якого він не знав, але який йому сподобався, народний співак просив навчити його. Переважно таким чином кобзарі протягом багатьох століть вивчали й передавали твори з вуст у уста, зберігаючи унікальні твори музичного народного мистецтва.

Висновки. Кобзарське мистецтво визначаємо як унікальне явище національної української музично-пісенної культури. Неповторність і самобутність кобзарського феномену міститься в самому факті існування і поширення кобзарської культури в народно-побутовому середовищі, у світоглядній сутності особистості співаця, у високих вимогах до його духовного морального світу, музичній майстерності, здібностях, самовдосконаленні, у розумінні свого призначення і неухильному виконанні покладеної на нього місії, у підборі репертуару. Кобзарське мистецтво – показник високого цивілізаційного розвитку народних традицій, музичної культури й українського народу загалом.

### Література

1. Гнатюк В. Лірники, лірницькі пісні, молитви, слова і т.і з повіту Бучацького. *Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Шевченка*. Львів. 1896. Т. II. С. 1–9.
2. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні. Львів, 2000. 195 с.
3. Лозко Г. Волхви. *Сварог*. 1997. Вип. 5. С. 12–18.
4. Лозко Г. Українське народознавство. Харків, 2010. 472 с.

5. Колесса Ф. М. Огляд українсько-руської народної поезії. Львів, 1925. 185 с.
6. Колесса Ф. М. Речитативні форми в українській народній поезії. *Первісне громадянство*. Київ, 1927. Кн. 1–3. С. 60–113.
7. Колесса Ф. М. Українські народні думи. *Записки НТШ*. Львів, 1921. Вип. 130–131. С. 32–41.
8. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні. *Родовід*. 1993. №6. С. 16–25.
9. Підгорбунський М. Кобзарі та бандуристи в Україні. *Київська старовина*. 2003. №4. С. 170–176.
10. Пшерембський З. Є. Корбова ліра у Польщі. *Родовід*. 1995. №11. С. 43–55.
11. Січинський В. Чужинці про Україну. Київ, 1992. 254 с.
12. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 2002. 288 с.
13. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ, 2003. 261 с.

### References

1. Hnatyuk, V. (1896). Lyres, lyre songs, prayers, words, etc. from the Buchatsky district. *Etnografichnyi zbirnyk Naykovogo Tovarystva im. Shevchenka Naukovo, II*, 1–9 [in Ukrainian].
2. Zheplynskyi, B. (2000). A brief history of kobzarstva in Ukraine, 195 [in Ukrainian].
3. Lozko, H. (1997). Volhvy. *Svarog*, 5, 12–18 [in Ukrainian].
4. Lozko, H. (2010). Ukrainian ethnology. *Kharkiv*, 472 [in Ukrainian].
5. Kolessa, F. M. (1925). Overview of Ukrainian-Russian folk poetry. *Lviv*, 185 [in Ukrainian].
6. Kolessa, F. M. (1927). Recitative forms in Ukrainian folk poetry. *Original citizenship*, 1–3, 60–13 [in Ukrainian].
7. Kolessa, F. M. (1921). Ukrainian People's Dumas. *Notes of NTSH*. *Lviv*, 130–131, 32–41 [in Ukrainian].
8. Boll, V. (1993). Moral authority and social role of blind bards in Ukraine. *Rodovid*, 6, 16–25 [in Ukrainian].
9. Pidgorbunski, M. (2003). Kobzari and bandurists in Ukraine. *Kyivska starovyna*, 4, 170–176 [in Ukrainian].
10. Psherebmskyi, Z. E. (1995). Korbova lira in Poland. *Rodovid*, 11, 43–55 [in Ukrainian].
11. Sichynskiy, V. (1992). Chuzhyntsi about Ukraine. *Kyiv*, 254 [in Ukrainian].
12. Hotkevich, G. (2002). Musical instruments of the Ukrainian people. *Kharkiv*, 288 [in Ukrainian].
13. Cherkaski, L. M. (2003). Ukrainian folk musical instruments. *Kyiv*, 261 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2022  
Отримано після доопрацювання 30.04.2022  
Прийнято до друку 05.05.2022

УДК 78.03(477) «1991/2022»

**Цитування:**

Шевченко О. Г. Концепт «ф'южн» у сучасній рок-музиці України. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 102–107.

Shevchenko O. (2022). Concept fusion in modern rock music in Ukraine. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 102–107 [in Ukrainian].

*Шевченко Олена Григорівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри академічного  
та естрадного вокалу і звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-2619-7222>  
[olena\\_sheva@ukr.net](mailto:olena_sheva@ukr.net)

## КОНЦЕПТ «Ф'ЮЖН» У СУЧАСНІЙ РОК-МУЗИЦІ УКРАЇНИ

**Мета роботи** – дослідити значення концепту «ф'южн» у процесі розвитку сучасної рок-музики України. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні низки підходів: *історичний* – у накопиченні відомостей, отриманих з першоджерел, музикознавчої та мистецтвознавчої літератури з обраної теми; *аналітичний* – у використанні мистецтвознавчої та культурологічної літератури; *системний* – для узагальнення художньо-естетичних особливостей жанру рок-музики; *теоретичний і прогностичний* методи дали змогу підбити підсумки дослідження та обґрунтувати пропозиції щодо розв'язання складних питань, що постали перед українською рок-музикою. **Наукова новизна:** вперше в національному мистецтвознавстві репрезентовано концепт «ф'южн» в українській рок-музиці, що синтезувала давні українські пісенні традиції з новітніми доробками західноєвропейської музичної культури. **Висновки.** Концепт «ф'южн» як багатозначний термін за своєю суттю має своєрідний творчий сенс і містить у собі інноваційність ідеї. Концепт «ф'южн» у рок-музиці України має певну природу конфліктності, адже, з одного боку, західноєвропейські впливи, які мали свій початок ще на початку ХХ століття, охопили культурне життя молодіжного середовища, стимулювали зародження нових жанрів у сучасному музичному мистецтві України. З іншого – переосмислення українського фольклору, тобто трансформація традиційних українських народних пісень (переспіви давніх родинно-побутових пісень, календарно-обрядових та ін., що містять етнотенденції), які чітко окреслились та намітили подальший розвиток рок-музики в Україні.

**Ключові слова:** ф'южн, рок-музика, концепт, фольклор, етно-рок, аутентичний рок, музична культура.

*Shevchenko Olena, Ph.D. in Art Study, associate professor, National Academy of Culture and Arts Management*

### Concept fusion in modern rock music in Ukraine

**The work aims** to explore the significance of the concept of "fusion" in the development of modern rock music in Ukraine. The research methodology consists of the application of several approaches: historical - in the accumulation of data obtained from primary sources, musicological and art literature on the selected topic; analytical - in the use of art and cultural literature; system, which allowed to summarize the artistic and aesthetic features of the genre of rock music, theoretical and prognostic method - allowed to summarize the study and substantiate proposals for solving complex issues facing Ukrainian rock music. **Scientific novelty:** for the first time in national art history, the concept of "fusion" is represented in Ukrainian rock music, which synthesizes ancient Ukrainian song traditions with the latest achievements of Western European musical culture. **Conclusions.** The concept of "fusion", as a multi-valued term, by its nature, has a unique creative meaning and contains an innovative idea. The concept of "fusion" in Ukrainian rock music has a certain nature of conflict, because, on the one hand, Western European influences, which began in the early twentieth century, embraced the cultural life of young people, and stimulated the emergence of new genres in contemporary Ukrainian music. On the other hand, the rethinking of Ukrainian folklore, ie the transformation of traditional Ukrainian folk songs (renditions of ancient family songs, calendars, and rituals, etc., containing ethno-trends identified and outlined the further development of rock music in Ukraine.

**Keywords:** fusion, rock-music, concept, folklore, ethno-rock, autentic rock, music culture.

Актуальність теми дослідження. Вивчення музичної культури певного суспільства, етносу, соціального прошарку як складової загально-історичного процесу є невід'ємною частиною сучасного музикознавства. Такі дослідження ставлять за мету залучення до

культурних цінностей минулого через вивчення музично-історичної спадщини. Культурне життя України з кожним днем стає більш складною, багатоукладною сферою діяльності. Сьогодні, коли важко встежити за різноякісною творчою стихією, у її глибинах

народжуються та викристалізуються нові естетичні цінності. Однак ці процеси відбуваються надзвичайно складно.

У сучасному мистецтвознавстві останнього десятиліття характерна посилена увага до вивчення не лише академічних сталих і традиційних напрямів музичної культури, а й музичної мови картин світу через призму сучасних методів та форм, зокрема до дослідження культурологічного змісту їхніх базових концептів.

Останній зумовлений не лише понятійним значенням, а й методами їх вживання, тобто застосування, що значною мірою залежить від естетико-мистецтвознавчих поглядів молодих музикантів, тобто не лише їхньої космополітичності, а також у поєднанні з обізнаністю української національної музичної культури та національними фольклорними традиціями й українського етносу зокрема.

Аналіз досліджень і публікацій. Відмінною рисою музичної культури ХХ століття є поява низки нових напрямів, зокрема таких, як: рок-музика, фолк-рок та ін., які утворилися в результаті взаємодії культур різних етносів, що, відповідно, вплинуло на саму структуру музичної культури [10, 10].

З питань класифікації музичної культури загалом доречно буде згадати широковідому працю В. Конен «Третій пласт», у якій ідеться, що музичну культуру, яку можна розподілити на три пласти: фольклор, музику класично-академічних традицій і «музичне повітря», або музику, що постійно оточує нас у повсякденному житті, тобто функціонує в побуті. Відповідно до концепції авторки, пласти музичної культури можуть перетинатися, але в жодному разі не синтезуватися. Зі сказаного вище природно виникає питання: до якого з цих пластів слід віднести такі музичні жанри, як: рок-опера, рок-симфонія, рок-ораторія, рок-сюїта, фолк-рок, етно-рок, кантрі-рок, джаз-рок, афро-рок, інді-рок, бароко-рок, електронний рок; виконання народних пісень з елементами рок-н-ролу, регі, латиноамериканських танцювальних мотивів, а також блюзу, боса нова та багатьох інших. Сьогодні цей список стилів має достатньо широкий діапазон. (Про це більш ґрунтовно йтиметься далі). Цей факт ще раз доводить, що чітка теоретична концепція щодо вивчення сучасної рок-музики загалом на сьогодні існує в дуже обмеженому обсязі [7, 67].

Професійна масова музична культура, що виникла на початку ХХ століття, теж ґрунтувалася саме на народнопісенних мелодіях. Як зазначено раніше, саме народнопісенний афроамериканський жанр «блюз» став основою провідних музичних стилів першої половини та середини ХХ століття: джазу, ритм-н-блюзу, соулу та рок-н-ролу. Також опосередковано він вплинув на мюзикл й інші сценічні жанри ХХ століття. Можна сказати, що вся сучасна масова музична культура виникла з блюзу. Проте, коли стилі та жанри почали виходити за кордони США та розвиватись у західно- та східноєвропейських країнах і країнах Азії, вони почали збагачуватись місцевими фольклорними інтонаціями. Не стала винятком і рок-музика [1, 17].

У роботі «Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття» Л. Васильєва визначає рок-музику як складне утворення, що включає течії за музичними й немусичними ознаками: за належністю до певних соціально-культурних рухів («психоделічний рок», хіпі, панк-рок), за віковою зорієнтованістю (рок для підлітків, рок для дорослих), за динамічною інтенсивністю («важкий рок», «м'який рок»), за рівнем технічного оснащення (електронний рок), за взаємодією з іншими музичними традиціями («афро-рок», «бароко-рок», «фолк-рок», «джаз-рок»), за місцем у системі художньої культури (комерційний «поп-рок», елітарний «рок-авангард») [6, 7].

Якщо говорити про світову практику поєднання нових (некласичних або неакадемічних) течій, то слід відзначити той факт, що у 1990-х роках у творчості групи «Nirvana» остаточно оформилась нова стилістична гілка року – гранж (grunge, з англійської буквально – бруд). Вона й стала мейнстрімом десятиліття. Окрім цього, в рок-музиці можна прослідкувати тенденцію інтеграції або злиття з іншими стилями, такими, наприклад, як хіп-хоп, унаслідок чого концепт «ф'южн» утворює на стику естетик року та хіп-хопу такі альтернативні напрями, як: rap-rock, rap-metal, rapcore (BeastieBoys, LinkinPark тощо). Багато популярних гуртів та виконавців, зокрема: AlanisMorissette, BryanAdams, Roxette та ін., залучають до свого арсеналу виразові властивості рок-музики. Поруч із класичним роком (Radiohead, Garbage, Cranberries, HIM, R.E.M) продовжує

також розвиватися альтернативний рок (Blur) та punk-rock (TheOffspring, GreenDay)[1; 12].

У кінці останнього десятиліття минулого століття з'являються такі альтернативні стильові відгалуження, як: indierock, shoegaze, postrock, mathrock тощо. Продовжує бурхливо розвиватись і тяжкий метал (Amorphis, Pantera, W.A.S.P.). У ньому також виникають нові стильові течії: symphonic power metal (Kamelot, Nightwish), neo-classical metal (RhapsodyOfFire, ChildrenofBodom), extrememetal, experimentalmetal (Neurosis), death-doom (MyDyingBride, ParadiseLost) grindcore (NapalmDeath), deathmetal (CannibalCorpse), melodicdeathmetal (InFlames), thrashmetal (Sepultura, Slayer), numetal (Korn). До цього додамо, що саме в 1990-ті роки твердо став на ноги й напрям фолк-року. Його стилістичним варіантом був також фолк-метал [1, 13].

Мета роботи. В контексті вище сказаного доцільно дослідити питання значення концепту «ф'южн» як ключового моменту в процесі розвитку рок-музики в Україні на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що культурологічне значення концепту «ф'южн» (від англ. «fusion», сплав, злиття – термін, який може входити до назви стилів та напрямів у мистецтвознавстві, музиці, архітектурі, дизайні тощо) полягає в синтезі несумісного, тобто злитті та поєднанні концептуально різних ідей, які на перший погляд не сумісні, проте в результаті «злиття» не втрачається цілісність та гармонія. У світовому музичному мистецтвознавстві термін «ф'южн» як напрям виник у 1970-х роках у результаті поєднання певних елементів різних стилів, таких як: рок, джаз, європейська академічна музика та неєвропейський фольклор [6, 15].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше в національному мистецтвознавстві репрезентовано концепт «ф'южн» в українській рок-музиці, яка синтезувала давні українські пісенні традиції з новітніми доробками західноєвропейської музичної культури. Якщо йдеться про походження рок-музики як такої, то синтез стилістики року із народнопісенними інтонаціями різних народів світу породив багато нових музичних стилів. Стилями рок-музики, у яких стилістика року поєднується із народнопісенними інтонаціями позаамериканських країн, є фолк-рок, фолк-метал, етно-рок, кантрі-рок, кельтський рок, латін-рок, анатолійський рок, маніла-саунд та піной-рок, рага-рок, а також частково поганський рок.

До стилю «фолк-рок» прийнято відносити музику в тому випадку, коли в

основі її мелодики ми чуємо етнічну музику переважно народів Європи (наприклад кельтський, слов'янський, скандинавський фольклор). Якщо йдеться про синтез рок-стилістики з позаєвропейськими і позаамериканськими фольклорними витоками, то тут доречно висвітлити момент про відношення цієї музики до інших стильових напрямів. Як приклад, можна назвати афро-рок або південноамериканський латін-рок. Також виділяються окремими жанрами стилістичні синтези року із традиційною музичною культурою Азії: анатолійський рок (поєднання з турецьким фольклором), маніла-саунд та піной-рок (музичний стиль, що комбінує елементи філіппінського фольклору з роком, джазом та диско), рага-рок (термін, що узагальнює експерименти із синтезу індійської традиційної культури та західноєвропейського року). Багато хто вживає термін «етно-рок» саме для позначення неєвропейських стильових синтезів рок-музики [1; 16].

Процес популяризації та офіційного визнання рок-музики на теренах пострадянського простору, особливо за останні декілька десятиліть, набув ознак справжньої музичної пандемії. Це відбулося внаслідок процесу становлення та розвитку українського шоу-бізнесу як окремої потужної комерційної структури, фінансування якої до 1991 року відбувалося частково за державної підтримки, у перші роки незалежності, як правило, силами самих музикантів, пізніше за допомогою вітчизняних меценатів. Як приклад, Нікопольський завод феросплавів, за участі професійного продюсера та менеджера Олександра Лисокобилка, підтримав Дует Кримвих, гурт «Одрі» та інші колективи й виконавців. Лише згодом всесвітньовідомі звукозаписувальні студії стали долучатися до співпраці з представниками українського шоу-бізнесу.

Нагадаємо, що, починаючи ще з 1962 року, коли «стараннями секретарів Радянського райкому ЛКСМ України виник чи не перший! в СРСР молодіжний госпрозрахунковий клуб «МК-62» [2, 11], були зроблені перші кроки в бік комерційних відносин (організація міських концертів, а з 1968 р. – всесоюзних конкурсів та фестивалів біг-біту, платних лекторіїв). Пізніше, із середини 1980-х років, самодіяльність перших київських «бітників» змінив професіоналізм молодих музикантів, що згодом проявилось в діяльності так званих кооперативних формацій (творче об'єднання «Експеримент» (з 1962 р.), яке поступово переросло в «Музичну

вітальню» при Київському рок-клубі (з 1986 р.), творче об'єднання «Рок-артіль» (з 1987 р.), студійна формація «Андріївський узвіз» (1988 р.) та ін.), які формувалися та функціонували за підтримки комсомольських організацій або з власної ініціативи музикантів заради реалізації творчого потенціалу [3; 9].

Прояв національного (мається на увазі фольклорних мотивів як елемента «ф'южн») можна простежити в процесі розвитку української (радянської) естрадної пісні, коли в 1950–1970-х роках, у період хрущовської відлиги, музичне (і не лише!) мистецтво України було ознаменоване новим сплеском ліричної музики з національними мотивами [9, 52].

Трохи згодом, у період 1960-х – початок 1980-х, українська (радянська) естрадна пісня здебільшого базується на поєднанні біг-бітових ритмів та інтонаційних елементів «ліричної пісні з образно-мовною стилістикою класичного українського фольклорно-побутового романсу [4, 176].

1960-ті роки – це період становлення української естрадної пісні, яка внаслідок трансформаційних змін, в основу якої ввійшов концепт «ф'южн», а згодом і до української рок-музики загалом. Розквіт цього пісенного напрямку пов'язаний з появою великої кількості професійних і самодіяльних вокально-інструментальних ансамблів, які стали «активними виконавцями та пропагандистами не лише естрадно-ліричної, а й комсомольсько-молодіжної пісні» [4, 178]. Поряд з творами професійних композиторів не менш широку популярність здобули пісні самодіяльних авторів, які часто виступали як композитори, так й автори слів (В. Івасюк, С. Сабадаш, А. Пашкевич, В. Дутковський та багато ін.). Характерно, що саме самодіяльні композитори, такі як В. Івасюк, С. Сабадаш, створювали оригінальні, не заангажовані в естрадному плані пісні із західноукраїнськими інтонаціями (без перебільшення культові пісні «Червона Рута», «Водограй» та ін.) [9, 56].

Характеризуючи стан української популярної музики загалом, зокрема рок-музики, кінця 1990-х, особливо початку XXI століття, можна відмітити повернення музикантів до національного традиційного фольклору, так званого «нео-фольк-рок». На відміну від 1960-х – 1970-х років, новий стиль – це насамперед звернення до пісні-оригіналу, до самого її серця, з максимальним збереженням першоджерела. Це стосується як музичного матеріалу, так і самого виконання, а також синтезу сучасних засобів художньої виразності.

Цілком природно, що порівняно з іншими, «чистими» стилями, такими як академічна музика, де традиційно використовують класичні (академічні) музичні інструменти, для рок-музики концепту ф'южн властиве застосування як електронних музичних інструментів у поєднанні з автентичним вокалом, так і традиційних народних інструментів тощо. Якщо звернемо увагу на специфіку саме української рок-музики, то виявимо використання таких автентичних (народних) традиційних (залежно від регіону) музичних інструментів, як кобза, бандура, сопілка, цимбали, трембіта й ін.

Сьогодні можна говори про певну динаміку концепту «ф'южн» на тлі просування рок-музики в Україні, що розвивалася, на нашу думку, у декілька етапів.

Перші спроби «злиття» українського фольклору й електронної музики, про яке вже йшлося вище, були започатковані пошуками у фанк-оранжуванні народних пісень у виконанні популярних ВІА 1980-х «Водограй», «Червона Рута», «Кобза», «Беркут» та ін. Згодом їхні традиції продовжили такі українські естрадні виконавці, як Марія Бурмака, Віктор Павлик, Іларія, Катя Chilli, Росава, сьогодні це Тоня Матвієнко, «KAZKA», Катерина Павленко (гурт «Go-A») та багато ін. [5].

Тут також слід зазначити, що названі вище колективи мали офіційне визнання радянської влади, а разом з цим більше можливостей для творчих пошуків та незначних (у межах радянської ідеології) музичних експериментів.

Починаючи з 1980-х років, концепт «ф'южн» можна прослідкувати в електронному звучанні таких напрямів, як електро-поп, ньюромантик, синті-поп, диско, техно, які відкрили епоху танцювальної електронної музики й згодом стали основою для таких напрямів рок-музики, як: електро-фольк, панк-рок, айсід-джаз та ін. (дуєт «Автентичне життя» та Катя Chilly, гурт «Воплі Відоплясова», «Кому вниз», ін.), які раніше працювали неофіційно, іноді підпільно, відповідно не маючи підтримки влади та певних офіційних органів [6].

На початку 1990-х років саме цей сегмент української музичної молодіжної культури, який переслідували протягом багатьох десятиліть, вийшов за межі андеграундного існування, згодом «виробив» свою ідеологію та відіграв вирішальну роль у подальшому розвитку, можливо, усієї української музичної культури [7, 67].

Значним культурним проривом, можна навіть сказати музичною революцією, стала подія 1989 року: у Чернівцях відбувся Перший республіканський фестиваль української поп-музики «Червона Рута». Як з'ясувалося, українські мелодії, що були відомі в усьому світі, були озвучені співаками майже з усього світу: Австралії, Аргентини, Канади, Сполучених Штатів Америки, Югославії, Польщі, Чехословаччини [9, 27].

Отже, фестиваль, що був запланований як республіканський, фактично виріс до міжнародного рівня, що в майбутньому дало могутній поштовх для новітніх пошуків молодих музикантів у стилі поп- та рок-музики, зокрема й «ф'южн».

Подальший процес активних пошуків поєднання народного мелосу й елементів різних стилів: року, попу, джаз-фанку й регбі розпочався в середині 1990-х років. (Це можна назвати другим етапом). Майданчиком для подібних музичних експериментів стали фестивалі: «Червона Рута», «Мазепа-фест», «Країна мрій», «Рок-екзистенція», «Шешори», «Ростоки», «Етно-еволюція», «Трипільське коло», «Потяг ДО Яремче», «Київська Русь» та ін., що дали можливість розкрити молодих талановитих музикантів, які в результаті стали основоположниками низки напрямів в українській рок-музиці.

Із середини 2000-х років в Україні почався третій етап: спостерігається нова хвиля етноруху, що полягає в спільних проєктах, де рок-музиканти починають співпрацювати з фольклорними ансамблями. Виконання народних пісень у кавер-версіях стає трендом серед українських поп- та рок-виконавців. Сучасний музичний простір пропонує добірку цікавих, іноді незвичних переспівів, що «вдихнули» в уже призабуті пісні нове життя і дали можливість давнім текстам зазвучати по-свіжому. Концепт «ф'южн» при цьому можна прослідкувати в композиціях на основі обробки українських народних пісень у таких стилях, як: рок, панк-рок, хіп-хоп та ін.

Серед найяскравіших представників етноруху в Україні можна назвати такі *рок-гурти*, як: «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни», «Брати Карамазови», співачка Вікторія Врадій; *поп-рок*: «Океан Ельзи», «Одрі», «MadHeads», «Друга Ріка», «Димна суміш», «Зруйновані барикади», «Табула Раса»; *український блюз*: «Пікардійська терція», «Нічлава Блюз», «Чорні черешні», Дует Кривових; *український фольк-рок, етно-рок*: співачки Руслана, Катя Чілі, Росава,

пізніше «KAZKA», гурти «Чумацький шлях», «Гайдамаки», «Мертвий півень», «Гуцул Каліпсо», «Тартак», «ВІЙ», «Мандри», KozakSistem і Тарас Чубай, «ДримбаДаДзига»; *український брейк-данс, хіп-хоп, реп*: «ТНМК», «БуЗВ», «Кому вниз» та багато ін.) [8, 140].

Отже, у процесі розвитку рок-музики України існує певна закономірність. З одного боку, рок завжди був своєрідним музичним рупором молодого покоління, що відображав конфлікт її суперечливих соціально-політичних настроїв із загальноприйнятими нормами суспільства. Проте, з іншого боку, рок поступово ставав одним із надзвичайно впливових інструментів шоу-бізнесу. І так само, як і вся так звана музична індустрія розваг, рок спрямований насамперед на комерційний прибуток. Така подвійна суть рок-музики зумовила багато суперечностей в історії її розвитку.

Висновки. Концепт «ф'южн» як багатозначне поняття в рок-музиці України має певні ознаки конфліктності. З одного боку, це західноєвропейські впливи, які ще на початку ХХ століття, охоплюючи культурне життя молодіжного середовища, стимулювали зародження нових жанрів у сучасному музичному мистецтві України. З іншого – переосмислення українського фольклору, тобто трансформація традиційних українських народних пісень: переспіви давніх родинно-побутових пісень, календарно-обрядових та ін., що містять етнотенденції, які чітко окреслились та визначили подальший розвиток рок-музики в Україні.

Рок-музика, формування якої було тісно пов'язане із соціально-політичним середовищем, яскраво репрезентує процес поліжанрового синтезу й трансформації жанрів сучасної молодіжної музики, концепт «ф'южн» стає при цьому важливим важелем.

Подальші дослідження сучасної рок-музики України можуть бути спрямовані на співвідношення культурологічного й естетико-мистецтвознавчого змісту аналізованого концепту «ф'южн» як провідного елемента в процесі трансформаційних змін як рок-музики, так і сучасної музичної індустрії України загалом.

### Література

1. Бартівський Т. Українські гурти другої половини ХХ століття як культурно-мистецький феномен: магістерська робота / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 56 с.

2. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2004. 31 с.

3. Дайджест-89. Київ : Театрально-концертний Київ. Фонограф. 1989. 80 с.

4. Історія української радянської музики: музична культура Радянської України / Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. Київ : Музична Україна, 1990. 296 с.

5. Покальчук Ю. Український сучасний рок: проблеми тексту. *Слово і час*. 2000. №12, С. 57–58.

6. Раба І. Ю. Українські гурти другої половини ХХ століття як культурно-мистецький феномен : магістерська робота / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. 56 с.

7. Сердюк О. Г. Проблеми розвитку української музичних естради: криза жанру. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2002. №2(9). С. 66.

8. Солодовник В. Естрада. Нариси української популярної музики. Київ : УЦКД, 1998. С. 139–160.

9. Токарев Ю. Трампліни до «зірок». Київ : Музика, 1990. №3. С. 8–9.

10. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2010. 170 с.

11. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2010. 19 с.

12. Шевченко О. Г. Українська популярна музика як специфічний пласт національної культури. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. Міжнар. наук. конф. Харків, 22–23 листопада 2012 р. Харків : Харківська державна академія культури, 2012. С. 336–337.

13. Holden S. Review/Music; Steve Forbert's Folk-Rock / Stephen Holden. *The New York Times*. 1988. URL: <https://www.nytimes.com/1988/09/22/arts/review-music-steve-forbert-s-folk-rock.html> (дата звернення: 25.05.2022).

## References

1. Bartvitsky, T. (2019). Ukrainian groups of the second half of the twentieth century as a cultural and artistic phenomenon. Kyiv [in Ukrainian].

2. Vasilieva, L. L. (2004). Rock music as a factor in the development of culture of the second half of the twentieth century: Extended abstract of candidate's thesis: 17.00.01. Kyiv, 31 [in Ukrainian].

3. Digest-89, Theater and Concert Kyiv. (1989). Kyiv: Phonograph, 80 [in Ukrainian].

4. Arkhimovich, L. B., & Hrytsiuk, N. I., & Hrysenko, L. M. et al. (1990). History of Ukrainian Soviet music: Musical culture of Soviet Ukraine. Kyiv: Musical Ukraine, 296 [in Ukrainian].

5. Pokalchuk, Y. (2000). Ukrainian modern rock: problems of the text. Kyiv: Word and time [in Ukrainian].

6. Raba, I. Y. (2020). Ukrainian bands of the second half of the twentieth century as a cultural and artistic phenomenon. Kyiv, 56 [in Ukrainian].

7. Serdyuk, O. G. (2002). Problem of development of ukrainian music variety: crisis of genre. Ternopil: Scientific notes of Ternopil State Pedagogical University name dafter Volodymyr Hnatyuk. Series: Art History, 2, 66 [in Ukrainian].

8. Solodovnyk, V. (1998). Variety. Essays on Ukrainian popular music. Kyiv: UCKD, 139–160 [in Ukrainian].

9. Tokarev, Y. (1990). Spring boardst othe "stars". Kyiv: Music Kyiv, 3, 8–9 [in Ukrainian].

10. Shevchenko, O. G. (2010). Ukrainian popular music: origins and issues (1920–1990): Candidate's thesis: 26.00.01. Kyiv, 170 [in Ukrainian].

11. Shevchenko, O. G. (2010). Ukrainian popular music: origins and issues (1920–1990): Extended abstract of candidate\*s thesis. 26.00.01. Kyiv, 19 [in Ukrainian].

12. Shevchenko, O. G. (2012). Ukrainian popular musicas a specific layer of national cultural. Proceedings from CSSC 2012: «Innovative Development Strategies». Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture, 336–337 [in Ukrainian].

13. Holden, S. (1988). Holden S. Review, Music; SteveForbert'sFolk-Rock. TheNewYorkTimes, Retrieved from <https://www.nytimes.com/1988/09/22/arts/review-music-steve-forbert-s-folk-rock.html> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 27.04.2022  
Отримано після доопрацювання 30.05.2022  
Прийнято до друку 01.06.2022*

УДК 784.66

**Цитування:**

Бобул І. В. World music: на перетині глобального та етнокультурного. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 108–115.

Bobul I. (2022). World music at the crossing point of global and ethnocultural ones. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 108–115 [in Ukrainian].

**Бобул Іван Васильович**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри  
академічного і естрадного вокалу  
та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
народний артист України  
<https://orcid.org/0000-0002-5746-0644>  
kev@dakkkim.edu.ua

**WORLD MUSIC: НА ПЕРЕТИНІ ГЛОБАЛЬНОГО ТА ЕТНОКУЛЬТУРНОГО**

**Мета роботи** – дослідити музичний напрям world music як полістилістичне музичне явище, що зародилося на перетині глобалізаційних тенденцій і локального фольклоризму з погляду культурного феномену сучасності. **Методологія** дослідження поєднує застосування системного підходу, а також сукупності таких методів: мистецтвознавчого та культурологічного, аналітичного, компаративного, історичного при розгляді поняття world music у сучасному музичному мистецтві. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що вперше феномен музичного напрямку world music досліджено з позицій співвідношення категорій глобального та локального й глокального в їх культурному вияві. **Висновки.** В умовах глобалізації та глокалізації, коли у світі тотальної комунікації наявними є процеси фрагментації і стиснення культурних текстів, усі культури є залученими, «втягненими» одна в одну, жодна не є окремішною, усі є до певної міри «гібридними», неоднорідними, диференційованими. Музичний напрям world music став закономірним етапом у розвитку світової культури та мистецтва, охопивши низку національних культур. Не будучи позбавленим об'єктивної критики, водночас, цей напрям слугує джерелом міжкультурної комунікації та взаємозбагачення культур. Процеси світової міграції разом з музичною індустрією розвивають власні музичні структури, технології, виконавські контексти, впливаючи на соціокультурні середовища національних суспільств. Але нові транснаціональні культурні продукти, що в результаті утворюються, впливають і на автентичні культурні зразки, надаючи їм теж нових значень. В умовах сучасного буття уникнути міжнародних впливів: ідеологічних, стилістичних чи технологічних неможливо. Сучасна музика формується як глобальними тенденціями, так і локальними, де локальне є скоріше реляційним, ніж опозиційним. Сучасна музика артикулює загальносвітові соціальні, музичні й економічні аспекти, які охоплюють як досвід національних, локально автентичних культур, так і світові музичні практики. Усі ці тенденції сполучаються зі складною мережею сучасної масово-культурної комунікації, породжуючи нові культурно-мистецькі контексти та феномени.

**Ключові слова:** world music, глобалізація, локальні культури, глокальність, етнокультурні особливості, музична культура, музична індустрія.

*Bobul Ivan, PhD in Art studies, associate professor, head of the Department of academic and pop vocal and sound design National Academy of Management of Culture and Arts, People's Artist of Ukraine*

**World music at the crossing point of global and ethnocultural ones**

**Purpose of Research.** The purpose of the research is to investigate the musical direction of world music as a polystylistic musical phenomenon that arose at the intersection of globalization trends and local folklorism from the point of view of a modern cultural phenomenon. **Methodology.** The research methodology combines the use of a systemic approach, as well as a set of the following methods: art history and cultural, analytical, comparative, historical ones, which are applied to the consideration of the concept of world music in modern musical art. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the fact that for the first time the phenomenon of the musical direction of world music was investigated from the standpoint of the relationship among the categories of global, local and glocal in their cultural expression. **Conclusions.** In the conditions of globalisation and glocalisation, when the processes of fragmentation and compression of cultural texts are present in the world of total communication, all cultures are involved into each other, all of them are «hybrid», heterogeneous, differentiated. The musical direction of world music became a natural stage in the development of world culture and art, affecting a number of national cultures. Not being devoid of objective criticism, this direction serves as a source of intercultural communication and mutual enrichment of cultures. The processes of world migration with the music industry develop their own musical structures, technologies, performance contexts, influencing the socio-cultural environments of national societies. However, the resulting new transnational cultural products also affect authentic cultural samples, giving them new meanings as well. In the

conditions of modern life, it is impossible to avoid international influences - ideological, stylistic or technological. Modern music is shaped by both global and local trends, where the local is more relational than oppositional. Contemporary music articulates global social, musical and economic aspects that encompass the experience of both national, locally authentic cultures and world musical practices. All these trends connect with the complex network of modern mass cultural communication, giving rise to new cultural and artistic contexts and phenomena.

**Keywords:** world music, globalisation, local cultures, glocality, ethno-cultural features, musical culture, music industry.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво як частина загальної культури є важливою складовою національної культури будь-якого народу, яка формує його свідомість, задовольняючи духовні й естетичні запити. Саме в процесі такого споживання відбувається усвідомлення людиною причетності до тієї чи іншої національної культури.

Глобалізація, що особливо загострилася наприкінці ХХ століття, зачіпає практично всі сторони та аспекти життя сучасної людини, знімаючи будь-які бар'єри для обміну інформацією різного характеру. Глобалізація у сфері культури веде до інтенсифікації процесів, що є основою формування широкого спектру явищ сучасної культури. Культура є поняття синкретичним, що відображає основоположні риси матеріального та духовного життя суспільства. Вважають, що в кожній культурі сконцентрований багатовіковий досвід адаптації та організації життєдіяльності людей у тих чи інших природних умовах. У сучасному світі, з одного боку, відбувається безпрецедентна конвергенція культур, формування нових культурних універсалій, з іншого – посилюються пошуки шляхів збереження різноманітності культур внаслідок інтенсифікації національних, етнічних факторів. Глобалізаційні процеси актуалізували співвідношення категорій глобального, національного, глокального, етнічного, породжуючи низку дискусійних питань для їх вирішення. У музичному мистецтві з'явився феномен цілого напрямку, позначеного етнічним компонентом та впливами, – world music, пов'язаний з незахідними етнічними та фольклорними тенденціями. Термін *world music* стосується всієї музики, витоки якої знаходяться поза сферою культурного впливу Західної Європи, США та англомовних країн. World music часом визначають як «місцеву музику ззовні» або «чиюсь іншу місцеву музику». До цієї категорії належить не тільки народна, але й популярна музика з елементами, не характерними для низки західних країн (наприклад т. зв. «кельтська музика»), і така, де виразно відчутний вплив

фольклору країн, що розвиваються (афро-кубінська музика, регей та ін.) [1, 107]. Витоки, на які спирається цей напрям, це, насамперед, найбільш давні, архаїчні форми фольклору, у яких яскраво проявляється синкретизм мислення [7, 103].

На сьогодні ми спостерігаємо нові рівні розвитку world music, пов'язані з творчою варіативністю, експериментами, що в підсумку поглиблює наші знання і розуміння музичного мистецтва в сучасному світі – глобальному та глокальному одночасно.

Аналіз досліджень і публікацій. Поява напрямку world music зумовлена низкою соціокультурних, економічних і політичних умов, а також явищ суто мистецького характеру. World music як предмет наукових досліджень лише нещодавно постав серед вітчизняних вчених, які вивчали цей музичний напрям у контексті проблематики національно-культурної ідентичності, фольклоризації, пошуку й дослідження притаманного стилю чи радше експерименту world music у вітчизняному музичному середовищі на прикладі аналізу творчості окремих гуртів. Це роботи таких дослідників, як: О. Бойко [1], Я. Литовка [2; 3], С. Манько [4], В. Тормахова [7; 8], Н. Федорняк-Савчук [9], І. Федорова [10; 11], А. Фурдичко [13]. Ґрунтовною працею в дослідженні world music є дисертаційна робота І. Федорової [12], де з'ясовано походження, особливості еволюції та сучасні модифікації цього музичного явища. Окремі питання напрямку world music порушує у своїй дисертації М. Смородська [5].

Серед зарубіжних дослідників цього напрямку спостерігається більш розмаїта палітра праць, що, безперечно, зумовлено особливостями розвитку та включеністю в цей музичний напрям етнокультур, які культивували на основі давніх фольклорних традицій новий культурний продукт. Водночас ці роботи не позбавлені загальних роздумів щодо нових тенденцій у музичному мистецтві та виконавстві, а також осмислення загальних естетичних категорій музики, її онтології, бінарного протиставлення західної і незахідної

музичної культури, глобального й локального, етнічного. З позицій цього контексту досліджено загальні тенденції в розвитку музичної культури ХХ століття. Тут можемо спиратися на роботи таких вчених, як: К. Абріл [14], Ф. Больман [15], Д. Вілсон [28], А. Волк [24], К. Гібсон [14], П. Гейдарян [24], Ф. Ерлман [17], С. Канг [20], Дж. Коннелл [16], Д. Лейнг [21], І. Медіч [22], Т. Міллер [23], П. Пруцкова [24], М. Регев [25], Т. Тейлор [26; 27], Г. Фазекас [24], В. Фунг [18], Д. Хейнс [19], А. Шахріарі [23] та ін.

Мета роботи – дослідити world music як полістилістичне музичне явище, що зародилося на перетині глобалізаційних тенденцій і локального фольклоризму з погляду культурного феномену сучасності.

Виклад основного матеріалу. Появі world music з другої половини ХХ століття передували певні течії рок- і попмузики другої половини ХХ століття. У 1960-х роках багато рок-музикантів у пошуках нетрадиційних засобів виразності часто зверталися до музики Сходу. Таким чином набув широкої популярності стиль регей, що бере початок у духовній музиці Ямайки. У 1980-х роках у міжнародній музичній індустрії відбувся новий сплеск інтересу до етнічної музики. З одного боку, західні музиканти шукали нові джерела натхнення, відкриваючи для себе народну музику, з другого – етнічна музика виявилася перспективним напрямом маркетингової індустрії [1, 107]. Згодом це спричинило появу напряму рага-рок, що об'єднав перші результати експериментального синтезу рок-музики з елементами індійської традиційної музичної культури [1, 108]. Окремими відгалуженнями стали американський фолк-рок, британський еkleктичний фолк-електрик, балканський фолк, що виник на теренах колишньої Югославії.

Історія світової музичної культури ХХ століття позначена всеосяжним переосмисленням константних художніх догматів академічної музичної традиції, вираженим, зокрема, у кристалізації новітніх форм музикування, що визначили формування т. зв. «третього пласта». Художньо-естетичне становлення цього явища зумовило появу нових жанрів і стилів музики, які орієнтовані на доступність сприйняття і здебільшого на розважальність [6, 73].

World music є одним з провідних напрямів розвитку сучасного мистецтва, що

пов'язаний з виникненням своєрідної контркультури щодо масової музики. Звернення до найдавніших пластів фольклору різних етнічних груп переплітається з найновішими відкриттями у сфері музичної акустики, технологічними досягненнями у сфері обробки звуку та актуальними практиками [8, 90].

World music є окремим напрямом автентики та фольклору, а також своєрідним синтезом різноманітних етнічних (фольклорних) музичних стилів і жанрів (рок, поп, джаз) у єдиному цілому, що супроводжується сучасним поданням матеріалу, актуальним звучанням, роботою з новітніми технологіями. В єдиному колективі мають змогу грати музиканти з різних країн, створюючи своєрідний коктейль, що може добре поєднуватися зі звучанням синтезаторів та електронними ефектами [3, 93].

На думку сербської дослідниці І. Медіч, термін world music має три способи використання: (1) збірна назва для різних видів музики, об'єднаних у загальну сферу музичного виробництва людства; цей термін використовують аналогічно терміну «світовий живопис» або «світова література»; (2) назва «світу музики», що означає контекстуальний каркас значення, знання, розуміння та ідентифікації, через який музичний твір постає у всій своїй складності; цей термін використовують аналогічно з терміном Артура К. Данто «мистецький світ»; (3) назва жанру, трансжанру чи поліжанру популярної музики, яка базується на західній інтерпретації фолку (автентичного, нео- чи пост-фолку), екстраєвропейські чи надзвичайно художні та екстрапопулярні міські масові (рок і поп) музичні моделі та традиції Заходу [22, 108].

За твердженням І. Федорової, world music – це об'єднавча назва сукупності різних музичних практик аудіальної форми фіксації та / або концертної форми презентації з яскраво вираженою етнікою, що змінює традиційний контекст функціонування, апелює до певної етнічної культури та присвоюється особистістю, колективом або організацією [12, 43]. В. Ерлман вважає, що world music – це нова естетична форма глобальної уяви, новий спосіб вираження сучасного історичного моменту й тотальна реконфігурація простору та культури, нова ідентичність, що характеризує суспільства в усьому світі [17, 468].

Слід зазначити, що музична практика сучасного суспільства характеризується складними

процесами обміну як народними, так і професійними зразками музичної творчості. Сучасні умови переходу світового співтовариства до загальнопланетарної моделі існування, глобалізації комунікативних процесів і протиріччя їх результатів обумовлюють багатозначність, багаторівневність, плюральність, динамізм міжкультурного музичного простору. З розвитком суспільства з'явилися нові форми передачі культурних кодів, крім фольклорних: література, театр, історія, кіно тощо [2, 103].

Тривалий час вважали, що західноєвропейська музика має універсальну цінність, яку повинні містити всі інші музичні стилі, вона забезпечувала стандарти для оцінки іншої музики [20, 22]. Однак, окрім первинних структур, важливу роль у музиці відігравав культурний контекст. На думку американського дослідника С. Канга, західна музика побудована на тональній гармонії, яку не сприймають жодні інші традиції; африканська музика підкреслює ритмічну складність, якої немає в західній традиції; крім того, в азіській музиці циклічна структура часу є важливим фактором у сприйнятті музичного синтаксису. З визнанням цих відмінностей музику почали розглядати як головний засіб розрізнення, ідентифікації та вираження відмінностей між культурами, а не як об'єднувачу нитку в розумінні музики [20, 23].

Дослідники вважають, що першою межею, яка відокремлювала world music від західної популярної музики, була лінгвістична, оскільки спочатку термін world music ототожнювали з не-англомовною музикою. У подальшому термін world music розвинувся, щоб охоплювати як автентичну етнічну музику (традиційну, ритуальну тощо), вирвану з оригінального контексту, упаковану та продану для глобального споживання, так і популярні музичні жанри, засновані на різноманітній етнічній музиці – незалежно від того, де ця музика насправді була створена і чи є її виконавці аборигенами, іммігрантами, іншими «меншинами» чи основними західними попзірками, які з ними співпрацюють. Поліжанр world music охоплює численні гібридні жанри, а саме: world fusion, global fusion, ethnic fusion, worldbeat, world fusion jazz, ethnic jazz, ethnopop, tribal, new age, sono mondiale, musique métisse, afrobeat, afropop, ethno music тощо [22, 109].

На поширенні та розвитку напряду world music позначилися також трансформації

національної унікальності та авторетики, що теж знайшло свої вираження в музиці. Це, на думку ізраїльського дослідника М. Регева, передбачає перехід до есенціалістських уявлень про фольклорність і традиціоналізм, свідомої відкритості до зовнішніх впливів. До таких явищ він застосовує термін естетичного (або культурного) космополітизму. Однак багато творів мистецтва та культурних продуктів, які вказують на сучасну етнонаціональну культурну унікальність, регулярно включають елементи, взяті «ззовні» нації чи етносу, які вони представляють. Різниця між тим, що вважають «зовнішнім» або «внутрішнім» для національної культури, на думку дослідника, була розмитою [25, 318]. Своє тлумачення терміна «естетичний космополітизм» дослідник пояснює так: це стан, за якого репрезентація та виконання етнонаціональної культурної унікальності значною мірою базується на сучасних формах мистецтва, таких як поп-рок-музика чи кіно, і чий експресивні форми включають стилістичні елементи, свідомо почерпнуті з джерел, зовнішніх до корінних традицій. Як такий, естетичний космополітизм не є винятком у сучасних культурних практиках, а скоріше нормальним і рутинним, а також головним проявом того, що називають глокалізацією: тобто (ре)конструювання локальності у відповідь та під впливом глобалізації. Популярна музика є ключовою формою культури в цьому розумінні. Розквіт музичних стилів поп-рок у багатьох різних країнах перетворив культурну унікальність кожного з них, виражену в музиці, на звуково-естетичний простір, насичений електричними та електронними звуками, сильно натхненний та інтенсивно пов'язаний з ним, стилістичні течії та канонічні твори, пов'язані здебільшого з англо-американським поп-роком, а також з поп-рок-музикою інших етнонаціональних утворень. Поп-рок демонструє, що в умовах естетичного космополітизму модель світової культури не обмежена сферою інструментальної раціоналізованої культури. Конструювання етнонаціональної унікальності також йде шляхом ізоморфізму, коли сили всередині нації самооблізуються [25, 319].

Слід зазначити, що фактично всі дискурси про world music обертаються навколо понять традиції та автентичності; однак те, що вважають автентичним у західному світі мистецтва (тобто оригінальність, індивідуальна творчість), прямо протиставлене

тому, як Захід сприймає автентичність в інших, незахідних культурах, де «автентичне» ототожнюється з природним, незаплямованим, колективним і – анонімним. І. Медіч влучно підкреслює, що задоволення, яке отримує західний слухач від такого типу музики, полягає в тому, що вона обіцяє йому можливість відчувати певні спільноти у світі як притулки, оази, де єдність етнічної / національної ідентичності залишилася не заплямована глобалізацією [22, 110]. Водночас прагнення до автентичності суперечить тому факту, що часто музика є вирваною зі свого початкового контексту та перенесена в нові, часто чужорідні середовища. У результаті цього перенесення функції та роль, які ця музика виконувала і займала у своєму початковому контексті, стають не важливими, оскільки вона має вписуватися в західні системи цінностей та ієрархій. З об'єктивного погляду критики вчені до певної міри вважали, що весь напрям world music – це не стільки музичний (полі)жанр, скільки комплексна культурна та маркетингова конструкція, що охоплює різноманітні музичні практики: від реконструкції та виконання найдавніших шарів сільської музики – до різноманітних «модернізованих» аранжувань, від традиційних пісень для вокальних та інструментальних ансамблів – до різноманітних жанрів популярної музики (поп, джаз, техно) на основі народних музичних моделей (з фактичними цитатами або без них) [22, 110].

Проникнення музики етно в напрям world music не виключає окремих напрямів суто етнічної музики. Одним з яскравих феноменів і, можна сказати, брендів став балканський фолк, який фактично став гібридним явищем, що увібрав етнічні фольклорні витоки багатьох країн того регіону. Це стало одним з найпомітніших музичних явищ world music у південно-східній Європі. Ця етномузика поєднує традиційні музичні стилі, часто із джазом, європейською класичною музикою чи будь-якими іншими популярними музичними стилями [28].

Британський дослідник Джо Хейнс наголошує, що на символічному рівні world music представляє тотальну культурну формацію, яка сформована взаємодією між світовим музичним виробництвом і різноманітними місцевими музичними практиками, а світова музична індустрія також використовує оптимістичну версію гібридності

як неминучий культурний процес для розширення значення автентичності [19, 376].

На думку професора Техаського університету Файла Ерлмана, world music у цьому прочитанні має вигляд звукового ландшафту Всесвіту, який, під усією риторикою коренів, забув свій власний генезис. Різні фази в еволюції музики самі по собі не є позаісторичним явищем – їх слід розрізняти ступенем того, які значення минулого, традиції перетинаються, якою мірою певні соціальні відносини та культурні практики не залежать від конкретних просторових умов і рекомбінуються в постійно мінливих, просторові-часових відносинах [17, 476]. В українському музичному просторі також є свої представники напряму world music, творчість яких ґрунтується, головним чином, на фольклорі, який, до речі, як підкреслює В. Тормахова, відрізняється інтонаційно-мотивною, метро-ритмічною різноманітністю, що залежить від змісту й соціальної функції того чи іншого фольклорного зразка, жанру чи виду, місця побутування, від того ж, скажімо, африканського фольклору, який заснований на ритмічному розмаїтті, що переважає над мелодійним началом [7, 105].

У науковому дискурсі неодноразово згадували гурт «ДахаБраха», що є одним з найбільш яскравих представників українського музичного простору, які працюють у напрямі world music. Свій стиль вони також називають як етно-хаос [8, 90].

Оригінальнішим проектом у цьому контексті можна вважати гурт «ОНУКА» з його вокалісткою Наталкою Жижченко. Цей гурт органічно поєднує як українські етнічні мотиви, так і сучасні ритми електронної музики. Використовують бандуру, барабан, клавішні, тромбони, валторну, іноді навіть трембіту. Гурт «Гайдамаки» на чолі з Олександром Ярмолою синтезує у власному доробку фольк-рок, регі, панк. На фольк-рокові базуються й такі гурти, як «Вій» та «Мандри» (у творчості останніх полістилістика поєднує багато напрямів: від фольку та міського романсу – до регі та блюзу, року та французького шансону) [4, 235].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше феномен світового музичного напряму world music досліджено з позицій співвідношення категорій глобального та локального і глокального в культурному вияві.

Висновки. В умовах глобалізації й глокалізації, коли у світі тотальної комунікації наявними є процеси фрагментації і стиснення культурних текстів, усі культури є залученими, «втягненими» одна в одну, жодна не є окремішною, всі є до певної міри «гібридними», неоднорідними, диференційованими. Музичний напрям world music став закономірним етапом у розвитку світової культури та мистецтва, зачіпаючи низку національних культур. Не будучи позбавленим об'єктивної критики, водночас цей напрям слугує джерелом міжкультурної комунікації та взаємозбагачення культур. Процеси світової міграції разом з музичною індустрією розвивають власні музичні структури, технології, виконавські контексти, впливаючи на соціокультурні середовища національних суспільств. Але нові транснаціональні культурні продукти, що в результаті утворюються, впливають і на автентичні культурні зразки, надаючи їм теж нових значень. В умовах сучасного буття уникнути міжнародних впливів: ідеологічних, стилістичних чи технологічних – неможливо. Сучасна музика формується як глобальними тенденціями, так і локальними, де локальне є, скоріше, реляційним, ніж опозиційним. Сучасна музика артикулює загальносвітові соціальні, музичні й економічні аспекти, які охоплюють досвід як національних, локально автентичних культур, так і світові музичні практики. Усі ці тенденції поєднуються зі складною мережею сучасної масово-культурної комунікації, породжуючи нові культурно-мистецькі контексти й феномени.

### Література

1. Бойко О. World music: економічні, політичні та соціокультурні передумови розвитку етнічних тенденцій у сучасній популярній музиці. *Студії мистецтвознавчі*. №4(28). Київ: Видавництво ІМФЕ, 2009. С. 106–111.
2. Литовка Я. В. «Word-music» як засіб національної ідентифікації в умовах глобалізації. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 28. С. 101–107.
3. Литовка Я. В. «World music» як явище, породжене процесами глобалізації. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 29. С. 91–100.
4. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України*. 2017. Вип. 57. С. 232–240.

5. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття: дис. ... канд мистецтв.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2020. 237 с.
6. Стецкович О. В. Стильова еволюція авторської творчості Стінга. *Культура України*. 2021. Вип. 74. С. 73–80.
7. Тормахова В. М. Фольклорні музичні традиції у world music (на прикладі групи «DAT»). *Вісник НАКККіМ*. 2014. №4. С. 102–107.
8. Тормахова В. М. Характерні особливості стилю world music крізь призму творчості гурту «ДахаБраха». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. №1. С. 89–93.
9. Федорняк-Савчук Н. Український фольклор і його трансформація у виконавській творчості Василя Попадюка (Канада). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(1). С. 259–264.
10. Федорова І. Ф. Специфіка сприйняття цитати у world music (на прикладі творчості гуртів «Deer Forest» та «ДахаБраха»). *Українське музикознавство*. 2018. Вип. 44. С. 87–97.
11. Федорова І. Ф. Специфіка прояву авторства у world music. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 123. С. 114–125.
12. Федорова І. Ф. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 235 с.
13. Фурдичко А. О. Фольк-ф'южн в українській альтернативній музиці: злиття світових традицій та української етніки. *Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства: зб. матер. Міжнар. інтернет-конф., м. Маріуполь, 15 листоп. 2017 р. / Маріуп. держ. ун-т; за заг. ред. Г. І. Батичко. Маріуполь: МДУ, 2018. С. 201–203.*
14. Abril C. R. Music That Represents Culture: Selecting Music with Integrity. *Music educators journal*, 2006. Vol. 93(1). URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002743210609300122> (дата звернення: 15.04.2022).
15. Bohlman Ph. V. The politics of power, pleasure, and prayer in the eurovision song contest. *Musicology*. 2007. Vol. 7. С. 39–67.
16. Connell J., Gibson Ch. World music: deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*. 2004. Vol. 28,3. Pp. 342–361.
17. Erlmann V. The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. *Public Culture*. 1996. №8. Pp. 467–487.
18. Fung C. V. Musicians' and Nonmusicians' Preferences for World Musics: Relation to Musical Characteristics and Familiarity. *JRME*. 1996. Vol. 44. №1. Pp. 60–83.
19. Haynes J. World music and the search for difference. *Ethnicities*. 2005. Vol. 5(3). Pp. 365–385. DOI:10.1177/1468796805054961

20. Kang S. The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age/The New (Ethno) musicologies. *Music Traditions, Cultures and Contexts. National Association for Music Education*. 2016. Vol. 34(2). Pp. 21–28.

21. Laing D. World Music and the Global Music Industry: Flows, Corporations and Networks. *World Music: Roots and Routes. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*. 2009. Vol. 6. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studie, Pp. 14–33.

22. Medić I. Arhai's Balkan Folktronica: Serbian Ethno Music Reimagined for British Market. *Musiology*. 2014. Vol. 16. Pp. 105–127. DOI: 10.2298/MUZ1416105M

23. Miller T. E., Andrew Shahriari. *World Music. A Global Journey*. New York-London : Routledge, 2021. 514 p.

24. Proutskova P., Volk A., Heidarian P., Fazekas G. From music ontology towards ethno-music-ontology. *21st International Society for Music Information Retrieval Conference*. Montréal, Canada, 2020. Pp. 923–931.

25. Regev M. Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology*. 2007. Vol. 1(3). Pp. 317–341. DOI: 10.1177/1749975507082051

26. Taylor T. D. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York; London : Routledge, 2014. 271 p.

27. Taylor T. D. World music, value, and memory. URL: [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2017/12969/pdf/Popularmusikforschung42\\_07\\_Taylor.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2017/12969/pdf/Popularmusikforschung42_07_Taylor.pdf) (дата звернення: 17.04.2022).

28. Wilson D. Not Different Enough: Avoiding Representation as «Balkan» and the Constrained Appeal of Macedonian. *Ethno Music*. 2020. Arts 9(2), 45. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/2/45> (дата звернення: 15.04.2022).

### References

1. Boyko, O. (2009). World music: economic, political and sociocultural prerequisites for the development of ethnic trends in modern popular music. *Studii mystetstvoznavchi*, 4 (28). Kyiv: IMFE Publishing House, 106–111 [in Ukrainian].

2. Litovka, Ya. V. (2013). "Word-music" as a means of national identification in the conditions of globalization. *Visnyk KNUKiM. Mystetstvoznavstvo*, 28, 101–107 [in Ukrainian].

3. Litovka, Ya. V. (2013). "World music" as a phenomenon generated by globalization processes. *Visnyk KNUKiM. Mystetstvoznavstvo*, 29, 91–100 [in Ukrainian].

4. Manko, S. B. (2017). Polystylistics of pop vocal art at the beginning of the XXI century (on the example of modern Ukrainian artists). *Kultura Ukrainy*, 57, 232–240 [in Ukrainian].

5. Smorodska, M. M. (2020). Soul style in pop and jazz vocal art of the second half of the 20th century:

dis. ... Bachelor of Arts 17.00.03 – musical art. Sumy [in Ukrainian].

6. Stetskovich, O. V. (2021). Stylist evolution of Sting's author's work. *Kultura Ukrainy*, 74, 73–80 [in Ukrainian].

7. Tormakhova, V. M. (2014). Folk music traditions in world music (on the example of the "DAT" group). *Visnyk NAKKKiM*, 4, 102–107 [in Ukrainian].

8. Tormakhova, V. M. (2016). Characteristic features of the style of world music through the prism of the creativity of the Dakhabrakha band. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 89–93 [in Ukrainian].

9. Fedornyak-Savchuk, N. (2014). Ukrainian folklore and its transformation in the performing arts of Vasyly Popadyuk (Canada). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 20(1), 259–264 [in Ukrainian].

10. Fedorova, I. F. (2018). The specificity of the perception of a quote in world music (on the example of the works of the bands "Deep Forest" and "Dakhabrakha"). *Ukrainske muzykoznavstvo*, 44, 87–97 [in Ukrainian].

11. Fedorova, I. F. (2018). Specificity of manifestation of authorship in world music. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 123, 114–125 [in Ukrainian].

12. Fedorova, I. F. (2020). World music: origin, features of evolution and modern modifications of the phenomenon: diss. ... candidate. myst.: 17.00.03 "Musical Art" / P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

13. Furdychko, A. O. (2018). Folk fusion in Ukrainian alternative music: fusion of world traditions and Ukrainian ethnicity. *Informatsiia ta kultura v zabezpechenni staloho rozvytku liudstva: zb. materialiv Mizhnar. internet-konferentsii, m. Mariupol*, 15 lystop. 2017 r. Mariupol: MDU, 201–203 [in Ukrainian].

14. Abril, C. R. (2006). Music That Represents Culture: Selecting Music with Integrity. *Music educators journal*, 93(1). URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002743210609300122>. <https://doi.org/10.1177/002743210609300122> [in English].

15. Bohlman, Ph. V. (2007). The politics of power, pleasure, and prayer in the Eurovision song contest. *Musiology*, 7, 39–67 [in English].

16. Connell, J., & Gibson, Ch. (2004). World music: deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*, 28.3, 342–361 [in English].

17. Erlmann, V. (1996). The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. *Public Culture*, 8, 467–487 [in English].

18. Fung, C. V. (1996). Musicians' and Nonmusicians' Preferences for World Musics: Relation to Musical Characteristics and Familiarity. *JRME*, 44, 1, 60–83 [in English].

19. Haynes, J. (2005). World music and the search for difference. *Ethnicities*, 5(3), 365–385. DOI:10.1177/1468796805054961 [in English].
20. Kang, S. (2016). The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age/The New (Ethno) musicologies. *Music Traditions, Cultures and Contexts*. National Association for Music Education, 34(2), 21–28 [in English].
21. Laing, D. (2009). World Music and the Global Music Industry: Flows, Corporations and Networks. *World Music: Roots and Routes*. *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, 6. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Study, 14–33 [in English].
22. Medić, I. (2014). Arhai's Balkan Folktronica: Serbian Ethno Music Reimagined for the British Market. *Musicology*, 16, 105–127. DOI: 10.2298/MUZ1416105M [in English].
23. Miller, T. E., & Shahriari A. (2021). *World Music. A Global Journey*. New York; London: Routledge [in English].
24. Proutskova, P., & Volk, A., & Heidarian, P., & Fazekas, G. (2020). From music ontology towards ethno-music-ontology. 21st International Society for Music Information Retrieval Conference. Montreal, Canada, 923–931 [in English].
25. Regev, M. (2007). Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology*, 1(3), 317–341. DOI: 10.1177/1749975507082051 [in English].
26. Taylor, T. D. (2014). *Global Pop: World Music, World Markets*. New York–London: Routledge [in English].
27. Taylor, T. D. World music, value, and memory. URL: [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2017/12969/pdf/Popularmusikforschung42\\_07\\_Taylor.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2017/12969/pdf/Popularmusikforschung42_07_Taylor.pdf) [in English].
28. Wilson, D. (2020). Not Different Enough: Avoiding Representation as «Balkan» and the Constrained Appeal of Macedonian. *Ethno Music, Arts* 9(2), 45. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/2/45> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 18.04.2022  
Отримано після доопрацювання 22.05.2022  
Прийнято до друку 28.05.2022*

УДК 784.3

**Цитування:**

Книшова Т. П. Жанрово-стильові метаморфози циклу «Чарівний ріг хлопчика» в німецько-австрійській музично-історичній традиції XIX – початку XX століть. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 116–122.

Knyshova T. (2022). Genre and style metamorphoses of the cycle «The Magic Horn of a Boy» in the German-Austrian musical-historical tradition of the XIX – early XX centuries. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 116–122 [in Ukrainian].

*Книшова Тетяна Петрівна,  
заслужена артистка України,  
доцент, приват-професор  
кафедри сольного співу  
Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової  
<https://orcid.org/0000-0003-4699-5464>  
tatyana.knyshova@gmail.com*

### **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ ЦИКЛУ «ЧАРІВНИЙ РІГ ХЛОПЧИКА» В НІМЕЦЬКО-АВСТРІЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ**

**Мета дослідження** – виявлення образно-сміслові специфіки циклу «Чарівний ріг хлопчика» та особливостей жанрово-стильової інтерпретації його текстів у німецько-австрійській музичній культурі XIX – початку XX століть. **Методологія роботи.** Істотними для цієї роботи стали такі підходи: міждисциплінарний, що дав можливість залучати концепції з інших галузей пізнання: філософії, мистецтвознавства, культурології, історії літератури, філології; історико-культурологічний і жанрово-стильовий. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як образно-сміслову специфіку циклу «Чарівний ріг хлопчика», так й особливості його інтерпретації в німецько-австрійській музичній культурі XIX – початку XX століть. **Висновки.** «Чарівний ріг хлопчика» – видатний пам'ятник німецької пісенно-поетичної фольклорної традиції, що відобразив найбільш показові риси німецького «образу світу», національної свідомості, а також позиції гейдельберзьких романтиків щодо фольклору загалом. Автори антології нерідко трансформують тексти, змінюють композицію, використовують пізніший варіант, ігноруючи фольклорне першоджерело, доповнюючи його власною творчістю. Тексти цієї антології виявилися активно затребуваними в німецько-австрійській камерно-вокальній (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс та ін.) та оперній музиці XIX століття (Р. Шуман, Е. Хумпердінк) у руслі жанрово-стильових настанов культури бідермаера. У творчості композиторів XX століття (Г. Малер, А. Шенберг, А. Веберн, Р. Штраус, П. Хіндеміт та ін.) апелювання до духовно-сміслові специфіки «Чарівного рогу хлопчика» засвідчує, з одного боку, причетність до витоків німецькомовного культурного ареалу, з іншого – очевидним є розширення жанрово-стильової та поетико-інтонаційної сфери інтерпретації текстів цієї антології, що виявляє їх духовно-глибинний контекст як у пізньоромантичній вокально-симфонічній традиції (Г. Малер), так і в камерних вокально-інструментальних пошуках представників нововіденської школи (А. Веберн).

**Ключові слова:** «Чарівний ріг хлопчика», романтизм, бідермаер, вокальна творчість Р. Шумана, музичний театр Е. Хумпердінка, вокальні цикли Г. Малера й А. Веберна.

*Knyshova Tetiana, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Private Professor of the Department of Solo Singing, Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova*

**Genre and style metamorphoses of the cycle «The Magic Horn of a Boy» in the German-Austrian musical-historical tradition of the XIX – early XX centuries**

**The purpose** of the research is to identify the figurative and semantic specifics of the cycle «The Magic Horn of a Boy» and the peculiarities of genre and style interpretation of his texts in the German-Austrian musical culture of the XIX – early XX centuries. **Methodology of work.** The following approaches proved to be essential for this work: interdisciplinary, which makes it possible to attract concepts from other fields of knowledge – philosophy, art history, cultural studies, history of literature, philology; historical and cultural, genre and style. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account both the figurative and semantic specifics of the cycle «The Magic Horn of a Boy» and the peculiarities of its interpretation in the German-Austrian musical culture of the XIX – early XX centuries. **Conclusions.** «The Boy's Magic Horn» is an outstanding monument of the German song and poetry folklore tradition, reflecting the most striking features of the German «image of the world», national consciousness, and the position of the Heidelberg Romantics on folklore in general. The authors of the anthology often transform texts, change the composition, use the later version, ignoring the folklore source, supplementing it with their

own work. The texts of this anthology were in great demand in German-Austrian chamber and vocal (F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, etc.) and opera music of the XIX century (R. Schumann, E. Humperdink) in line with genre and style guidelines of culture Biedermeier. In the works of composers of the twentieth century (G. Mahler, A. Schoenberg, A. Webern, R. Strauss and P. Hindemith, etc.) appeal to the spiritual and semantic specifics of the «Magic Horn of the Boy» reveals, on the one hand, involvement in the origins of German-speaking cultural area. On the other hand, the expansion of genre-style and poetic-intonational sphere of interpretation of the texts of this anthology is obvious, which reveals their spiritual and deep context both in the late romantic vocal-symphonic tradition (G. Mahler) and in chamber vocal-instrumental searches of representatives of the Novoviden school (A. Webern).

**Keywords:** «The Magic Horn of a Boy», romanticism, Biedermeier, vocal works of R. Schumann, musical theater of E. Humperdinck, vocal cycles of G. Mahler and A. Webern.

Актуальність теми дослідження. Еріх Урбан якось зазначив: «Німецький дух у всіх сферах німецького мистецтва: у камерній музиці, у симфонії, у музичній драмі – створив безсмертні твори. Але щоб досягнути його своєрідність, глибину, неповторність, потрібно шукати його в німецькій пісні. Французи мають свою граціозно-кокетливу шансон, англійці – свої сентиментальні зонги, італійці – свої таючі, розплавлені канцони <...> Німець же має свою Lied. І ніщо так не характерне для неперекладності цього слова, як те, що іноземець, коли він хоче щось невизначене в німецькій пісні перенести в коло своїх почуттів, завжди каже: Le Lied (француз) і The Lied (англієць). У німецькій пісні плаче та сміється, висловлюючи себе німецька душа» [цит. за: 10, 68]. Сказане повною мірою співвідносне з відомим німецьким пісенним циклом «Чарівний ріг хлопчика», поява якого стала помітною подією німецько-австрійського культурного світу на початку XIX століття. Його значущість для даного регіону є істотною не лише в зазначений період, а й у наступному XX столітті, виявляючи тим самим потребу залучення до «коріння» німецькомовного культурного ареалу та пов'язаного з ним «образу світу», що й визначає актуальність теми нашої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Інформація щодо виникнення та побутування циклу «Чарівний ріг хлопчика» представлена передусім у зарубіжній бібліографії. Виділимо одне з останніх видань названого циклу [12], а також фундаментальні дослідження F. Rieser [17], E. Stockmann [20], H. Schultz [19], у яких детально простежено історію появи цієї антології, і творчу діяльність причетних до неї А. Арніма та К. Брентано. Суттєвим внеском у дослідження позначеної проблематики можна вважати також науково-історичні розвідки українських літературознавців, сконцентровані навколо питань щодо специфіки німецької літератури романтичної доби [див. про це детальніше: 1–4; 7; 9 та ін.]. Інтерес музикознавців до образно-сміслової

специфіки «Чарівного рогу хлопчика» переважно пов'язаний лише з іменами представників німецько-австрійської композиторської школи XIX – початку XX століть: Р. Шумана, Г. Малера [13; 16; 18], А. Веберна [11; 14] та ін., що неодноразово зверталися до текстів цього зібрання, вбачаючи в них певну квінтесенцію духовно-образного світу німецькомовного культурного простору. Проте цілісне дослідження поезики цього циклу, активно затребуваного в камерно-вокальній практиці останніх століть, поки що не стало предметом фундаментальних студій у вітчизняному мистецтвознавстві й тому потребує подальших наукових розвідок культурознавчого та музикознавчого порядку.

Мета дослідження – виявити образно-сміслову специфіку циклу «Чарівний ріг хлопчика» та особливості жанрово-стильової інтерпретації його текстів у німецько-австрійській музичній культурі XIX – початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Розмірковуючи про специфіку німецької культури XIX століття, Т. Манн надає їй таку характеристику: «Це <...> якась неусвідомлена міць і благоговійність, <...> первозданність душі, яка відчуває свою близькість до стихійних, ірраціональних і демонічних сил життя, тобто до істинних джерел буття, і яка суто розумному світорозумінню і ставленню до життя протиставляє своє більш глибоке знання, свій глибинний зв'язок зі святинею буття» [15, 35]. Справді, характерними рисами німецького мистецтва зазначеного періоду є духовність, самопоглибленість і, за словами Т. Манна, «музикальність душі». Сказане відбилося й у стильовому розмаїтті німецької культури, що поєднувала активний пошук нового, творчий індивідуалізм (романтизм) із відродженням кращих традицій національної духовної культури минулого та її патріархальних цінностей (бідермаєр). До останніх, безсумнівно, можна віднести й появу циклу «Чарівний ріг хлопчика», популярного

як у побуті, так і в професійній музичній практиці німецькомовного світу XIX століття.

Багатогранна діяльність гейдельберзьких романтиків, безпосередньо причетних до формування цього зібрання фольклорних текстів, так чи інакше сприяла виникненню німецької міфологічної школи, а також склала образно-смысловий та духовний базис і для розвитку німецької музичної культури XIX століття. Одне з перших місць у цьому процесі належить пісенній антології «Чарівний ріг хлопчика». Схвальну оцінку дав їй Й. В. Гете, який заявив, що «ця книга має бути у кожному домі», а її видавці заслуговують на вінок хвали своїх співвітчизників. Згодом Гейне захоплено писав, що в цій книзі «зібрані найчарівніші квіти німецького духу, що в цих піснях б'ється серце німецького народу. В них розкривається вся його похмура веселість, весь його пустотливий розум. Тут гримить німецький гнів, тут свище німецька насмішка, тут цілує німецька любов» [7, 52–53]. Зрештою цикл «Чарівний ріг хлопчика» став яскравим узагальненням духовного світу німецької нації та послугував базисом поетичної та музичної творчості німецько-австрійської літературно-поетичної та композиторської школи XIX – першої половини XX століть.

Заслуга К. Brentano й А. Арніма як фундаторів аналізованого циклу полягає в тому, що вони одними з перших звернулися до німецького фольклору та «внесли в німецьку поезію ліричний струмінь, надавши їй національного колориту й зробивши доступним для розуміння демократичного читача» [1]. Особливістю їхнього підходу до народних текстів стало свідоме заперечення «класичного» відтворення зафіксованого першоджерела. У «Чарівному розі хлопчика» анонімні народні тексти співіснують з авторськими поетичними текстами укладачів. Працюючи над оригінальними матеріалами, автори дозволяють собі вносити в них безліч композиційних змін, використовувати їх пізніший варіант, ігноруючи його початкову версію.

Позначений підхід до зібраного А. Арнімом і К. Brentano матеріалу позначився і в оформленні обкладинки другого тому цієї антології – у гравюрі Адама Вайзе за малюнком К. Brentano та В. Грімма. На ній зображено Ольденбурзький ріг – символ збереження та єдності Німеччини – на тлі Гейдельберзької фортеці, зруйнованої багато століть тому. Подібній «реставрації», аж до включення власних творів, були піддані всі

поетичні тексти збірки, що є коригуючими обробками оригіналу. При цьому автори зібрання аж ніяк не прагнули до історичної достовірності відтворення першоджерела.

Інтерес викликає і назва цієї антології. На думку Т. Веремеєнко, «чарівний ріг – вигнута або спіралеподібна конусоподібна судина. У старовинних казках йому приписують чарівні риси, а той, кому він належить, може витягувати з дивовижного рогу все, що захочеться і в необмеженій кількості». Назва циклу вказує також на деякі суттєві ознаки, які мають німецькі народні пісні. «По-перше, походження багатьох пісень залишається невідомим. Вони виникли, немов за помахом чарівної палички, і ніхто не знає ні автора, ні композитора. По-друге, пісень цих безліч, і джерело їх ніколи не вичерпається! По-третє, чарівний ріг має чарівне звучання, яким наділені народні пісні» [1].

Надзвичайно потужно вплинувши на німецьку культуру і, насамперед, на її літературно-поетичну складову, «Чарівний ріг хлопчика» водночас не зміг повною мірою здійснити покладену на нього А. Арнімом та К. Brentano високу місію відродження старовинної пісні через відсутність у ньому мелодій, на що вказував Й. В. Гете в рецензії на перший том видання цієї антології. Крім народних пісень, до збірки увійшли духовні вірші, витяги із церковних книг та літописів. Саме ця частина циклу свого часу стане предметом творчого інтересу А. Веберна. Окремим додатком видано дитячі пісні, потішки, молитви, що збереглися здебільшого в пам'яті старих слуг і няньок та записані під час колективного співу за прядкою довгими зимовими вечорами. На початку XIX століття повчальна література для юнацтва являла собою широкий потік посібників із правилами гарного тону, кодексами моралі, духовно-етичний сенс яких виявлявся співвідносним з типологією бідермаєра [див. про це детальніше: 8; 6, 311–357]. Творцями цих книг були переважно теологи та педагоги, які вважали своєю головною метою морально-етичне та релігійне виховання німецького соціуму.

Простота, невігядливість, наївність поетичного висловлювання, настільки показові для цього циклу, приваблювали багатьох композиторів. Як тільки поетична антологія була видана, музику до деяких текстів написали сучасники А. Арніма і К. Brentano – Й. Рейхардт, К. Цельтер, Ф. Хіммель, Б. Brentano й ін. Німецько-австрійські композитори наступних поколінь також

виявили інтерес до цієї збірки народної поезії. Серед великих авторів німецької школи в першій половині XIX століття до текстів «Чарівного рогу хлопчика» звертався *Ф. Мендельсон-Бартольді*. Відомі дві його вокальні мініатюри – «Мисливська пісня» ор. 86 № 3 (1834) та «Улюблене містечко» ор. 99 № 3 (перша половина 40-х років), схожі на мініатюрні притчі про кохання та пов'язані з пасторальним топосом. Не залишив без уваги цей поетичний цикл і *Ф. Шуберт* – автор вокальної мініатюри «Улюблене містечко», що викликає певні аналогії з піснею «Цікавість» із циклу «Прекрасна мельничка».

Істотною є роль поетичних текстів «Чарівного рогу» й у творчій спадщині *Р. Шумана*. У зрілий період творчості, працюючи над вокальним циклом «Альбом пісень для юнацтва» ор. 79, композитор апелює до текстів названого поетичного зібрання в піснях «Совеня» і «Строкатий метелик». Шуманівський «Альбом», звернений до настільки показових для його творчості образів дитинства, демонструє знайомство дитини з різними сторонами життя через музику та поезію [див. про це докладніше: 8]. Остання представлена як німецькою класичною літературою (Г. фон Фаллерслебен, Й. В. Гете, Ф. Шиллер, Е. Мьоріке, Ф. Рюкерт та ін.), так і фольклором. Значимо, що саме ця образно-сміслова якість поетичної антології пізніше стане предметом пильної уваги й творчого інтересу Г. Малера. Ще один творчий дотик із «Чарівним рогом хлопчика» демонструє єдина опера Р. Шумана – «Геновева». У другому акті в дуетній сцені Голо та Геновеви (№ 9) композитор вводить ідилічну народну пісню «О, якби я був пташкою». Так одна з «вузлових» сцен опери фактично виростає з фольклорного першоджерела, що символізує в цьому випадку правдивість, глибину почуттів Голо та надчасовий характер кохання. Після Р. Шумана історичний ряд композиторів, які зверталися до віршів «Чарівного рогу хлопчика», продовжує *Й. Брамс*, який створив на тексти вказаного циклу сім творів, серед яких найвідомішою вважають «Колискову» ор. 49 № 4.

Ще один варіант «впровадження» текстів «Чарівного рогу хлопчика» в німецьку оперну практику демонструє творчість *Е. Хумпердінка*, зокрема його опера «Гензель і Гретель». Ідеться про один з найвідоміших її епізодів – «Вечірню молитву» дітей, які засипають у лісі (II картина). Його значущість багато в чому визначена не лише очевидним

відтворенням традицій хорального мелосу та принципів його гармонізації, а й запровадженням як словесної основи тексту із зібрання німецьких пісень А. Арніма та К. Brentano («Abends will ich schlafen gehn...»). Цей текст – молитва, звернена до 14 ангелів-заступників, покликаних охороняти мирний сон дітей. Генеза її сходить ще до ранньосередньовічної практики періоду «Неподіленої Церкви» [5]. У кінцевому підсумку «проста й нехитра дитяча “Вечірня молитва” з опери Е. Хумпердінка виявляється пов'язаною з віковими традиціями німецької духовної культури відповідно до бідермаєрівського принципу фіксації “великого в малому” <...> Символіка цього епізоду виходить за межі власне казкового оповідання, викликаючи тим самим широкий спектр інших аналогій-уподібнень: дітей – з людством, лісу – з життєвими випробуваннями, щирої дитячої молитви – з духовним вектором, що визначає цілепокладання і сенс земного шляху людини» [6, 355].

Отже, вокальні твори від Ф. Шуберта і до Е. Хумпердінка, створені на тексти з «Чарівного рогу хлопчика», фактично торкнулися лише двох тематичних напрямів – теми дитинства, природи та кохання, трактованих у традиціях культури бідермаєра. Проте в згадуваних творах не представлена інша тематика циклу – пародійна, соціально-викривальна, трагічна, духовно-релігійна та ін., репрезентована в інших його текстах. Ця образна сфера стане предметом інтересу та творчого відтворення вже в авторів XX століття – *Г. Малера*, *А. Шенберга*, *А. Веберна*, *Р. Штрауса* та *П. Хіндеміта*.

Композитори минулого століття, які в різний час зверталися до цього поетичного першоджерела, демонструють два творчі підходи в його інтерпретації. Один із них уособлює А. Веберн і П. Хіндеміт, яких приваблювала насамперед архаїчність цієї поезії, що забарвлює музично-поетичне висловлювання в особливий суворий тон. Для інших авторів, включаючи Г. Малера, «Чарівний ріг хлопчика» був привабливий не лише своїми надчасовими якостями, а і як текст, що гармонійно й адекватно виражає думки, почуття художника початку XX століття. Об'єднавчою якістю названих авторів, які звертаються до названої антології, безперечно, є глибоке відчуття національних «коренів», усвідомлення себе частиною вікового німецькомовного культурного ареалу.

Центральною фігурою серед представників обох груп є *Г. Малер*. «Чарівний риг хлопчика» став своєрідною лабораторією композитора, його щоденниковими записами, до яких він у канікулярний час, відданий праці над симфоніями, звертається в пошуках інтонаційного матеріалу [див.: 13; 16; 18]. У його ранньому опусі «Чотирнадцять пісень і наспівів юнацьких років» (1880–1892) дев'ять написані на тексти з «Чарівного рогу» («Щоб зробити слухняними поганих дітей», «Я йшов веселий», «Кінець! Кінець!», «Сила уяви», «У Страсбурга у фортеці», «Зміна варті влітку», «Розлучатися, розлучатися», «Не побачитися знову» і «Самопочуття»). 1884 року, створюючи автобіографічний вокальний цикл «Пісні мандрівного підмайстра», *Г. Малер* використав варіант народного тексту з «Чарівного рогу» в першій пісні. У наступні роки він створив опуси на вірші з «Чарівного рогу хлопчика», які стали виразом найпотаємніших думок та почуттів, своєрідним музичним щоденником композитора. Пісні «Три ангели співали солодкий наспів» та «Початкове світло» увійдуть до його симфоній (5-та частина Третьої та 4-а Другої). Пісня «Райське життя», спочатку задумана як сьома частина Третьої симфонії, стала фіналом Четвертої. Оркестровий переклад «Проповіді Антонія Падуанського» увійшов до 3-ї частини Другої симфонії, а «Зміна варті влітку» стала інтонаційною основою 3-ї частини Третьої симфонії. Пісні, написані в період з 1892 по 1895 рік, склали два зошити, видані під назвою «Дванадцять пісень з “Чарівного рогу хлопчика”». Нарешті, 1899 року *Г. Малер* створив дві пісні – «Зоря» та «Маленький барабанщик», які увійшли до зошита «Сім пісень останніх років» разом із п'ятьма піснями на вірші *Ф. Рюккерта*.

«Чарівним рогом хлопчика» захоплювався *А. Веберн* [11; 14] – один із найвизначніших представників нововіденської школи. Він написав три вокальні мініатюри на тексти з цієї збірки: «Ранкова пісня» (ор. 15 № 2), «Спи, Немовля Ісус» (ор. 16 № 2) та «Спасіння» (ор. 18 № 2). У своїх вокальних опусах композитор розкрив нову змістовну сторону поезії «Чарівного рогу хлопчика», пов'язану насамперед із духовними текстами (причому, в ор. 16 № 2 це навіть вірш латиною), ніби підкреслюючи чистоту та силу віри й релігійності німецького народу минулих століть, втрачену його сучасниками. Вокальні мініатюри *А. Веберна* на вірші з «Чарівного рогу», на перший погляд, продовжують

малерівську традицію пісень з оркестровим супроводом, що загалом показово для середнього періоду його творчості, тоді як у його попередників пісні на тексти цієї антології написані для традиційного камерного складу – голосу та фортепіано. Водночас цикли *Г. Малера* і *А. Веберна* виявляють їх важливі відмінності. Малерівські пісні супроводжує повнозвучний оркестр, мініатюри *А. Веберна* – камерний інструментальний ансамбль. Голос у *Г. Малера* підноситься, «ширяє» над звучанням оркестру, а вокальна партія циклів *А. Веберна* «вплітається» в інструментальну тканину, стаючи її невід'ємною частиною. Інструментальний склад у кожній із названих мініатюр композитора індивідуальний, оскільки всі пісні відносяться до різних опусів та покликані до втілення різних художніх завдань. Так, «Ранкову пісню» супроводжують бас-кларнет, труба, арфа та скрипка, канон ор. 16 № 2 – кларнет, а мініатюру «Порятунок» – гітара та кларнет-ріссоло.

Одночасно названі опуси *А. Веберна*, що закарбували непохитну віру композитора в патріархальні ідеали минулого, тяжіння до гармонійності, врівноваженості, максимальної одухотвореності, демонструють метаморфози його композиторської техніки, зосереджені на послідовному русі від атональності до додекафонії, тоді як твори *Г. Малера*, причетні до антології німецьких народних пісень, виявляють жанрово-стильові установки, співвідносні з традиціями пізнього романтизму.

Наукова новизна роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як образно-смыслову специфіку циклу «Чарівний риг хлопчика», так й особливості його інтерпретації в німецько-австрійській музичній культурі XIX – початку XX століть.

Висновки. «Чарівний риг хлопчика» – видатний пам'ятник німецької пісенно-поетичної фольклорної традиції, що відобразив найбільш показові риси німецького «образу світу», національної свідомості, а також позиції гейдельберзьких романтиків щодо фольклору загалом. Автори антології нерідко трансформують тексти, змінюють композицію, використовують пізніший варіант, ігноруючи фольклорне першоджерело, доповнюючи його власною творчістю. Тексти цієї антології виявилися активно затребуваними в німецько-австрійській камерно-вокальній (*Ф. Шуберт*, *Р. Шуман*, *Й. Брамс* та ін.) та оперній музиці XIX століття (*Р. Шуман*, *Е. Хумпердінк*) у руслі жанрово-

стильових настанов культури бідермаера. У творчості композиторів ХХ століття (Г. Малер, А. Шенберг, А. Веберн, Р. Штраус, П. Хіндеміт та ін.) апелювання до духовно-сислової специфіки «Чарівного рогу хлопчика» виявляє, з одного боку, причетність до витоків німецькомовного культурного ареалу; з іншого – очевидним є розширення жанрово-стильової і поетико-інтонаційної сфери інтерпретації текстів цієї антології, що виявляє їх духовно-глибинний контекст як у пізньоромантичній вокально-симфонічній традиції (Г. Малер), так і в камерних вокально-інструментальних пошуках представників нововіденської школи (А. Веберн).

### Література

1. Веремеєнко Т. Н. Сборник немецкого фольклора «Волшебный рог мальчика». *Новітня філологія*. 2007. №8(28). URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/index.php?m=11&b=20> (дата звернення: 11.05.2022).
2. Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури ХІХ – поч. ХХ ст. Київ : ЦУЛ, 2007. 400 с.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
4. Мислителі німецького романтизму. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 558 с.
5. Муравская О. Жанрово-стилевые аспекты оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» и традиции немецкого бидермайера. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: науковий вісник*. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 54–64.
6. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІ–ХХ століть : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
7. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : підручник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. 416 с.
8. Олейникова Ю. В. Бидермайер и его проявления в вокальной музыке ХІХ–ХХ веков : дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 – Музыкальное искусство / Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2010. 217 с.
9. Шалагінов Б. Б. Класики і романтики: штурм з історії німецької літератури ХVІІІ–ХІХ століть. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 440 с.
10. Элиава Кетеван. «От баллады к балладе» (от Цумштега до Вольфа). *GESJ: Musicology and Cultural Science*. 2010. №1(5). С. 68–78.
11. Bailey K., Puffett K. The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New

Laanguage. New York : Cambridge University Press, 1991. 462 p.

12. Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder / Gesammelt von A. von Arnim und C. Brentano. Frankfurt / M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 1259 s.
13. Fischer J. M. Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Yale University Press, 2011. 766 p.
14. Haues Malcolm. Anton Von Webern. London : Published by Phaidon Press, 1995. 240 p.
15. Mann T. Deutschland und die Deutschen. Stockholm : Bermann-Fischer, 1947.40 s.
16. Mitchell D. Gustav Mahler. The Wunderhorn Jears. London: The Boydell Press, 2005. 497 p.
17. Rieser F. «Des Knaben Wunderhorn» und seine Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volksliedes und der Romantik. Dortmund : Fr. Wilh. Ruhfus, 1908. 560 s.
18. Revers P. Mahler lieder: ein musikalischer Werkführer. München : Beck, 2000. 137 p.
19. Schultz H. Clemens Brentano. Stuttgart: Reclam, 1999. 223 s.
20. Stockmann E. Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit. Berlin : Akademie-Verl., 1958. 165 s.

### References

1. Veremeenko, T. N. (2007). Collection of German folklore «Magic horn of a boy». *Novitnya filolohiya*. Retrieved from: <https://lib.chmnu.edu.ua/index.php?m=11&b=20> [in Russian].
2. Davydenko, H. Y., Chayka, O. M. (2007). History of foreign literature of the ХІХ – early ХХ century. Kyiv : TsUL [in Ukrainian].
3. Volkov A., & Boychenko O., & Zvarych I., & Ivanyuk B., & Rykhl P. (ed.). (2001). *Lexicon of General and Comparative Literary Studies*. Chernivtsi: Zoloty lytavry [in Ukrainian].
4. Thinkers of German Romanticism. (2003). Ivano-Frankivsk: Lileya-NV [in Ukrainian].
5. Muravskaya, O. (2014). Genre and style aspects of E. Humperdinck's opera «Hansel and Gretel» and the traditions of the German Biedermeier. *Muzychne mystetstvo i kul'tura. Music art and culture: Naukovyy visnyk*. Odessa: Astroprint 20, 54–64 [in Russian].
6. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the ХVІІ–ХХ centuries: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
7. Nalyvayko, D. S., Shakhova, K. O. (2001). Foreign literature of the ХІХ century. The era of romanticism: Textbook. Ternopil: Navchal'na knyha – Bohdan [in Ukrainian].
8. Oleynikova, Yu. V. (2010). Biedermeier and its manifestations in vocal music of the 19th–20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odesskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoy [in Russian].
9. Shalaginov, B. B. (2013). Classics and Romantics: Studies in the History of German Literature

of the XVIII–XIX centuries. Kyiv: Vydavnychy dim «Kyievo-Mohylyans'ka akademiya» [in Ukrainian].

10. Ketevan E. (2010). «From ballads to ballads» (from Tsumshtega to Wolf). GESJ: Musicology and Cultural Science, 1(5), 68–78 [in Russian].

11. Bailey, K., Puffett, K. (1991). The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language. New York: Cambridge University Press [in English].

12. Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von A. von Arnim und C. Brentano (2011). Frankfurt / M.: Fischer Taschenbuch Verlag [in German].

13. Fischer, J. M. (2011). Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Yale University Press [in German].

14. Haues, Malcolm (1995). Anton Von Webern. London: Published by Phaidon Press [in English].

15. Mann, T. (1947). Deutschland und die Deutschen. Stockholm: Bermann-Fischer, 1947 [in German].

16. Mitchell, D. (2005). Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. London: The Boydell Press [in English].

17. Rieser, F. (1908). «Des Knaben Wunderhorn» und seine Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volksliedes und der Romantik. Dortmund: Fr. Wilh. Ruhfus [in German].

18. Revers, P. (2000). Mahler lieder: ein musikalischer Werkführer. München: Beck [in German].

19. Schultz, H. (1999). Clemens Brentano. Stuttgart: Reclam [in German].

20. Stockmann, E. (1958). Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit. Berlin: Akademie-Verl [in German].

*Стаття надійшла до редакції 27.05.2022*

*Отримано після доопрацювання 29.05.2022*

*Прийнято до друку 01.06.2022*

УДК 793.3

**Цитування:**

Коресандович Н. М. Специфіка діяльності концертмейстера в хореографічному ансамблі: психолого-педагогічний аспект. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 123–128.

Koresandovych N. (2022). Specificity of the concert master's activity in the choreographic ensemble: psychological and pedagogical aspects. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 123–128 [in Ukrainian].

*Коресандович Наталя Миколаївна,*  
концертмейстер  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-0057-4958>  
[koresandovich66@gmail.com](mailto:koresandovich66@gmail.com)

## СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ АНСАМБЛІ: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

**Мета статті** – виявити особливості професійної діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю в контексті специфіки психолого-педагогічних умінь. **Методологія дослідження.** Застосовано метод теоретичного аналізу (для вивчення відповідної музикознавчої, музично-педагогічної та психолого-педагогічної літератури з теми дослідження); структурно-функціональний метод, що посприяв проведенню аналізу складових об'єкта дослідження; метод узагальнення та систематизації теоретичного й практичного досвіду підготовки до виконавської і педагогічної діяльності майбутніх концертмейстерів. **Наукова новизна.** Розглянуто специфіку діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю, виявлено структуру та зміст його професійного комплексу; досліджено особливості професійної діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю в контексті специфіки психолого-педагогічних умінь; з'ясовано методи й засоби підготовки кваліфікованих концертмейстерів для роботи в хореографічному ансамблі; проаналізовано шляхи вдосконалення педагогічної діяльності концертмейстерів хореографічних ансамблів у процесі соціально-художньої практики; запропоновано авторське визначення професійної мобільності концертмейстера хореографічного ансамблю. **Висновки.** Професійна діяльність концертмейстера хореографічного ансамблю є мультифункціональною, оскільки поєднує процес вивчення партії з танцюристами як педагога-репетитора, розвитку художнього смаку учасників як педагога-вихователя, створення сприятливої емоційної атмосфери, що передбачає плідну співтворчість кількох учасників, уміння відчувати та передбачувати наміри партнерів і їх дії, як психолога та безпосереднього втілення задуму музично-хореографічного твору під час виступів ансамблю як музиканта-виконавця. Удосконалення професійної діяльності концертмейстерів хореографічних ансамблів у процесі соціально-художньої практики має на меті розвиток не лише виконавських, а й психолого-педагогічних якостей, що передбачає проведення активної самостійної роботи з використанням освітніх й інформаційних ресурсів. Професійна мобільність концертмейстера хореографічного ансамблю є інтегрованою якістю особистості, що проявляється в здатності успішно поєднувати виконавську, психолого-педагогічну й інші види діяльності, у певний момент переключатися з одного виду діяльності на інший, вмінні застосовувати певні систематичні узагальнені професійні прийоми музиканта-піаніста з метою виконання конкретних завдань, володіти досвідом удосконалення та самостійного набуття узагальнених професійних знань відповідно до провідних світових тенденцій музичного та хореографічного мистецтв.

**Ключові слова:** концертмейстер, хореографічний ансамбль, професійне виконавство, тактико-психологічні вміння, психолого-педагогічна діяльність.

*Koresandovych Natalia, applicant of the Kyiv National University of Culture and Arts*

**Specificity of the concert master's activity in the choreographic ensemble: psychological and pedagogical aspects**

**The purpose of the article** is to identify the features of the professional activity of the accompanist of the choreographic ensemble in the context of the specifics of psychological and pedagogical skills. **Research methodology.** The method of theoretical analysis was used (to study the relevant musicological, music-pedagogical and psychological-pedagogical literature on the research topic); the structural and functional method that facilitated the analysis of the components of the object of study; method of generalization and systematization of theoretical and practical experience of preparation for performance and pedagogical activity of future accompanists. **Scientific novelty.** The specifics of the activity of the accompanist of the choreographic ensemble are considered, the structure and content of his professional complex are revealed; the peculiarities of the professional activity of the accompanist of the choreographic ensemble in the context of the specifics of psychological and pedagogical skills are studied; methods and

means of training qualified accompanists for work in a choreographic ensemble are clarified; the ways of improving the pedagogical activity of concertmasters of choreographic ensembles in the process of social and artistic practice are analyzed; the author's definition of professional mobility of the accompanist of the choreographic ensemble is offered. **Conclusions.** The professional activity of the accompanist of the choreographic ensemble is multifunctional, as it combines the process of studying the party with dancers as a tutor, the development of artistic taste of participants as an educator, creating a favorable emotional atmosphere that involves fruitful collaboration, as a psychologist, and the direct embodiment of the idea of musical and choreographic work during the performances of the ensemble as a musician-performer. Improving the professional activity of concertmasters of choreographic ensembles in the process of socio-artistic practice involves the development of not only performing but also psychological and pedagogical qualities, which involves active independent work using educational and information resources. Professional mobility of the accompanist of a choreographic ensemble is an integrated quality of personality, manifested in the ability to successfully combine (at some point switch) performing, psychological, pedagogical, and other activities, the ability to apply certain systematic generalized professional techniques of musician-pianist to perform specific tasks improvement and independent acquisition of generalized professional knowledge based on the world's leading trends in music and choreography.

**Keywords:** accompanist, choreographic ensemble, professional performance, tactical and psychological skills, psychological and pedagogical activities.

Актуальність теми дослідження. Концертмейстерське мистецтво – важлива і невід’ємна частина музичного виконавства та освіти. Концертмейстерство як вид діяльності належить і до музичної педагогіки, оскільки концертмейстер, на відміну від акомпаніатора, роль якого полягає лише в акомпануванні, супроводі дії, повинен вміти виконувати за необхідності педагогічні функції, допомагати солістові опанувати партію і вивчати її, пояснювати ансамблеві завдання та ін.

Кваліфікація «концертмейстер» є найбільш поширеною сферою діяльності піаніста й у реаліях сьогодення передбачає достатній універсалізм професії, що потребує наявності спеціальних і фундаментальних знань у процесі навчання в концертмейстерському класі. Так визначається своєрідне «збірне», синтетичне начало професії концертмейстера, що поєднує в собі діяльність піаніста, диригента, викладача-репетитора, керівника ансамблем, психолога та навіть менеджера.

Водночас сформована система професійної підготовки музикантів характеризується вузько-технологічною спрямованістю та орієнтована у своїй основі на напрацювання і вдосконалення конкретних виконавських навичок, на шліфування технічної майстерності піаніста. Натомість важливі соціальні та загальногуманітарні завдання освітньої системи, зокрема формування широко освіченого спеціаліста, виховання духовно розвинутої і культурно багатой особистості, а головне здатність використовувати власні професійні знання в різноманітних галузях діяльності, на жаль, здебільшого лишаються поза педагогічним процесом.

Актуальність дослідження психолого-педагогічної діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю зумовлена необхідністю оновлення та розширення вітчизняної науково-методичної бази сучасними теоретичними дослідженнями з означеної тематики.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасній вітчизняній науковій літературі висвітлено багато різноманітних аспектів проблематики педагогічної діяльності концертмейстера. Серед останніх досліджень наведемо наукові статті І. Каленик «Теоретичні аспекти формування концертмейстерських умінь майбутніх учителів музики» (2013) [2], І. Юлдашевої та В. Зоріна «Специфіка та методологічні нюанси діяльності піаніста-концертмейстера» (2018) [8], О. Умріхіної та А. Подолян «Роль піаніста-концертмейстера в педагогічній освіті» (2017) [7] та ін. Питання, безпосередньо пов’язані з діяльністю концертмейстера хореографії, розглядали О. Настюк (2013) [3]: авторка проаналізувала особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю; Н. Слупська (2017) [4]: дослідила принципи роботи концертмейстера в класі хореографії в закладах вищої освіти; В. Волошина (2010) [1]: розглянула основні принципи музичного оформлення уроку класичного танцю та ін. Багато вчених акцентували на комплексній природі професійної майстерності концертмейстера, що складається із сукупності спеціальних знань, виконавських вмінь та навичок, індивідуально-психологічних якостей особистості. Історіографічний аналіз засвідчив, що найбільш досліджені аспекти концертмейстерської діяльності в контексті педагогіки пов’язані з темою значення ролі мистецтва піаніста-концертмейстера в

педагогічній освіті, роботи концертмейстера із солістом (вокалістом чи інструменталістом) чи хором, а також специфікою роботи концертмейстера в хореографічному класі. Проте проблематика діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю лишається не достатньо опрацьованою. Зокрема, не дослідженим є аспект розвитку особистісних якостей, вмінь та навичок, що необхідні для роботи в хореографічному ансамблі, що й зумовлює актуальність дослідження.

Мета статті – виявити особливості професійної діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю в контексті специфіки його психолого-педагогічних умінь.

Виклад основного матеріалу. Професія концертмейстера різноманітна: у процесі еволюції вона поширилася не лише на галузі фортепіанного акомпанементу, специфічну для роботи в тому або іншому концертмейстерському варіанті, але й на ті виконавські галузі, що безпосередньо не пов'язані з фортепіано.

Характерною особливістю професійної діяльності концертмейстера є комплекс його виконавських і тактико-психологічних вмінь, що сприяють вирішенню конкретних завдань і передбачають знання партії партнера, вміння реагувати на ситуативний контекст, включно зі здатністю передбачати його наміри, з метою демонстрації слухачам цілісної виконавської інтерпретації.

Концертмейстерське мистецтво є специфічним видом музично-інструментального виконавства, що відповідно вимагає від музиканта не лише виконавського професіоналізму, зокрема технічного володіння інструментом, навичок читати з листа, вміння транспонувати, імпровізувати, підбирати на слух [2, 52], але й різноманітних знань, що безпосередньо стосуються сфери його діяльності – від розуміння можливостей різних співочих голосів, особливостей гри на різноманітних інструментах (у випадку виконавської діяльності) до специфіки театральної практики (наприклад, як педагога-репетитора), хореографічної (концертмейстер хореографічного ансамблю), психолого-педагогічної (у випадку роботи зі студентами мистецьких закладів освіти) та ін.

Вітчизняні дослідники наголошують, що професійна діяльність концертмейстера хореографічного ансамблю передбачає реалізацію таких функцій: виконання фортепіанної партії, наявність високого художнього рівня ансамблевого виконання;

створення сприятливого психологічного клімату як під час концертного виступу, так і репетиційного процесу [8, 610].

І. Юлдашева та В. Зорін (2018) наголошують на тому, що сучасні умови «нестабільної соціокультурної ситуації», що впливають на специфіку освітнього та професійного комунікативного середовища, вимагають від концертмейстера розвитку таких психолого-педагогічних якостей:

«творча увага;

увага;

інтуїція;

здатність до антиципації та втілення звукового образу;

імпровізації;

соціальної та музичної комунікації з різноманітними партнерами по ансамблю» [8, 610].

Серед психолого-педагогічних якостей концертмейстера назвемо увагу, пам'ять, самоконтроль, мобільність реакції, витримку та волю, комунікабельність, педагогічний такт і чутливість.

Водночас, оскільки сформована в Україні система професійної підготовки музикантів характеризується вузькотехнологічною спрямованістю та орієнтуванням у своїй основі на напрацювання і вдосконалення конкретних виконавських навичок, випускники фортепіанних відділень як середніх, так і закладів вищої освіти зазвичай не володіють навичками вільної художньої обробки виконавської партії. Як наслідок, багато випускників не в змозі працювати концертмейстерами творчих колективів, зокрема й хореографічних ансамблів, що потребує вміння імпровізувати й аранжувати конкретний музичний матеріал. Незважаючи на те, що концертмейстерський клас є важливим предметом у структурі професійної підготовки музиканта-піаніста, що відповідає за цілісну професійну підготовку спеціаліста та забезпечує базу для роботи в галузі ансамблевої діяльності, завдання підготовки студентів до роботи з концертмейстерськими колективами спеціально не ставиться, хоча затребуваність концертмейстерів у цій галузі діяльності постійно зростає.

Отже, можемо констатувати наявність протиріччя між сформованою в Україні практикою професійної освіти музиканта-піаніста, що не спрямована на підготовку фахівців у галузі концертмейстерської діяльності в хореографічному ансамблі та, відповідно, не забезпечує формування в студентів необхідних якостей, і потребою

сучасної вітчизняної музичної культури загалом та хореографічних колективів зокрема в професійно підготовлених спеціалістах-концертмейстерах, які мають високий виконавчий потенціал, розвинуті художньо-керівні й організаторські здібності, володіють засобами художньої обробки музичного матеріалу та пристосовані до роботи в сценічних умовах.

Зазвичай концертмейстерами хореографічних ансамблів стають піаністи без відповідних знань та досвіду, які опановують специфічну методику та набувають необхідних навичок безпосередньо на практиці.

У контексті теми нашого дослідження проаналізуємо шляхи формування комплексу компетентностей концертмейстера хореографічного ансамблю, а також методи та способи вдосконалення педагогічної діяльності.

Формування комплексу компетентностей концертмейстера хореографічного ансамблю відбувається в процесі поєднання кількох системних компонентів. Умовно можемо поділити їх на:

загальні знання в галузі хореографічного мистецтва;

спеціальні виконавські вміння;

навички художньої обробки музичного матеріалу;

особистісні якості художньо-керівної спрямованості та артистичного характеру.

З огляду на специфіку хореографічного ансамблю одними з найважливіших педагогічних умов, що забезпечують ефективний розвиток професійного комплексу концертмейстера, є:

розуміння основ хореографії та сценічного руху (сприяє відповідній організації музичного супроводу учасникам хореографічного колективу);

володіння базовими знаннями про основи рухів класичного, бального та народного танців;

знання народного фольклору, обрядовості;

розуміння основ акторської майстерності;

вміння одночасно грати та бачити виконавців;

вміння вести за собою ансамбль танцюристів;

вміння імпровізувати вступи, програші, заключення, що необхідні під час навчального процесу;

знання історії музичної культури, образотворчого мистецтва й літератури з

метою відповідного відображення стилю та образного ладу хореографічного твору;

поглиблене вивчення історії, естетики й особливостей хореографічного мистецтва.

Останні дві позиції сприяють розширенню історико-культурного світогляду та збагаченню музичної ерудиції: у процесі репетиційних занять з учасниками хореографічного ансамблю це посприяє аргументованому (з опорою на історичні факти й наукові знання) обґрунтуванню власних художніх позицій і відстоюванню творчих поглядів, що, своєю чергою, забезпечить професіональний авторитет і можливості виконувати керівні функції в спільній роботі з учасниками та балетмейстером / художнім керівником над інтерпретацією хореографічного твору.

У процесі регулярних репетицій з хореографічним колективом концертмейстер розвиває якості артистичної мобільності та візуального контролю за сценічною дією.

Важливе місце в діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю відіграє психолого-педагогічний аспект, основним показником успішності якого є повна відповідність способу суб'єкт-об'єктної міжособистісної взаємодії.

Функції концертмейстера хореографічного ансамблю мають і педагогічний характер, що полягає здебільшого у вивченні з танцюристами нового репертуару. Педагогічний бік концертмейстерської роботи вимагає від піаніста, окрім досвіду акомпаніатора, володіння певними специфічними навичками і знаннями з галузі суміжних виконавських мистецтв, а також педагогічного чуття і такту.

На думку дослідників, повноцінна професійна діяльність концертмейстера передбачає наявність у нього комплексу психологічних якостей особистості, таких як великий обсяг уваги і пам'яті, висока працездатність, мобільність реакції та винахідливість у несподіваних ситуаціях, витримка і воля, педагогічний такт і чутливість [8, 610].

Увага концертмейстера хореографічного ансамблю є багатокомпонентним явищем, оскільки передбачає розподіл між власними руками та головними дійовими особами – танцюристами. Кожну мить важливими є робота пальців і використання педалі, слухова увага зайнята звуковим балансом, а ансамблева увага слідкує за втіленням єдності художнього задуму. Оскільки така напруга вимагає величезної витрати фізичних і

душевних сил, воля та самоконтроль є необхідними якостями для концертмейстера хореографічного ансамблю.

Професійна мобільність у діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю є основоположним фактором, що забезпечує стабільність творчого процесу та досягнення високохудожнього результату. Категорію професійної мобільності в психолого-педагогічних дослідженнях трактують так: якісна характеристика особистості в професійній галузі [10, 218]; динамічна характеристика особистості, зумовлена успішністю адаптації до трансформаційних умов [9, 43].

На думку М. Павленко, розвиток професійної мобільності є чинником успішної діяльності, показником принципів можливостей з реалізації функціональних обов'язків і має зовнішній прояв у педагогічній компетентності, забезпечує соціальну та професійну самоорганізацію особистості, відкритість до змін у творчому пошуку, здатності до самовираження і самотворчості, готовності й здатності адаптуватися в конкретному професійному середовищі [6]. С. Соколовський, досліджуючи структуру професійної мобільності, наводить комплекс ціннісно-орієнтованих якостей, що відображають внутрішні потенціали: психоемоційна сфера; потребово-мотиваційна сфера; ціннісно-мотиваційна сфера; компетентнісні якості; професійна спрямованість особистості; професійні наміри; професійне покликання; професійні інтереси; професійний потенціал та ін. [5, 303].

Концертмейстер хореографічного ансамблю проявляє себе як у різноманітних видах виконавства (різні типи акомпанування, читання з листа та імпровізація, підбір на слух і транспонування), так і в психолого-педагогічному аспекті. Відповідно це передбачає постійне вдосконалення як власної виконавської майстерності за рахунок постійної імпровізації та читання з листа, напрацюванню навичок підбору на слух, з метою прискорення процесу опанування репертуару та його оновлення, так і музично-теоретичних знань, розширення загальної виконавської культури, що передбачає відображення естетичного смаку концертмейстера, широту його кругозору, відповідальне ставлення до музичного й хореографічного мистецтва та готовність до музично-просвітницької роботи.

Окрім того, концертмейстер хореографічного ансамблю повинен постійно самовдосконалюватися в контексті розширення та відшліфовування професійних навичок, виховання в собі сучасного вчителя-музиканта широкого профілю.

Наукова новизна. Розглянуто специфіку діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю, виявлено структуру та зміст його професійного комплексу; досліджено особливості професійної діяльності концертмейстера хореографічного ансамблю в контексті специфіки психолого-педагогічних вмінь; з'ясовано методи й засоби підготовки кваліфікованих концертмейстерів для роботи в хореографічному ансамблі; проаналізовано шляхи вдосконалення педагогічної діяльності концертмейстерів хореографічних ансамблів у процесі соціально-художньої практики; запропоновано авторське визначення професійної мобільності концертмейстера хореографічного ансамблю.

Висновки. Професійна діяльність концертмейстера хореографічного ансамблю є мультифункціональною: вона поєднує процес вивчення партії з танцюристами – педагог-репетитор, розвитку художнього смаку учасників – педагог-вихователь, створення сприятливої емоційної атмосфери, що передбачає плідну співтворчість кількох учасників, вміння відчувати й передбачувати наміри партнерів та їх дії, – психолог та безпосереднє втілення задуму музично-хореографічного твору під час виступів ансамблю – музикант-виконавець.

Професійна мобільність концертмейстера хореографічного ансамблю є інтегрованою якістю особистості, що проявляється в здатності успішно поєднувати (у певний момент переключатися) виконавську, психолого-педагогічну та інші види діяльності, вмінні застосовувати певні систематичні узагальнені професійні прийоми музиканта-піаніста з метою виконання конкретних завдань, у бажанні самостійно набувати професійні знання, спираючись на провідні світові тенденції музичного й хореографічного мистецтва. Удосконалення професійної діяльності концертмейстерів хореографічних ансамблів у процесі соціально-художньої практики передбачає розвиток не лише виконавських, а й психолого-педагогічних якостей з проведенням активної самостійної роботи з використанням освітніх та інформаційних ресурсів.

## Література

1. Волошина Л. Основні принципи музичного оформлення уроку класичного танцю. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Психологія і педагогіка*. 2010. №16. С. 31–40.
2. Каленик І. В. Теоретичні аспекти формування концертмейстерських умінь майбутніх учителів музики. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. №2. С. 50–53.
3. Настюк О. Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. №10(269). С. 117–123.
4. Слупська Н. Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Young Scientist*. 2017. №11(51). С. 679–684.
5. Соколовський С. Управління професійною працездатністю державних службовців. *Проблеми трансформації системи державного управління в умовах політичної реформи в Україні*: матер. наук.-практ. конф. за міжнар. участю, Київ, 31 трав. 2006 р.: у 2 т. / за заг. ред. О. Ю. Оболенського, С. В. Сьоміна; Нац. акад. держ. упр. при Президентові України. Київ: Вид-во НАДУ, 2006. Т. 1. С. 302–304.
6. Павленко М. Проблема сутності поняття «розвиток професійної мобільності». *Молодий вчений*. 2017. №1. С. 494–498.
7. Умріхіна О., Подолян А. Роль піаніста-концертмейстера в педагогічній освіті. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. 2017. №2(2). С. 286–294.
8. Юлдашева І. О., Зорін В. В. Специфіка та методологічні нюанси діяльності піаніста-концертмейстера. *Молодий вчений*. 2018. №3(55). С. 607–611.
9. Ismailova G. et al. Determining – professional mobility levels of secondary school teachers, *International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education (IJCRSEE)*. 2020. Iss. 8(3). Pp. 39–45.
10. Lisaitė D. Professional Mobility. Experiences of Mobile Medical Professionals. *Journal of Intercultural Communication*. 2012. Iss. 30. Pp. 217–236.

## References

1. Voloshina, L. (2010). Basic principles of musical design of a classical dance lesson. *Scientific notes of the National University "Ostroh Academy". Psychology and Pedagogy*, 16, 31–40 [in Ukrainian].
2. Kalenik, I. V. (2013). Theoretical aspects of the formation of concertmaster skills of future music teachers. *Current issues of art pedagogy*, 2, 50–53 [in Ukrainian].
3. Nastyuk, O. (2013). Features of the accompanist's work in classical dance lessons. *Bulletin of Taras Shevchenko Lviv National University*, 10(269), 117–123 [in Ukrainian].
4. Slupska, N. (2017). Principles of work of an accompanist in a choreography class in higher educational institutions. *Young Scientist*, 11(51), 679–684 [in Ukrainian].
5. Sokolovsky, S. (2006). Management of professional capacity of civil servants. *Problems of transformation of the system of public administration in the conditions of political reform in Ukraine: materials of scientific practice. conf. for international participation*, Kyiv, May 31: in 2 volumes. For the general ed. OY Obolensky, SV Semin; Nat. acad. state uпр. under the President of Ukraine. Kyiv: Publication of NADU, 1, 302–304 [in Ukrainian].
6. Pavlenko, M. (2017). The problem of the essence of the concept of "development of professional mobility". *Young Scientist*, 1, 494–498 [in Ukrainian].
7. Umrikhina, O., & Podolyan, A. (2017). The role of pianist-accompanist in pedagogical education. *Collection of scientific works of Uman State Pedagogical University named after Pavel Tychna*, 2(2), 286–294 [in Ukrainian].
8. Yuldasheva, I. O., Zorin, V. V. (2018). Specifics and methodological nuances of the pianist-accompanist. *Young Scientist*, 3(55), 607–611 [in Ukrainian].
9. Ismailova, G. et al. (2020). Determining professional mobility levels of secondary school teachers, *International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education (IJCRSEE)*, 8(3), 39–45 [in English].
10. Lisaitė, D. (2012). Professional Mobility. Experiences of Mobile Medical Professionals. *Journal of Intercultural Communication*, 30, 217–236 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.04.2022  
Отримано після доопрацювання 11.05.2022  
Прийнято до друку 22.05.2022*

УДК 792.8

**Цитування:**

Аксютіна В. В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: музичні та літературні перетини. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 129–133.

*Аксютіна Владислава Вікторівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0003-2004-6703>  
[vaksyutina@dakkkim.edu.ua](mailto:vaksyutina@dakkkim.edu.ua)

Aksiutina V. (2022). Yuri Shevchenko's ballet "For two hares": musical and literary sections. *Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 41, 129–133 [in Ukrainian].

### БАЛЕТ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»: МУЗИЧНІ ТА ЛІТЕРАТУРНІ ПЕРЕТИНИ

**Мета роботи** – здійснити аналіз балету «За двома зайцями» на основі порівняння літератури, кінострічки й авторської музики. **Методологія.** Дослідження передбачало застосування порівняльного аналізу літературного першоджерела, музичної складової балету та кінострічки. Це дало змогу виявити особливості представлення головних персонажів: Свирида Петровича Голохвастийого, Проні, Галі, Секлети Пилипівни Лимарихи, подружжя Сірків – і пов'язаних з ними комічних елементів у творі М. Старицького та балеті Шевченка – Литвинова, що базується на цьому сюжеті. **Наукова новизна** полягає у визначенні специфіки авторської музики Юрія Шевченка в балеті «За двома зайцями». Аналіз музики балету здійснено вперше. **Висновки.** Проведений порівняльний аналіз балету Ю. Шевченка та комедії М. Старицького дав змогу виокремити спільні комічні елементи: «передзустріч» із головним персонажем Голохвастим; вибір лейттембрів (кларнет, скрипка та піаніно), пов'язаний з комічністю Голохвастого та підкресленням його зовнішніх ознак: худорлявості й «манерності», претензії на шик та «образованість»; портрет Голохвастого в балеті і його зовнішній вигляд (одяг та аксесуари), що відповідають образу Голохвастого з першоджерела; слабкість Голохвастого до дівчат; любов Голохвастого до пісень, танців; гопак, що фігурує і в комедії, і в балеті. Об'єднавчими складниками для комедії та балету також є лейтмотив дзвонів і романтизація сцени освідчення Голохвастого в будинку Проні. Багатобічний, контрастний образ Секлети також яскраво представлений в обох творах. Спільним комічним елементом визначено червоний чепчик Сіркчихи; жест «дуля» Секлети, комічним мотивом вважаємо мотив чуток, який у балеті передано всіма засобами виразності: музичними, хореографічними й візуальними.

**Ключові слова:** авторська балетна музика, літературне першоджерело «За двома зайцями», комедія М. Старицького, комічність образів.

*Aksiutina Vladyslava, postgraduate of the National Academy of Culture and Arts Management*

#### **Yuri Shevchenko's ballet "For two hares": musical and literary sections**

**The purpose of the article** is to analyze the ballet "For Two Hares" based on a comparison of literature, film, and original music. **Methodology.** The article is based on a comparative analysis, analysis of the literary source, the musical component of ballet and film. Based on the comparison, the analysis of the main characters and related comic elements of the work of M. Starytsky and the ballet Shevchenko - Litvinov, based on this plot. These are Svirid Petrovich Golokhvasty, Pronya, Galya, Sekleta Pylypivna Limarykha and the Sirkiv couple. **The scientific novelty** lies in determining the peculiarities of Yuri Shevchenko's original music in the ballet "For Two Hares". The analysis of ballet music was performed for the first time. **Conclusions.** The comparative analysis of Yu. Shevchenko's ballet and M. Starytsky's comedy allowed us to single out common comic elements: "meeting" with the main character Golokhvasty; the choice of leittembs (clarinet, violin and piano) is associated with the comic nature of Golokhvasty and the emphasis on his external features: thinness and "mannerism", claims to chic and education; the portrait of Golokhvasty in the ballet and his appearance (clothes and accessories) corresponds to the image of Golokhvasty from the original source; Golokhvastoy's weakness for girls; Golokhvasty's love for songs and dances; hopak, which appears in both comedy and ballet. Common to comedy and ballet are also the leitmotif of the bells, the romanticization of the scene of the testimony of Golokhvasty in the house of Proni. The multifaceted, contrasting image of Sekleta is also vividly represented in both works. The common comic element is defined by the red cap of Sulfur; Sekleta's "fig" gesture, we consider the motif of rumors to be a comic motif, which is conveyed in ballet by all means of expression (musical, choreographic and visual).

**Keywords:** author's ballet music, literary source "For two hares", comedy by M. Starytsky, comic images.

Актуальність теми дослідження. Балетна творчість українського композитора Ю. Шевченка (1953–2022) досить оригінальна. Під час написання свого найпершого балету («Буратіно і Чарівна скрипка», 2007) композитор брав участь у написанні лібрето, що вказує на його щире зацікавлення цією сценічною виставою. Як свідчить балетмейстер театру опери та балету В. Литвинов, саме в процесі обговорення з композитором було видозмінено всю ідею балету [3]. Наступним був балет композитора «Бармалей та Айболить» (2009, Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва). Яскрава прем'єра 2017 року «За двома зайцями» Юрія Шевченка і балетмейстера-постановника Віктора Литвинова підкорила глядачів і слухачів оригінальним утіленням твору М. Старицького.

Творчість композитора знаходить своє відображення в науковому дискурсі, але більше в публіцистиці (Ю. Бентя, О. Вергеліс). Аналіз балетних вистав композитора здійснено Л. Тарасенко. Тож актуальність публікації свідчить про її своєчасність.

Мета статті – здійснити аналіз балету «За двома зайцями» Юрія Шевченка на основі порівняння літератури, кінострічки й авторської музики.

Усі персонажі балету оригінальні, як у п'єсі Старицького, так й у кінострічці, балеті. Свирид Голохвастий є одним із найцікавіших персонажів, але водночас найсуперечливішим. Цей персонаж надає широке поле для інтерпретацій, про що засвідчить аналіз як літературного першоджерела, так й однойменного балету Ю. Шевченка. Під час зіставлення комедії та балету звернемо увагу на деякі зміни в іменах. Переважно звучання прізвища центрального героя. Адже в М. Старицького читаємо «Голохвастий», тоді як у лібрето балету – «Голохвастий». Однак поясненням цього можуть стати посилання на слова самого Свирида Петровича, який, представляючись батькам Проні (друга дія, ява 13), вимовляє своє прізвище «Голохвастов» [2, 165]. Слідом за ним і Проня озвучує його прізвище «Голохвастов» [2, 153; 2, 158; 2, 163; 2, 165; 2, 166]. Причин для цього є декілька. Перша – зрозуміла із сюжету, адже Свирид Петрович намагається приховати свою спорідненість зі старим «цилорником Голохвастим», боячись, що спливе правда про його банкрутство. Друга причина, на нашу думку, комічного характеру, адже варіант

вимови «Голохвастий», з наголосом на «а», співзвучний з російським словом «хвастаться» (хвалитися), яке найкраще характеризує сутність цього персонажа. Тому використання в балеті саме цього, другого варіанта прізвища Свирида Петровича є виправданим і логічним. Також підкреслимо, що, опинившись обличчям до обличчя з міщанками, котрі обвинуватили головного героя в брехні, у комедії він двічі представився ще інакше: «Свирид Петрович Галахвастов» [2, 203; 2, 204].

І другою відзнакою в балеті є зміна однієї літери в імені матері Галі. У комедії її звали Секлита, тоді як в балеті – Секлета, що, на наше переконання, не несе такого змістового навантаження, як у випадку з Голохвастим. Оскільки предметом нашого вивчення є саме балет, у тексті називатимемо персонажів саме так, як вони зазначені в лібрето [1].

Отже, підкреслимо спільні ознаки головних персонажів у комедії та балеті. У комедії М. Старицького читач знайомиться з Голохвастим у дуже цікавий спосіб: через обговорення його постаті хлопцями-міщанами (перша дія, ява 2) [2, 133]. Причому міщани поділені на два табори: тих, хто вважає його «розумнішим у Києві» і тих, хто каже «од міщан одстав, а до панів не пристав» [2, 133]. Так сформована передзустріч з головним персонажем, що інтригує читача. У балеті появі Голохвастого передують, по-перше, його лейтмотиви (ще в Увертюрі), його дует з батьком у Музичній Інтродукції та, нарешті, заклики його приятелів вийти на сцену в головному номері Голохвастого у сцені 3 картини 1 дії першої. Тож в обох випадках слава цього персонажа передують його появі.

Звернемо увагу на засоби виразності, якими в літературному першоджерелі представлено портрет Голохвастого. Це, звичайно, мова героя, що стала його візитною карткою, даниною історичного часу, до якого відноситься дія комедії і якій присвячено низку наукових публікацій дослідників різних галузей знань. Другим інструментом, який використовує М. Старицький під час створення яскравого образу Голохвастого, є зображення як у його репліках, так і в діалогах з іншими персонажами портрета героя в найменших дрібницях. Саме опису його зовнішності, манер та вимови приділено автором літературного твору найбільшу увагу. У балеті основними засобами виразності стануть лейтмотиви, лейттебри та

лейтелементи. Лейтмотив, який запозичено з однойменного кінофільму, створює певне відсилання до відомого образу Голохвастого.

Лейттебрами є кларнет, піаніно та скрипка. Вибір кларнета, на нашу думку, зумовлений декількома причинами. По-перше, цей інструмент не характерний для української традиційної народної культури, тому його звучання має додавати до портрета героя іноземне звучання, «манерність» і претензію, з якою представляє себе Голохвастий. Другою причиною є бажання композитора додати комічний штрих. Адже одним із засобів виразності під час дуетів у музиці є зіставлення тембрів. Жіночим персонажам відповідають високі тембри (скрипка, флейта, вокал), а чоловічим, відповідно, низькі (труба, віолончель, саксофон). У цьому ж випадку кларнет та скрипка знаходяться ніби посередині між ними. Цю саму думку відсутності переконливих суто чоловічих ознак (сили, міцності) у Голохвастого знаходимо в комедії, коли міщанки обговорюють його фігуру: «А нічого, з себе гарний... Тільки худий, нічого й в руках подержати» [2, 200]. Отже, худорлявість, «манерність», «претензія» на шик та «образованість» Голохвастого передана відповідними лейттебрами.

Зовнішній вигляд Голохвастого в балеті також тісно пов'язаний з комедією. У попередньому підрозділі було підкреслено схожість персонажа з Голохвастим у кінофільмі. Так само ми можемо відслідкувати подібність персонажа в комедії та балеті, де відтворено деталь за деталлю: зачіску, одяг, аксесуари (піджак, жилетка, капелюх, на весіллі циліндр і тростина), навіть його схильність до веселощів. Як свідчить сюжет комедії, Голохвастий неабияке значення віддає саме зовнішньому своєму вигляду, підкреслюючи так свою винятковість, несхожість з міщанами. У тексті знаходимо його роздуми: «От возьмем, примером, бруки: трубою стоять, как вилиті, чисто аглицький хвисон! А чаво-нибудь не добавь, і вже хвизиномії не імеють! Або вот жилетка, — здайоться-кажеться, пустяк, а хитра штука: только немножко не потрап, і мода не та, уже й симпатії нету. Я вже не говорю про пінжак, потому што пінжак — это первая хворма: как только хворми нету, так і нікоторого шикую! А от даже шляпа, на што уже шляпа, а как она, значить, при галаве, так і типе парад!» [2, 136]. Тож бачимо, що, наділений костюмом, жилеткою і капелюхом образ Голохвастого в

балеті створений точно за літературним першоджерелом.

Наступна спільна риса – це слабкість Голохвастого до дівчат. Так, у комедії, гуляючи Подолом, Голохвастий уважно їх розглядає: «А славні тут дівчатка-міщаночки, доложу вам: чистое амбре! Думав, що знайду між ними ту, що коло Владимира бачив <...> от пипочка, що просто тільки – а-ах та пере-ах! Одно слово — канаветка, только смочки!» [2, 132]. Гуляючи в Секлети, він заграє навіть із гостями, присутніми на її іменинах, а особливо з черницею, яку обіймає та цілує [2, 181–190]. А на власному весіллі Голохвастий «упада коло подруг» нареченої [2, 200]. У балеті цю рису передано в сцені 3 картини 1 першої дії, коли Голохвастий після своєї «чечітки» підбігає до кожної дівчини на сцені та з кожною танцює, дозволяючи собі досить вульгарні жести. Так само він моментально підстрибує до Галі, побачивши її красу та скромність. Однак сам поводить себе досить сміливо та навіть нахабно.

Останньою спільною рисою Голохвастого в комедії та балеті є небайдужість Голохвастого до веселощів і танців, а також його музикальність. Цю рису в комедії передано такими авторськими примітками, як «ходить по хаті, потира руки, пританцьовує і посвистує» [2, 173] (у хаті Лимарихи, очікуючи побачити Галю); під час заручин з Галею Голохвастий досить вдало підспівує міщанкам, а також «притупує», «пританцьовує» [2, 181], співає з черевичницею та з черницею, «скида піджака і йде в танець» [2, 182; 2, 184]. Нарешті, розійшовшись, він «скида жилетку» та «почина садити проти Секлети гопака» [2, 190]. Таким чином, і гопак в балеті (картина 1 першої дії) виявляється не випадковим. У цій самій сцені в комедії, наприкінці заручин із Галею, з'являється і катеринка, що грає польку, під яку танцює вся весела компанія. Отже, як бачимо, веселі танці стають ще одною спільною ознакою сюжету комедії та балету.

Лейтмотив дзвонів композитор Ю. Шевченко також вводить до музики балету «За двома зайцями» не випадково, адже образ дзвонів як складова релігійності (з часткою комічності), що притаманна українському народові, є одним із центральних у комедії. Починається комедія саме реплікою про церковну вечірню службу: «Бач, як сьогодні вечірню зараня одправили, ще й сонечко не зайшло! А то тим, що новий дячок гарно вчитує» [2, 128]. Далі саме навколо церкви та

нового і старого дячків точиться розмова, повертаючись знову до неї, коли старий Сірко відправляє служницю до дячка то за табаком, то за шампанським [2, 152–154]. На почату другої дії комедії також з'являється образ дзвонів: «(чути дзвін) <...> Та годі, не сердься; вже до вечерні дзвонять... (Хреститься)» [2, 151]. Самі події – заручини з обома дівчатами – також містять у собі релігійний підтекст, що зумовлює важливість лейтмотиву дзвонів. Адже в балеті саме лейттебр дзвонів передає зміст заручин, підготовки до весілля та його початок (підкреслимо, що в декораціях немає зображень ані церкви, ані дзвонів, то тільки засобами музичної виразності передається цей, украй важливий лейтмотив). Отже, можемо стверджувати, що лейтмотив дзвонів є спільним для комедії та балету. Однак водночас пропонуємо розрізнити лейтмотив дзвонів (що передає певний зміст і повторюється в певних обставинах, маючи зв'язок із сюжетною лінією) та лейттебр дзвонів. Лейттебр дзвонів – власне, звучання дзвонів і трикутника в оркестрі – це інструмент, що створює лейтмотив. У цьому випадку він переданий суто музичним засобом виразності. Натомість релігійний підтекст, про наявність якого ми вище зазначили, у комедії передано ще образом «хліба-солі», яким старі батьки перед початком весілля частували молодих [2, 198–199], а в балеті – великим портретом М. Старицького, який з'являється двічі: на заручинах Голохвастого та Проні й перед весіллям і виконує роль ікон, які несуть перед молодими (друга дія, картини 1 та 3). В останньому елементі є підкреслена комічність.

Наступним спільним образом є візуальний елемент. У картині 1 першої дії балету (6 сцена) Проня вперше з'являється в дивному червоному чепчику, з яким вона танцює, намагаючись знайти йому місце. Подібний елемент з'являється в сюжеті комедії двічі. Спершу, коли Проня приносить матері його в подарунок з Хрещатика, чим лякає матір, котра навідріз відмовляється його одягати (друга дія, яви 4 і 13), і вдруге, коли мати все-таки одягає його на заручини Проні: «Сірчиха у кумеднім чепчику і хустці» [2, 153; 2, 165]. Отже, червоний чепчик у балеті та «чепчик із червоними стрічками» в комедії є наступною спільною комічною деталлю, що свідчить про увагу творців балету до першоджерела.

Наступним комічним спільним елементом є дуля, яку крутить Секлита в комедії в обличчя Проні [2, 161], і дуля, яку Секлита в балеті крутить в усі боки,

дізнавшись про заручини її майбутнього зятя (друга дія, картина 1), та в обличчя Голохвастому, даючи зрозуміти, що жодної з двох дівчат він не отримає (друга дія, картина 3).

Спільною є романтизація сцени між Голохвастим та Пронею в її домі, коли герой збирається робити їй пропозицію руки та серця. У балеті (друга дія, картина 1) ми чуємо лірично-романсову музику, що базується на мотивах романсу «Очі чорні». У комедії читаємо фрази Голохвастого, що також переповнені ліризмом, пристрасно та різними яскравими образами кохання: «Проня. Когда б заглянуть можна було вам у серце. Голохвастий. То ви би там увиділі, што золотими слов'янськими буквами написано: Проня Прокоповна Серкова. Ах, но ежели золотий ключ од вашого серца та лежав у мой душі у кармані, вот би я бив щасливий! Я би кожду минуту одмикав ваше серце і смотрел би; не мився б, не помадився б, не пив, даже не курил би по три дні, та всьо б смотрев би! <...> В груде мойей — Визувій так і клетотить! Рішайте судьбу мою нещасную: прошу у вас руку й серце!» [2, 170].

Вдалою та цікавою знахідкою в балеті, як було підкреслено в попередньому підрозділі, є дві сцени, де передаються чутки про заручини Голохвастого та Проні, що стають плітками (друга дія, картини 1 та 3). Вони передають аналогічні, сповнені комічності сцени із поширенням чуток про заручини Голохвастого і Галі (третя дія, яви 13 і 14; четверта дія, яви 4–6) у комедії М. Старицького. Якщо в комедії основними засобами виразності стає літературне слово, приправлене оригінальною вимовою та говіркою персонажів, то в балеті використано відразу декілька засобів виразності. Це музичні (звучання бубнів, що торохтять, мов язика пліткарок, а також висхідний гамоподібний рух, що ілюструє розлітання пліток), візуальний (бубни в руках у дівчат), хореографічний (жест, коли дівчата торохтять бубнами прямо перед обличчям, ілюструючи рухи язика). Отже, комічність мотиву чуток передано в балеті декількома засобами виразності, зокрема музичними.

І, звичайно ж, у балеті підкреслено надзвичайну комічність і харизму образу Секлети. У творі М. Старицького вона постає перед читачем енергійною, такою, що говорить правду в обличчя, колоритною та, водночас, уразливою жінкою. Яка, власне, і відкриває Сіркам та Проні очі на правду про Голохвастого. У балеті до цього образу додано

ще комічно-любовний дует з Городовим. Отже, у балеті збережено як сюжетну канву комедії, пов'язану із Секлетою (адже саме вона і в балеті приносить новину про обман Голохвастого), так і її запальний, веселий, життєрадісний характер і, разом з тим, глибокі переживання за долю єдиної дочки.

Наукова новизна полягає у визначенні специфіки авторської музики Юрія Шевченка в балеті «За двома зайцями». Аналіз музики балету здійснено вперше.

Висновки. На основі порівняльного аналізу та зіставлення сюжетно-образної сфери комедії М. Старицького «За двома зайцями» та однойменного балету Ю. Шевченка виявлено низку спільних мотивів, образів та змістів, що допомагають глибше розкрити закладені композитором ідеї та образи в музиці балету «За двома зайцями». Виокремлено спільні для музики балету та п'єси комічні елементи: «передзустріч» із головним персонажем Голохвастим, слава якого випереджає його; вибір лейттембрів (кларнет, скрипка та піаніно), пов'язаний з комічністю Голохвастого та підкресленням його зовнішніх ознак: худорлявості та «манерності», претензії на шик та образованість; портрет Голохвастого в балеті і його зовнішній вигляд (одяг та аксесуари), що відповідає образу Голохвастого з першоджерела; слабкість Голохвастого щодо дівчат; любов Голохвастого до пісень, танців; гопак, що фігурує і в комедії (третья дія, ява 15), і в балеті (перша дія, картина 1).

Спільним для комедії та балету також є лейтмотив дзвонів. У розділі запропоновано розглядати лейтмотив дзвонів (передача змісту) і лейттебр дзвонів, що є інструментом створення лейтмотиву дзвонів суто музичними засобами виразності (вибір ударних інструментів дзвонів і трикутника). Комічністю відрізняється заміна образу «хліба-солі» на весіллі в комедії на портрет із зображенням М. Старицького в балеті.

Спільною для комедії та балету є романтизація сцени освідчення Голохвастого в будинку Проні: вишукано-ліричні та романтичні фрази Голохвастого в комедії та надзвичайно ліричний і глибокий романс «Очі чорні» в балеті. Багатобічний, контрастний образ Секлети також яскраво представлений в обох творах.

Спільним комічним елементом визначено червоний чепчик Сірчихи; жест «дуля» Секлети, комічним мотивом вважаємо мотив чуток, який у балеті передано всіма засобами виразності: музичними, хореографічними та візуальними.

### Література

1. За двома зайцями. Лібрето. *Пенетуар* / Національна опера України. URL: <https://opera.com.ua/performance/za-dvoma-zaycyamy> (дата звернення: 13.01.2022).
2. Старицький Михайло. За двома зайцями. *Не судилося* / передм., упорядкув., наук-метод. матер. Т. Петриченко. Київ : Школа, 2009. 304 с.
3. Тарасенко Л. Нова стара казка. День. 2007. №183. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/nova-stara-kazka> (дата звернення: 11.05.2022).

### References

1. For two hares. Libretto. Repertoire. National Opera of Ukraine. Retrieved from: <https://opera.com.ua/performance/za-dvoma-zaycyamy>
2. Starytsky, M. (2009). For two hares. Not destined: for Art. school age; foreword, ordering, scientific method. Materials of T. Petrichenko. Kyiv: School, 304.
3. Tarasenko, L. (2007). New old fairy tale "Day", 183. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/nova-stara-kazka>

*Стаття надійшла до редакції 15.04.2022  
Отримано після доопрацювання 27.05.2022  
Прийнято до друку 30.05.2022*

УДК 78.071.1

**Цитування:**

Ван Сяюй. Духовно-естетичні та стильові настанови творчої діяльності Кароля Шимановського. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 134–140.

Wang Xiaoyu. (2022). Spiritual-aesthetic and style instructions of K. Szymanovsky's Creative Activity. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 134–140 [in Ukrainian].

**Ван Сяюй**,  
здобувач кафедри історії музики  
і музичної етнології  
Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової  
<https://orcid.org/0000-0003-1378-1566>  
[l\\_kulieva@ukr.net](mailto:l_kulieva@ukr.net)

## ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ НАСТАНОВИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО

**Мета дослідження** – виявлення духовно-естетичних підвалин творчої діяльності К. Шимановського в річищі жанрово-стильової специфіки польського культурного світу початку ХХ століття. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу. Суттєвими для роботи виявилися аналітико-музикознавчий, жанрово-стильовий і міждисциплінарний підходи, що дали змогу виявити та дослідити духовно-естетичні настанови творчості К. Шимановського. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як жанрово-стильову еволюцію творчості К. Шимановського, так і її співвіднесеність з історичними реаліями польської культури та музики першої половини ХХ століття («Молода Польща»). **Висновки.** Духовно-естетичні та жанрово-стильові настанови творчості К. Шимановського формувалися в безпосередньому зв'язку зі шляхами розвитку польської культури та музики межі ХІХ–ХХ століть, відзначеними мистецькими пошуками представників «Молодої Польщі», жанрово-стильові переваги творчості яких формувалися на перетині ідей символізму, неоромантизму, імпресіонізму й естетики модерну. Водночас, у творчій діяльності «Молодої Польщі» суттєвим було прагнення до створення національного польського («прапольського») стилю в образотворчому мистецтві, літературі, узагальненого в концепції «закопанського стилю» як «моделі» неофольклоризму. Творчість К. Шимановського як фундатора «Молодої Польщі в музиці» та польського музичного модерну обумовлює жанрово-стильову еволюцію спадку композитора, зосереджену в послідовному русі від романтичних уподобань та інтересу до естетики імпресіонізму-символізму аж до неофольклористських шукань пізнього періоду творчості.

**Ключові слова:** творчість Кароля Шимановського, «Молода Польща», романтизм, символізм, модернізм.

*Wang Xiaoyu, Ph.D. student, Department of Music History and Musical Ethnography, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova*

### **Spiritual-aesthetic and style instructions of K. Szymanovsky's Creative Activity**

**The purpose** of the study is to identify the spiritual and aesthetic foundations of K. Szymanowski's creative activity in the stream of genre and style specifics of the Polish cultural world of the early twentieth century. **The methodology** of work is based on the intonation concept of music in the perspective of intonation-stylistic, etymological analysis. Analytical-musicological, genre-style and interdisciplinary approaches that allow to identify and explore the spiritual and aesthetic guidelines of K. Szymanowski's work proved to be essential for this work. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account both the genre and style evolution of K. Szymanowski's work and its correlation with the historical realities of Polish culture and music of the first half of the twentieth century («Young Poland»). **Conclusions.** Spiritual-aesthetic and genre-style guidelines of K. Szymanowski's work were formed in direct connection with the ways of development of Polish culture and music of the XIX-XX centuries, marked by creative and artistic pursuits of representatives of «Young Poland», genre-style advantages of which the intersection of the ideas of symbolism, neo-romanticism, impressionism and modern aesthetics. At the same time, in the creative activity of «Young Poland» the desire to create a national Polish style in the fine arts, literature, generalized in the concept of «Zakopane style» as a «model» of neo-folklore. K. Szymanowski's work as the founder of «Young Poland in Music» and Polish musical modernism determines the genre and style evolution of the composer's creative heritage, concentrated in a consistent movement from romantic preferences and interest in the aesthetics of impressionism-symbolism to neo-folklore pursuits of later period.

**Keywords:** works by Karol Szymanowski, «Young Poland», romanticism, symbolism, modernism.

Актуальність теми дослідження визначена затребуваністю творчості К. Шимановського в сучасній інструментальній, сценічній, вокально-виконавчій та педагогічній практиці, а також зростаючим інтересом в українському музикознавстві до особистості цього автора. У творчо-естетичних установках К. Шимановського органічно поєдналися різні художньо-стильові та національні тенденції, показові для польського музичного мистецтва першої половини ХХ століття, що розвивалося в «мультикультурному середовищі» [8, 211]. Оригінальність і неповторність особистості цього автора й нині спонукають до активного вивчення духовно-естетичних настанов його творчості, пов'язаних із художньо-історичною специфікою польського культурного ареалу першої половини ХХ століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Творча діяльність К. Шимановського в українському музикознавстві представлена різноманітними бібліографічними джерелами. Виділимо колективну монографію «Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур» [12], у якій детально досліджено питання щодо національного коріння та творчих зв'язків представників названих сімей. Частина робіт присвячена узагальненню відомостей щодо українського походження К. Шимановського [13]. Названа проблематика в контексті її тлумачення в культурно-історичних реаліях ХХ століття становить також предмет наукових розвідок О. Стрілецької [11], І. Дубровіної [1], А. Новак [4] та ін. Останні десятиліття відзначені появою низки дисертацій та супутніх публікацій, що безпосередньо стосуються різних сфер творчої діяльності К. Шимановського. Дослідження Д. Полячка [5–7] зосереджені на поетиці камерно-вокальної творчості композитора. А. Середенко [10] суттєву увагу приділяє камерно-інструментальним опусам композитора, в той час як А. Калениченко [2; 3] досліджує питання зв'язків його спадщини з українським фольклором, традиціями модерну та його «мультикультурною» природою. Публікації О. Сердюка [8; 9] звернені до духовно-етичних настанов музичного театру К. Шимановського. Більш фундаментально творча постать класика польської музики представлена в зарубіжних роботах, зокрема в тритомній монографії Т. Chylińska [15–17], що є панорамним дослідженням творчості композитора та його епохи. Її доповнюють наукові спостереження

М. Chominski [14], S. Lobachewska [18], публікації спогадів сучасників композитора [21]. Суттєвими для проблематики представленої статті вважаємо фундаментальні дослідження М. Podraza-Kwiatkowska [20], К. Wyka [24], Т. Walas [23], звернені до узагальнень щодо традицій польського модерну та мистецької діяльності представників «Молодої Польщі». Проте геній К. Шимановського, духовно-естетичний потенціал його творчості й нині потребує подальших узагальнень мистецтвознавчого та музикознавчого спрямувань.

Мета дослідження – виявлення духовно-естетичних підвалин творчої діяльності К. Шимановського в річищі жанрово-стильової специфіки польського культурного світу початку ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Кінець ХІХ – початок ХХ століть становить один з найцікавіших етапів розвитку польської культури, що визначають як «польський символізм», «модернізм». Небувалий розквіт мистецького життя Польщі парадоксально сусідив у цю епоху з фактичною відсутністю польської державності як такої. Мистецтво стає своєрідним рупором національних ідей. Цей період більшість мистецтвознавців називають «щасливим часом польського мистецтва» (див. про це детальніше: [24]). Найяскравіші його прояви пов'язані з діяльністю «Молодої Польщі», що об'єднала молодих та талановитих художників, літераторів, драматургів і музикантів – С. Виспянського, Я. Мальчевського, Ю. Мехоффера, В. Войкевича, Л. Вичулковського, Я. Т. Міциньського, Я. Каспровіча, Г. Фітельберга, М. Карловича та ін. Назва цього неформального об'єднання, з одного боку, продовжує традиції європейського модерну, представленого аналогічними творчими спілками в Європі («Молода Німеччина», «Молода Бельгія», «Молода Скандинавія» та ін.). З іншого боку, творчі установки названих авторів безпосередньо пов'язані з традиціями польської культури, історичними етапами її розвитку, що визначило тематику їхньої творчості та жанрові вподобання.

До межі ХІХ–ХХ століть польське суспільство перебувало в пригніченому стані, що обумовлено соціально-політичними причинами й розгромом останнього повстання. Напередодні виникнення «Молодої Польщі» значного поширення в колах інтелігенції набули настрої безвиході, розчарування, ідеї про неможливість змін існування Польщі в межах Російської імперії, що породжувало в

поляків комплекс жертви як одну з визначальних емоцій. Сказане показово, наприклад, для ліричного героя поезії К. Тетмаера, свідомість якого «об'єднала в собі всі перипетії думки XIX століття і пізнала гіркий смак останньої посвяти, рівної визволенню від будь-якої віри та всякої надії...» [23, 149]. У ситуації політичного та державного поділу країни, трагічних доль її патріотів гранично загострюється також інтерес до національного минулого, сконцентрований на процесах ідеалізації старої Польщі, мислимої в категоріях лицарської шляхетської культури. Показовим є відродження в цей період минулої історичної слави Кракова, який відтепер стає осередком не лише діяльності репрезентантів «Молодої Польщі» на правах «батьківщини модерну», а й символом її «золотого віку». Водночас це місто слугувало природним пунктом зв'язку Польщі з Європою і формувало в поляків почуття національної єдності. Важлива роль у позначених процесах також належить освітнім традиціям одного з найстаріших університетів Центральної Європи – Ягеллонського. Саме сюди стікалися найкращі викладацькі кадри – інтелектуальна еліта всіх польських земель. При цьому гордість за своє історичне минуле в епоху польського модерну парадоксально сусідила з осмисленням швидкоплинності часу та породжувала культивування образів меланхолії, самотності, одержимості апокаліптичними образами тощо.

Сказане обумовлює також актуалізацію в межах цієї національної культурно-історичної традиції романтичної ідеї про «оновлене християнство», що, згідно з Є. Квятковським, мало на увазі «прагнення відкрити його для зовнішніх впливів, пом'якшити суворість і наповнити його радістю буття, але разом з тим – і поглибити містику. Ідеться про вчення св. Франциска, синкретичне вірування на кшталт елліністичного чи індійського християнства в дусі Т. Міцинського» [19, 320]. Аналогічні духовно-синкретичні концепції, що тяжіли до синтезу християнства, античності та східних релігійних вчень, показові й для робіт З. Виспянського та для релігійного мистецтва Ю. Мехоффера, а також для духовного світу творів К. Шимановського, який звертався до образу св. Франциска у своїх вокальних циклах через поезію Т. Міцинського (ор. 20), Ю. Тувіма («Слоспєвне», ор. 46), а також апелював до подібної тематики в опері «Король Рогер».

Показовою якістю ідеологічних установок «Молодої Польщі» виступає також віра в невичерпну силу творчого початку, здатного перетворити світ і людину, переконаність у можливості досягнення вседності людства, що викликає асоціації з аналогічними процесами в європейській культурі межі століть, зокрема з естетикою символізму. Подібного роду ідеї показові й для світобачення К. Шимановського, який протягом усієї своєї творчої біографії тяжів до пантеїзму, безпосередньо пов'язаного з поклонінням перед духовним началом, закладеним у людині. Проте наявність загальної тематики, перетин світоглядних позицій представників «Молодої Польщі» не виключає стильової «строкатості» творчої діяльності її репрезентантів, які сповідували ідеї символізму (С. Пшибишевський), неоромантизму (С. Жеромський), імпресіонізму (К. Тетмаер, Я. Каспровіч), естетику модерну (С. Виспянський). Об'єднувало названих авторів неприйняття культурної та суспільної ситуації в Польщі того часу, відмова від позитивізму, характерного для попереднього етапу польської культури, інтерес до філософії Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, А. Бергсона та прагнення до пошуку нових шляхів у мистецтві.

Водночас у творчій діяльності «Молодої Польщі» досить сильним був і національний елемент, що виявився в прагненні до створення сучасного (за мірками початку XX ст.) національного польського стилю в образотворчому мистецтві, літературі, архітектурі, узагальненого в концепції «закопанського стилю» як «моделі» неофольклоризму. Для останнього в межах польської культури початку XX століття показові два напрями. Перший – пов'язаний з відтворенням архаїчних язичницьких рис вітчизняного мистецтва, з пошуками прапольського, праслов'янського коріння свого народу (драми С. Виспянського). Другий напрям тяжіє до вивчення давніх фольклорних пластів, найменш порушених цивілізацією Нового часу (селянський фольклор Підгалля). Позначена якість творчих пошуків «Молодої Польщі» є показовою і для творчості К. Шимановського, який фактично відкрив для Європи ладово-інтонаційний світ польського Підгалля, узагальнений у традиціях гуральського фольклору, що визначив жанрово-естетичні настанови зрілого періоду його творчої діяльності.

Очевидний перетин творчих ідей «Молодої Польщі» зі спадщиною К. Шимановського та його сучасників виявляє також диференціацію жанрово-стильових установок її репрезентантів, зумовлених специфікою розвитку польської музично-історичної традиції. Більшість дослідників вказують на домінування в ній аж до кінця століття «традиціоналізму», «стилістичного консерватизму», що стимулювала практика салонного музикування, пов'язаного з естетикою «варшавського бідермаєра». На думку Т. Хилінської, «спадщина Шопена не знайшла гідних продовжувачів у польській музиці; її майже не торкнулася навіть така потужна течія, як пізній романтизм (Вагнер, Ліст). Музика Монюшка за своїм стилем належить здебільшого до дошопенівської епохи. Рівню розвитку польської музичної свідомості межі XIX–XX століть цілком відповідали твори Мендельсона, Россіні, Шуберта, у крайньому випадку – Шумана, тоді як французька музика від Берліоза до Дюка, Франка і Шарпантьє залишалася полякам невідомою». Розмірковуючи далі про специфіку польської музичної культури та її традиціоналістські вподобання, у межах яких творили С. Невядомський, Ф. Нововейський, М. Карлович, В. Малішевський та ін., цитований автор констатує: «Елементи народної музики як салонних штампів продовжували залишатися єдиними ознаками приналежності до “національної” течії. Модернізм у музиці розуміли як новаторство заради самого новаторства й розцінювали не інакше як зраду національно-патріотичному обов'язку», як прояв «виродження слуху в новітніх музичних течіях» [16, 168; 16, 170].

У подібних умовах на певному етапі розвитку польської культури саме літературі та образотворчому мистецтву належала пальма першості в прокладанні «нових шляхів». Проте в тісному контакті з різноманітними напрямками польського мистецтва межі XIX–XX століть народжувалась і «Молода Польща в музиці», що об'єднала творчість М. Карловича, Л. Ружицького, К. Шимановського, Г. Фітельберга та А. Шелюто. На відміну від інших творчих об'єднань середини та другої половини XIX століття, ця співдружність польських музикантів не прагнула до вироблення єдиної естетичної платформи та стилістичної спільності музично-виразної мови.

Формування творчої індивідуальності К. Шимановського тісно пов'язане з

позначеними процесами розвитку польської культури та музики. Істотна роль у становленні його стилю належить не тільки художньо-музичним враженням, а й традиціям сім'ї Шимановських.

Як пише Д. Полячок, «головні фактори формування естетико-філософських ідеалів молодого композитора кореняться не стільки в музичній, чи навіть, загальномистецькій площині, скільки в особливостях психологічного становлення та родинній атмосфері дитячих і юнацьких років життя Шимановського» [7, 157]. Про музичні враження дитинства та юності свідчать його листи й спогади [21], де в ролі ключових постатей його музичних уподобань виступали Ф. Шопен, Л. Бетховен, Й. С. Бах, пізніше Р. Вагнер. Водночас, саме в ці роки також закладалося ставлення композитора до проблематики співвідношення традицій та новацій у національному мистецтві. Так у листі до З. Яхімецького К. Шимановський зазначає: «Кожен художник є аристократом, який повинен мати за собою <...> 12 поколінь Бахів і Бетховенів, якщо він музикант, Софоклів та Шекспірів, якщо він поет, драматург <...>. Традиціоналізм у творчості я визнаю як вихідну позицію, як <...> гарну музичну освіту, проте наша мета – не “вчора”, а “сьогодні” і “завтра”, словом творчість, а не замикання в межах уже досягнутого» [22, 264].

Позначені духовно-стильові позиції К. Шимановського визначили загальну періодизацію його творчості. Перший період, що охоплює 1900–1913 роки, являє становлення творчої особистості композитора та освоєння ним різноманітних традицій європейської музики, орієнтованої на романтичну традицію та її метаморфози на межі XIX–XX століть. Другий період (1913–1920 роки) відзначений інтересом К. Шимановського до східної та античної тематики. У Третій симфонії, Першому скрипковому концерті, опері «Король Рогер» та фортепіанних мініатюрах зазначеного періоду знаходять своє втілення багато ідей мистецтва «Молодої Польщі» та європейського символізму. Зазначені духовно-сміслові пріоритети є особливо показовими для камерно-вокальної творчості К. Шимановського, зокрема й для його «східних циклів». Нарешті, третій період діяльності композитора відзначений його захопленням стародавніми пластами польського фольклору, що заклало основи національного неофольклоризму та зблизило його пошуки з творчими відкриттями

Б. Бартока, Л. Яначека, Дж. Енеску, М. де Фальї та ін.

Отже, еволюція творчості К. Шимановського зумовлена специфікою розвитку базових стилів поезики межі XIX–XX століть, що визначили неповторний образ як художнього світу «Молодої Польщі», так і культури польського модерну загалом. Стильові «домінанти» творчості композитора обумовили також концепцію А. Калениченка щодо її періодизації. Цей автор пропонує визначити «три періоди творчості К. Шимановського як романтичний (до 1907 р.), сецесійно-імпресіоністичний (1913–1918 (1924) рр.) і неофольклористичний (з 1921 р.)» [2, 271]. Позначена стильова еволюція спадщини композитора зрештою була безпосередньо пов'язана з його концепцією національного музичного стилю, базова ідея якої полягала в подоланні бар'єру, що відокремлював польську національну якість від загальноєвропейської.

Своєрідною візитною карткою всіх названих вище періодів стильових метаморфоз спадщини К. Шимановського стала його камерно-вокальна творчість, до якої композитор виявляв інтерес протягом усього свого життя. Серед суб'єктивних причин подібної уваги зазвичай виділяють духовно-мистецьку атмосферу сім'ї Шимановських, у якій культ музики, музична обдарованість її членів посідали чільне місце. Істотну роль грали творчі контакти К. Шимановського та його сестри – Ст. Корвін-Шимановської – відомої співачки, вокальна майстерність якої формувалася не без впливу брата, який створював багато своїх вокальних композицій у розрахунок на її голос та виконавські можливості.

Не менш суттєвою причиною апелювання до камерно-вокальної творчості є універсалізм творчої натури самого композитора – музиканта та літератора, автора віршів, публіцистичних статей. «В слові – поетичному, прозовому, філософському – композитор шукав не лише джерело творчої фантазії та відповідний чуттєвий настрій, але й вираження власного ліричного “я”, естетичних і філософських поглядів, а також відповідей на свої духовні та інтелектуальні запити» [6, 377]. Показовою в цьому плані постає і вибірковість композитора щодо текстів поетичних першоджерел, що відобразили стильову еволюцію автора. У ранній період творчості К. Шимановський віддає перевагу текстам польських поетів-сучасників – В. Беренту,

Я. Каспровічу, Т. Міцинському, К. Тетмаєру, С. Виспянському та ін. Другий період творчої діяльності К. Шимановського, що характеризується імпресіоністськими інтересами, захопленістю східною та античною тематикою, символізував для автора відкриття поезії Рабіндраната Тагора, Хафіза, Я. Івашкевича, сприйнятих крізь призму мистецтва модерну. Третій період у творчій еволюції композитора ознаменувався залученням як до архаїчної «прапольської» фольклорної традиції, так і до її творчої інтерпретації в поезії Ю. Тувіма.

Наукова новизна роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як жанрово-стильову еволюцію творчості К. Шимановського, так і її співвіднесеність з історичними реаліями польської культури та музики першої половини XX століття («Молода Польща»).

Висновки. Отже, духовно-естетичні та жанрово-стильові настанови творчості К. Шимановського формувалися в безпосередньому зв'язку зі шляхами розвитку польської культури та музики межі XIX–XX століть, відзначеними мистецькими пошуками представників «Молодої Польщі», жанрово-стильові переваги творчості яких формувалися на перетині ідей символізму, неоромантизму, імпресіонізму й естетики модерну. Водночас, у творчій діяльності «Молодої Польщі» суттєвим було прагнення до створення національного польського («прапольського») стилю в образотворчому мистецтві, літературі, узагальненого в концепції «закопанського стилю» як «моделі» неофольклоризму. Творчість К. Шимановського як фундатора «Молодої Польщі в музиці» та польського музичного модерну обумовлює жанрово-стильову еволюцію спадку композитора, зосереджену в послідовному русі від романтичних уподобань до естетики імпресіонізму-символізму аж до неофольклористських шукань пізнього періоду творчості.

#### Література

1. Дубровіна І. Творчі зв'язки Кароля Шимановського з Україною на початку XX століття. *Молодь і ринок*. 2021. №1(187). С. 55–59.
2. Калениченко А. К. Шимановський і модерн / сецесія. *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур* : колективна монографія / ред.-упоряд. О. І. Полячок. Кропивницький : Видавець Лисенко В. Ф., 2019. С. 260–271.

3. Калениченко А. П. Шимановский и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества) : автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1988.

4. Новак А. Ліричні ситуації та категорії експресії в солоспівах (на прикладі «Пісень божевільного муєдзіна» Кароля Шимановського). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 28: Семантичні аспекти слова в музичному творі : зб. ст. С. 24–29.

5. Полячок Д. Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. Київ. 16 с.

6. Полячок Д. «Три фрагменти з поем Яна Каспровіча» як зразок естетико-стильових засад камерно-вокальної лірики раннього періоду творчості К. Шимановського. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 99: Проблеми музичного мистецтва: спадщина і сучасність. Кн. 3. С. 375–387.

7. Полячок Д. Формування ранніх естетико-філософських поглядів Кароля Шимановського. *Київське музикознавство*. 2012. Вип. 44. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра; НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 156–164.

8. Сердюк О. Кароль Шимановський і мультикультуралізм. *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. Вип. XIX–XX. С. 206–229.

9. Сердюк О. В. Музична драма «Король Рогер» К. Шимановського в контексті духовних пошуків епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського, 1995. 29 с.

10. Середенко А. М. Камерно-інструментальна творчість К. Шимановського (до проблеми індивідуального стилю композитора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. URL: <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/332781.html> (дата звернення: 20.08.2019).

11. Стрілецька О. Кароль Шимановський і дихотомія європейського-національного в музиці зламу XIX–XX століть. *Українська музика*. 2019. №2(32). С. 45–51.

12. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур : колективна монографія / ред.-упоряд. О. І. Полячок. Кропивницький : Видавець Лисенко В. Ф., 2019. 664 с.

13. Шимановський і Україна : матер. наук. конф. Кіровоград : Кіровоградське державне видавництво, 1998. 152 с.

14. Chomiński J. M. *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Kraków : PWM, 1969. 350 s.

15. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. T. 1. 554 s.

16. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T.2. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. 780 s.

17. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T.3. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. 208 s.

18. Łobaczewska S. Karol Szymanowski. *Zycie i twórczość*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950. 667 s.

19. Młodopolski świat wyobrazni. *Studia I esseje pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej*. Krakow : Wydawnictwo Literackie, 1977. 417 s.

20. Podraza-Kwiatkowska M. *Literatura Młodej Polski*, Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. 352 s.

21. Szymanowski Karol we wspomnieniach. Kraków: PWM, 1974. 394 s.

22. Szymanowski K. *Z listow / Oprac. Bronowich-Chylińska T.* Kraków: PWM, 1958. T. 5: *Zrodla Pamiątnikarsko-Literackie do Dziejow Muzyki Polskiej*. 529 s.

23. Walas T. *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej. 1890–1905)*. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1986. 304 s.

24. Wyka Kazimierz. *Modernizm polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1968. 338 s.

### References

1. Dubrovina, I. (2021). Karol Szymanowski's creative ties with Ukraine in the early twentieth century. *Molod' i rynek*, 1(187), 55–59 [in Ukrainian].

2. Kalenychenko, A. (2019). K. Szymanowski and modern secession. *Shymanovs'ki, Blyumenfel'dy, Neyhauzy: muzychni rodyny na perekhresti kul'tur: kolektivna monohrafiya*. Red.-uporyad. O. I. Polyachok. Kropivnytskyi : Vydavets' Lysenko V. F. [in Ukrainian].

3. Kalenychenko, A. P. (1988). Szymanowski and Folk Music of Podhale Region (On the Problem of the Evolution of Composer's Creativity). Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: Kiyevskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].

4. Novak, A. (2003). Lyrical situations and categories of expression in solo songs (on the example of «Songs of the Mad Muezzin» by Karol Szymanowski). *Semantychni aspekty slova v muzychnomu tvorі: zb. st.: Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*, 28, 24–29 [in Ukrainian].

5. Polyachok, D. (2014). Chamber and vocal works of Karol Szymanowski: specifics of stylistic processes. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].

6. Polyachok, D. (2012). «Three fragments of poems by Jan Kasprovicz» as an example of aesthetic and stylistic principles of chamber and vocal lyrics of the early period of K. Szymanowski's work. *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*, 99, 375–387 [in Ukrainian].

7. Polyachok, D. (2012). Formation of early aesthetic and philosophical views of Karol Szymanowski. *Kyyivs'ke muzykoznavstvo*, 44, 156–164 [in Ukrainian].

8. Serdyuk, O. (2020). Karol Szymanowski and multiculturalism. *Aspekty historychnoho muzykoznavstva. XIX–XX*, 206–229 [in Ukrainian].
9. Serdyuk, O. (1995). Musical drama «King Roger» by K. Szymanowski in the context of the spiritual quest of the era. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: Kyiv's'ka derzhavna konservatoriya imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
10. Seredenko, A. M. (2001). Chamber and instrumental work of K. Szymanowski (on the problem of individual style of the composer). Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho. Retrieved from: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/332781.html>
11. Strilets'ka, O. (2019). Karol Szymanowski and the European-national dichotomy in the music of the turn of the XIX-XX centuries. *Ukrayins'ka muzyka*, 2 (32), 45–51 [in Ukrainian].
12. Shimanovski, Blumenfeldi, Neuhausi: musical homelands at the crossroads of cultures: collective monograph. Ed. O. I. Polyachok (2019). Kropivnytskyi: Vydavets' Lysenko V. F. [in Ukrainian].
13. Shimanovsky and Ukraine. Materials of scientific conference (1998). Kirovograd: Kirovohrads'ke derzhavne vydavnytstvo [in Ukrainian].
14. Chomiński, J. M. (1969). Studies on the work of Karol Szymanowski. Kraków: PWM [in Polish].
15. Chylińska, T. (2008). Karol Szymanowski and his era. Kraków: Musica Iagellonica, 1 [in Polish].
16. Chylińska, T. (2008). Karol Szymanowski and his era. Kraków: Musica Iagellonica, 2 [in Polish].
17. Chylińska, T. (2008). Karol Szymanowski and his era. Kraków: Musica Iagellonica, 3 [in Polish].
18. Łobaczewska, S. (1950). Karol Szymanowski. Life and creation. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
19. The world of imagination in Young Poland. Studies and essays edited by M. Podraza-Kwiatkowska (1977). Kraków: Wydawnictwo Literackie [in Polish].
20. Podraza-Kwiatkowska, M. (1974). Literature of Young Poland. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN [in Polish].
21. Karol Szymanowski in his memories (1974). Kraków: PWM [in Polish].
22. Szymanowski, K. (1958). *Z listow. Prac. Bronowich-Chylinska T.* Kraków: PWM [in Polish].
23. Walas, T. (1986). *Ku otchłani (decadentism in Polish literature. 1890–1905)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie [in Polish].
24. Wyka, Kazimierz (1968). *Polish modernism*. Kraków: Wydawnictwo Literackie [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 12.03.2022  
Отримано після доопрацювання 10.04.2022  
Прийнято до друку 17.04.2022*

УДК 78.071.2(477)

**Цитування:**

Спольська О. В. Роль В. Вшелячинського та його вихованців у становленні фортепіанного виконавства в Тернополі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 141–145.

Spolska O. (2022). The role of V. Vshelyachynsky and his students in the formation of piano performance in Ternopol. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 141–145 [in Ukrainian].

*Спольська Олена Володимирівна, провідний фахівець ректорату Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0002-2397-2035>  
[olenadobvush84@gmail.com](mailto:olenadobvush84@gmail.com)

## РОЛЬ В. ВШЕЛЯЧИНСЬКОГО ТА ЙОГО ВИХОВАНЦІВ У СТАНОВЛЕННІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В ТЕРНОПОЛІ

**Мета роботи.** Публікація присвячена представленню відомих персоналій, які відіграли вагому роль у початковому етапі становлення фахового фортепіанного виконавства на Тернопіллі кінця XIX – початку XX століття, на прикладі Владислава Вшелячинського та його вихованців. **Методологія дослідження** полягає у використанні історико-компаративного та персоналістичного підходів, що дало змогу висвітлити постать музиканта-педагога Владислава Вшелячинського та його вихованців, пов'язаних із Тернопіллям, зокрема Дениса Січинського, у контексті культурно-освітнього життя Тернополя означеного періоду. **Наукова новизна.** Увагу зосереджено на ролі Владислава Вшелячинського у формуванні традицій фортепіанного виконавства в краї. Прослідковано вплив Владислава Вшелячинського на формування композиторського та виконавського стилів Дениса Січинського. Наведено короткі приклади характеристики фортепіанного письма Дениса Січинського на прикладі його мініатюр. **Висновки.** Простежено роль музиканта-педагога Владислава Вшелячинського в закладенні основ фортепіанного виконавства в Тернополі, на формування творчої особистості Дениса Січинського як першого фахового композитора-піаніста.

**Ключові слова:** музична культура Західної України, кінець XIX – початок XX століття, фортепіанне виконавство, Владислав Вшелячинський, Денис Січинський.

*Spolska Olena, leading specialist of the administration Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, a graduate student of NACAM*

### **The role of V. Vshelyachynsky and his students in the formation of piano performance in Ternopol**

**The purpose of the work.** The publication is devoted to the presentation of famous personalities who played an important role in the initial stage of the formation of professional piano performance in Ternopil in the late XIX – early XX centuries, on the example of Vladislav Vshelyachynsky and his pupils. **The research methodology.** The research methodology is to use historical-comparative and personalistic approaches. This allows us to highlight the figure of musician-teacher Vladislav Vshelyachynsky and his pupils associated with Ternopil, in particular Denis Sichynsky, in the context of the cultural and educational life of Ternopil during this period. **Scientific novelty.** The line of piano pedagogical and performing tradition of K. Mikuly as a student of F. Chopin in the next generations of musicians connected with Ternopil is traced. Among them: Vladislav Vshelyachynsky, Denis Sichynsky, Maria Soltysova (Bibulych), Denis Leontovych. Attention is focused on various aspects of V. Vshelyachynsky's activity, in particular as a teacher, and D. Sichynsky. He entered the history of Ukrainian music as a composer and choral conductor, the first professional Ukrainian musician in Galicia. The example of the analysis of two-piano miniatures by D. Sichynsky (as pupils of K. Mikuly and V. Vshelyachynsky) illustrates the characteristic features of writing associated with the piano style of F. Chopin and, at the same time, with folk song intonation, features of Ukrainian solo singing, song-romance. **Conclusions.** The role of musician-teacher Vladislav Vshelyachynsky in laying the foundations of piano performance in Ternopil, on the formation of the creative personality of Denis Sichynsky as the first professional composer-pianist is traced.

**Keywords:** musical culture of Western Ukraine, end of XIX – beginning of XX century, piano performance, Vladislav Vshelyachynsky, Denis Sichynsky.

Актуальність теми дослідження. Фортепіанне виконавство України – окрема складова національної музичної культури та мистецтвознавства зі своєю історико-

культурологічною традицією і теоретико-методичною основою в ракурсі досліджень, зокрема, різних аспектів історії та теорії фортепіанного виконавства України в

контексті міжкультурних процесів. Актуальними для аналізу стали міжкультурні процеси, їх роль у формуванні фортепіанних шкіл Східної Галичини кінця XIX – першої половини XX століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика музичної культури України, традицій вокально-хорового та інструментального виконавства зокрема представлена в низці монографій сучасних дослідників (Л. Корній, Л. Кияновська, О. Козаренко, Л. Мазепа [7], М. Черепанин [11] та ін.). Цілісно й системно тематика, пов'язана з історією та теорією фортепіанного виконавства в різних теренах України, репрезентована в працях Н. Кашкадамової [4; 5], Н. Гуральник [3], В. Шульгіної [11], В. Клима, М. Степаненка, Є. Куришева, К. Шамаєвої та ін.

Дослідники проблеми (Н. Гуральник та ін.) виокремили праці, присвячені методичним поглядам окремих педагогів-піаністів як представників різних регіональних шкіл, зокрема, дослідження Ж. Аністратенко-Хурсіної (діяльність Г. Беклемішева, В. Пухальського й інших представників київської фортепіанної школи); Е. Дагілайської, Ю. Некрасова (діяльність М. Старкової, Б. Рейнвальда як педагогів-піаністів Одеської консерваторії); Г. Курковського (діяльність піаністів-педагогів Київської консерваторії); Н. Руденко, Р. Лисенко (діяльність Р. Горовиць та П. Луценка як піаністів-педагогів Харкова) та ін.

Щодо західного регіону України, для прикладу – проблеми становлення фортепіанного виконавства Тернополя, звертаємося до аналізу музикознавчих узагальнених досліджень Н. Кашкадамової, Л. Мазепа, З. Лабанців-Попко [6], П. Медведика [8], сучасних публікацій [1; 2], монографічних праць, присвячених постатям відомих піаністів як представників Львівської фортепіанної школи, зокрема І. Крих, Г. Левицької та ін. Відповідно, актуалізується завдання теоретичного узагальнення емпіричного матеріалу, історико-логічної інтерпретації фактів та наукових, архівних джерел, тому задля характеристики культурно-освітніх явищ, окремих персоналій та культурно-мистецьких осередків, їх ролі у контексті зазначених досліджуваних процесів звертаємося до фондів в архівах Тернополя та Львова.

Метою публікації є представлення відомих персоналій, які відіграли вагомий роль на початковому етапі становлення фахового фортепіанного виконавства в Тернополі кінця XIX – початку XX століття, на прикладі

Владислава Вшелячинського та його вихованців.

Методологія дослідження. У дослідженні виконавських традицій нашого регіону опираємося на методи історико-культурологічного дискурсу, зокрема: діахронічний, теоретичного узагальнення емпіричного матеріалу, історико-логічної інтерпретації фактів та наукових, архівних джерел, що дає змогу проаналізувати сутнісні характеристики культурно-мистецьких осередків, окремих персоналій та їх роль у процесі становлення фахового фортепіанного виконавства в окресленому регіоні.

Виклад основного матеріалу. Проблема вітчизняних виконавських регіональних шкіл зумовлює, насамперед, уточнення багатовимірної дефініції «виконавська школа». Так, Н. Гуральник [3] з погляду культурологічності (макронауковості, полінауковості) трактує категорію «школа» як складову цілісної системи наукознавства, педагогіки (історія, теорія), соціології, мистецтвознавства, музикознавства, відповідно, музичної педагогіки, музичної освіти. Н. Гуральник зазначає, що сутність поняття «школа» в контексті культурології репрезентована як «парадигмальний концентр» в системі полігалузевого знання, чим детермінується необхідність аналізу сутності змісту сукупності відповідних дефініцій; визначення евристичної смисловості концентру в кожній дотичній галузі.

«Виконавську школу» Н. Гуральник визначає як феномен музичної традиції, збереження та трансляція якої залежить від «школи» як її виду, тому саме безперервність «школи», пов'язана із взаємообумовленістю традиційного та індивідуально, «забезпечує її продовження, розквіт, соціальну значущість, унікальність» [3, 94].

Отже, авторка наголошує на концепції неподільності української фортепіанної школи в контексті сукупності низки визначальних характеристик, а саме: національних, регіональних, методологічних, музично-освітніх, методико-технологічних, стильових.

Щодо дефініції української «національної музичної школи» наведемо визначення В. Шульгіної, у якому підкреслено аксіологічний аспект, де школу трактовано як національний ідеал, котрий «ґрунтується на пріоритеті формування творчої особистості як основної суспільно-естетичної цінності та рушійної сили в розвитку національної музичної культури». Авторка наголошує на значенні ідеї засвоєння і поширення

позитивних традицій національних культур українців та інших етносів, що проживають в Україні [11].

Подібно й Н. Кашкадамова акцентує на необхідності розгляду проблеми фортепіанно-виконавського мистецтва різних періодів, окремих провідних культурних центрів України, України загалом, у контексті загального процесу розвитку європейського виконавського мистецтва. Н. Кашкадамова вважає, що піаністами України можуть вважатися ті з митців, «хто в ході свого творчого життя мав тривалий, стійкий та результативний зв'язок з музичною культурою України – чи навчаючись, чи викладаючи, чи концертуючи» [5, 3].

Опираючись на архівні джерела, на монографічні дослідження, окреслимо імена перших фортепіанних виконавців, педагогів та композиторів Тернопілля, які відіграли вагому роль у становленні фахового фортепіанного виконавства та педагогіки в Тернополі та на Тернопіллі.

Серед перших представників згадаємо за хронологією відомі імена вихованців знаного тогочасного фортепіанного педагога Карля Мікулі, учня Фридерика Шопена. Серед них: Владислав Вшелячинський (1847, Копичинці, Тернопільщина – 1896, Львів), Денис Січинський (1865, Ключинці, Тернопільщина – 1909, Станіславів, тепер І. Франківськ), Марія Солтисова (Бібулич) (1858, передмістя Збаража, Тернопільщина – 1935, Львів), Денис Леонтович (1868, Львів – 1887, сучасна Новосілка на Тернопільщині), які залишили значний слід у музичній культурі краю [6–8; 10].

Зупинимося детальніше на творчій постаті Владислава Вшелячинського. Відомо, що він здобув початкову музичну освіту в педагога Зеєбальда в Тернополі (за Л. Мазепю) [7, 27], продовжив навчання в Консерваторії ГМТ у згаданого вище К. Мікулі. Л. Мазепа зазначає, що В. Вшелячинський плідно концертував, виступав сольо, у концертних програмах разом із К. Мікулі й іншими музикантами Львова, вів різнобічну діяльність і як диригент, організатор культурно-мистецького життя, колекціонер нотодруків (старовинних та зразків шопеніани). Він вважався тонким інтерпретатором і знавцем музики Ф. Шопена, майстром виконання мініатюри.

Тривалий період – 1876–1887 роки – В. Вшелячинський провадив значну виконавську, педагогічну і організаційну діяльність у Тернополі, був артистичним директором заснованого ним Музичного

товариства т. зв. «Товариства друзів (за іншим перекладом – приятелів) музики», диригентом симфонічного оркестру та польських хорів.

Впродовж 1880–1881-х і 1887–1896-х років В. Вшелячинський уже як професор викладав гру на фортепіано в Консерваторії ГМТ у Львові, провадив композиторську діяльність (відомо про його фортепіанні мініатюри та солоспіви у т. зв. «салонному стилі»), написав есе «Творчість Фридерика Шопена» (1883), «Адам Міцкевич у музиці» (1888).

У «тернопільський період» діяльності В. Вшелячинського відбулося його знакове знайомство з найбільш відомим його вихованцем – згадуваним вище Денисом Січинським, згодом – видатним українським композитором і хоровим диригентом, першим фаховим музикантом на Галичині, музично-громадським діячем, педагогом [2; 8; 10]. Відомо, що після здобуття початкової фортепіанної освіти в Тернопільській гімназії у В. Вшелячинського, він продовжив навчання в К. Мікулі. Д. Січинський навчався на юридичному та теологічному факультетах Львівського університету, музичну освіту завершив у Львівській консерваторії (1892).

Д. Січинський відомий як організатор і диригент хорів співацького товариства «Боян» (1891 р.з.) у Львові (1890), Коломиї (1893), Перемишлі (1895–1896), Станіславі (1899–1907). 1902 року він заснував у Станіславі першу музичну школу, видавництво «Музична бібліотека». Д. Січинський – один з ініціаторів Союзу співочих і музичних товариств Галичини (1903) [1; 8; 10].

Д. Січинський – автор музики до пісні «Мир вам, браття, всі приносим» на вірші о. Івана Гушалевича, який 1848 року Головна Руська Рада затвердила як національний гімн галичан-русинів. Львівському «Боянові» композитор присвятив в'язанку народних пісень «Було не рубати зеленого дуба» і кантату «Дніпро реве» (1892). У його творчому доробку – значна кількість вокально-симфонічних творів, вокально-хорових творів, музика для театральних вистав; обробки творів інших авторів, менш численною є інструментальна музика, зокрема для фортепіано «Похоронний марш», «Пісня без слів» (1901) та ін. [8; 10].

Зіставляючи грані діяльності обох діячів, можемо виокремити низку спільних характеристик, зокрема, щодо фортепіанного письма, звернення до жанру фортепіанної мініатюри. Простежимо риси фортепіанної

стилістики Ф. Шопена, на якій виховувалися учні К. Мікулі, й ін. [9].

Проілюструємо на прикладі аналізу двох мініатюр Д. Січинського: Прелюдія «В незабудь» та «Пісня без слів», які включені до навчального посібника «Фортепіанні твори українських композиторів» [9].

Як зазначають автори-упорядники (І. Гринчук, О. Горбач), Прелюдія «В незабудь» – п'єса простої двочастинної будови з виразною мелодикою декламаційно-скорботного характеру. Тому в роботі над твором рекомендують «зосередитись на чіткій диференціації мелодії та супроводу, на гнучкому фразуванні, різноманітності динамічних нюансів, щільній запізнюючій педалізації» [9, 104], що характерно й для романтичної мініатюри загалом.

Наступний твір «Пісня без слів» – п'єса двочастинної форми, гомофонно-гармонічної фактури. Автори-упорядники підкреслюють виразну мелодіку, «у якій поєднуються декламаційні (пунктирні квартові інтонації, акцентовані дисонанси й ін.) і більш вокалізовані (терцові та секстові низхідні інтонації, прикрашені мелізмами) компоненти. В акомпанементі використано арпеджований та акордовий виклад, що поєднує різні види артикуляції. Отже, такий виклад, часте використання пауз і фермат створюють враження драматичного романсу як монологу-роздуму в складних життєвих обставинах, у хвилини болісних пошуків рішень» [9, 104].

Автори-упорядники зазначають, що при виконанні слід зосередитись на виразному інтонуванні, гнучкому фразуванні, різноманітності динамічних нюансів, щільній запізнюючій педалізації, на диференціації мелодії та супроводу в різних варіативних викладах, що створюють відповідний образ і драматургію твору загалом. Наголошують на народно-пісенній інтонації творів, обрамленій у загальноромантичну стилістику, що апелює і до музики Ф. Шопена (можливо, під впливом В. Вшелячинського, К. Мікулі).

Наукова новизна статті. Простежено лінію фортепіанної педагогічної та виконавської традиції К. Мікулі як учня Ф. Шопена в наступних поколіннях музикантів, пов'язаних з Тернопіллям. Серед них – Владислав Вшелячинський, Денис Січинський, Марія Солтисова (Бібулич), Денис Леонтович. На прикладі аналізу двох фортепіанних мініатюр Д. Січинського (як вихованця К. Мікулі та В. Вшелячинського) проілюстровано характерні ознаки письма, пов'язані із фортепіанною стилістикою

Ф. Шопена і, водночас, з народно-пісенною інтонацією, рисами українського солоспіву, пісні-романсу.

Висновки. Отже, можемо зробити висновки про роль В. Вшелячинського як послідовника К. Мікулі в процесі становлення музичної освіти, зростання рівня музичної інструментально-виконавської культури на Тернопіллі. Достатньо вагомим був вплив В. Вшелячинського на його учня Д. Січинського як фахового композитора, диригента, виконавця та фортепіанного педагога Східної Галичини й Тернопілля зокрема.

Перспективи подальших досліджень. Вважаємо, що проблема міжкультурних впливів залишається і надалі актуальною для музикологічних розвідок різних напрямів. Вдячним матеріалом можуть слугувати постаті педагогів і виконавців різних поколінь, представників різних музичних культур, які залишили вагомий слід у музичній культурі України.

#### Література

1. Бойцун Л. Тернопіль у плінні літ. Тернопіль : Джура, 2003. 389 с.
2. Гринчук І., Спольська О. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі* : науковий журнал. 2020. №5. С. 24–31.
3. Гуральник Н. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти та виховання. Київ : вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2011. 276 с.
4. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові : Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : Астон, 2001. 400 с.
5. Кашкадамова Н. Фортеп'яно-виконавське мистецтво України : історичні нариси, 2017. 616 с.
6. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів : Українознавча наукова бібліотека НТШ, 2008. 223 с.
7. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У 2-х т. Т. 1. Львів : Сполум, 2003. 288 с.
8. Медведик П. Діячі української музичної культури : матеріали до біобібліографічного словника. *Записки НТШ Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії*. Львів : НТШ, 1993. С. 370–455.
9. Фортепіанні твори українських композиторів : навчальний посібник. Вип. 4 / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль : Астон, 2016. 116 с.
10. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Київ : Вежа, 1997. 328 с.
11. Шульгіна В. Д. Музична Україніка. Київ : НМАУ, 2000. 232 с.

*References*

1. Boitsun, L. (2003). Ternopil over the years. Ternopil: Dzhura [in Ukrainian].
2. Hrynychuk, I., & Spolska, O. (2020). Domestic performing schools: regional aspect. *Musical art in educational discourse*, 5, 24–31 [in Ukrainian].
3. Huralnyk, N. (2011). Scientific-pedagogical school of pianists in the theory and practice of music education and upbringing. Kyiv: vyd-vo NPU im. M. P. Drahomanova, 276 [in Ukrainian].
4. Kashkadamova, N. (2001). Piano Art in Lviv: Articles. Reviews. Materials. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
5. Kashkadamova, N. (2017). Piano and Performing Arts of Ukraine. Historical Essays. Lviv [in Ukrainian].
6. Labantsiv-Popko, Z. (2008). One hundred pianists of Galicia. Lviv: Ukrainoznavcha naukova biblioteka NTSH [in Ukrainian].
7. Mazepa, L., & Mazepa, T. (2003). The path to the Academy of Music in Lviv. Vol. 1. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
8. Medvedyk, P. (1993). Figures for the Ukrainian Musical Culture. Materials to the Bio-Bibliographic Dictionary. Lviv: NTSH, CCXXVI, 370–455 [in Ukrainian].
9. Hrynychuk I., & Gorbach O. (ed.). (2016). Piano works of Ukrainian composers: Textbook. Issue 4. Ternopil: Aston, 116. [in Ukrainian].
10. Cherepanyn, M. V. (1997). Musical Culture of Galicia (second half of XIX – first half of XX century): Monograph. Kyiv: Vezha [in Ukrainian].
11. Shulgina, V. D. (2000). Musical Ukraine. Kyiv: NMAU, 232 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 19.03.2022  
Отримано після доопрацювання 08.04.2022  
Прийнято до друку 10.04.2022*

УДК 784.1 (477)

**Цитування:**

Сунь Жуйшан. Мадригальна основа ліризму української пісні. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 146–152.

Sun Zhui Shan (2022). Madrigal base of the lyricism in ukrainian song. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 146–152 [in Ukrainian].

**Сунь Жуйшан,**

*аспірантка Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*  
<https://orcid.org/0000-0001-9802-0111>  
252402626@qq.com

**МАДРИГАЛЬНА ОСНОВА ЛІРИЗМУ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ**

**Метою** роботи є порівняння історичних умов виникнення мадригалу, української пісенності й етапів їх розвитку в Новий час з аналізом показових пісенних зразків у названому ракурсі. **Методологічною основою** дослідження став інтонаційний підхід, як він склався в розробках Д. Андросової, Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко й інших визначних науковців України. Основою дослідницького підходу вважаємо методи: аналітичний, історично-описовий, герменевтично-інтерпретаційний, компаративно-стильовий, які в комплексі дали можливість визначити значеннєвість історично змінних форм у детермінації змісту музично-поетичних відкриттів. **Наукова новизна** роботи полягає в самостійності теоретичної ідеї паралелей співочих типологій України й Італії, а також у тому, що вперше в музикознавстві України визначено значеннєвість і структуру українських пісень у прийнятому ракурсі паралелей щодо італійського мадригалу. **Висновки.** Порівняння історичних епох виникнення мадригалу й української пісенності засвідчило спільність їх розвитку за сакральними витоками та реальними контактами націй, що зумовило органічність прояву мадригальних типологічних ознак в українській пісенності, а в Новий час детермінувало виявлення в класиці українських пісенних композицій відповідних ознак жанрово-типологічного складу.

**Ключові слова:** мадригал, пісня, романс, арія, ліризм, жанр у музиці, музичний стиль.

*Sun Zhui Shan, Aspirant of Odessa national musical academy of the name A. V. Nehzdanova*  
**Madrigal base of the lyricism in ukrainian song**

**The purpose** given work is a comparison of the historical conditions of the arising the madrigal and Ukrainian songs and the stage of their development at New time with an analysis of significant song samples in named foreshortening. **The methodological base** of the study emerges from the intonation approach, as he formed in the treatment of Androsova D., Liu Bingjan, Markova O., Muravskaja O., Roschenko O., and other prominent scientists of Ukraine. The base of the exploratory approach considers the methods of analytical, historian-descriptive, hermeneutic-interpretation, and comparative-style, which in complex allow defining the sense historically variable forms in determinant of the contents music-poetical opening. **The scientific novelty** of the work is defined by independence to theoretical idea of the parallels between-song typology of the Ukraine and Italy, as well as that that for the first time in musicology of Ukraine is considered content-richness and structure Ukrainian song in accepted foreshortening of the parallels with Italian madrigal. **Conclusions.** The comparison of the historical epochs of the arising the madrigal and Ukrainian songs shows the generality of their development on sacramental headwaters and real contact nation that has conditioned the nature of the manifestation madrigal typology sign in Ukrainian sogs, but at New time prepared discovery in classicist Ukrainian song composition corresponding to signs of the genre-typology structure.

**Keywords:** madrigal, song, romans, aria, lyricism, a genre in music, music style.

Актуальність теми дослідження зумовлена національною емблематичністю української пісенності й широким виконавським зацікавленням тим предметом, зокрема, виконанням вокалістами інших народів і націй, що потребує осмислення порівняно з пісенними скарбами іншонаціонального походження.

Пісенна творчість України була неодноразово предметом вивчення в Україні та за її межами, зокрема це праці Н. Каданцевої, В. Кузик, Ю. Малишева [3; 5; 7]. Соціологічний зріз української пісенності представлено в

монографії «Українська душа» [16] як один з основних чинників «хвилястості» ліризму мислення українця. Жанрова типологія пісні охоплює цілу низку внутрішньожанрових розгалужень, а саме: пісню-романс, пісню-арію, пісню-баладу, пісню-гімн, ліричну пісню і багато інших типологічних виявлень. Відзначаючи відмінне й спільне порівняно з пісенними скарбами різних націй, автори висловлювали слушні спостереження, серед яких домінують три базисні ознаки. Це: 1) наявність пересічних показників відносно

стилістики пісенності слов'янських, особливо східнослов'янських народів, 2) спирання на кантовість, тобто духовну позацерковну лірику й церковно-православну гімнографію загалом; 3) нерозривність романсовості-пісенності, тобто типологій, які в інших національних умовах існують досить незалежно одна від одної (про це докладно [3, 72–88]).

У вказаних порівняннях минається вказівка на паралелі до італійського мадригалу, хоча відносно звучання української ліричної пісні на рівні слововжитку усталився термін «українське *bel canto*» щодо її вокального наповнення, чим вказано на торкання специфіки італійської, особливо неаполітанської пісенності. У цьому випадку пропонується розробка історично-конфесійних чинників, що сприяли прямій дотичності до італійських пісенних надбань українських зразків.

Метою роботи є порівняння історичних умов виникнення мадригалу, української пісенності та етапів їх розвитку в Новий час з аналізом показових пісенних композицій у названому ракурсі. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід, як він склався в розробках Д. Андросової, Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко [1; 6; 8; 10; 12] та інших визначних науковців. Основою дослідницького підходу вважаємо методи аналітичний, історично-описовий, герменевтично-інтерпретаційний, компаративно-стильовий, які в комплексі дають змогу визначити значеннєвість історично змінних форм у детермінації змісту музично-поетичних відкриттів.

Наукова новизна роботи визначена самостійністю теоретичної ідеї паралелей співочих типологій України й Італії, а також тим, що вперше в музикознавстві України вивчено значеннєвість і структуру українських пісень у прийнятому ракурсі паралелей до італійського мадригалу.

Вихідним положенням у розробці заявленої теми є спирання на історичні відомості формування української нації в «козацьку добу» XV–XVII століть, що збігається з буттям України в Ягеллонській і постягеллонській Польщі названих віків, що через «релігійне двоєміріє» Речі Посполитої названого часу заохочувало контакти не тільки з православним європейським Сходом, але й із цитаделлю католицизму італійського Риму. При цьому особлива контактність італійців з вихідцями із загиблою Візантією у Флоренції й етнічно-грецьким населенням Півдня (що пам'ятає про своє вихідне Православ'я до

сьогодення, про що говорять дощечки з написами на кожному храмі про належність останнього до православної церкви до 1240-х, 1260-х тощо) наполегливо нагадували Римові про співвідносність названих конфесій у боротьбі з експансією Ісламу та ін.

Нагадаємо також про відкритість католицького Риму до контактів з Православ'ям в епоху Контрреформації, тобто в період з другої половини XVI і до початку XVII століття, коли в католицькій церкві серйозно обговорювали ідею про повернення до візантійської монодії, і культивування, як у Православ'ї, виключно акапельного храмового співу (феномен Палестрини та всієї Франко-фламандської школи, пов'язаної із Галліканізмом провізантійської Франції в той період, – про це докладно в О. Муравської [10, 61–77]).

Ягеллонська двоконфесійність у державному врядуванні (у сеймі, з подачі Ягайла-Ягелла від XV сторіччя, поряд з поляками-католиками розміщалися православні литовці та «русини»-українці) надавала широту користування в позацерковній духовності русько-українських і католицько-римських джерел, що закріпила Могілянська реформа в першій половині XVII століття.

Звертаємо увагу на ту обставину, що типологія мадригалу в його ранній, тобто цілком співвідносній із кантом-кондуктом у музичному виявленні співу на три голоси формі, мала показову для спадкоємства від старої контрастної поліфонії «підголосковість», зафіксовану в назві жанру: мадригал – від «матер», тобто «мати», зазначаючи спів усіх голосів за «материнським» наспівом (пор. з церковним «путьовим» триголоссям на Русі за «путьовим» наспівом).

Цей базовий у музичному вигляді поліфонізм, що вказував на церковний початок вираження (символіка поліфонізму як такого в зазначенні церковності-вченості в наступному розвитку музики) становив основу різних жанрів (кант, канцона, шансон, кондукт, мадригал, мотет, ін.), у яких співвідношення із текстовим наповненням вирішувало специфіку жанрового виду (див. про це [9]).

Для мадригалу це була принципова позацерковність зі словами типового значення: у продовження чернецької поезії Середньовіччя, оспівування природи, ніжної-ласкавої і грізної, а також нещасного кохання як любові, випробуваної стражданням, філософії життя тощо. Тексти до мадригалів писали не поети, але гуманісти, «нові святі від знання», де текст від першої особи

оформлювали в ансамблево-хоровому звучанні. Останнє мало принципове значення у визначенні жанру, що за музикою належав до церковності, а за текстом відходив зовні від цього, але при цьому зберігав її моральний пафос.

Мадригал як жанр загинув у другій третині XVII сторіччя, коли тексти почали по-оперному розспівувати в одноголосному викладенні, «реалістично»-одноголосно подаючи його від першої особи. Вказана «помежовність» мадригалу до церковності й світськості склала характерну ознаку ренесансного «двоємірія». Цим мадригал збігався із кантом, духовна основа якого була беззаперечною, як і позацерковність сюжетики надзвичайно широкого складу, але з обов'язковою повчальністю вираження (про це докладно [11; 19, 289]).

Вказана «помежовність» церковного – позацерковного начал у канта й мадригалу була надзвичайно принадною для протестантських слов'янських (Польща, Чехія), тобто проправославно налаштованих кіл, що й зумовило значеннєвість їх у ренесансній Польщі й Україні і зникнення їх у Польщі в постягеллонську добу після погрому польських протестантів у другій третині XVII століття. Кант склав для України ренесансно-барокове надбання, поєднуючи триголосою «трирядковість» готичного церковного співу і позацерковність словесного компонента.

Уся українська пісенність епохи козаччини, тобто трьох століть з XV по XVII, вибудовувалася в суворості церковного віросповідання (див. про прямі зв'язки з Афоном козацької старшини та Запорізької Січі загалом [18]) й одночасно у відкритості українського Православ'я до позаконфесійних контактів (про це [13]). Українська пісня того періоду, авторська зокрема, тобто вчена пісня, виконана із знанням риторики у вербальному та музичному поданні (це було обов'язковою частиною освіти, бо козаки в Січі навчалися в 16 школах, що знаходилися на її території [4, 190] за принципом тривіум – квадрівіум, де в основі було «тривіальне» отримання знань з риторики як гарного мовлення і віршотворчості).

Саме з того часу (кінець XVII – початок XVIII віку) до нас дійшли відомості про пісенні відкриття Марусі Чурай і Семена Климовського. Дві пісні пов'язані з іменем української Сафо «Ой, не ходи, Грицю», «Засвіт встали козаченьки», а пісня «Їхав козак

за Дунай», що полюбилася всій Європі і текст якої дав у німецькій версії Х. Тігде («Schöne Minke, ich muß schede»), склав козак Харківського полку, поет і філософ С. Климовський. Типологія цих пісенних шедеврів наближена до балади – жанру, який має особливі розклади в Україні й у східнослов'янській сфері.

Однак для України той жанр має відмітний показник, який споріднює його з кельтською, точніше, ірландсько-бритською баладою, що історично обумовлено присутністю з часів Київської Русі вчених ірландців-проповідників, християнських друїдів, що засвідчує наявність в Запорізькій Січі козаків-характерників, які володіли навичками християнсько-містичного спрямування. У літературі не раз наголошено на тій наслідуваності, що спричинила певні образні позиції й у творчості Т. Шевченка (про це [8]). Знаменита пісня Марусі Чурай «Ой, не ходи, Грицю» відноситься до типу «чорної балади», тобто до балади про вбивство, що відрізняє кельтський варіант цієї типології.

У нарисі М. Степаненка зазначено історично-біографічні відомості щодо скоєної авторкою пісні-балади помсти за невірність коханого [15, 64–65]; стверджено про «справедливість» цієї акції, що виникла в ситуації зради її сім'ї оточенням обранця. Вказане знімає суто побутовий зміст відносин героїв пісні, переводячи його в моральний аспект захисту честі ображеної дівчини та її сім'ї.

Пісня з гарною мелодією та обсягом зменшеної октави (ладовий ефект «хроматизму на відстані», показовий для зразків церковного обихідного ладу, хоч, можливо, наспів цього роду складений був пізніше, ніж то співала авторка) складена на текст, що оповідає події від першої особи. Але органічним виступає подання не стільки соло, скільки на два, а то й три голоси: контекст побутової подійності піднято до морально-соціального узагальнення у дво- й триголосному викладенні. У багатоголосному звучанні, тобто в риториці підголоскового «підняття» мелодії, проступає надособистісна цінність «української вендети».

До типології «чорної балади» належить пісня «Ой Сербине-Сербиночку» про вбивство сестрою брата через наговор обранця. Знов-таки побутова трагедія, зчинена «дурною дівкою», саме в багатоголосному викладенні піднята до морального узагальнення,

викладеного в завершальних рядках багатострофної пісні:

Дзвони тихо задзвонили –  
То братика хоронили.

І братика поховали,  
А сестрицю зарубали.

Такий само моральний пафос справедливого покарання за злочин, нав'язаний любов'ю, усвідомлюється у відстороненості від мовленнєвої експресивності подання тексту у дво- чи триголосному викладенні.

Вказані пісні-балади в збірнику представлені в одноголосному записі [17, 374–377], але практика виконавського втілення повертає до про-мадригального дво- й триголосся: жертовна спокута за любовні стосунки «омиває» аморальні дії персонажів, надаючи описаним подіям надособистісного значення подолання правдою кривди.

Не забуваємо, що творчість шляхетки високого рангу Марусі Чурай живилася буттям українського аналогу аристократичному салону Франції у вигляді шляхетських вечорниць (див. в А. Соколової [14, 11]). Адже відносини Запорізької Січі із галліканською Францією усталилися від XVI сторіччя на основі візантійської традиції «театру», тобто інтелектуально-артистично вишуканого кола в оточенні можновладця, гетьманського шару магнатерії в Україні. Мадригальні ознаки салонності в ансамблевому співі суто особистісного тексту становлять запоруку виразності класики української пісенності.

Підйом пісенно-баладного творення в козацьку добу збігається з планетарними ритмами ропощирення вказаної типології. У роботі Н. Каданцевої знаходимо таке спостереження: «Розквіт мистецтва романсу і балади – готика і Ренесанс – збігається з розвитком літургійної драми, що склала відгалуження містерії у православній Франції XII–XIII століть. ... Це перетини баладно-романсової і театральної активності національної культури, які спостерігаються в Європі у XV–XVII ст., а згодом дають нові хвилі інтересу до них у XIX–XX століттях, підтверджується паралелями ... до Китаю. У книзі Лю Бінцяна наводяться приблизно ті самі хронологічні межі у вияві китайських балад джугундяо і китайської опери, відповідно, від XV, а згодом у XIX столітті» [3, 72].

Дослідниця вказує на часовий збіг пісенно-баладної продуктивності з активізацією театрального мистецтва, що в Україні проявляється через розквіт містеріальних дійств, зокрема Симеона Полоцького та

Феофана Прокоповича, тоді як у Європі загалом і Китаї створюються містеріальні старовинні прооперні та класичні оперні побудови. Названа авторка долучає до типологічних характеристик пісенності описи романсової продукції, яка на терені України не відривна від пісні у власному значенні, а сукупно ці пісенспіви розквітають у взаємодії із театральними виявленнями, «причому театральні вистави сприяють вилученню і балад, і романсів із єдності їх і з піснею, і з мадригалом» [3, 73].

XIX століття демонструє розквіт в Україні філософської лірики в пісні-романсі як сукупній жанровій типології, що увібрала саме пісенні, а також романсові, аріозні жанрові складові, при базисній кантовій обумовленості тих значеннєвих компонентів. А такий жанровий синкретизм детермінований сакральними витоками всіх названих типологічних зрізів: етимологія термінів «романс» і «арія», «римський спів» і «дихання», вказує на релігійні топос і символ, що породили словесну форму тих термінів і сутнісну виразність їх типологічного змісту [19, 24; 19, 431]. Але підкреслюємо також мадригальне наповнення їх виразної суті – на прикладі широковідомих пісень-романсів «Скажи мені правду», «Стоїть гора високая».

Перший з названих на слова О. Афанасьєва-Чужбинського становить втілення філософії життя як шляху страждання, подаючи в художній формі одну з найважливіших тез християнської моралі. У всіх записах ця пісня представлена щонайменше у двоголосному викладенні, хоча текст іде від першої особи й саме верхній голос (як у мадригалі!) є провідним. За типом канта імпровізований бас суттєво доповнює викладення, вносячи процерковну врочистість і нарядність у поданні ідеї «убогості життєвих радостей», бо за ними постає гармонічність і краса світового устрою.

Мажорна ладова основа, за логікою ладового вирішення мадригалів, що походили від старовинної церковної традиції в музиці, пов'язувалася з напруженням страждання, благісність якого закладена жертовністю вибудови світової гармонії. Повільний темп співу, що випускає на перший план сприйняття розспівів і подання мелодійних голосів в екстремальному діапазонному вираженні (обсяг провідного верхнього голосу ундецима, втори – нона), вказує на риторику Lamento.

Однак ладовий орієнтир XIX сторіччя, у якому мажорність сприймається в контексті її трактування як досконалості в традиціях

Віденської школи (підкріплена секстовим мотивним зачином, що символізує Досконалість і те саме закріплюють секстові паралелізм в кульмінаційних побудовах по вертикалі), вводить алюзію на освітленість звучання. Тим самим протиспрямовані тенденції відчуття мажорності вкупі з риторикою повільного темпу, що розкріпачує вокальний розмах мелодизму, надають ємної метафоричності музичному вираженню, у якому підосновою виступає концепція мадригального співу.

Той тип пісні-мадригалу яскраво втілено у творі на слова «Журби» Л. Глібова «Стоїть гора високая», що в збірках подано одноголосно, але спів цієї «пасторалі» має усталену традицію подання на два, а то й три голоси, зокрема у виконанні таких знаменитих майстрів, як І. Паторжинський і М. Литвиненко (запис 1952 р.), І. Козловський та О. Басистюк, запис тріо (від 11.06.2008), ін. Оспівано ідилічну природу з такими архетипами, як: гора, ріка, гай-ліс, човни, з яких перші символізують Вічне, тоді як архетип човну виведено на ідею Путі, що нестримно закінчується в буттєвому розгортанні.

Ладове зіставлення гармонічного й діатонічного мінору надає опуклості текстовим порівнянням райської блаженності природних змін і кінцевості людських її відчуттів. Вказана сюжетика співвідносна із сюжетними стереотипами мадригальних текстів із втіленням краси природи та людською меланхолійністю в ній. І в тому самому напрямі засвідчує реальність ансамблевого подання тексту, наявність провідного голосу як верхнього, що показово для мадригалу.

Мадригальний тип подання пісні наявний і в трактуванні ліричних образів про зражене кохання, причому з вираженими ознаками пісні-арії, з півтораоктавним діапазоном, з гарними розспівними риторичними акцентами на змістовно значущих словах («нікому» – «миленькому», «хмари» – «має», «тіні» – «плачу»). Однак саме ансамблево-мадригальне оформлення того монологу за текстом від першої особи надає вираженню надіндивідуального значення жалю щодо неоціненої добродійності ліричної героїні.

Багато ліричних пісень (у збірникових класифікаціях вони позначені коротко: «Про кохання» [17]) включають і численні балади, і жартівливі, і плачі-скарги на зражену долю тощо. Але більшість із них потребує

ансамблевого, а то й хорового втілення, з ефектом церковного респонсорію, що подає аналогії до пограниччя церковного й світського за типом мадригалу. Таким прикладом буде пісня «Посадила огірочки» [17, 373] про гірке призначення неосвяченої законним шлюбом любові.

Ладовий колорит змінної тоніки у звукоряді дорійського мінору, ефекти розтягування складу поза граматичної акцентуації слова (по-са.-ди-ла і т. п.) за логікою церковного «крижа», сам принцип респонсорного взаємовідношення соло та хору – то все ознаки вираження, пов'язані із церковною співочою практикою. Сюжетика – карання за гріх дівочого непослуху – у названому вище процерковному оформленні виступає в надсюжетній вибудові образу Спокути, хоровий підхват з трьох речень йде за мелодичними хвилями, спрямованими нисхідними послідовностями *catabasis*, що символізує спокутну Сумирність.

Сольно-хоровий виклад відрізняє множини «пісень про кохання», у яких ознаки балади й пісні-жалоби тісно переплетені, а той респонсорний характер музичного подання (див. пісні «Береза стояла», «Ой, чії то сірі воли», «Коло млина кремніна», «А в полі береза», ін. [17, 378–181; 17, 383 і далі]) вкладає в минушу історію любовних драм понадбуттєвий спокій утримання моральних стосунків у вольових пересіченнях суб'єктів дії.

У роботі В. Кузик опис романсів «втягується» в коло виразності «української ліричної пісні», яку простежено аж до середини ХХ століття і пори Другої світової війни. Дослідниця виділила спеціально патріотичну пісню [5, 6], вивела на аналогії до раннього іспанського романсу XV–XVI століть. А також визначила в українській ліричній радянській пісні «три основних типи ліричного переживання – лірики любовної-інтимної, пейзажної, громадянської» [5, 7]. Тим самим авторка фактично повертає нас до аналогій з мадригалом (пейзажність) і раннім іспанським романсом (громадянськість, ранній іспанський романс мав також багатоголосні втілення).

Сказане ставить під сумнів тезу роботи Ю. Малишева про «солоспів» в аспекті унікальності позначення через нього всієї української камерно-вокальної сфери творчості. Недарма цей автор підкреслює західноукраїнське походження зазначеного терміна, зближуючи значення його з арією й аріозністю [7, 28–29]. Однак, як зазначено

вище, арія та аріозність не завжди характеризуються «сольним співом»; арія, як «пісня з риторикою», від початку існування дотичною була до риторичної мелодичної фігуративності – і багатоголосного втілення (див. арії на кілька голосів у Й. Баха та ін.).

Висновок. Порівняння історичних епох виникнення мадригалу й української пісенності показує спільність їх розвитку за сакральними витоками та реальними контактами націй, що зумовило органіку прояву мадригальних типологічних ознак в українській пісенності, а в Новий час детермінувало виявлення в класиці українських пісенних композицій відповідні ознаки жанрово-типологічного складу.

### Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Довгань Л. Шевченківська ліра у «постсміховому просторі» музики ХХІ століття. Київ, 2006. 136 с.
3. Каданцева Н. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару Одеського національного театру опери та балету) : дис. ... канд. мистецтв. / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 189 с.
4. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст.). Київ; Харків; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. 314 с.
5. Кузык В. В. Українська радянська лірична пісня. Київ : Наукова думка, 1979. 112 с.
6. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
7. Малишев Ю. «Солоспіви» : нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ, 1968.
8. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику ХІХ ст. Музична україністика: сучасний вимір. Київ; Івано-Франківськ, 2008. С. 122–128.
9. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. 14 с.
10. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ–ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
11. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів ХІХ ст. *Культурологічні проблеми музичної україністики* : зб. ст. Вип. 2. Ч. 2. Одеса, 1998. С. 83–86.
12. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.

13. Саган О. Поняття Київського християнства, його церковна та просторово-часова ідентифікація. *Укр. релігієзнавство*. Київ, 2013. №65. С. 173–179.
14. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Одеса : Астропринт, 298 с.
15. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : Гроно, 2012. 160 с.
16. Українська душа : зб. ст. / вступ. стаття та ред. В. Храмової. Київ : Фенікс, 1992. 127 с.
17. Українська народна пісня / упорядн. А. Хвиля. Київ : Держ. літ. видавн., 1936. 673 с.
18. Шумило С. В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у ХVІІ – першій третині ХІХ сторіччя : дис. ... канд. істор. наук / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 304 с.
19. Harvard concise dictionary of music. Complidlet by Don Michael Randel / The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

### References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century: monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Dovgan, L. (2006). The lira of Shevchenko beside "postlaugh space" of music to XXI centuries. Kyiv [in Ukrainian].
3. Kadanceva, N. (2021). Chamber-vocal genesis and heuristics operatic creative activity (on material of the repertoire Odessa national theatre of the opera and ballet): the candidate's thesis, profes. 025, Odesa national music academy of the name A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
4. Korniy, L. (1996). The history of Ukrainian music. Part first (from ancient timeses before medium ХVІІІ century). Kuiv; Harkov; New York: Vydavnyctvo M. P. Koc [in Ukrainian, USA].
5. Kuzyk, V. (1979). Ukrainian soviet lyrical song. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Liu, Binchan (2014). Music-history parallels of the development of the art to China and Europe: monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
7. Malyshev, Yu. (1968) «Solospivy»: essays and marks about Ukrainian вокальної lyric poet. Kyiv [in Ukrainian].
8. Markova, O. (2008). Learning of early orthodox church tradition in domestic artistic culture and influence upon music ХІХ century. Music Ukraine science: modern measurement. Kyiv; Ivano-Frankivsk, 122–128.
9. Markova, O., & Podoljan, L. (1982). About spiritual genesis of the Ukrainian edging and relationship with music European religious Enlightenment. Odessa [in Ukrainian].
10. Muravskaja, O. (2017). The east-Christian paradigm of the European culture and music ХVІІІ–ХХ century: monograph. Odessa: Astroprynt [in Ukrainian].

11. Pjatenko, L. (1998). The typology of the edging in works of composers XIX century. Kulturology problems of music Ukraine science. The Collection article. Odessa, 2, 2, 83–86 [in Ukrainian].
12. Roshchenko, A. (2004). The New mythology of romanticism and music (the problems of the encyclopedic analysis of the music): monograph. Harkov: HNURE [in Ukrainian].
13. Sagan, O. (2013). Notions Kyiv Christianity, his(its) church and space-temporary identification. Ukrainian science of religion. Kyiv, 2013, 65, 173–179 [in Ukrainian].
14. Sokolova, A. (n.d.). The traditions of knightly-aristocratic culture to Britains-England and Rus-Ukraine. The scientific monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
15. Stepanenko, M. (2012). Music-history etudes. Kyiv: Grono [in Ukrainian].
16. The Ukrainian soul. The collection article. (1992). Entrance article and editing V. Hramova. Kijiv Feniks [in Ukrainian].
17. Нвулја А. (compiler). (1936). The Ukrainian public song. Kyiv: Derzh. lit.vydavn [in Ukrainian].
18. Shumylo, S. (2021). The Development Ukrainian-афонских spiritual-cultural связей in XVII – a first one third XIX century. Candidate's thesis, 26.00.01 (the direction history sciences), NAKKKiM [in Ukrainian].
19. Harvard concise dictionary of music. (1978). Complidet by Don Michael Randel. The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London [in England].

*Стаття надійшла до редакції 17.03.2022  
Отримано після доопрацювання 11.04.2022  
Прийнято до друку 18.04.2022*

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

**Цитування:**

Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Ч. 2. М. Форман, А. Хічкок: театр як захоплення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 153–158.

Pogrebniak G. (2022). The scene as a space for artistic searches of the director-author. Part 2. M. Forman, A. Hitchcock: the theater as a hobby. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 153–158 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,*  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури  
та акторської майстерності  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>  
[galina.pogrebniak@gmail.com](mailto:galina.pogrebniak@gmail.com)

**СЦЕНА ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ РОЗВІДОК РЕЖИСЕРА-АВТОРА**  
**Частина 2. М. Форман, А. Хічкок: театр як захоплення**

**Мета статті** полягає у виявленні проблем творчості режисерів-авторів, що реалізували свій художній потенціал як в авторському кіно, так і в площині сцени та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену кіноавтора в сценічному мистецтві. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення, самоаналізу митця. Крім того, застосовано аналітичний і системний методи, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна дослідження** полягає у визначенні універсальності режисури як специфічного різновиду художньо-естетичної діяльності; в уточненні взаємовпливу сценічного й екранного мистецтв у використанні виражальних засобів; у встановленні особливостей діяльності кіноавтора в сценічному просторі через адаптацію екранних засобів у театральних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження; у висвітленні універсальної діяльності режисерів-авторів, які вдавалися до реформування кіномови й мови сценічної постановки; в окресленні оригінальних принципів побудови кінотвору та специфічних засобів кіновирозності, що не лише знайшли у фільмах безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних авторських кінотворів, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась пошуком візуалізації сценічних образів. **Висновки.** Доведено, що сценічна творчість кінорежисерів-авторів ставить під сумнів теоретичні постулати про згубність вторгнення культури театру на терени екрана. З'ясовано, що зображально-виражальні засоби, що забезпечують хронологію творення образу (довгі кадри, внутрішньокадровий монтаж, акустичні, світло-тіньові ефекти), застосування яких вважають у кіно високим ступенем майстерності, беруть свої витоки в сценічному мистецтві.

**Ключові слова:** режисер-автор, сценічний простір, режисерські засоби, театр, екран.

*Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty Theory and History of Culture, Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting at the National Academy of Management of Culture and Arts*

**The scene as a space for artistic searches of the director-author. Part 2. M. Forman, A. Hitchcock: the theater as a hobby**

**The purpose** of the article is to identify the problems of creativity of directors who have realized their artistic potential both in auteur cinema and in the space of the stage and to determine scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of the filmmaker in the performing arts. **Research methodology.** Methods of scientific analysis, comparison, generalization, self-analysis of the artist were used in elaboration of the theme. In addition, analytical and systematic methods were applied in their unity, which is necessary to study the art aspect of the problem. **The scientific novelty of the study** is to determine the universality of directing as a specific kind of artistic and aesthetic activity; in clarifying the interaction of performing and screen arts in the use of expressive means; in determining the features of the filmmaker's activity in the stage space through the adaptation of screen means in theatrical productions, which first became the subject of a special study; in the coverage, the activities of directors-authors who resorted to reforming the language of language and the language of stage production; in identifying the original principles of filmmaking and specific means of cinematic expression, which not only found a direct embodiment in films and contributed to the emergence of outstanding authorial films, but also had a significant impact on the author's theatrical direction, which sought to visualize stage images. **Conclusions.** It is proved that the stage work of filmmakers-authors calls into question the theoretical postulates about the perniciousness of the intrusion of theater culture into screen works. It has been found that pictorial and expressive means that provide a chronology of image creation (long shots, in-frame editing, acoustic, light and shadow effects), the use of which in cinema is considered a high degree of skill, have their origins in the performing arts.

**Keywords:** director-author, stage space, directing means, theater, screen.

Актуальність теми дослідження. Сценічне мистецтво посідає одне з пріоритетних місць у розвитку людського потенціалу, створенні сприятливих передумов для плідного духовного розвитку кожної людини, зокрема молоді. В Україні поряд з іншими суспільними сферами діяльності сценічне мистецтво має забезпечити не тільки збереження досягнень вітчизняної сцени попередніх поколінь, а й дати нові імпульси для розвитку театру і як виду мистецтва, і як соціального інституту, що має відповідати запитам сучасного суспільства. При цьому нагадаємо, що людство здавна мріяло передавати рухоме зображення на площині. А тому здавалось, що в останній чверті XIX століття сценічне мистецтво втратило свою здатність творити художні образи, а публіка очікує нових мистецьких форм дозвілля. Таким видовищним видом розваг став кінематограф, зображально-виражальні засоби котрого досить швидко стали використовувати театральні режисери. Нині ж, у добу постпостмодерну, ситуація змінилась – і до реалізації театральних постановок залучають кінорежисерів, зокрема представників авторських моделей, котрі й унаочнюють у своїй творчості потужний взаємовплив сценічного й екранного мистецтва у використанні виражальних засобів [6, 4], демонструють їх активне й плідне зближення, свідомо руйнуючи кордони між цими видами мистецтва. Це власне й визначає актуальність нашого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам авторської режисури, зокрема й у контексті сценічного мистецтва, присвячені роботи таких теоретиків і практиків театру та кіно, як: З. Алфьорова, А. Базен, А. Веселовська, Н. Владимірова, О. Винничик, Р. Деснос, І. Зубавіна, Д. Кребс, В. Матізен, Я. Новак, Е. Сарріс, Т. Совгира, К. Станіславська, М. Татаренко, М. Тотеберг, Ф. Трюффо, М. Форман, Г. Чміль та ін. Так, досліджуючи актуальні проблеми театру та театральної педагогіки, О. Винничик вказує, що «основне завдання дійсної творчості в реалістичному мистецтві – це розкриття суті зображуваних явищ життя, виявлення прихованих причин цих явищ, їх внутрішніх закономірностей, тому глибоке знання життя є основою художньої творчості». У роботі «Психологічна робота актора з режисером над роллю та перехід до реалістичного втілення» дослідниця артикулює думку про те, що «без знання життя творити не можна», яка стосується й акторсько-режисерської діяльності. При цьому авторка переконана, що первісний «обов'язок режисера полягає в тому, аби викликати в актора творчий процес, розбудити його органічну природу для сьогодення, повноцінної, самостійної творчості». Разом з тим науковиця вважає, що коли виникає процес виконавського творення, «народжується другий обов'язок режисера – безпосередньо підтримувати цей процес, скеровувати його до мети, а відповідно до загального ідейно-тематичного задуму постановки» [2, 24].

Отже, за умови таланту актора й режисера словесна дія в спектаклі не тільки виступає підґрунтям для творення живих людських характерів, але й містить ту концентровану інформацію, котра розкриває діалектику взаємодії цих характерів і навколишнього світу. Картину світу на театральних підмостках відкривають лицедійство реального актора (з усім розмаїттям його психологічної дії), таїна особливої сценічної реальності, майстерність акторського перевтілення, що по-своєму показують той самий світ, але в душі однієї людини. Тоді як умовний образ світу, відтворений сценічними засобами декорацій, освітлення, інтонації слова, його емоційно-інтелектуального впливу, виникає і завдяки імпрізований співтворчості актора та глядача, наділеного багатством уяви й асоціативним мисленням. Крім того, варто врахувати й міркування української дослідниці А. Веселовської, яка, розглядаючи в роботі «Сучасне театральне мистецтво» практику сучасного театру як спробу створити художніми засобами власну модель світу, ставить запитання: наскільки ця модель відтворює дійсність і які складаються стосунки між нею та реальністю? Відповідаючи на вказане запитання, науковиця вказує, що «загалом театральне дійство покликане не формально відтворювати внутрішні процеси життя соціуму, а певною мірою фіксувати та зберігати соціальні норми й стосунки, стимулювати суспільний розвиток. Авторка висловлює припущення, що як одну з перших пропозицій з моделювання театром ситуацій, які так чи інакше діагностують суспільні та людські стосунки і пропонують варіанти їх психологічного аналізу, можна вважати зауваження Ж. П. Сартра зі статті «До театру ситуацій» [3, 30]. Аналізуючи вказане дослідження, А. Веселовська наголошує на думці французького філософа, котрий був переконаний, що «з певного часу основним джерелом, що творить п'єсу, є вже не характер, який сформульовано вченими “театральними словами”, а ніщо інше, як сукупність наших обітниць (коли персонаж наче зобов'язується мати вигляд роздратований, неприхильний, вірний і т. ін), ситуація». До того ж прихильник атеїстичного екзистенціалізму Ж.-П. Сартр був упевнений, що людина вільна в цій ситуації, вона сама обирає себе в ній і через неї, а це своєю чергою означає, що в театрі необхідно показувати прості й людські ситуації, як і свободу, яку обирають у подібних ситуаціях [7, 93].

Цікавими видаються і міркування Т. Совгири та М. Татаренко, котрі зазначають, «що сьогодні новітні тенденції, швидкоплинність буття, комерціалізація кіно внесли значні поправки у весь знімальний процес створення фільму. Подеколи в кінорежисера немає часу на роботу з актором поза кадром». У статті «Специфіка роботи актора театру і кіно: природа існування та засоби умовності» науковиці відзначають, що

«театральний процес створення вистави теж змінився, але незначною мірою, порівняно з кінематографом. Мистецтвознавиці додають, що коли «в театрі репетиційний процес розтягується на місяці і режисер повільно, крок за кроком разом з актором створює (або хоча б допомагає створювати) образ, то в сучасному кіно більшість режисерів віддають акторові його роль на самостійне осмислення». Підсумовуючи міркування, дослідники констатують той факт, що «сучасний режисер кінематографу здебільшого зайнятий не актором у кадрі, а самим кадром, тому акторові здебільшого необхідно самостійно опановувати матеріал (текст) та продумувати свій акторський образ» [8].

Мета статті – висвітлити особливості творчості кінорежисерів-авторів у просторі сцени та визначити специфіку виражальних засобів сценічного мистецтва в екранних творах.

Виклад основного матеріалу. Нагадаємо, що динамічний взаємовплив і взаємодоповнення театру й кіно, їх активне та плідне зближення нині все більше ускладнюють проведення своєрідного «водорозділу» між цими видовищними видами мистецтва, що однаково успішно використовують виражальні засоби одне одного. На думку ж одного із сучасних кіно- й театральних режисерів-авторів К. Серебреннікова, у театрі, у який вкладають менше коштів, постановник відчуває більшу свободу для експерименту. Проте через певну «відсталість» свідомості театрального глядача в сценічному мистецтві складніше вдаватись до радикальних режисерських засобів у роботі над виставою. До того ж, театральний принцип «тут і тепер» іноді спрацьовує не на користь спектаклю, котрий у разі його несприйняття публікою може швидко зникнути зі сцени. Натомість для будь-якого радикального фільму завжди знайдеться фестиваль, де його можна продемонструвати [5, 606].

Досліджуючи особливості авторської режисерської творчості в театральному й екранному мистецтві, звернемося до праці української мистецтвознавиці Н. Владимирової «Адольф Аппія: осмислення музики Ріхарда Вагнера крізь філософію Фрідріха Ніцше», що нібито опосередковано стосується наших наукових розвідок, проте дотична до проблеми специфіки сучасних оперних постановок, здійснених кінорежисерами, представниками різних авторських моделей. Тож, вивчаючи доробок швейцарського режисера, який належав до кола радикальних реформаторів західноєвропейської театральної культури межі XIX–XX століть і завзято розвивав власні естетико-художні концепти, а також активно включався до діалогу з філософсько-мистецтвознавчою думкою свого часу, дослідниця звертає увагу на те, що митець робив особливий акцент на значущості активного внутрішнього життя художника, наголошував на тому, що музика слугує вираженням людської душі, і, що найважливіше, крок за кроком наближався до мало не цілковитого отожднення художнього твору з його автором [4, 274–275]. Така

творча позиція режисера-новатора, розкрита Н. Владимировою, дає нам підстави розглядати творчість таких кіноавторів, як М. Форман, А. Хічкок крізь призму авторської сценічної режисури.

Оригінальним і несподіваним, на наш погляд, є досвід комунікації зі сценічним мистецтвом Мілоша Формана. З біографічних даних відомо, що його перший пам'ятний похід до кінотеатру в рідному містечку Часлав був пов'язаний з переглядом німого документального фільму, присвяченого творчості Бедржиха Сметани, зокрема історії створення опери «Продана наречена». Цей кіносеанс справив неповторне враження на майбутнього кінорежисера, можливо, тому, що, попри німоту екрана, глядачі, добре знаючи музичний твір чеського композитора й громадського діяча (завдяки якому, власне, чеський народ і зміг поступово усвідомити себе як самобутню націю зі своєю власною, унікальною культурою, мистецтвом), голосно й завзято співали разом з героями протягом усього перегляду [9, 67]. Більш глибоке знайомство з театром Мілоша Формана відбулося завдяки старшому братові Павлу, який у роки війни працював сценографом у мандрівній трупі Східночеської оперети. Імовірно, саме завдяки йому відбувся 1945 року й перший самостійний вихід юного тоді Формана на театральну сцену в Подєбрадах. Мало не фанатичне захоплення юнака сценою та неперсичні акторські здібності зацікавили одного з його майбутніх вчителів – художника й вченого Йозефа Сагулі. Саме він допоміг М. Форману подолати відчуття страху перед публікою, навчив органічно вписуватися в трупу шкільного аматорського театру «Na Kovarne», який і очолював. На сцені вказаного театру майбутній всесвітньовідомий режисер, блискуче дебютував у виставі «Одруження» за М. Гоголем.

Маючи певний досвід роботи в аматорському театрі, М. Форман мріяв стати театральним режисером, а тому й вирішив вступити до відповідного навчального закладу. Проте, як це не прикро, навіть не склавши вступні іспити до Театрального факультету Празької академії художніх мистецтв (DAMU – Divadelní fakulta Akademie múzických umění), майбутній визначний кінорежисер-автор отримав категоричну відмову, оскільки ще на творчому конкурсі абітурієнтів не встиг за декілька хвилин підготувати та продемонструвати запропоноване завдання голови комісії на тему: «Боротьба за світовий мир». До «такого різкого повороту від театральної богемності до суворих буднів соціалістичного реалізму молодий Форман виявився неготовим, тож майбутнього володаря двох Оскарів на театральний факультет не прийняли [1].

Такий життєвий поворот, як не дивно, не зменшив його захоплення театральним мистецтвом, а тому, вже будучи студентом Празької кіношколи (FAMU), наполегливо шукає себе в просторі сцени, утворивши з друзями аматорську акторсько-хореографічну трупу. 1950 року, виступивши як режисер-постановник і водночас виконавець,

молодий митець реанімував популярне шоу «Балада в лахмітті» Іржі Восковца та Яна Веріха.

В автобіографічній книзі «Круговорот» режисер писав, що, відчайдушно мріючи про театр, він об'єднався з Яромиром Тотом і декількома підлітками з Девіце, одержимими сценою, і разом організували аматорську постановку вказаного вище довоєнного мюзиклу, що являв собою осучаснений життєпис французького поета Франсуа Війона. Недосвідченість молодих митців давала їм можливість не думати про перешкоди й мислити, як зазначає М. Форман, по-крупному: знайти оркестр, ставити «масові танцювальні сцени», придумувати декорації і, роблячи все, енергійно йти до прем'єри. Уже перший спектакль у шкільному залі приніс юним аматорам приголомшливий успіх, і вони стали шукати місце, де грати постановку й далі. Сам М. Форман вирішив домовитися навіть одним з найбільших театрів у Празі – театром Е. Ф. Буріана.

Багато років потому майстер дивувався, як наївним і самовпевненим аматорам вдалося «провернути всі ці справи: поцупити кілька бланків для дозволів в районному відділі культури, поставити на них необхідні печатки та підписи й навіть підкупити розклеювача афіш, щоб він розташував <...> оголошення поверх афіш Національного театру», а «незабаром спектакль, створений жменькою студентів, став одним з найпопулярніших шоу в Празі, з чого можна зрозуміти, як місто жадало таких розваг. М. Форман зазначав: «Ми навіть виїжджали на гастролі в маленькі містечка, і я вперше в житті почав заробляти гроші» [10, 11].

Навчаючись у кіношколі, митець намагався випробувати свої потужні драматургічні й організаторсько-постановчі здібності, завзято підпрацьовуючи як сценарист та надійний асистент режисера в одного з творців знаменитого шоу, а невдовзі театру «Laterna Magika» Альфреда Радока, де тонко поєднувалось сценічне й кінематографічне дійство, а жива гра виконавців була пересипана несподіваними музично-візуальними ефектами. До того ж, попри величезні складнощі, що очікували на кожного, хто намагався потрапити за межі соціалістичної країни, саме «мультимедійний театр Laterna Magica та його творець Альфред Радок стали для Формана першим квитком у капіталістичний світ» [1], де на Міжнародному ярмарку в Брюсселі Ехро'58 відбулася прем'єра вистави, котра викликала такий фурор, що її прийшов подивитися сам Уолт Дісней. Слід сказати, що для молодого тоді митця надзвичайно важливими були не лише перші зарубіжні враження – чи не найголовнішим стало горде відчуття його особистої причетності до масштабного театрального проекту, що досить швидко набув широкої популярності. Пізніше режисер, аналізуючи творчість свою і колег, відзначав: «Дотепність та оригінальність – ось що привернуло мільйони відвідувачів у наш павільйон. Одного разу прийшов навіть Уолт Дісней, щоб особисто сказати, як він захоплюється нашою роботою, а я зміг нарешті потиснути руку творцеві улюблених героїв мого дитинства» [9, 117].

Захоплення М. Формана широкими й, по суті, невичерними можливостями засобів виразності сценічного мистецтва тривалий час змушувало художника, попри ідеологічний тиск, працювати в театрі, набуваючи цінний постановницький досвід (зокрема в кадрванні, мізансценуванні, роботі з виконавцями, монтажі), що згодом знадобилося йому як на телебаченні, так і, звісно, у кінематографі. Імовірно, тому в перших кроках на ниві кінорежисури не випадково, на наш погляд, є спроба митця у двох документальних новелах (що згодом будуть об'єднані загальною назвою «Конкурс») віддати належне своєму відвертому захопленню видовищністю сценічного мистецтва. Тож, зібравши всі заощадження, молодий митець «купив собі власну кінокамеру зі Східної Німеччини» й саме за допомогою неї «вибив для себе перший невеличкий контракт на студії Баррандов. Режисер-початківець бував з друзями в театрі Світлофор (Semafor), де саме проходив музичний конкурс. Формана захопила ця ідея, і саме вона стала основою його першого фільму» [1]. Залучаючи закони сценічного мистецтва, митець розповів історію про відбірковий конкурс самодіяльних естрадних виконавців, використавши як знімальний майданчик театр «Семафор». Разом з тим, одне з найбільш популярних шоу названого театру «Путня прогулянка» (Dobře placená procházka) у подальшій кінематографічній кар'єрі майстра стало підґрунтям створення телефільму, ключовою думкою якого стало прощання Мілоша Формана з нездійсненою мрією стати театральним режисером.

Пізніше у фільмі «Злет» (або «Відрив»), складаючи умовний творчий іспит продюсерам Голлівуду, але все ще живлячись енергією чеської «нової хвилі», режисер, демонструючи витончений творчий симбіоз театру й кіно в його авторській манері, зробить досить успішну спробу (що вилється в Гран-прі Каннського фестивалю) де в чому повторити сюжетні перипетії «Конкурсу», вплітаючи напівдокументальні кадри в ігрову тканину кінотвору, сповненого імпровізаційної манери виконавства. Такий підхід (а в напівдокументальній манері буде створено пізніше й кінокартину «Регтайм»), власне, і визначить у майбутньому своєрідний режисерський стиль Мілоша Формана, стиль алогічного реалізму, у якому намагатиметься максимально наблизити природність поведінки актора, активувати його кінематографічну дію (як модель закритої системи енергії) перед знімальним апаратом до реалій життя.

На нашу думку, не випадковим буде звернення М. Формана й до складного, але досить популярного кіножанру рок-опери як специфічної видовищно-мистецької форми, майстерно опанованої постановником в ефектній візії кінострічки «Волосся», яка народилась під впливом потужних вражень побаченого якимось однойменного бродвейського мюзиклу. Своєю чергою екранізація п'єси «Амадей» Пітера Шефнера, що принесла однойменній кінокартині

численні нагороди Американської кіноакадемії, продемонструвала високий рівень володіння режисером виражальними засобами екранного й театрального мистецтва, примусивши глядачів з особливою напругою спостерігати за дією, котра відбувалася на сцені. Показовим, на наш погляд, є той факт, що кадри, пов'язані з відтворенням сцен з опери «Дон Жуан», фільмував (попри перенесення основної частини зйомок до Праги) автор-режисер в Австрії, саме на тому кону, де музичний твір уперше представив публіці В. А. Моцарт. Що вже й казати про сповнені високих емоцій кульмінаційні моменти трагічного життя композитора, які М. Форман свідомо переніс саме в театр, де, намагаючись досягнути максимальної достовірності (зокрема й за рахунок вдалого залучення оператором природного світла), використовує в епізодах оперних сцен такі декорації та костюми, що були ретельно відтворені групою художника-постановника за ескізами реальних декорацій і костюмів XVIII століття.

Отож символічним, на наш погляд, є той факт, що сини режисера Петро й Матей, ніби втілюючи заповітну мрію батька більш тісно пов'язати життя зі сценою, засновують у Чехії авангардний «Театр братів Форман»; і саме вони, асистуючи, допомагають батькові через багато років після прем'єри повернути на сцену Національного театру в Празі знамениту оперу-буф «Добре оплачувана прогулянка» Іржі Сухого та Іржі Шлітера. Ця постановка, що стала театральною подією 2007 року, надихнула М. Формана створити ще й кіноверсію вистави, прем'єра якої відбулась 2009-го на 44-му Карловарському міжнародному кінофестивалі, тоді як телевізійну версію вказаної опери митець створив у співпраці з Яном Рогачем ще далекого 1966 року, що вкотре підтверджує універсальність режисерської професії.

Своєрідне ставлення до сценічного мистецтва можемо спостерігати й у творчості Альфреда Хічкока, котрий не працював у театрі, але, згадуючи своє дитинство, зізнавався, що в його родині любили й поважали театр, а тому, власне, не випадково можемо спостерігати в деяких його кінострічках відсилання до театральної культури. Так, приміром, фільми «Вбивство» та «Страх сцени» тематично зосереджені на проблемах, що відбуваються в театрі й пов'язані з діяльністю театральних діячів. Майстер екранізував низку театральних творів, як-то: «Таємний агент» зняли за мотивами, на жаль, неопублікованої п'єси Кемпбелла Діксона, основою сценарію «Мотузка» послугувала однойменна п'єса Патріка Гамільтона, для «Я сповідаюся» кіномитець обрав п'єсу «Дві наші свідомості» Поля Антельма, а на матеріалі п'єси Фредеріка Нота «Телефонний дзвінок» створив «У разі вбивства набирайте "М"».

Цікаво, що, використовуючи в кіно як функціональні засоби театру, так і прийоми вибудовування сценічної дії, А. Хічкок творчо переосмислював їх можливості, надаючи тим самим нового кінематографічного змісту. Вкажемо,

що одним із засобів ведення оповіді в театрі чи поділу сценічної оповіді на своєрідні частини слугує завіса або ж затемнення як її заміна. У кіномистецтві подібну функцію виконують монтаж і різноманітні операторські прийоми: затемнення, «шторки», розфокусування тощо. Тож у фільмі «Мотузка» режисер, зберігаючи підкреслено сценічний (ідеться про безперервність) характер оповіді, зумів зімітувати функцію завіси кінематографічними засобами, а саме внутрішньокадровим монтажем. Намагаючись відтворити екранну оповідь за театральним принципом єдності дії, місця і часу, майстер здійснив досить вдалу спробу відзняти фільм начебто єдиним епізодом (насправді ж можливості знімальної техніки 1940-х років, коли касети з плівкою вистачало лише на 10–15 хв роботи кінокамери, дали змогу втілити цей задум лише через фільмування та подальшу організацію кіноматеріалу десятками довгими кадрами, тривалістю від 7 до 10 хв, і поєднання їх прихованими склейками).

Долаючи численні труднощі на знімальному майданчику, митець зізнавався, що аби підтримати розвиток дії без напливів і часових стрибків, доводилося долати низку технічних перепон, пов'язаних, зокрема, із перезаряджанням камери і, як наслідок, вимушеним перериванням сцени. Однак режисерові вдалось віднайти спосіб реалізувати власний задум творення ілюзії безперервності дії, змусивши героїв проходити просто перед кіноапаратом, на деяку мить закриваючи собою знімальний майданчик, тоді як зйомка призупинялась на крупному плані чийогось вбрання (що фактично виконувало функцію завіси) і чи не одразу з нього ж і відновлювалась, але вже іншою кінокамерою.

Свою прихильність до театру майстер саспенсу виявляв ще й у неодноразовому використанні у фільмах прийому «п'єса в п'єсі», обережно натякаючи глядачеві на те, які драматургічні твори розігрували в контексті екранної оповіді (як-то у «Вбивстві» йшлося про п'єсу В. Шекспіра «Гамлет»), а ще розгортаючи дію ключових епізодів, які здебільшого становили розв'язку кінематографічної історії, саме на сцені. Зокрема, у кінострічці «Я сповідаюся» герой-убивця Келлер, сповідаючись востаннє, зустрічає свою смерть просто на сцені концертної зали, тоді як у «Людині, яка занадто багато знала» кульмінацію дії, майстерно побудовану на очікуванні удару цимбал – сигналу для вбивці, режисер знову переносить у концертну залу. У фільмі «Молодий і невинний» рухома камера підступно вихоплює крупний план очей барабанника-убивці, який знаходиться на кону.

Отже, досить часто використовуючи як сценічний майданчик, так і театральне приміщення як ключові місця для динамічного розгортання екранного наративу: розкриття істини, виявлення численних тасмниць, вчинення злочинів тощо, Альфред Хічкок, демонструючи глядачам несподівані повороти сюжету, сповненого гострих ситуацій, жорстких інтриг та іронічних

парадоксів, усе ж активно прагнув творення фільму як усвідомленої триєдності автора-режисера, кінотвору й публіки, що повинна була перебувати у своєрідній змові із постановником і чия реакція мала би стати важливим складником кінооповіді.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні особливостей творчості кінорежисерів-авторів М. Формана та А. Хічкока в просторі сцени та визначенні специфіки виражальних засобів сценічного мистецтва, котрі використовували митці в екранних творах. А крім того, у роботі доведено, що режисер-автор як головна постать творення видовищного продукту не обмежений екраном чи сценою, що свідчить про універсальність режисерської професії і дає змогу митцям реалізуватись, порушуючи й розсуваючи постановчі канони як у кіно, на телебаченні, так і в сценічному мистецтві, репрезентуючи авторську постать.

Висновки. Режисери-автори М. Форман та А. Хічкок у своїй кінотворчості застосовували палітру прийомів сценічного мистецтва: мімічну виразність, пластику персонажів, прямі звернення героїв до глядача, гіпотетичну «четверту» стіну між публікою і виконавцями, фронтальні мізансцени, внутрішньокадровий монтаж задля творення цілісних хронологічно послідовних епізодів. Обґрунтовано, що в театральних постановках майстри кіно віддавали перевагу візуальним образам дійства та використовували такі екранні засоби й прийоми: вибудовували спектаклі за хронометражем фільму, формували сценічну мову на засадах розкутих «живих» екранних підходів, застосовували кінематографічне мізансценування (природність рухів та імпровізацію персонажів, темпо-ритмічне поєднання вербальної та динамічної дії, концентрацію уваги реципієнта на розміщенні акторів, зміну акцентів на міміці, жестах), вдавались до динаміки руху, монтажних переходів, робили «укрупнення» на авансцені (спеціальним використанням світла), скеровували погляд глядачів за допомогою світло-тіньових побудов, масштабування планів, здійснювали проєкції кінокадрів, що уможлилювало побудову глибинних мізансцен, деталізували обставини (зокрема інтер'єр як чинник впливу зовнішнього середовища) і стани (психологічний, психофізичний, морально-етичний) існування героїв, посилювали мотивацію розвитку образів-характерів, увиразнювали трактування підтексту, використовували монтажні переходи дії задля розкриття сюжетно-психологічного рисунку вистави.

### Література

1. Американська мрія Мілоша Формана. URL: <https://www.istpravda.ua/articles/2020/04/12/157320/> (дата звернення: 21.09.21).
2. Винничик О. А. Психологічна робота актора з режисером над роллю та перехід до реалістичного втілення. *Актуальні проблеми театру і театральної*

*педагогіки: теорія, методологія, практика*. Рівне, 2014. С. 24–31.

3. Веселовська А. Сучасне театральне мистецтво. Київ : НАКККіМ, 2014. 143 с.
4. Владимірова Н. Адольф Аппія: осмислення музики Ріхарда Вагнера крізь філософію Фрідріха Ніцше. *Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. ст. Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 271–278.
5. Матизен В. Кино и жизнь. 12 дожин интервью самого скептического киноcritика: в 2 т. Винница : Глобус-Пресс, 2013. Т. 2. 831 с.
6. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві : підручник. Київ : НАКККіМ, 2017. 392 с.
7. Сартр Ж.-П. Шляхи свободи. Смерть у душі. Київ : Вид-во Жупанського, 2016. 312 с.
8. Совгира Т. І., Татаренко М. Г. Специфіка роботи актора театру і кіно: природа існування та засоби умовності. URL: <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/144949/154775> (дата звернення: 26.09.2021).
9. Forman M., Novák J. Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda? *Autobiografie Miloše Formana*. Praha, 2007. 469 s.
10. Forman M. Die deutsche Filmförderung. Konstanz. *Einblick in ausgewählte Filmfördersysteme*. 2011. №2. P. 11–12.

### References

1. Amerykanska mriia Milosha Formana. Retrieved from: <https://www.istpravda.ua/articles/2020/04/12/157320/> [in Ukrainian].
2. Vynnychyk, O. A. (2014). Psykholohichna robota aktora z rezhyserom nad rolliu ta perekhid do realistychnoho vitlennia. *Aktualni problemy teatru i teatralnoi pedahohiky: teoriia, metodolohiia, praktyka*. Rivne, 24–31 [in Ukrainian].
3. Veselovska, A. (2014). Suchasne teatralne mystetstvo. Kyiv: NAKKKiM, 143 [in Ukrainian].
4. Vladymyrova, N. (2009). Adolf Appia: osmyslennia muzyky Rikharda Vahnera kriz filosofiiu Fridrikha Nitsshe. *Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho: zb. st.* Kyiv, 4–5, 271–278 [in Ukrainian].
5. Matizen, V. (2013). Kino i zhizn. 12 dyuzhin intervyyu samogo skepticheskogo kinokritika: v 2 t. Vinnitsa, 2, 831 [in Russian].
6. Pohrebniak, H. P. (2017). Kino, telebachennia i radio v stsenichnomu mystetstvi: pidruchnyk. Kyiv, 392 [in Ukrainian].
7. Sartre, Zh-P. (2016). Shliakhy svobody. Smert u dushi. Kyiv, 312 [in Ukrainian].
8. Sovhyra, T. I., Tatarenko, M. H. Spetsyfika roboty aktora teatru i kino: pryroda isnuvannia ta zasoby umovnosti. Retrieved from: <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/144949/154775> [in Ukrainian].
9. Forman, M., Novák, J. (2007). Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda? *Autobiografie Miloše Formana*. Praha, 469 [in Czech].
10. Forman, M. (2001). Die deutsche Filmförderung. Konstanz. *Einblick in ausgewählte Filmfördersysteme*, 2, 11–12 [in Czech].

*Стаття надійшла до редакції 28.03.2022  
Отримано після доопрацювання 25.04.2022  
Прийнято до друку 07.05.2022*

УДК 792. 077 (477)

**Цитування:**

Ян І. М. Роль національної театральної критичної думки в процесі конституювання українського музично-драматичного театру кінця XIX – початку XX століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 159–164.

Yan I. (2022). The role of national theatrical-critical thought in the process of the constitutioning the Ukrainian music and drama theatre in the late XIX – beginning of the XX centuries. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 159–164 [in Ukrainian].

**Ян Ірина Миколаївна,**  
доктор мистецтвознавства,  
доцент кафедри режисури  
та акторської майстерності  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0003-0416-6625>  
[iniko2004@gmail.com](mailto:iniko2004@gmail.com)

## РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧНОЇ ДУМКИ В ПРОЦЕСІ КОНСТИТУЮВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

**Мета роботи.** У статті розкрито роль театральної критичної думки в процесі конституювання українського музично-драматичного театру в полікультурному часопросторі Російської та Австро-Угорської імперій наприкінці XIX – початку XX століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, аналітичного, системного та мистецтвознавчого методів, які надають можливість проаналізувати ідейно-естетичний зміст театральної критичної діяльності, дослідити жанрову специфіку її становлення в контексті націотворення. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті соціально-комунікативної, художньо-естетичної, просвітницької ролі національної театральної критичної думки в процесі конституювання національних та художньо-естетичних ознак українського музично-драматичного театру в соціосфері тогочасного суспільства. **Висновки.** Отже, театральна критична діяльність видатних театральних митців, провідних театральних критиків була спрямована на творення єдиного національного театального простору, популяризацію культурно-історичної спадщини українства. Національна театральна критична думка, виконуючи соціально-комунікативну, художньо-естетичну й просвітницьку роль, формувала світоглядно-духовні пріоритети української громади, пропагувала етнокультурну автентичність, культурно-історичні традиції та справила надзвичайний вплив на процес конституювання національних і художньо-естетичних ознак українського музично-драматичного театру в соціосфері того часу.

**Ключові слова:** український музично-драматичний театр, націотворення, соціосфера, традиції, театральна критична думка, репертуар.

*Yan Iryna, Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of Directing and Acting at the National Academy of Management of Culture and Arts*

**The role of national theatrical-critical thought in the process of the constitutioning the Ukrainian music and drama theatre in the late XIX – beginning of the XX centuries**

**The article** reveals the role of theatrical-critical thought in the process of constituting the Ukrainian music and drama theatre in the multicultural time space of the Russian and Austro-Hungarian empires in the late XIX – beginning of the XX centuries. **The research methodology** consists in the application of historical-cultural, analytical, systematic, art-scientific methods, which provide an opportunity to analyze the ideological and aesthetic content of theatrical-critical activity, to explore the genre specifics of its formation in the context of nation-building. **The scientific novelty** of the work is to reveal the social-communicative, artistic-aesthetic, educational role of national theatrical-critical thought in the process of constituting national and artistic-aesthetic features of Ukrainian music and drama theatre in the sociosphere of the time. **Conclusions.** The theatrical-critical activity of outstanding theatrical artists, leading theatrical critics was aimed at creating a single national theatrical space, popularization of the cultural and historical heritage of Ukraine. National theatrical-critical thought performing socio-communicative, artistic and aesthetic, educational role formed the ideological and spiritual priorities of the Ukrainian community, promoted ethnocultural authenticity, cultural and historical traditions and had an influence on the process of constituting national and artistic features of Ukrainian music and drama theatre in the sociosphere of the time.

**Keywords:** Ukrainian music and drama theatre, nation-building, sociosphere, traditions, theatrical-critical thought, repertoire.

Актуальність теми дослідження. У процесі національної самоідентифікації актуалізуються питання вивчення та збереження національної театральної спадщини в її ретроспективному розмаїтті. Дослідження специфіки становлення національної театральної критичної думки як важливої складової національно-культурного відродження українства є однією з важливих передумов осмислення та аналізу здобутків культурно-мистецької еліти попередніх поколінь.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематику дослідження суспільно-культурних тенденцій та шляхів розвитку українського театрального мистецтва розкрито в працях Д. Антоновича [2], Н. Андріанової [1], І. Мар'яненко [12], С. Чорнія [21] та ін. Питанням вивчення окремих культурологічних та мистецтвознавчих аспектів розвитку театральної критики присвячені праці О. Красильникової [8], А. Лемещенко [11], О. Хобти [20] та ін. Водночас, попри значимість доробку вчених, розкриття специфіки становлення культурно-історичних особливостей національної театральної критичної думки ще потребує мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми статті, метою якої є дослідження соціально-комунікативної, художньо-естетичної, просвітницької ролі національної театральної критичної думки в процесі конституювання національних та художньо-естетичних ознак українського музично-драматичного театру в полікультурному просторі Російської та Австро-Угорської імперій наприкінці XIX – початку XX століття.

Виклад основного тексту. Наприкінці XIX – на початку XX століття з процесом конституювання та розвитку українського музично-драматичного театру в полікультурному соціопросторі питання становлення національної театральної критичної думки, що була своєрідним маркером руху мистецької діяльності української спільноти, вираженням її запитів та разом з тим узагальнювала культурно-мистецькі події, котрі поставали на часі, стало вельми актуальним.

Слід зазначити, що міцну основу для розвитку національної театральної критичної думки заклали театральні критичні доробки видатних українських митців: Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, І. Франка, М. Вороного, Г. Хоткевича й ін. У своїх публікаціях українські митці проголошували громадянську світоглядно-патріотичну позицію, пропагували національну культуру, традиції, менталітет українців, розкривали етнокультурну

інформацію, закладену в драматургічних текстах, прагнули до збереження історико-культурної спадщини українства.

В аналізованій період процес конституювання українського музично-драматичного театру в соціосфері суспільства, діяльність професійних українських музично-драматичних колективів, поява різножанрової палітри драматургічних п'єс потребували оперативного висвітлення, театральної критичної відгуку та фахового аналізу.

Широкий спектр періодичних фахових видань, що функціонували в цей час на теренах Російської та Австро-Угорської імперій, свідчить про значний попит, увагу та зацікавленість широкого кола поліетнічної громадської аудиторії українським театральним мистецтвом. У цей час театральна періодика функціонує в Києві, Єлисаветграді, Одесі, Катеринославі та інших містах України. До наддніпрянських театральних періодичних видань належать: «Киевская рампа», «Киевский театрал», «Киевский театральний кур'єр», «Сцена и жизнь», «Зритель», «Сцена и музыка», «Театральное бюро», «Мельпомена», «Артистичний вісник», «Одесская рампа», «Вестник театра», «Театральний день», «Антракт», «Сцена», «Одесское обозрение театров» та ін.

Широку панораму публікацій музично-театральної проблематики містили й галицькі періодичні видання: газети: «Діло», «Слово», «Gazeta Lwowska», «Gazeta Narodowa», «Kurier Lwowski», «Dziennik Polski», «Słowo Polskie»; часописи – «Нива», «Зоря» (двотижневик), «Мета», «ЛНВ», «Wiadomosci Artystyczne» (двотижневик), «Lwów teatralny», «Gazecie Lwowskiej», «Teatr miejski we Lwowie», «Teatr», «Przeglądzie Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym» та ін. Музично-театральні рецензії були надруковані в тематичних рубриках «Театр», «Нотатки літературні й артистичні», «Театр, спів, музика», «З музики», «Новинки», «Kronika», «Teatr, Literatura i Sztuka», «Wiadomości osobiste».

Наприкінці XIX – на початку XX століття театральна проблематика мала свої певні суспільно-політичні особливості функціонування. Як зазначає О. Хобта, характерною її відмінністю було те, що вона не підлягала тотальній імперській цензурі, оскільки спектакль був культурно-мистецькою подією, актуальною для висвітлення на шпальтах періодики та надзвичайно популярною серед широких верств поліетнічного населення.

Однак тривалість функціонування наддніпрянських періодичних видань залежала безпосередньо від їх фінансового забезпечення. У цей час суспільно-політична ситуація в Російській імперії була складною: через постійні військові операції відбувалось знецінювання коштів, зі значними перебоями постачали папір та інші друкарські матеріали, що були необхідні для випуску періодичних видань. І взагалі організація та діяльність періодичного органу були достатньо нелегкою справою. Відтак для відкриття газети, не говорячи про часопис, мав бути капітал понад 600 тис. крб [20, 175].

Надійним джерелом поповнення та утримання фінансового становища вітчизняних театральних видань була реклама. Зазвичай до складу видання входила рекламно-інформативна частина, що містила оголошення, анонси, інформаційні повідомлення, а також аналітична складова – рецензії-відгуки. Разом з тим, кількість рекламних повідомлень на один номер театального періодичного видання, у зв'язку із зазначеними обставинами, була майже однаковою; відмінною була лише загальна кількість сторінок, що й впливало на формування пропорційності періодичного видання [20, 177].

Зокрема, на шпальтах вітчизняної періодики провідне місце посіло рецензування вистави, що містило опис та враження рецензента від театальної вистави та в якому аналізовану сценічну подію розглядали безпосередньо у світлі певних теоретичних проблем. Однак не лише рецензія, але й анонс театального сезону, просте інформаційне повідомлення в цей час національного самоутвердження набувають ваги ідеологічного продукту, що використовували з метою утвердження національних політичних ідеалів, формував громадську думку та скеровував її в необхідний націєтворчий контекст.

На початку ХХ століття плідна театально-критична діяльність провідних вітчизняних критиків: П. Борзаковського, А. Брукмана, А. Вахнянина, В. Голоти, П. Герцо-Виноградського, І. Златогорова, А. Дорошенка, П. Коваленка, К. Ковальського, І. Курцевича, М. Комарова, К. Лазурської, К. Лірника, Ф. Міщенко, П. Маркушевського, А. Незвідського, Ю. Роменського, П. Пильського, П. Семенюти, І. Сільченка, М. Слабченка, Н. Стечкіна, П. Сокальського, М. Фрейденберга, Л. Тригоріна, Г. Цепніка та ін. свідчить про розгортання процесу активного творення фахової

театальної періодики.

Саме в цей час відбувається поступова кристалізація та оформлення критики як окремої галузі професійної театальної діяльності, здійснюється поступовий перехід від літературознавчого аналізу, рецензування до театрознавчого критичного аналізу, засвоєння театрознавчого понятійно-категоріального апарату театально-критичних праць.

Жанрова палітра театально-критичних публікацій у тогочасних періодичних виданнях свідчить про їх своєрідну поліфонічність: театральна рецензія (на прем'єру, бенефіс, виставу поточного репертуару), критичні статті-підсумки сезону та гастролей, оглядово-аналітичні статті, театральний фейлетон, творчий портрет та портрети-присвячення.

У своїх публікаціях театральні критики привертали увагу громадськості до проблематичних питань національної театальної сфери, а саме: забезпечення відповідних фахових умов для здійснення театальної діяльності, виховання висококваліфікованих кадрів для театальної сцени, стратегічне визначення шляхів поповнення та оновлення театального репертуару й художньо-естетичне виховання глядача.

Яскравим прикладом є театально-критична діяльність А. Вахнянина. У своїх критично-аналітичних працях він привернув громадську увагу до питання збереження українського театру при товаристві «Руська Бесіда», яке у зв'язку зі смертю довголітнього керманіча театру І. Гринецького, почало поступово занепадати. З метою пошуку подальших шляхів виходу із цієї складної ситуації було проведено засідання, про перебіг якого громаду інформувала стаття А. Вахнянина «Реформа львівського руського народного театру», надрукована на шпальтах галицького журналу «Зоря».

Від початку надавши огляд історії театру з часів його заснування, А. Вахнянин оприлюднив питання, котрі були запропоновані до обговорення на театальному зібранні, зокрема: «І. Справозданє з дотеперішнього розвою нашого театру. ІІ. Справозданє з репертуару театру в напрямках: а) котрі твори драматичні належало б усунути з репертуару; б) якими новими творами єго треба доповнити. ІІІ. Справа відданання дирекції театру на три роки (1893–1896)» [3]. Наприкінці статті, А. Вахнянин відзначав, що в результаті спільного обговорення було ухвалено рішення вести театр власними силами, заснувати

артистичний комітет, який би дбав про розвиток театру та його процвітання [3].

З-посеред особливостей розвитку театральнo-критичної думки варто відзначити певну зміну балансу проблематики від описового, рецензійного до театральнo-критичного, аналітичного, художньо-публіцистичного сегментів. Також у періодиці в цей час суто театрознавчий аспект аналізу музично-драматичних вистав поступово поєднався із музикознавчим (сценарій, режисура, акторська гра, музика, особливості сценічного втілення твору, декораційне оформлення спектаклю, виконавський рівень хору й оркестру).

На початку ХХ століття до творення національного театральнo-критичного процесу долучилися провідні українські громадські та культурні діячі: Б. Антоновський, Е. Багрицький, П. Воронін, В. Дорошевич, О. Журлива, А. Єремко, Е. Зогуля, В. Інбер, М. Ковалевський, В. Катаєв, К. Левін, Д. Маркович, Ф. Матушевський, Л. Митницький, А. Ніковський, М. Новицький, П. Пильський, Н. Романович, Ф. Сегаль та ін. Проблематика театральнo-критичних праць українських діячів була зосереджена навколо шляхів розвитку національного театральнo-мистецтва, окреслення його етноконсолідуючої ролі в утвердженні самосвідомості та національнo-культурної мобілізації.

Щодо глядача національна театральнo-критична думка виконувала соціально-комунікативну, художньо-естетичну та просвітницьку роль. На шпальтах часописів були аносовані театральні події, висвітлювали творчу діяльність провідних режисерів, акторів, диригентів, композиторів, сценографів і художників, друкували творчі портрети театральних труп, ознайомлюючи широке коло поліетнічної аудиторії з новими іменами та прем'єрами.

Зокрема, анонси майбутніх театральних заходів, що друкували на шпальтах тогочасної періодици, інформували стосовно проведення театральнo-сезону, репертуару музично-драматичних труп, їх акторського складу та сприяли тому, що глядачі задалегідь мали можливість визначитися з вибором п'єси.

Абсолютно типовим для того часу були й інформаційні повідомлення такого змісту: «У Харкові, в саду “Тіволі”, завершує літній сезон трупа Марка Кропивницького і прямує до Єлисаветграда, із Севастополя розпочинає зимовий сезон трупа Миколи Садовського, за участю пані Марії Заньковецької та прямує до

Сімферополя, Одеси та інших міст півдня, де продовжить свій театральний сезон. Панас Саксаганський зі своєю трупою по завершенню літнього сезону в Єлисаветграді, розпочинає зимовий сезон у Кишиніві» [7, 18].

Детальну інформацію стосовно театральних постановок містили афіші. На їх шпальтах зазначали прізвища драматургів, композиторів, художників, сценографів, надавали відомості про диригентів, балетмейстерів, співаків та артистів балету. Нерідко афіші містили й детальний опис самого спектаклю, постановчих ефектів, музичного та декораційного оформлення запропонованої до показу вистави. Окрім цього, в афішах визначали порядок придбання квитків, їх вартість, надавали інформацію щодо підписки на театральні абонементи, аносували нові книги, нотні видання, пропонували прокат маскарадних костюмів та навіть друкували правила поведінки під час проведення театральних вистав.

У зазначений час чільне місце на сторінках періодици посіли оглядові публікації, рецензії на спектаклі, бенефіси, присвячені багатогранному таланту видатних майстрів української сцени, а також звіти театральних колективів про творчу та благодійницьку діяльність.

Про багатогранний талант української трупи Марка Кропивницького на шпальтах часопису «Театр і музика» в оглядовій публікації критика О. Лепти зазначено: «Чудовий ансамбль становить трупа Марка Кропивницького, як відомо, відмітна гідність артистів, які не тільки досконало грають свої ролі, але і зуміли досягти дружної зіграності, що рідко зустрічається в російських драматичних трупах. І цей ансамбль надає життєвості на все, що ставиться, будь це драма або комедія, і надає особливий інтерес. Музична частина поставлена в цій трупі бездоганно, і всі номери співу, як і хори, викликають гучне схвалення публіки» [7, 35].

Театральний критик П. Коваленко, відзначаючи музичний талант Марка Кропивницького писав: «Баритон з великим регістром, з безперечно рідкою тонкістю і розвинутим слухом... А беручи до уваги його чудове виконання всіх музичних п'єс, виконання в суто народному дусі, як і ті обставини, що М. Кропивницький володіє інструментом (бандурою) при виконанні пісень, його можна назвати неперевершеним співаком» [13, 23].

Про прекрасну акторську гру музично-драматичної трупи М. Старицького на

шпальтах тогочасної періодики зазначали: «Життєва правда – ось що ми бачимо в грі артистів трупи М. Старицького. У п'єсах “Наталка Полтавка”, “За двома зайцями”, своєю грою вони надають життя, доповнюють і висвітлюють нариси осіб і створюють цілісні типи, вихоплені прямо з життя. Життя, життя і життя! – ось, що ви бачите на сцені... Чудово, як вірно, як добре виконуються всі, без винятку, ролі в трупі М. Старицького» [14, 38].

Театральний критик М. Фрейденберг, аналізуючи постановки театральної трупи П. Саксаганського, зазначає, що її спектаклі проходять при повних аншлагах: що не бенефіс – то великий успіх, котрий супроводжується гучними, нескінченними оплесками. Бенефіс артистів трупи, за свідченням критика, це завжди справжнє довгоочікуване свято, квитки розкупаються ще задовго до його початку. Актори відповідальні перед публікою та грають свої ролі бездоганно, ансамбль у трупі чудовий, кожна сцена, як головних дійових осіб, так і другорядних, поставлена прекрасно [7, 244].

Про неперевершеність акторської гри видатної Марії Заньковецької критик П. Семенюта зазначає: «Пані Заньковецька, слава про її обдарування пройшла по всій імперії. Це надзвичайно талановита акторка... Усюди, де не з'являлася пані Заньковецька, за нею визнавався величезний талант, різноманітність якого призводила в подив як присяжних критиків, так і публіку. Талант пані Заньковецької викликав цілу літературу. Я не знаю, говорив мені один відомий критик, чому більше дивуватися в грі пані Заньковецької – чи її драматичному даруванню або комічному» [7, 65].

Разом з тим, на шпальтах тогочасної періодики друкували звіти українських музично-драматичних колективів, які інформували громадськість про свою творчу та благодійницьку діяльність. Також на сторінках газет («Одесский вестник», «Голос Юга» та ін.) для широкого кола читацької аудиторії наводили прізвища меценатів, котрим висловлювали подяку за внесок коштів на користь притулків, малозабезпечених, збіднілих, багатодітних родин, бібліотек, учнів училищ та ін. У розгорнутому вигляді друкували відомості як про прибуток, так й отримані витрати від благодійницьких надходжень.

На початку ХХ століття конституювання національного музично-драматичного театру в тогочасному поліетнічному соціопросторі сприяло появі театрально-критичних праць видатних

українських митців. У цей час вийшли праці корифеїв української сцени – М. Кропивницького «За тридцять п'ять літ» [10], М. Садовського «Мої театральні згадки» [17].

У цей час з'явилася низка театрознавчих праць, присвячених висвітленню драматургічної та сценічної діяльності видатних майстрів української сцени: О. Веселовського «Ювілей українського театру» [4], А. Вечерницького «Українська трупа М. К. Садовського. “Осінь” – драматичний етюд Олеся» [5], М. Вороного «Марко Лукич Кропивницький» [6], Л. Старицької-Черняхівської «Двадцять п'ять років українського театру (спогади та думки)» [18], «25 років сценічної діяльності М. Заньковецької» [19], О. Пчілки «М. Кропивницький як артист і актор» [15], М. Ярченко «Сучасний український театр» [23] та ін., які з позицій загальноєвропейського культурного масштабу високо оцінювали діяльність корифеїв української сцени.

Висновки. Отже, театрально-критична діяльність видатних театральних митців, провідних театральних критиків була спрямована на творення єдиного національного театрального простору, популяризацію культурно-історичної спадщини українства. Національна театрально-критична думка, виконуючи соціально-комунікативну, художньо-естетичну, просвітницьку роль формувала світоглядно-духовні пріоритети української громади, пропагувала етнокультурну автентичність, культурно-історичні традиції та справила надзвичайний вплив на процес конституювання національних і художньо-естетичних ознак українського музично-драматичного театру в соціосфері того часу.

### Література

1. Андрианова Н. М. Шляхи розвитку українського театру. Київ : Знання, 1960. 40 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Прага : Укр. громад. видавничий фонд, 1925. 272 с.
3. Вахнянин А. Реформа львівського руського народного театру. *Зоря*. 1892. Ч. 24.
4. Веселовський О. Ювілей українського театру. *Діло*. 1914. №74.
5. Вечерницький А. Українська трупа М. К. Садовського. «Осінь» – драматичний етюд Олеся. *Рада*. 1913. 26 трав.
6. Вороний М. Марко Лукич Кропивницький. *Зоря*. 1897. Ч. 1. С. 14.
7. Корифеї українського театру в одеській пресі : бібліогр. покажч. / упоряд. О. Нуньес ; наук. ред. Р. Пилипчук ; Одес. держ. наук. б-ка ім. М. Горького. Одеса, 2011. 284 с.

8. Красильникова О. Деякі аспекти дослідження історії українського театрознавства і театральної критики (від витоків – до рубежу XIX–XX століть). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. №9. С. 264–268.

9. Красильникова О. Історія українського театру. Київ : Либідь, 1999. 209 с.

10. Кропивницький М. За тридцять п'ять літ. *Нова громада*. 1906. №9. С. 47–64.

11. Лемешенко А. Театральні критики початку XX ст. про постановку п'єс польських драматургів в Київському театрі Миколи Садовського. *Слово і час*. 2004. №1. С. 82–90.

12. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. Київ, 1953. 184 с.

13. М. Л. Кропивницький в Одесі : бібліогр. покажч. / уряд. О. Нуньес ; наук. ред. Р. Пилипчук; Одес. держ. наук. б-ка ім. М. Горького. Одеса, 2006. 216 с.

14. М. П. Старицький в Одесі : бібліогр. покажч. / ОННБ ім. М. Горького; уряд. О. Г. Нуньес ; ред. І. С. Шелестович; рецензент Н. П. Малютіна. Одеса, 2010. 125 с.

15. Пчілка О. Марко Кропивницький як артист і автор. *Літературно-науковий вісник*. 1910. Т. 60, кн. 81. С. 241–253.

16. Український драматичний театр. У 2 т. Т. 1. Дожовтневий період: нариси історії / відп. ред. М. Т. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1967. 518 с.

17. Садовський М. К. Мої театральні згадки: 1881–1917. Харків; Київ : Держ. вид-во України, 1930. 120 с.

18. Старицька-Черняхівська Л. М. Двадцять п'ять років українського театру (спогади та думки). *Україна*. 1907. Т. 3.

19. Старицька-Черняхівська Л. М. 25 років сценічної діяльності М. Заньковецької. *Руслан*. 1908. 29 січ. С. 1–2.

20. Хобта О. І. Типологічне «обличчя» театральної періодики Одеси кінця XIX – початку XX століття. *Вісник Одеського національного університету. Бібліотекознавство. Бібліографознавство. Книгознавство*. 2009. Т. 14. Вип. 19. С. 172–179.

21. Чорній С. Український театр і драматургія. Мюнхен; Нью-Йорк, 1980. 248 с.

22. Шурапов В. Марко Кропивницький та його спадкоємці : історичний нарис. Кіровоград : КОД, 2010. 392 с.

23. Ярченко М. Сучасний український театр. *Зоря*. Львів, 1892. №13. С. 223–243.

### References

1. Andrianova, N. (1960). Ways of Ukrainian theatre development. Kyiv: Knowledge [in Ukrainian].
2. Antonovych, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619–1919. Prague [in Ukrainian].
3. Vakhnyanin, A. (1892). Reform of the Lviv Russian folk theatre. Lviv: Zorya, 24 [in Ukrainian].
4. Veselovsky, O. (1914). Anniversary of the

Ukrainian theatre. Lviv: Deal, 74 [in Ukrainian]

5. Vechernytsky, A. (1913). Ukrainian troupe M. Sadovsky. «Autumn» a dramatic sketch by Oles. Kyiv: Rada [in Ukrainian].

6. Voronyi, M. (1897). Marko Lukych Kropyvnytskyi. Lviv: Zorya, 1 [in Ukrainian].

7. Coryphaeus of the Ukrainian theatre in the Odesa press: bibliographer. (2011). Odesa: A. M. Gorky State Scientific Library [in Ukrainian].

8. Krasylnykova, O. (2009). Some aspects of the study of the history of Ukrainian theatre studies and theater criticism (from the origins to the turn of the XIX–XX centuries). Kyiv: Ukrainian art history: materials, research, reviews, 9 [in Ukrainian].

9. Krasylnykova, O. (1999). History of Ukrainian theatre of the XX century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

10. Kropyvnytsky, M. (1906). In 35 years. Kyiv: New community, 9 [in Ukrainian].

11. Lemeshchenko, A. (2004). Theatrical critics of the early XX century on the staging of plays by Polish playwrights at the Mykola Sadovsky Kyiv theatre. Kyiv: Word and time, 1 [in Ukrainian].

12. Marianenko, I. O. (1953). The past of the Ukrainian theatre. Meetings, creative work. Kyiv [in Ukrainian].

13. M. L. Kropyvnytsky in Odessa: bibliographer (2006). Odesa: A. M. Gorky State Scientific Library [in Ukrainian].

14. M. P. Staritsky in Odessa: bibliographer (2010). Odesa: A. M. Gorky State Scientific Library [in Ukrainian].

15. Pchilka, O. (1910). Marko Kropyvnytsky as an artist and author. Kyiv: Literary-scientific bulletin, 60, 81 [in Ukrainian].

16. Ukrainian drama theatre. Essays on history in two volumes: Vol. 1: Pre-October period (1967). Kyiv: Scientific thought [in Ukrainian].

17. Sadowski, M. (1980). My memories of the theatre. Kyiv: [in Ukrainian].

18. Starytska-Chernyakhivska, L. M. (1907). 25 years of Ukrainian theatre (memories and thoughts). Kyiv: Ukraine, 3 [in Ukrainian].

19. Starytska-Chernyakhivska, L. M. (1908). 25 years of stage activity of M. Zankovetska. Lviv: Ruslan [in Ukrainian].

20. Hobta, O. I. (2009). Typological «face» of theatrical periodicals of Odessa in the late XIX – beginning of the XX centuries. Odesa: Bulletin of the Odessa National University. Series: Library Science. Bibliography, 14 [in Ukrainian].

21. Chorny, S. (1980). Ukrainian theatre and drama. Munich, New York [in Germany].

22. Shurapov, V. (2010). Marko Kropyvnytsky and his heirs: a historical essay. Kirovohrad: «Kod» [in Ukrainian].

23. Yarchenko, M. (1892). Modern Ukrainian theatre. Lviv: Zorya, 13 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.02.2022  
Отримано після доопрацювання 15.02.2022  
Прийнято до друку 21.02.2022

УДК 792.02(075.8)

**Цитування:**

Барнич М. М., Сливка І. В. Особливості творчої діяльності актора театру та кіно. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 165–170.

Barnych M., Slyvka I. (2022). Features of creative activity of the theater and cinema actor. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 165–170 [in Ukrainian].

**Барнич Михайло Михайлович**,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри тележурналістики та  
майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-2482-5202>,  
[mngm@ua.fm](mailto:mngm@ua.fm)

**Сливка Ігор Віталійович**,  
аспірант Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-3303-1108>  
[sluvka055@gmail.com](mailto:sluvka055@gmail.com)

**ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРА ТЕАТРУ ТА КІНО**

**Мета** роботи – з'ясувати механізм поєднання в особі актора різновекторних сторін його діяльності в ролі та виявити творчі іпостасі в ході цієї творчості. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного та логічного підходу до осмислення діяльності актора, що дає змогу з'ясувати механізм його подвійної участі у творчому процесі переживання. **Наукова новизна**. Здійснено аналіз особливостей творчої діяльності актора під час гри. Досліджено та розкрито виражальну участь актора у творчому процесі переживання. **Висновки**. Методом аналізу діяльності виявлено «виражальну іпостась» актора в ролі. Встановлено різницю між особою актора та його діями в ролі. З'ясовано, що в ході гри за допомогою певних прийомів актор частково відсторонюється від власних дій у ролі. Доведено, що завдяки такому відстороненню актор сприймає власні дії як дії певного персонажа. Відстежено, що в такому стані у зв'язку з частковою зміною свідомості актор управляє перебігом переживань у ролі.

**Ключові слова:** актор, творча діяльність актора, акторське переживання, вираження, свідомість, зосередження, сприйняття.

*Barnych Mykhailo, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Television Journalism and Actor's Skills Kyiv National University of Culture and Arts; Slyvka Ihor, Postgraduate Kyiv National University of Culture and Arts* Features of creative activity of the theater and cinema actor

**The purpose of this article** is to find out the mechanism of combining in the person of the actor different aspects of his activities in the role and to identify creative incarnations in the course of this activity. **Research methodology**. The research methodology is to apply an analytical and logical approach to understanding the activities of the actor, which allows us to determine the mechanism of his double participation in the creative process of experience. **Scientific novelty**. The analysis of features of the creative activity of the actor during game is carried out. The expressive participation of the actor in the creative process of experience is researched and revealed. **Conclusions**. The method of activity analysis revealed the "expressive incarnation" of the actor in the role. The difference between the actor's personality and his actions in the role is established. It has been found that in the course of the game, the actor partially deviates from his own actions in the role with the help of certain techniques. It is proved that due to such removal the actor perceives his own actions as the actions of a certain character. It has been observed that in this state, due to a partial change of consciousness, the actor controls the flow of experiences in the role.

**Keywords:** actor, creative activity of an actor, acting experience, expression, consciousness, concentration, perception.

Актуальність теми дослідження. Більшість праць відомих акторів присвячено аналізу творчої праці над роллю, з огляду на історію персонажа, його дій, вчинків, поведінки,

характерних ознак тощо. Проте мало хто з дослідників акторської творчості звертає увагу на механізм поєднання в особі актора різновекторних аспектів його діяльності в ролі.

Хоч майже всі визнають, що актор дійсно роздвоєний у ролі, у зв'язку з його діяльністю. На це вказували К. Станіславський, М. Чехов, П. Якобсон, Л. Виготський та ін. Та все ж, попри саме констатування фактору роздвоєння, взаємозв'язок і вплив діяльності актора на процес його переживання в ролі ще малодосліджений. Відтак постає завдання більш детального заглиблення в окреслену проблему. Тим більше, що підстав для цього достатньо. Адже досі ще не з'ясовані глибинні процеси феномену життя актора в ролі.

Аналіз досліджень і публікацій. У вказаному контексті серед методів наукового дослідження психології людини цікавим є метод, що полягає в аналізі діяльності людини. Підхід до акторського мистецтва через аналіз діяльності актора не є новим. В. Б. Кісін, український кінорежисер та педагог, за його твердженням, вперше відкрив можливості такого аналізу. Ще раніше ідея аналізу діяльності як наукового методу була заснована роботами Л. Виготського. Питання співвідношення емоційних станів та фізичних змін, які виникають в організмі людини, а власне в мозку, висвітлено в працях Т. Рібо – видатного французького невропатолога та психіатра. Тема дослідження зумовила потребу звернутися до наукових праць сучасних, відомих дослідників у галузі акторського мистецтва Є. Гротовського та Е. Барби.

Мета статті полягає в з'ясуванні механізму поєднання в особі актора різновекторних аспектів його творчої діяльності в ролі та виявити творчі іпостасі в ході цієї діяльності.

Виклад основного матеріалу. Безумовно, критерії стану самопочуття в ролі всім акторам відомі – це жити в ролі, тобто діяти та переживати в цій дії чи діях. Але що означає переживати в ролі?

Більшість акторів вважають, що переживати – означає відчувати емоцію. Так, це емоційне переживання. Однак до поняття переживання належать не тільки почуття, а насамперед мислення. Тобто переживати означає бути думкою в тому, про що йдеться в ролі. Це називають інтелектуальним переживанням. Тобто слово «переживати» треба розуміти, як «мислити» й «емоційно реагувати» згідно з виконуваною дією від персонажа. Акторові-початківцю здається, що його думки фіксують те, що він бачить колегу в ролі, а не персонажа, бутафорську річ, а не те, що вона означає, що крізь думку проходить

те, що на нього дивиться глядач, а також те, що йому потрібно далі робити в ролі, що думками пригадується текст і т. ін. Зрештою, так і є, коли він «бігає» думками туди-сюди. Все це через незнання феномену й особливості свого мислення. Бо не все, що актор робить, бачить і чує довкола себе під час гри, проходить крізь його мислення (думку). Адже «потік мислення не може складатися із суцільних актуальних моментів. Так, коли ми перебуваємо, наприклад, у якійсь кімнаті в оточенні наявних там предметів, наша думка не зв'язана з ними, і тоді вони всі будуть слугувати «фоновим ореолом свідомості». Ми можемо зупинити погляд і на іншому предметі чи задуматися і взагалі не звертати уваги на те, що нас оточує (наприклад, прогулюючись чи просто йдучи вулицею), тоді наше мислення зосереджене на уявленому. Нашу увагу миттєво може щось повернути, тоді наша думка вже з тим щось» [1, 45]. Але якщо емоційне переживання явно відчувається в особі актора, то інтелектуальне невідчутне. У житті це інтелектуальне переживання, тобто мислення згідно з виконуваною дією, відбувається само по собі. У ролі ж думка відповідно до дії самостійно не народжується. Адже актора під час гри штурмують найрізноманітніші думки, тому серед них насамперед треба вміти визначати та відбирати ті, що стосуються дії.

Але яке воно, це мислення в ролі, бо ж з нього розвивається та утворюється глибоке осмислення – почуття і стан активної дії? Як визначити ту відправну точку, з якої також починаються органіка чи природність актора, почуття правди, тобто яким є той орієнтир внутрішнього самопочуття, за котрим актор вивіряє, чи правильний у нього стан? Бо ж цей стан відрізняється від звичайного життєвого через те, що його платформою є гра. Тож він своєрідний, не такий, як у житті. Не знаючи витоків та ознак цього стану, актор змушений опановувати та вивчати його наосліп. Але де гарантія, що він таки знайде, обчислить і достеменно зрозуміє стан правильного самопочуття в ролі, під час якого відбувається мислення. Тому пізнання та засвоєння специфічності перебігу внутрішнього стану, що утворюється в особі актора під час мислення і почуття в ролі та вміння виокремити цей стан від життєвих переживань є відправною точкою, першоосновою акторської майстерності. Коли актор-початківець не розуміє цієї різниці та не знає ознак перебігу цього стану у власній особі, то його намагання створити відповідний стан у

ролі подібні до намагань створити те, чого він не знає, не відчував і не випробовував. Безумовно, він прагнучим до того почуття, яке йому відоме із життєвого досвіду, а це ще гірше, бо це не той шлях і не той досвід. Внутрішнє акторське життя в ролі – відчуття процесу мислення та переживання – не таке, як звичайне: «Одним зі способів ступити на творчий шлях полягає у відкритті в собі прадавньої тілесності, з якою ми пов'язані потужними родовими узами. Не перебуваємо тоді ані не в образі (в образотворенні), ані поза образом (в не-образотворенні). Відштовхуючись від часткового, можемо відкрити в собі когось іншого: дідуся, матір. Світлина, спогад про зморшку, далеке відлуння тембру голосу допомагають відтворити тілесність. Спочатку тілесність когось знайомого, а потім, рухаючись щоразу далі, тілесність когось незнайомого, прабатька, предка. Але чи достоту це ідентична тілесність? Може, не цілком та сама, але однак така, що напевно могла колись існувати. Ти можеш так далеко зайти в минуле, неначе в тобі збудилася прапам'ять. Це явище ремінісценсії, ми начебто пригадували вкарбованого в нас Перформера» [4, 138].

Помилкою актора є прив'язування мислення до свого «я», думати, що мислення цілком залежить від особи актора. Мислення має свої закономірності так само, як система кровообігу людини, нервова система, дихальна й ін. І так само, як й інші закономірні процеси організму та мозку, закономірність мислення не можна й не треба порушувати. Так само, як і в медицині, особливо кардіології, не можна зупинити серце під час операції, інакше система дасть збій. Подібно до кардіолога, акторові треба вміти не збивати мислення, не «лізти» думкою, куди не треба, а «підкинути» мисленню для обробки те, що необхідно, не порушуючи його звичного ходу. Та передусім необхідно вивчити й засвоїти ці закономірності, які вже відомі на сьогодні. І тільки після цього мисленням можна управляти. І лише тоді актор зможе призупинити процес мимовільних, довільних чи ще якихось думок, які від браку знань виникають то там, то сям і «сунуться» то туди, то сюди не до ладу та перешкоджають творити. На базі цих знань і починаються майстерність та техніка актора.

Відправною точкою мислення в ролі є зосередження. Як і в житті, так і в ролі, на нас, наш мозок самостійно впливають багато об'єктів уваги. Але в житті зосередження відбувається на тому предметі уваги, який нас

найбільше цікавить на цю мить. Це зацікавлення само виникає. Думати про своє нам не заважають ані звуки, ані рухи довкола, хоча ми їх фіксуємо й тримаємо в полі уваги. Але ми переживаємо не з приводу них, а щодо того, про що думаємо. Треба розуміти, що ми в житті не змушуємо себе переживати з приводу того чи іншого предмета. Це відбувається самостійно та залежить від багатьох чинників. Актор повинен заволодіти своє зосередження, аби відбулося переживання з приводу того, що він робить у ролі від імені персонажа. Що значить «заволодіти власне зосередження»? Це безпрецедентний випадок, якого в житті не буває, такого аналогу не існує – примусити себе зосереджуватися, думати й жити так, як мені необхідно. Тоді, вибачте, ми були б, якщо не богами, то святими. Ми б не реагували на проблеми, на те, що нас дратує, і т. ін. Проблем би просто не було з таким довершеним самоуправлінням людини. Тому орієнтуватися на збудження або включення в роль життєвого, звичного зосередження будь-яким способом, будь-якими вправами – неправильно. Таке управління неможливе.

Та в житті є ще інший приклад збудження та включення зосередження, думок, переживань. Це свідоме короточасне, тимчасове заволокіання себе, зокрема й свого зосередження, думок, переживань, тим, що називається несправжнім, – мистецтвом або грою. У цих випадках ми роздвоєні, бо знаємо, що все те, у що ми втягнуті, несправжнє, і водночас переживаємо щодо цього несправжнього. Це називають естетичним переживанням. Ось тут воно збігається з акторським у ролі. Уже за цим випадком актор може чітко орієнтуватися, що за життєвими переживаннями і зосередженнями йому не треба гнатися, що він мусить домагатися цього естетичного переживання в ролі. Також із цієї ситуації можна зрозуміти, що в такому роздвоєному стані він не заволокіається діями від ролі, як це відбувається в житті. Тобто можна провести межу між акторським «я» та його особою і дійти висновку, що актор відсторонюється від переживань власної особи в ролі. Ми можемо тепер чітко знати, що завдання актора полягає в тому, щоб відмежувати цю особу від свого я. Інакше кажучи, можемо відстежувати механізм зосередження, мислення і переживання актора.

Унікальність акторської гри як виду цієї естетичної діяльності полягає в тому, що актор зосереджується, думає і переживає стосовно того, що виконує його особа. Тому його зосередження особливе, і через це в ролі він

має використовувати не ту особливість мислення та сприйняття, коли вони функціонують як у звичайному житті, під час спілкування людей. Тут відбувається взаємодія між тими, які реагують на те, що знаходиться поза ними, на те, що кожен бачить і чує. Тобто на слова, дії, поведінку тощо іншої людини. Або – коли немає іншої людини, то на предмети, явища.

Актор має користуватися тією особливістю або тим феноменом, який вступає в силу, коли його сприйняття та зосередження зміщуються на його особу. Явище зосередження на власній особі проявляється також у тому випадку, коли одна людина переповідає іншій про третю, намагаючись виразити її дії, поведінку тощо. Це саме явище відбувається і проявляється якраз в акторському мистецтві. З тією різницею, що актор публічно й повторно відтворює ті дії, які він творив раніше, заздалегідь – в уяві та на репетиції. Цей процес відтворення є одночасно творчим, оскільки ті рухи мимічної і загальної поведінки, як й інтонація мовлення та ін., що творилися в уяві та на репетиціях, неможливо достеменно зафіксувати та пригадати, та й не потрібно. Але актор не може існувати тим способом, яким він існував в уяві, оскільки абстрагуватися від зовнішніх обставин, що діють за публічних умов творчості, неможливо. Не може існувати й у такий спосіб, «як би він діяв у запропонованих обставинах» (за К. Станіславським), бо під час такого існування сприйняття та мислення теж спричиняються зовнішніми обставинами. Якщо б це було можливо й правильно, то достатньо було б «системи Станіславського».

Отже, тут необхідний особливий спосіб існування в ролі, такий, аби були враховані зовнішні обставини, аби актор реагував не на них, а на фізичну діяльність власної особи. Цей особливий спосіб існування треба шукати не тільки у творчому аналізі життя виконуваного персонажа, а насамперед у аналізі творчої діяльності актора в ролі.

В. Кісін, український кінорежисер та педагог, за його твердженням, вперше відкрив можливість такого аналізу, використовуючи праці О. Леонтєва [5, 149]. Саме творча діяльність, крім іншого, полягає в тому, щоб одночасно бути в ролі, жити в ній і виражати це життя для глядача. Виразити – це, наприклад, у театрі голосніше говорити та яскравішими робити всі зовнішні реакції, тобто рухи.

Це стосується і кіно, тільки там це вираження не помітне. До акту вираження належать усі фізичні рухи, якими втілюється загальна та мимічна поведінка, а також інтонація, якою втілюється мовна поведінка персонажа під час його дії.

У зв'язку з необхідністю вираження ролі актор виокремлює фізичні рухи й інтонацію із дії, яка ними означена, й адресує їх глядачеві. Ці сентенції проявляються в таких висловлюваннях Г. Гадамера: «Той, хто щось наслідує, робить його таким, яким і як він його знає. Дитина починає гратися, наслідуючи, і тим вона на ділі підтверджує своє знання, тим запевнюється. Так само й любов дітей до перевдягів, на яку посилася Аристотель, спрямована не на те, щоб ховатися чи прикидатися, за чим іде відгадування та впізнавання, а, навпаки, до зображення саме того, що зображується. Дитина аж ніяк не хоче, щоб її впізнали в переодягнутому вигляді. Має бути розігране саме те, що дитина зображує, і коли щось і треба розгадати, то тільки це. Має бути впізнане, що ж воно таке» [3, 112].

Виокремлення виражального руху із поведінки та інтонації із дії слова для актора означає зумисне анулювання себе як учасника дії, відсторонення себе від дії та заміщення на її спостерігача, подібно глядачеві. За нашим самоспостереженням, таке відсторонення можливе і є вольовим актом та прийомом, що підсилюється коли актор не намагається викликати потребу та бажання, наприклад, у простій фізичній дії – вимкнути світло, а просто виражає рухами цю дію для глядача. Не викликає бажання попросити когось про щось у ролі та не вкладає сенс у прохання, а просто безвідносно вимовляє, тобто озвучує це прохання. Це і є те, що називають виокремленням із дії виражальних рухів та інтонацій. Таке майстерне виокремлення потребує самоперевірок і самоспостережень, які спираються, зокрема, і на знання психології сприйняття людини. Такими знаннями часто користуються ілюзіоністи, створюючи ілюзію дії. У ході такого вираження глядач реагує на виражальні рухи й інтонації як на власні дії та поведінку актора, котрого ідентифікує з персонажем. Чому? Тому що кожен рух й інтонація несуть смислове навантаження. У М. Мерло-Понті цей процес схарактеризовано так: «Так, на плоскому зображенні достатньо кількох плям світла та тіні, щоб створити ілюзію тривимірності; у загадці достатньо кількох гілок дерева, щоб викликати в думці образ kota, у хмарах – кількох розпливчастих

ліній, щоб нагадати коня» [6, 38]. Тобто глядач наділяє виразальні рухи та інтонації змістом. Інакше кажучи, фіксує дії, а не їх вираження. Його свідомість не може розпізнати та зорієнтуватися, є в актора бажання діяти чи немає. Це за умови, що актор майстерно інтонує текст та виконує всі фізичні рухи, пов'язані з поведінкою персонажа. Актор, наприклад, натурально щось виконав рухом, виразив – а свідомість глядача сприйняла це вираження і піддала аналізу (осмисленню) як дію. Актор чітко озвучив речення, а свідомість сприйняла не саме вираження, а зміст вираженого. Такою є властивість нашої свідомості. Зосередження, сприйняття і мислення відбуваються за найменшою лінією опору, блискавично: свідомість самостійно відбирає для сприйняття те, що найдоступніше. А таким із того, що виражає актор у ролі, є зміст вираженого.

Утім справа не у глядачеві. Адже він може бути зайнятий власними думками та не сприймати те, що виражає актор. Такий взаємозв'язок з глядачем, таке зумисне відсторонення себе від виконуваних дій у ролі призводить до того, що свідомість актора функціонує так, як і свідомість глядача. З тією різницею, що завдяки такій діяльності актор сприймає зміст вираженого не як його власні дії, а як дії іншої людини – персонажа. Але без глядача таке сприйняття створити неможливо.

Актор за допомогою зв'язку з глядачем переймає його позицію. Актор бачить і чує колегу по ролі, предмети тощо, однак його активне зосередження сфокусоване все ж таки не на них, а на його особі. Колеги по ролі слугують тільки необхідними та невід'ємними учасниками цієї творчої діяльності. Саме через таку діяльність відбувається зміщення активного сприйняття із зовнішніх об'єктів на особу актора. Треба розуміти, що в житті зовнішня інформація є неочікуваною, тому на ній і знаходиться активне сприйняття. Зміщення сприйняття означає, що актор бачить і чує колегу по ролі чи певний предмет, але сприймає їх як фон. Актор не очікує реакції опонента, як у житті, він знає цю реакцію. Таке часткове блокування сприйняття зовнішніх об'єктів не є чимось неймовірним, а відбувається також тоді, коли ми йдемо вулицею і про щось своє розмірковуємо: бачимо все, що довкола відбувається, але не сприймаємо активно, а частково, бо думаємо та переживаємо своє, те, на чому зосереджені.

Отже, актор під прицілом публіки, використовуючи її, відбирає та експлуатує

таку, а не іншу властивість свідомості – здатність зосереджуватись на фізичній діяльності його особи. Цей відбір актора свідомість не може розпізнати, оскільки безсила проти природності цих виразальних фізичних рухів і мовлення. Тож актор обманює власну свідомість, змушує її підкорятися.

Свідомість, проте, самостійно так не функціонуватиме. Передусім актор повинен знати про таку властивість свідомості й переконатися в цьому, тобто пізнати її і вивчити на простих діях. Такі акторські знання, пізнання і переконання закладаються і формуються за допомогою спеціальних публічних проб-самопостережень над власною свідомістю. У результаті цих спостережень над собою, які фактично підтверджують таку властивість свідомості, актор набуває та освоює новий досвід життя – життя в ролі, де мислення і почуття особливі. У відомого українського філософа, культуролога та мистецтвознавця С. Безклубенка читаємо: «У кожному мистецтві є особливі виміри матеріалу – своєрідні його початкові одиниці, що задають масштаб і визначають техніку вироблення (виготовлення) матеріалу та технологію створення (побудови, зведення, компоновання, монтажу й ін.) мистецького твору. У літературі – це слово, яке становить ніби «атом» цього художнього всесвіту, у живописі – барва, колір (фарба – її носій), у музиці – тон, тобто звук, який характеризується цілком певним числом коливань джерела звуку за одиницю часу, і т. д.» [2, 62].

Висновки. На основі аналізу особливостей творчої діяльності актора під час гри виявлено виразальну його іпостась у ролі. У ході гри за допомогою певних прийомів актор частково відсторонюється від власних дій у ролі. Завдяки такому відстороненню він сприймає власні дії як дії певного персонажа. У такому стані, у зв'язку із частковою зміною свідомості, актор управляє перебігом переживань у ролі.

#### *Література*

1. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману»: навч. посіб. Вид. 2-е, випр. та допов. Київ : Ліра-К, 2016. 304 с.
2. Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв. Київ : Альтерпрес, 2004. 328 с.
3. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. У 2-х т. / пер. з нім. Київ : Юніверс, 2000. Т. 1. 464 с.
4. Гротовський С. Театр ритуал перформер / пер з пол. Львів : Літопис, 1999. 185 с.

5. Кісін В. Б. Життя. Актор. Образ. Київ : КМ Akademia, 1999. 241 с.

6. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер з фр. О. Йосипенко. Київ : Український центр духовної культури, 2001. 552 с.

### *References*

1. Barnych, M. M. (2016). Actor's skill: the technique of "deception". Teaching Manual. 2nd edition, corrected and supplemented. Kyiv: Lira-K Publishing House [in Ukrainian].

2. Bezklubenko, S. D. (2004). Videology. Fundamentals of the theory of screen arts. Kyiv: Alterpress [in Ukrainian].

3. Gadamer, G.-G. (2000). Truth and method. Works in 2 volumes: Per. with him. Kyiv: Universe [in Ukrainian].

4. Grotovsky, E. (1999). Theater ritual performer. Lane with floor. Lviv: Litopys [in Ukrainian].

5. Kisin, V. B. (1999). Life. Actor. Image. Kyiv: КМ Akademia [in Ukrainian].

6. Merlot-Ponty, M. (2001). Phenomenology of perception. Kyiv: Ukrainian Center for Spiritual Culture [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 20.03.2022  
Отримано після доопрацювання 29.04.2022  
Прийнято до друку 10.05.2022*

УДК 78.01:378.142

**Цитування:**

Косінова О. М., Капустянська О. М. Мистецька практика технічних компонентів монологічного мовлення акторів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 171–176.

Kosinova O., Kapustyanska O. (2022). Artistic practice of technical components of monologue speech of actors. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 41, 171–176 [in Ukrainian].

**Косінова Олена Миколаївна**,  
заслужена артистка України,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри тележурналістики  
та майстерності актора  
Київського національного університету  
культури та мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-0453-4475>  
[kosinova@meta.ua](mailto:kosinova@meta.ua)

**Капустянська Олена Миколаївна**,  
заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри режисури естради  
та масових свят Київського національного  
університету культури та мистецтв  
[yakov.k@ukr.net](mailto:yakov.k@ukr.net)  
<https://orcid.org/0000-0002-8178-2803>

## МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА ТЕХНІЧНИХ КОМПОНЕНТІВ МОНОЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ АКТОРІВ

**Мета роботи** – дослідити особливості словесних засобів виразності актора в моноспектаклях. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні сукупності наукових методів, зокрема системного, аналізу, синтезу, а також мистецтвознавчого підходу, що дало змогу отримати об'єктивні результати. **Наукова новизна роботи** полягає в узагальненні теоретичного аналізу монологічних вистав, поставлених на українській сцені, з акцентуванням на техніці мовленнєвої виразності та її мистецькій майстерності у виконанні акторів. **Висновки.** Виділено різноманітні елементи театральної вистави. Узагальнено теоретичні дослідження щодо ролі моножанру в сценічному мистецтві, основного засобу самовираження моноарту, тріади цієї форми театральної дії: тексту, режисера, актора. Проаналізовано та класифіковано наративні моделі моноспектаклів: традиційна розповідь персонажа, літературна інтерпретація, виступ у виставі, актор як друге «Я» героя, п'еса-емоція, п'еса-зняття, п'еса-пам'ять. Визначено основні структурні параметри сценічної поведінки актора в сольній виставі в складному співвідношенні ролей, автора й персонажа, міри акторської творчості, перевтілення в образ – включення пластичності, психофізичного стану актора, цілеспрямованої вольової дії, засвоєння різноманітних форм сценічного простору. На основі аналізу досліджень науковців-театрознавців з'ясовано окремі аспекти історичного розвитку сольних вистав, процесу їх становлення та популярності в сучасному театральному мистецтві.

**Ключові слова:** моновистави, театральне мовлення, акторська майстерність, дикція, мистецька театральна практика, акторська мова.

*Kosinova Olena, Honored Artist of Ukraine, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Directing, Department of Film and Television Journalism at Kyiv National University of Culture and Arts; Kapustyanska Olena, Honored Art Worker of Ukraine, Professor of the Department of Pop Festival Directing at Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Artistic practice of technical components of monologue speech of actors**

**The purpose of the work** is to investigate the peculiarities of the verbal means of expression of the actor in one-man shows. **The research methodology** is based on the application of a set of scientific methods, including systems, analysis, synthesis, as well as an art history approach, which allowed to obtain objective results. **The scientific novelty** of the work lies in the generalization of the theoretical analysis of monologue performances staged on the Ukrainian stage, with an emphasis on the technique of speech expression and its artistic skill in the performance of actors. **Conclusions.** Various elements of theatrical performance are highlighted. Consideration of theoretical studies of the role of the monoggenre in the performing arts, the main means of self-expression of monomart, the triad of this form of theatrical action - text, director, actor. Analysis and classification of narrative models of one-man shows: traditional narrative of a character, literary interpretation, performance in a play, actor as the second "I" of the hero, play-emotion, play-removal, play-memory. Determining the main structural parameters of the actor's stage behavior in a solo performance in a

complex relationship of roles, author and character, the degree of acting, reincarnation in the image - the inclusion of plasticity, psychophysical state of the actor, purposeful volitional action, assimilation of various forms of stage space. Based on the analysis of research by scientists and theater critics, certain aspects of the historical development of solo performances, the process of their formation and their popularity in modern theatrical art have been clarified.

**Keywords:** mono-performances, theatrical speech, acting skills, diction, artistic theatrical practice, acting language.

Актуальність теми дослідження. Передчуття створення оригінального та колоритного образу мотивує актора на творчий пошук засобів виразності, зокрема щодо голосу та мови.

Особливого значення голосомовні можливості набувають у моновиставі як особливий театральній формі, що розкриває ідейний сенс твору через глибинний психологізм та особливості творчої індивідуальності, – засобами дієвого слова проявляється сенс постановки.

Виразність сценічного образу є головним предметом уваги, думок та прагнень актора й водночас критерієм його професійної майстерності.

Окрім того, для сценічної реалізації моновистави можуть бути обрані різноманітні елементи театралізації виконавського процесу, зокрема, найбільш популярними елементами стають: костюм, що персоніфікує конкретний образ; аудіовізуальний ряд; використання видів пластичного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням монологічного мовлення акторів і технічним компонентам їх мистецької майстерності присвячені наукові праці таких дослідників, як: Ж. Бортнік [1], С. Винар [2], А. Коленко [4; 5], Н. Кукуруза [6; 7], Н. Малютіна [8], Л. Недін [9], В. Олінчук [10], Н. Слюсар [11], І. Сорока [12], С. Тихоніна [10], М. Шаповал [13] та ін. Разом з тим, проблема не вичерпує дослідницького інтересу та потребує подальшої уваги.

Мета роботи – дослідити особливості словесних засобів виразності актора в моноспектаклях.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відповідно до специфіки жанру, головним виразником моновистави є «єдиний суб'єкт дії як втілення «світоглядних емоцій» людини на межі екзистенційної кризи» [1, 161]. Моновистава (монодрама) як різновид театрального мистецтва зародилася в Європі за доби раннього середньовіччя, коли непрофесійні актори демонстрували власну майстерність на майданах та вулицях. Дослідники наголошують, що творчі експерименти труверів, трубадурів, акторів та

мімів, які прагнули до появи власної індивідуальності, зазвичай провокували виконання вигаданих або взятих з міфологічних, фольклорних чи літературних джерел сцен самостійно – відповідно виконавець перетворювався на єдиного значущого для публіки носія інформації, яку вони отримували під час подібних вступів.

Здавна існує багато типів моновистави – від невеликих пантомімних або вербальних сцен до великих, досить серйозних за змістом та розгорнутих у часі постановок, а головною особливістю, що відрізняє від інших театральних форм, є наявність одного виконавця на сцені, внаслідок чого стає неможливим використовувати зіставлення всіх видів шарів. Водночас виконавець стикається з низкою проблем, серед яких – необхідність зосередити увагу публіки на собі, на тих діях, які він виконує, перебуваючи на сцені або майданчику.

У ХХ і на початку ХХІ століття моновистава стає засобом вираження провідних представників театрального мистецтва; іноді режисери адаптують для моновистав твори класичної драматургії.

Ж. Бортнік визначає моновиставу як театральну постановку, у якій один актор виконує одну роль або роль кількох персонажів, змінюючи маски, і демонструє конфлікт різноманітних світоглядів [1, 160].

На думку Д. Єрмоловича-Дацинського, моновистава – це найскладніша театральна форма, що вимагає від актора вільного володіння цілісним літературним текстом, віртуозним мистецтвом імпровізації та перевтілення [3, 123].

Актор моновистави наділений свободою, оскільки його репліки не залежні від реплік інших акторів, які можуть коригувати темпові, агогічні, рубатні особливості мови та / або гри. Він не залежить і від сценічної поведінки інших виконавців, а, відповідно, самостійний у власній імпровізації, що відрізняє кожен виконавський акт. Саме тому моновистава сприяє повнішому вираженню акторської майстерності, і не кожен актор наважується взятися до сценічної реалізації подібної театральної форми.

Мистецька практика пропонує творчому монотеатру традицію формального експериментування, що надихає відійти від драматичного мімесису та пропонує можливість досліджувати формальні якості театральних матеріалів: тіла, простору, слова та руху, що залучені для їх власних естетичних можливостей – за Х.-Т. Леманом «інтермедіальний театр як сценічна поезія» [15, 63].

Дослідники, акцентуючи, що моновістава отримала поширення лише в останній третині ХХ століття, наголошують на тому, що її основою завжди виступає оригінальний драматичний твір (моноп'єса), інсценування або літературно-драматична композиція.

Поступове зближення техніки читецької майстерності, техніки мовної майстерності актора в 1980-ті роки в Україні та театралізація художнього слова (як закономірна трансформація жанру в тогочасному мистецькому просторі) ознаменувалися активізацією наряду до завершеної за формою моновістави. Одним із прикладів дослідники називають виступ актриси Харківського державного академічного театру імені Т. Шевченка О. Черкашиної на IV Всеукраїнському конкурсі читців імені Р. О. Черкашина, що вирізнявся складністю побудови та тяжінням до візуалізації слова елементами танцю, пластики, реквізиту й іншими засобами театралізації з метою розкриття долі мексиканської художниці Ф. Кало [6, 21].

На думку сучасних театрознавців, моновістава затвердилася в театральному мистецтві ХХІ століття, про що свідчить неабиякий інтерес до цієї форми з боку театральних діячів (режисери В. Завальнюк, С. Павлюк, І. Волицька; актриси Л. Кадірова, Л. Данильчук, А. Яремчук та ін.), репертуарних та проєктних театрів (експериментальний львівський театр «Театр у кошику», Національний академічний український драматичний театр імені Івана Франка, Херсонський академічний музично-драматичний театр імені М. Куліша, Дніпровський молодіжний театр, київський театр «Перетворення»), проведення щорічного Міжнародного фестивалю жіночих монодрам «Марія».

Д. Єрмолович-Дашинський стверджує, що сучасна українська драматургія «осмислює національний та всесвітній культурний спадок, звертається до глибин людської психології, відгукується на соціально-політичні реалії, досліджує національний код та відкриває забуту історію

народу» [3, 133], а найбільш виправданим та органічним сценічним втіленням постдраматичного тексту є саме моновістава.

Оскільки видимі акти сценічної поведінки постають у моновіставі в складному співвідношенні ролей автора й персонажа, міра мистецтва актора, перевтілення в образ значно збільшується – включаються пластика, психофізичний стан актора, цілеспрямовані вольові дії, освоєння актором різних форм сценічного простору.

На думку Л. Недін, постановки монотеатру значно розширюють творчу палітру актора та сприяють глибинному прояву й увиразненню творчої індивідуальності в контексті його виконавської майстерності [9, 69].

Характер сценічної дії моновістави зумовлює домінування в композиції дії переважно в духовній сфері – сфері думки, відповідно велике місце тут займають зони наративу, близькі акторській позиції та за засобом сценічного існування.

Сутність постановки розкривається, як правило, засобами розгорнутого драматичного монологу героя, зверненого до глядача або уявного персонажа-опонента. Відповідно виняткову роль у моновіставі відіграє слово: ця театральна форма найбільш чутлива до літературної основи, а особливість постановок полягає в синтезі слова й театральної умовності.

Художній текст моновістави є живою тканиною авторської думки, з усією специфікою і темпо-ритмічними особливостями. Вплив словом на глядача можливий завдяки пробудженню на чуттєвому рівні здатності відтворення яскравого художнього образу, закладеного в тексті у власній уяві. Механізм виникнення складного емоційного бачення тісно пов'язаний глибиною почуттів та асоціацій стосовно авторського тексту, що залежить від життєвого досвіду актора, але за основним змістом вони повинні відповідати сенсу сценічного твору.

У контексті особливостей сучасної вітчизняної моновістави означений аспект набуває специфічних властивостей, що передусім пов'язані з перетворенням літературного тексту на сценічний.

Н. Кукуруза акцентує на зміні основи моновістави, що відбулася протягом кількох останніх десятиліть з окремого драматургічного твору, наприклад моноп'єси, монологу для одного актора та ін. (останнє десятиліття ХХ ст.) на композицію, що створена на основі прозових і поетичних

літературних творів (перші десятиліття ХХІ ст.), а також на подоланні проблеми рефлексивності й безвольності героя [6, 20].

На думку дослідниці, моновистава як різновид жанру літературної композиції, у якій слово є носієм дії, а не інформації, наразі активно набуває популярності, а її ціннісний аспект проявляється у створенні сценічного образу яскравою і креативною особистістю, яка захоплює глядача і поширює власні ідеї, розкриваючи світоглядні цінності: «Артист, не маючи партнерів на сцені, звертається безпосередньо до глядача та пробуджує позицію причетності, активної відповідної реакції. Таке спілкування завжди на часі в епоху масової культури, коли підсвідомо насаджується абсолютна залежність індивіда від суспільства споживання» [7, 9].

Ж. Бортнік, аналізуючи рецепцію сучасної вітчизняної монодрами, зауважує, що літературною основою більшості моновистав (зокрема таких, як: «Сповідь маски» Ю. Мімсима, режисер І. Соколова-Гордон; «Табу» за повістю «Крейцерова соната» Л. Толстого, Театр одного актора «Крик» М. Мельника; «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, автор сценічної версії Г. Стефанова; «Крисолов» О. Гріна, театр «Вільна сцена», режисер Д. Богомазов; «Білі мотилі, плетені ланцюги» за новелами В. Стефаніка; «Памплітест» за поезіями В. Стуса; «Річард після Річарда» за У. Шекспіром, «Театр у кошику», режисер І. Волицька; «Вальс на прощання» О. Девотченка за віршами Й. Бродського; «Прекрасний звір у серці» О. Кужельного за віршами М. Вінграновського) є немонодраматичні твори: повісті, новели, оповідання, п'єси та поезія [1, 156].

Н. Кукуруза акцентує на вдалих експериментах з недраматургічним матеріалом Львівського театру імені Леся Курбаса (вистави «Марко Проклятий, або Східна легенда» за віршами В. Стуса, «Маруся Чурай» за твором Л. Костенко, «Наркіс» за мотивами текстів Г. Сковороди та староегипетської притчі, «Благородний Еродій» за Г. Сковородою), Харківського театру «P.S.» («Горохове плем'я» за віршами Л. Костенко та О. Теліги, «Монологи. Вечір Слова» за мотивами творів Лесі Українки, «І мертвим, і живим...» за поезіями Т. Шевченка), «Театру у кошику» при Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса («Сон. Комедія» за поемою Т. Шевченка), а також моновистави вітчизняних акторів Є. Ніщука «Момент кохання», Л. Лимар

«Зачароване коло. Колискова для Леся» та ін. [7, 7–8].

Ж. Бортнік наголошує на тому, що у випадку експериментів з недраматургічним матеріалом «літературна основа спектаклю – драматургія – і сам спектакль є зовсім різними творами» [1, 156] та визначає інтерпретаційні процедури, що здійснює автор тексту постановки в процесі перетворення літературного тексту на монодраму. Дослідниця акцентує на тому, що саме автор сценічного тексту визначає тематику, проблематику й конфлікт, відповідно, у процесі створення ним сценічного тексту на основі тексту літературного виникає новий художній твір.

Тож актор передусім повинен представляти сценічну форму відображення основної авторської ідеї літературного твору, віддзеркаленої в сценічному тексті, використовуючи мову, логіку думки й інші аспекти.

Навички вербальних дій допомагають акторові керувати власними емоціями для виконання поставленого завдання, попередньо розбирати текст ролі з метою пробудження власної уяви й емоційної пам'яті.

Матеріалом для моновистави завжди слугує певне літературне джерело або сума джерел, у яких різною мірою промальовані стильові особливості автора. У випадку, коли виконавець не є водночас режисером постановки, на стиль акторської мови здійснює вплив і режисерська концепція. Режисер є представником певного театрального напрямку, що знаходиться в безпосередній залежності від певної естетичної моделі або приналежності до усталених театральних традицій. Це також має безпосереднє значення в процесі створення сценічного образу в моновиставі, а іноді й повністю визначає стиль виконання.

Існує кілька особливостей театральної комунікації:

театральна вистава – система специфічних структурних елементів, що залежать від сукупності функцій сценічної дії, що розглядають з урахуванням семантичних факторів;

мова театру – модель, що утворилася в результаті низки умовностей (стосовно мистецтва й дійсності) з метою передачі інформації.

Науковці стверджують, що більшу частину сценічної дії глядач сприймає на візуальному рівні: візуальні образи краще запам'ятовуються і довше зберігаються в пам'яті. Невербальні семіотичні знаки роблять образ актора завершеним, а сценічна дія

набуває особливої форми взаємодії всіх складових елементів цієї комунікативної ситуації. Відповідно візуальне оформлення постановки стає першочерговим, тоді як інформаційна складова сценічної дії відходить на другий план. Унікальність сприйняття в контексті моновистави передбачає власну специфіку, незважаючи на те, що адекватне розуміння глядачем мовного значення в структурі сенсового змісту висловлення забезпечує сукупність умов комунікативної ситуації сценічного монологу, метою якого є вплив на почуття і думки глядача, відбувається зміщення акцентів з візуальних на вербальні.

Для створення виразності художнього слова необхідне обов'язкове володіння деякими технічними прийомами та правилами, відповідно до яких відбувається побудова зв'язного мовного висловлення, що створює неповторний колорит авторського тексту, зокрема граматики, синтаксис та пунктуація, а також додаткові правила усного мовлення, за якими певні групи слів об'єднуються в мовні ланки (неможливо переоцінити значення пауз, що письмово позначають синтаксично, а в усній розповіді можна передати лише за допомогою інтонацій).

Техніка мовлення та володіння засобами мовної виразності мають велике значення в майстерності актора моновистави, оскільки сутність сценічної дії відповідно до специфіки цієї театральної форми полягає в тому, щоб утримати увагу глядача, зокрема й завдяки мовленнєвому зверненню; впливаючи цілеспрямовано, стимулювати при цьому активність мислення в аудиторії, викликати необхідну реакцію та провокувати відповідні почуття, бажання та думки.

Психологічні паузи підкреслюють емоційне забарвлення слів, що виражають душевний стан, передають настрій та переживання персонажа і є надзвичайно доречними в експресивних сценічних текстах або уривках. Психологічні паузи, з одного боку, надають виразність мові, з іншого – є могутнім інструментом впливу, засобом маніпуляції глядачем.

Індивідуалізація сценічного тексту відбувається за рахунок мелодики, підвищення / пониження тону та варіативності темпу.

Інтонація відіграє провідну роль у голосоведенні актора: саме за інтонацією, тобто підвищенням або пониженням голосової тональності, посиленням або послабленням сили звуку, виникненням, тривалістю та характером пауз, зміною темпу й ритму мови, характерними особливостями вимови звуків, зміною тембрального забарвлення голосу,

глядач може розуміти думки й почуття персонажа моновистави. Інтонація є інструментом донесення актором інформації до глядача.

Драматичну моновиставу зазвичай називають «тривалою метафорою». У ній наявне тяжіння до двох основних троп – метафори та метонімії. У театрології ці явища називають діаграматичною іконічністю, що передбачає відтворення референціального середовища за допомогою низки небагатьох конструктивних знаків, кодифікованих за принципом прихованого паралелізму (метафора) або означення предмета за одним з його ознак (метонімія).

Актор як інтерпретатор та творець власного трактування певного літературного твору транслює глядачеві своє розуміння художнього образу. Саме емоційно-енергетичний вплив слова є індивідуальним виражальним засобом створення художнього образу в моновиставі – органічним інтонаційним сплавом вербальних і невербальних засобів виразності. Актор діє на глядача та ретранслює внутрішнє життя свого персонажа, його бачення, оцінку реальності, авторське і своє власне ставлення до дійсності.

Наукова новизна роботи полягає в узагальненні теоретичного аналізу монологічних вистав, поставлених на українській сцені, з акцентуванням уваги на техніці мовленнєвої виразності та її мистецькій майстерності у виконанні акторів.

Висновки. Аналіз вітчизняних моновистав («Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко (автор сценічної версії Г. Стефанова), «Крисолов» О. Гріна (театр «Вільна сцена», режисер Д. Богомазов), «Білі мотилі, плетені ланцюги» за новелами В. Стефаніка, «Памплітест» за поезіями В. Стуса, «Річард після Річарда» за У. Шекспіром, «Сон. Комедія» за поемою Т. Шевченка («Театр у кошику» при Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса, режисер І. Волицька), «Момент кохання» Є. Ніщука за новелою В. Винниченка «Момент» та ін.) засвідчує наявність спільних тенденцій у сучасному сценічному мовленні для цієї театральної форми та вистав драматичних театрів, що зумовлює доцільність подальшого дослідження означеного питання.

### *Література*

1. Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 /

Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича. Луцьк, 2016. 229 с.

2. Винар С. М. Види монологічного мовлення у драмі: комунікативний аспект. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2008. № 38. С. 198–201.

3. Ермолович-Дашинський Д. Моноспектакль в українському театрі XXI століття. *Kurbas.org.ua*. С. 123–134 / Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah13/08.pdf> (дата звернення: квітень 2022).

4. Коленко А. В. Дикція як основний технічний засіб і художній компонент мовлення. *Science Review*. 2018. № 5(23). Вип. 3. С. 32–36.

5. Коленко А. В. Чинники успішного формування навичок сценічного мовлення під час роботи над роллю в класі сценічної мови та акторської майстерності. *Science Review*. 2018. № 3(10). Вип. 6. С. 55–59.

6. Кукуруза Н. В. Літературна композиція: від задуму до сценічного втілення: навчальний посібник до розділу з навчального курсу «Сценічна мова». Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2014. 272 с.

7. Кукуруза Н. В. Жанр літературної композиції в культурно-мистецькому просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). URL: <https://www.sworld.com.ua/konfer33/1283.pdf> (дата звернення: березень 2021).

8. Малютіна Н. Драматизація риторичних стратегій тексту у драматичних поемах Лесі Українки (до проблеми художнього мімізису). *Слово і Час*. 2010. №8. С. 71–78.

9. Недін Л. Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені В. К. Карпенка-Карого*. 2020. № 26. С. 69–74.

10. Олінчук В. В., Тихоніна С. І. Просодичні аспекти акторського монологічного мовлення в кінематографічному дискурсі. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. 2020. Вип. 2. С. 48–57.

11. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Дніпропетровськ, 2004. 23 с.

12. Сорока І. І. «Підтекст» та «внутрішній монолог» у словесній дії актора. *Сучасне мистецтво*. 2020. Вип. 16. С. 219–226.

13. Шаповал М. Інтертекст як конструктивний чинник множинного втілення суб'єкта монодрами Ю. Щербака «Стіна». *Слово і Час*. 2009. №6. С. 39–44.

14. Chomsky N. *Syntactic Structures*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002. 118 p.

15. Lehmann H.-Th. *Postdramatisches Theatre*. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2001. 510 p.

2. Vinar, S. M. (2008). Types of monologue speech in drama: communicative aspect. *Bulletin of Zhytomyr State University named after Ivan Franko*, 38, 198–201 [in Ukrainian].

3. Ermolovich-Dashchinsky D. Monospectacle in the Ukrainian theater of the XXI century. *National Center for Theater Arts. Lesya Kurbas*, 123–134 [in Ukrainian].

4. Kolenko, A. V. (2018). Diction as the main technical means and artistic component of speech. *Science Review*, 5(23), 3, 32–36 [in Ukrainian].

5. Kolenko, A. V. (2018). Factors of successful formation of stage speech skills while working on the role in the class of stage language and acting skills. *Science Review*, 3(10), 6, 55–59 [in Ukrainian].

6. Kukuruz, N. V. (2014). *Literary composition: from conception to stage embodiment*. Textbook for the section on the course "Stage Language". Ivano-Frankivsk, "Lily-NV" [in Ukrainian].

7. Kukuruz, N. V. Genre of literary composition in the cultural and artistic space of Ukraine (late XX – early XXI century.). URL: <https://www.sworld.com.ua/konfer33/1283.pdf> [in Ukrainian].

8. Malyutina, N. (2010). Dramatization of rhetorical strategies of the text in dramatic poems of the Lesya Ukrainka (to the problem of artistic mimesis). *Word and Time*, 8, 71–78 [in Ukrainian].

9. Nedin, L. (2020). Monotheatre in front of a microphone in the context of the actor's skill. *Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Film and Television named after V. K. Karpenko-Kary*, 26, 69–74 [in Ukrainian].

10. Olinchuk, V. V., & Tikhonina, S. I. (2020). Prosodic aspects of actor's monologue speech in cinematic discourse. *Scientific Bulletin of Kherson State University*, 2, 48–57 [in Ukrainian].

11. Slusar, N. O. (2004). Structural and functional features of dramatic texts: author's ref. dis. for science. degree of Cand. philol. Science. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].

12. Soroka, I. I. (2020). "Subtext" and "internal monologue" in the verbal action of the actor. *Modern Art*, 16, 219–226 [in Ukrainian].

13. Shapoval, M. (2009). Intertext as a constructive factor of multiple embodiment of the subject of the monodrama by Yu. Shcherbak "Stina". *Word and Time*, 6, 39–44 [in Ukrainian].

14. Chomsky, N. (2002). *Syntactic Structures*. Berlin - New York: Mouton de Gruyter [in English].

15. Lehmann, H.-Th. (2001). *Postdramatic theater*. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.04.2022  
Отримано після доопрацювання 18.05.2022  
Прийнято до друку 22.05.2022

## References

1. Bortnik, J. I. (2016). Modern monodrama as a cultural and historical phenomenon: genesis, poetics, reception: dis. Cand. of Philological Sciences: Lutsk [in Ukrainian].

УДК 792

**Цитування:**

Донченко Н. П., Будяченко Д. С. Світоглядно-мистецькі складові інноваційної концепції театру французького режисера Жака Копо. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 177–182.

Donchenko N., Budyachenko D. (2022). Worldview and art components of the innovative concept of the theater of French director Jacques Copeau. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 41, 177–182 [in Ukrainian].

*Донченко Наталія Петрівна,*  
заслужений діяч мистецтв України, професор,  
професор навчально-наукового інституту  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org-0000-0003-1484-6800>  
[donchenko.nata1@gmail.com](mailto:donchenko.nata1@gmail.com)

*Будяченко Діана Сергіївна,*  
магістр сценічного мистецтва  
ПВНЗ «Київський університет культури»  
<https://orcid.org-0000-0002-1680-4084>  
[dianabudiachenko@yahoo.com](mailto:dianabudiachenko@yahoo.com)

## СВІТОГЛЯДНО-МИСТЕЦЬКІ СКЛАДОВІ ІННОВАЦІЙНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ТЕАТРУ ФРАНЦУЗЬКОГО РЕЖИСЕРА ЖАКА КОПО

**Мета роботи** – визначити світоглядно-мистецькі складові інноваційної концепції театру французького актора, режисера, театрального педагога та критика Жака Копо як цілісного світоглядного та мистецького утворення. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні: історико-культурного методу – для аналізу режисерсько-педагогічної діяльності Ж. Копо в контексті соціокультурного простору першої половини ХХ століття; системного методу – для аналізу театральної педагогічної концепції Ж. Копо; мистецтвознавчого методу – для аналізу становлення світоглядних позицій, художньо-естетичних принципів і режисерської індивідуальності Ж. Копо; структурно-функціонального методу – для аналізу новаторської сутності системи підготовки всебічно розвинутого актора: театральна школа «В'є-Колумб'є». **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні базових світоглядних й естетичних настанов митця, складових інноваційної режисерської концепції театрального мистецтва. **Висновки.** Режисерська діяльність Жака Копо мала великий вплив на розвиток європейського театру. Його метод проведення акторського тренінгу з використанням маски вважають у світі сценічного мистецтва одним з найефективніших способів оволодіння професійною майстерністю. Ідея майстра «постійної архітектурної сцени», на думку фахівців, найоригінальніша у вирішенні сценічної форми. Міжнародний успіх Ж. Копо в галузі журналістики, драматургії, режисури, акторської майстерності та викладання являє собою рівень досягнень, що не має собі рівних в історії сучасного французького, а можливо, навіть сучасного європейського театру. Тоді як французький театр відчайдушно потребував керівництва та нових цілей, Ж. Копо своєю діяльністю демонстрував надзвичайне натхнення та постійне прагнення до якості. Його вплив на французьку культурну політику був дійсно великим і глибинним, а його робота лишила глибокий слід в теорії і практиці провідних дослідників американських та британських інститутів.

**Ключові слова:** театр, актор, режисер Жак Копо.

*Donchenko Natalia, Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Professor of the Educational and Scientific Institute of the Kiev National University of Culture and Arts; Budyachenko Diana, Master of Performing Arts Kyiv University of Culture*

**Worldview and art components of the innovative concept of the theater of French director Jacques Copeau**

**The goal of the work.** Identify the ideological and artistic components of the innovative concept of the theatre of the French actor, director, theatre teacher and critic J. Copeau as a holistic worldview and artistic formation. **The research methodology** consists in the application of the historical-cultural method: for the analysis of the directorial and pedagogical activity of J. Copeau in the context of the socio-cultural space of the first half of the twentieth century; system method: for the analysis of the theatrical and pedagogical concept of J. Copeau; art method: to analyse the formation of worldviews, artistic and aesthetic principles and directorial individuality of J. Copeau; structural and functional method: to analyse the innovative essence of the system of training a well-developed actor: the theatre school "Vieux-Columbie". **The novelty of the study** is to determine the basic worldview and aesthetic guidelines of the artist, part of the innovative directorial concept of theatrical art. **Conclusions.** Jacques Copeau's directing career had a great influence on the development of European theatre. His method of conducting acting training using a mask is considered in the world of performing arts one of the most effective ways to master professional skills. The idea of the master of

the "permanent architectural scene" is considered, according to experts, the most original in solving the stage form. Copeau's international success in journalism, drama, directing, acting and teaching is a level of achievement unparalleled in the history of modern French and perhaps even modern European theatre. While the French theatre was in desperate need of leadership and new goals, J. Copeau's work demonstrated extraordinary inspiration and a constant pursuit of quality. His influence on French cultural policy was indeed great and profound, and his work has left a deep mark in the theory and practice of leading researchers of American and British institutes.

**Keywords:** theatre, actor, director Jacques Copeau.

Актуальність теми дослідження. Ж. Копо (1875–1949) – важлива особистість у французькому інтелектуальному та художньому світі першої половини ХХ століття. Видатний режисер і педагог активно пропагував оновлення театру, звільнення його від рутини, нищості та бульварності. Він боровся за змістовний літературний репертуар, мріючи «повернути театру його релігійний характер, його священні обряди, його початкову чистоту» [7, 92]. Більшість провідних французьких режисерів багато десятиліть широко використовують багатий спадок Ж. Копо в галузі викладання, режисури й акторської майстерності, засвідчуючи важливість його мистецьких здобутків для розвитку театрального мистецтва. Сьогодні найпрестижніші європейські театральні навчальні заклади представляють широку мережу художніх поглядів, ідей, напрямів і різноманітних методичних установок, серед яких важливе місце посідають підходи, які розробив Жак Копо. Театральній режисурі сучасності бракує продуктивних світоглядних концепцій, естетичної досконалості, належного рівня постановочного мислення. Все це обумовлює необхідність звернутися до позитивного режисерського досвіду минулого, зокрема до цілісної світоглядно-художньої концепції французького режисера, актора, театрального теоретика та педагога Жака Копо.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом ХХ – початку ХХІ століть ім'я Ж. Копо було об'єктом уваги театральних критиків і науковців, які активно аналізували його режисерську діяльність на сцені невеличкого паризького театру «В'є-Колумб'є» та «Комеді Франсез». Також вони досліджували експериментально-педагогічні методи Ж. Копо в однойменній театральній школі «В'є-Колумб'є», а саме: діяльність студійного театру Ж. Копо висвітлює український театрознавець О. Клековкін, присвятивши цьому окремих однойменний підрозділ монографії «Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями» [1]. Дослідник подає стисло інформацію про режисерську та

педагогічну діяльність майстра, наводить перелік його основних сценічних постановок, особливо акцентуючи на впливі Ж. Копо на мимічне мистецтво: «Безпосередній вплив Копо відчутніший у розвитку мистецтва мимів, яке прославало французький театр з 1930-х років» [1, 545]. Вагомий внесок у дослідження творчої спадщини Жака Копо додали наукові праці зарубіжних мистецтвознавців: Ф. Андреса, Х. Слотера, Ж. Лермін'є, Б. Катза, А. Камю, Д. Гіда, Ж. Брефпорт-Блессінга й ін. Важливий фактологічний матеріал, що суттєво посприяв уточненню і доповненню загальновідомих аспектів життя та творчо-педагогічної діяльності Ж. Копо міститься в монографії британських науковців Ф. Чемберлена та М. Еванса «Жак Копо». Новий підхід до вивчення творчості режисера представила міжнародна команда науковців із США, Франції, Італії, Японії, Польщі та Словаччини (М. Аліверті, М. Консоліні, М. Містрік, М. Денізот, Т. Дж. Донах'ю, В. Маца, П. Філіп-Меден, Ю. Маса, К. Міямото, З. Осинські, М. Сорло, М. Ромен, С. Монтіні, Дж. Скапен, С. Друен) у колективній монографії «Жак Копо вчора і сьогодні». Незважаючи на неабиякий інтерес західноєвропейських та американських дослідників до творчої і педагогічної діяльності Ж. Копо, в українському академічному вимірі різноманітні аспекти теоретичної та педагогічної спадщини одного з новаторів режисерського театру першої половини ХХ століття не отримали свого належного осмислення.

Метою роботи є визначення світоглядно-мистецьких складових інноваційної концепції театру французького актора, режисера, театрального педагога та критика Ж. Копо як цілісного світоглядного та мистецького утворення.

Виклад основного матеріалу. Ж. Копо привніс у театр свого часу нову життєву силу, цілеспрямованість та енергію, засновану на фізичних навичках актора, баченні ролі театру й інстинктивному відчутті ритмічних і структурних вимог п'єси. Його пошуки відродженого театру – театру, який, як у

Давній Греції або середньовічній Європі, грав соціальну та моральну роль у суспільстві, вдало синтезували творчі досягнення інших новаторів, таких як: Г. Крег, А. Аппія, Е. Жак-Далькроз та ін.

Варто зауважити, що Ж. Копо був визнаним, успішним, популярним і впливовим театральним критиком, який писав для широкого кола журналів і газет у 1905–1913 роках. Як свідчать науковці, у своїх оглядах він критикував посередність та самовпевненість театрів паризьких бульварів і постійно ставив під сумнів широку комерціалізацію театру того часу [10, 221]. На думку Н. Поля, основою критичного письма Ж. Копо була віра в можливості театру розкривати істинні внутрішні виміри людського життя. Ж. Копо не сприймав порожньої театральності комерційних театрів, у яких трюки, традиційний сценічний бізнес, шаблонні діалоги та надмірно спрощені уявлення про характер і мотивацію людських вчинків надзвичайно мало говорили про природу людського існування [10, 226].

У своїх рецензіях Ж. Копо міркує про теорію драматичного оновлення. У травні 1909 року в статті «Професія в театрі» він написав про корупцію комерційного театру та вульгарність, яка переважає на сучасній сцені. Також він засудив відмову театрів від будь-якої ідеї творчості. Протягом двох років розмірковував про функцію драматичного критика, звинувачуючи своїх колег у живленні посередності драматичних постановок через самозаспокоєність і відсутність вимог [6, 30].

Внесок Жака Копо в розвиток сучасного театру важко переоцінити. Театральний критик кількох паризьких газет, він разом з письменниками А. Жидом та Ж. Шлюмберже брав активну участь у створенні надзвичайно впливового французького літературного журналу «Новий французький журнал». 1913 року він заснував власний театр «В'є-Колумб'є», яким керував протягом кількох років, а потім – театральну школу, методику викладання в якій протиставив методиці консерваторії.

Кар'єра Ж. Копо в театрі, починаючи з часів його діяльності як впливового драматичного критика, практичні реформи на посаді режисера театру «В'є-Колумб'є», пропагування його принципів, методів та ідеалів колишніми акторами й учнями мало настільки глибокий вплив на театральне мистецтво, що більшість теоретиків і практиків театру ставить його в один ряд з новаторами європейського режисерського

театру і сценографії М. Рейнхардом, А. Апіа, Г. Крегом, називаючи його одним із найвидатніших лідерів раннього періоду театру ХХ століття.

Жак Копо мав на меті створити новий театр, сформувати ансамбль акторів, який би відкинув стару систему виконавства і привніс на сцену відчуття театральної поезії та моральної мети. Майстер визнавав, що для створення такого театру, що буде фізично виразним і заснованим на творчих здібностях артистів, йому потрібно готувати нове покоління акторів. Саме ефективну реалізацію цієї подвійної інновації ставить режисер в серце історії ансамблевого театру початку ХХ століття.

Для Жака Копо взірцями цього процесу були роботи великих театральних діячів минулого. У цьому сенсі його порив до ансамблю був частково консервативним імпульсом. Зразками для режисера-новатора були театри Мольєра, Шекспіра та японський театр Но, у якому театральні традиції були побудовані навколо родин, професійних груп і концепцій цілісного бачення театру, зосередженого навколо актора та письменника. Саме ці складові Ж. Копо вважав необхідними для успішного ансамблевого театру. На відміну від Е. Г. Крега, який мріяв омолодити театр, ідея Копо полягала в тому, щоб повернутись до минулого та заново віднайти простоту, чистоту й істотну фізичність, а також відкрити спільну природу театральної вистави.

Сучасний театральний критик Ф. Паско наголошує на тому, що бачення театру в Ж. Копо було дуже точним, спрямованим на розрив із тогочасними розважальними постановками: «Театр, який пропагує Копо, є протилежністю тому, що практикують на паризьких сценах. Він лає надлишок. Його лють накопичилась проти надто комерційних розважальних театрів, де актори примножують ефекти та трюки» [9].

Один із найвідоміших його послідовників М. Сен-Дені зазначав: «Копо зрозумів, що сутність театру не літературна, а ритуально-фізична. Він хотів повернутися до витоків, до примітивного театру й через них дійти до інших мистецтв того часу» [12, 31]. Щоб досягти цієї чистоти та уможливити роботу творчого ансамблю, Ж. Копо зрозумів, що потрібен новий вид сценічного простору, очищеного від фальші й непотрібних прикрас. Для досягнення цих інновацій, режисер переробив сцену, створивши «голу естакаду». Майстер зазначав: «Вся сцена має бути

акторською зоною, на відміну від тієї “коробки ілюзій” – авансцени» [12, 27]. Також Ж. Копо намагався долучити акторів до ігрових прийомів, таких як імпровізація та рух, проте головним у підготовці акторів було змусити їх позбутися трюків комерційного театру та консерваторської техніки.

Режисер розумів, що для реалізації своєї мети, більш ніж радикальної для чинного на той час театрального мистецтва, надзвичайно гостро постало питання виховання молодих акторів. Він прагнув захистити акторів від небезпеки каботинажу – фальшивого комедіанства. Один із провідних бібліографів французького театрального реформатора М. Еванс наголошує, що для Копо каботинаж був хворобою, «захворюванням нещирості, або, скоріше, брехні. Той, хто страждає від цього, перестає бути істинним, бути людиною» [3, 253]. Саме в каботинажі були представлені всі ті якості, які він найбільше зневажав у комерційного актора [5, 104].

Розширюючи досвід натуралістів і символістів (А. Антуана, М. Луньє-По та І. Руше), Ж. Копо намагався реалізувати власне бачення сучасного вимогливого та недорогого театру, будуючи репертуар на поєднанні нових і класичних творів (три щотижневі вистави), а режисуру – на вишуканості та поетичності постановки.

Протягом першого сезону трупі нового театру вдалося довести те, що в сценічному просторі навіть за умови досить обмежених ресурсів можливо демонструвати високі художні стандарти та вражати публіку. Неабиякий ентузіазм глядачів був зумовлений новаторським підходом до репертуарної політики, що полягав у поєднанні класичної і сучасної драматургії.

Незважаючи на успіх театру «В'є-Колумб'є», Копо ніколи не був повністю переконаний, що його актори справді залишили позаду трюки та каботинаж бульварних театрів – культ зіркового актора, фальш актора-аматора, використання поверхової техніки. Як зауважив Ж. Копо 1923 року: «Я завжди знаю наперед, що вони збираються зробити. Вони не можуть вийти з себе; вони люблять тільки себе. Вони зводять все до рівня своїх звичок, своїх кліше, своїх афектів. Вони нічого не вигадують» [12, 31]. Копо протягом усього свого життя зневажав трюки комерційних акторів. На різних етапах своєї практики він прагнув «переформувати» акторів, виводячи їх «за межі театру, у контакт з природою та життям» [12, 24].

Жак Копо розробив власну концепцію школи акторської майстерності, де його ідеали поваги до тексту й акторського стилю, вільному від поширеного на той час «риторичного забарвлення», передаватимуться молодим людям, що прагнуть пов'язати своє життя з театром [11, 27].

Варто зазначити, що програму навчання актора було розроблено ще 1913 року, коли трупа новоствореного театру «В'є-Колумб'є» проходила підготовку до першого сезону. З перших днів існування навчання і тренування були невід'ємною частиною проекту. Ж. Копо особисто визначав структуру типового робочого дня трупи. До жорсткого режиму тренувань входили: плавання, фехтування, ритмічні вправи, гра-читання, імпровізація. Окрім того, Ж. Копо використовував репетиції просто неба. Проста обстановка була призначена для того, щоб актори звикли до відсутності технічних ефектів, перебуваючи в атмосфері правдивості та природності. Як наголошують дослідники, Ж. Копо робив природу мірилом, до якого прирівнював усі свої зусилля [2, 18].

Особливим нововведенням у підготовці акторів було зосередження школи на фізичних навичках і на важливості руху. Значну увагу було приділено роботі над імпровізацією в масці, що допомагало розвинути спонтанність і винахідливість. Ж. Копо підкреслює: «Маска вимагає як спрощення, так і розширення жесту; щось змушує вас перейти за межі вираженого почуття» [4, 152].

Ж. Копо експериментував з найрізноманітнішими виражальними можливостями, починаючи з гімнастики, танців, спорту, акробатики, дослідження рухів тіла, використовуючи маски для посилення самовираження. У своєму експерименті режисер запозичував елементи італійської комедії масок та японського театру Но, прагнучи, щоб актор осмислив доступні йому можливості зовнішньої та внутрішньої виразності. На думку дослідників, саме це він декларував як умову для перетворення актора-виконавця на актора-творця [8, 132].

На думку наукових дослідників, Ж. Копо – один з тих театральних режисерів і педагогів, якому вдалося досягти найбільших успіхів у пошуках нових виразних способів гри з використанням ефекту впливу маски на виконавця. Використовуючи маску, Ж. Копо вчив акторів уникати самотиражування. Майстер застосовував заняття в масці для

розвитку виразної гри актора без маски. Наприклад, він просив студента, у якого не виходила сцена, повторити її з хусткою на обличчі. Ефект був вражаючим: актор розслаблявся, ставав виразним і живим.

Примітно, що програма Ж. Копо включала не лише аспекти акторської техніки, а й оновлення театру як такого. Програма школи була націлена на: широку професійну підготовку, розвиток розуму та морального почуття, виховання дисципліни, освоєння традицій і звичок, сприятливих для ремесла, посилення духу колективізму, спільності цілей.

Можна констатувати, що режисерсько-педагогічний метод Ж. Копо став шалено популярним як в Америці, так і в Європі. Цей новаторський підхід складався із чітко визначених моральних та етичних вимог, суворої дисципліни, колективної роботи, згуртування довкола лідера, фізичної підготовки, імпровізації, гри в масках, обміну ролями.

Розробки Ж. Копо заклали теоретичну та практичну основу для більш широкого й осмисленого застосування маски в театральній педагогіці в 1960–1970-ті роки.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні базових світоглядних й естетичних настанов митця, складових інноваційної режисерської концепції театального мистецтва.

Висновки. Режисерська діяльність Жака Копо мала великий вплив на розвиток європейського театру. Його метод проведення акторського тренінгу з використанням маски у світі сценічного мистецтва вважають одним із найефективніших способів оволодіння професійною майстерністю. Ідея митця щодо «постійної архітектурної сцени», на думку фахівців, найоригінальніша у вирішенні сценічної форми. Міжнародний успіх Ж. Копо в галузі журналістики, драматургії, режисури, акторської майстерності та викладання являє собою рівень досягнень, який не має собі рівних в історії сучасного французького, а можливо, навіть сучасного європейського театру. Тоді коли французький театр відчайдушно потребував керівництва та нових цілей, Ж. Копо своєю діяльністю демонстрував надзвичайне натхнення та постійне прагнення до якості. Вплив майстра на французьку культурну політику був дійсно великим і глибинним, а його робота лишила глибокий слід у теорії і практиці провідних дослідників американських та британських інститутів.

### Література

1. Клековкін О. Ю. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями* / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 800 с.
2. Chamberlain F., Evans M. Jacques Copeau. London: Routledge, 2017. 188 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203702543> (дата звернення: 15.03.2022).
3. Copeau J. *Registres VI: L'École du Vieux-Colombier*, ed. Claude Sicard, Paris : Gallimard, 2000. 460 p.
4. Dasté C. *Postface Jacques Copeau, Grand-Père redouté, et aimé* / Mistrík M. (dir). Jacques Copeau hier et aujourd'hui, Bratislava/Paris, VEDA / L'Amandier, 2014. Pp. 151–154.
5. Evans M. *The French Ensemble Tradition: Jacques Copeau, Michel Saint-Denis and Jacques Lecoq*. In John Britton (Ed). *Encountering ensemble*. London: Bloomsbury, 2013. 472 p. URL: [https://michelsaintdenis.net/wp-content/uploads/2018/12/mark\\_evans\\_ensemblecomb.pdf](https://michelsaintdenis.net/wp-content/uploads/2018/12/mark_evans_ensemblecomb.pdf) (дата звернення: 15.03.2022).
6. Koffeman M. *Entre Classicisme et Modernité: La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Epoque*. Thèse à l'Université d'Utrecht, 2003. P. 300.
7. Lioure M. *Le théâtre religieux en France*. Paris: P. U. F., 1983. P. 127.
8. Marinis M. Copeau, Decroux e o nascimento do mimo corporal. Trad. José Ronaldo Faleiro. In: Pavis P., Thomasseau J.-M. (Org.). *Copeau l'Éveilleur. «La cerisaie» / Lecture: Bouffonneries*, 1995. №34. Pp. 127–143.
9. Pascaud F. *Été 1913: aux Vieux-Colombier, Jacques Copeau veut réinventer le théâtre* [archive], sur Télérama, 3 août 2013.
10. Paul N. H. *Jacques Copeau Looks at the American Stage, 1917–1919*. *Educational Theatre Journal*. 1977. URL: <https://www.jstor.org/stable/3206502?refreqid=excelsior%3A747514ac558a144430aed2e269cc1362> (дата звернення: 15.03.2022).
11. Rudlin J. *Copeau e a juventude: a formação do ator*. *Revista O Teatro Transcende*, Blumenau: FURB. 2002. № 11. Pp. 23–29.
12. Saint-Denis M. *Training for the Theatre. Premises & Promises*. Ed. Suria Magito. New York – London. Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982. P. 243.

### References

1. Klekovkin, O. Y. (2017). *Mise en scène: Ideas. Concepts. Directions*. Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Phoenix Publishing House, 800 [in Ukrainian].
2. Chamberlain, F., & Evans, M. (2017). *Jacques Copeau*. London: Routledge, 188. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203702543> [in English].
3. Copeau, J. (2000) *Registres VI: L'École du Vieux-Colombier*, ed. Claude Sicard, Paris: Gallimard. 460 [in French].

4. Dasté, C. (2014). Postface Jacques Copeau, Grand-Père redouté, et aimé. Mistrik M. (dir). Jacques Copeau hier et aujourd'hui, Bratislava/Paris, EDA / L'Amandier, 151–154 [in French].
5. Evans, M. (2013). The French Ensemble Tradition: Jacques Copeau, Michel Saint-Denis and Jacques Lecoq. In John Britton (Ed). Encountering ensemble. London: Bloomsbury. 472 p. Retrieved from: [https://michelsaintdenis.net/wp-content/uploads/2018/12/mark\\_evans\\_ensemblecomb.pdf](https://michelsaintdenis.net/wp-content/uploads/2018/12/mark_evans_ensemblecomb.pdf) [in English].
6. Koffeman, M. (2003). Entre Classicisme et Modernité: La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Epoque. Thèse à l'Université d'Utrecht, 300.
7. Lioure, M. (1983). Le théâtre religieux en France. Paris: P. U. F, 127 [in French].
8. Marinis, M. (1995). Copeau, Decroux e o nascimento do mimo corporal. Trad. José Ronaldo Faleiro. In: Pavis P., Thomasseau J.-M. (Org.). Copeau l'Éveilleur. «La cerisaie» / Lecture: Bouffonneries, 4, 127–143 [in French].
9. Pascaud, F. Été 1913: aux Vieux-Colombier, Jacques Copeau veut réinventer le théâtre» [archive], sur Télérrama, 3 août 2013 [in French].
10. Paul, N. H. (1977). Jacques Copeau Looks at the American Stage, 1917–1919. Educational Theatre Journal. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/3206502?refreqid=excelsior%3A747514ac558a144430aed2e269cc1362> [in English].
11. Rudlin, J. (2002). Copeau e a juventude: a formação do ator. Revista O Teatro Transcende, Blumenau: FURB, 11, 23–29 [in Portugal].
12. Saint-Denis, M. (1982). Training for the Theatre. Premises & Promises. Ed. Suria Magito. New York; London. Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD, 243 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 28.04.2022  
Отримано після доопрацювання 19.05.2022  
Прийнято до друку 26.05.2022*

УДК 808.55:161.263:[792+791]-051

**Цитування:**

Винар О. Б. Експлікація поняття «вербальні засоби акторської виразності» в категоріальному мистецтвознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 183–188.

Vinar O. (2022). Explanation of the concept of "verbal means of acting expression" in the category of artistic discourse. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 183–188 [in Ukrainian].

*Винар Ольга Богданівна,  
асистент кафедри режисури  
та акторського мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-3217-2806>  
vynar2021@gmail.com*

## ЕКСПЛІКАЦІЯ ПОНЯТТЯ «ВЕРБАЛЬНІ ЗАСОБИ АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ» В КАТЕГОРІАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

**Мета статті** – надати концептуальне осмислення та розробити авторське визначення поняття «вербальні засоби акторської виразності». **Методологія дослідження.** Застосовано метод елементарно-теоретичного аналізу, за допомогою якого виявлено основні закономірності та принципи функціонування чинних у науковому вимірі термінів і нового поняття «вербальні засоби акторської виразності»; метод узагальнення, який як метод наукового пізнання посприяв окресленню загальних властивостей та ознак термінотворення; системний метод, типологічний і метод функціонального аналізу, завдяки яким вербальні засоби акторської виразності розглянуто як унікальний комплекс у контексті створення образу сценічного персонажа. **Наукова новизна.** Експліковано поняття «вербальні засоби акторської виразності» шляхом прояснення його меж відносно таких понять, як «мовні засоби виразності» та «сценічне мовлення», які зазвичай використовують у синонімічному вербальним засобам акторської виразності значенні в процесі опису мовленнєвих особливостей персонажа; проаналізовано специфіку основних вербальних засобів акторської виразності; досліджено вплив вербальних засобів акторської виразності на реалізацію художньо-змістової функції сценічного твору. **Висновки.** У ході дослідження виявлено, що поняття «вербальні засоби акторської виразності» не є тотожним поняттю «сценічне мовлення», оскільки виразність сценічного мовлення забезпечується використанням вербальних і невербальних засобів виразності. Вербальна виразність як частина сценічного мовлення є однією з найважливіших якостей професійної акторської діяльності, що сприяє успішній репрезентації інтенцій персонажа та вдалому розкриттю його образу. Запропоновано акторське визначення поняття «вербальні засоби акторської виразності» як «важливі компоненти змістової цілісності системи створення образу персонажа, які характеризуються єдністю художнього змісту (фізико-акустичного, конкретно-чуттєвого плану звучання сценічного слова та стану й переживання персонажа) та які використовує актор з метою виявлення і матеріалізації художньо-естетичних цінностей сценічного твору». З'ясовано, що зазвичай функції вербальних засобів акторської виразності розглядають досить обмежено (як безпосередню передачу суті інформації, змісту та значення тексту), що пояснюється їх автоматичною екстраполяцією з теорії комунікації. Констатовано, що висока мовна компетенція авторів літературного першоджерела сценічного твору (письменників, драматургів) зумовлює активну участь вербальних засобів у процесі продукування емоційної мови персонажа, тоді як доповненням для вираження його думок і почуттів виступають невербальні засоби, що традиційно активно використовують у процесі комунікації і які зазвичай забезпечують основне сенсове навантаження. Особливість вербальних засобів акторської виразності полягає в тому, що вони здатні викликати художньо-естетичні переживання, пробуджувати творчу увагу глядача, виконуючи художньо-змістову функцію. Актор досягає емоційного впливу на глядача в контексті специфіки вербальних засобів виразності завдяки інтонації та її структурним елементам: ритмові, мелодії, темпу, тембру, логічним і фразовим наголосам.

**Ключові слова:** вербальні засоби акторської виразності, сценічна мова, театральне мистецтво, інтонація, методика, тембр.

*Vinar Olga, Assistant of the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts*  
**Explanation of the concept of "verbal means of acting expression" in the category of artistic discourse**

**The purpose of the article** is to provide a conceptual understanding and develop an author's definition of "verbal means of acting expression." **Research methodology.** The method of elementary-theoretical analysis was applied, with the help of which the basic regularities and principles of functioning of the terms valid in the scientific dimension and the new term "verbal means of acting expression" were found; the method of generalization, which, as a method of scientific knowledge, contributed to the ascent to the general properties and features of term formation; system method, typological method and method of functional analysis, due to which verbal means of acting expression

are considered as a unique complex in the context of creating the image of a stage character. **Scientific novelty.** The concept of "verbal means of acting expression" is clarified by clarifying its boundaries in relation to such concepts as "linguistic means of expression" and "stage speech", which are usually used in a synonymous verbal means of acting expression in the process of describing the speech features of the character; the specifics of the main verbal means of acting expression are analyzed; the influence of verbal means of acting expression on the realization of the artistic and semantic function of stage work is investigated. **Conclusions.** The study found that the concept of "verbal means of acting expression" is not identical to the concept of "stage speech", because the expressiveness of stage speech is provided by the use of verbal and nonverbal means of expression. Verbal expressiveness as a part of stage speech is one of the most important qualities of professional acting, which contributes to the successful representation of the character's intentions and the successful disclosure of his image. The actor's definition of the term "verbal means of acting expression" is proposed as: "important components of the semantic integrity of the character image system, which are characterized by unity of artistic content identification and materialization of artistic and aesthetic values of the stage work ". It has been found that the functions of verbal means of acting expression are usually considered to be rather limited (as a direct transfer of the essence of information, content, and meaning of the text), which is explained by their automatic extrapolation from the theory of communication. It is stated that the high language competence of the authors of the literary source of the stage work (writers, playwrights) determines the active participation of verbal means in the production of the emotional language of the character, while the expression of his thoughts and feelings are nonverbal means traditionally used in communication and usually provide the main semantic load. The peculiarity of verbal means of acting expression is that they are able to evoke artistic and aesthetic experiences, awaken the creative imagination of the viewer, performing an artistic and semantic function. The emotional influence of the actor on the viewer in the context of the specifics of verbal means of expression is achieved through intonation and its structural elements - rhythm, melody, tempo, timbre, logical and phrasal emphasis.

**Keywords:** verbal means of acting expression, stage language, theatrical art, intonation, technique, timbre.

Актуальність дослідження. Поняття «вербальні засоби сценічної виразності» є широко вживаною категорією в театрознавстві та мистецтвознавстві. Його кореляція з іншими близькими йому за значенням поняттями є актуальним завданням у зв'язку з відсутністю в сучасному мистецтвознавчому дискурсі загальноприйнятої однозначної дефініції вербальних засобів сценічної виразності. Невизначеність змісту поняття «вербальні засоби акторської виразності» стоїть на заваді адекватному відображенню специфіки сценічного мовлення та продуктивного аналізу процесів сучасного театрального мистецтва.

Аналіз публікацій. Різноманітні аспекти прояву вербальних засобів виразності в театральному просторі досліджують такі сучасні науковці: Н. Грицан, А. Коленко, П. Кучин, Т. Нечаєнко, А. Овчиннікова. Є. Орел, І. Сорока, Ю. Раденко й ін., Вони здебільшого аналізують мистецтво сценічного мовлення як основу професійної підготовки акторів, розглядають сучасні педагогічні методики викладання дисципліни «Сценічна мова», досліджують техніку сценічного мовлення та ін. Проте в мистецтвознавчому дискурсі донині не приділяли відповідної уваги проблемі визначення поняття «вербальні засоби акторської виразності». Посилення наукового інтересу до вивчення різноманітних аспектів сучасного театрального мистецтва потребує формування відповідної окресленому завданню термінології. Проте межі поняття «вербальні засоби акторської виразності» досі

розмиті, а його змістові характеристики недостатньо досліджені, що підтверджує актуальність та своєчасність звернення до вказаної проблеми.

Мета статті – концептуально осмислити та запропонувати авторське визначення поняття «вербальні засоби акторської виразності».

Виклад основного матеріалу. Унаслідок аналізу теоретико-методологічної бази: монографій, дисертаційних робіт, наукових публікацій і розвідок у сфері театального мистецтва – можемо констатувати недосконале вивчення категоріального апарату поняття «вербальні засоби акторської виразності». У вітчизняному науковому вимірі дослідники зазвичай досить побіжно розкривають сутність цього поняття, більше зосереджуючись на виявленні особливостей акторської майстерності як явища.

У довідковій літературі поняття «вербальний» (лат. *verbalis*, від *verbum* – слово, дослівно «*verbalis*» – дієслівний) подано як «словесний, усний» [11, 542]; «такий, що стосується мови та мовлення; словесний» [2, 1209]; «виражається словами, усними або письмовими, але зазвичай вимовленими словами; відповідно, розмовний; усний, не письмовий» [15]; «застосовується для способу передачі інформації в усній і в письмовій словесних формах» [4, 893].

Відповідно до наведених вище визначень поняття «вербальний» розуміємо

вербальні засоби як мовленнєві засоби, тобто засоби мови та мовлення.

Поняття «виражати» в словниках трактують як «виявляти, показувати щонебудь певними ознаками, діями та ін.» [3].

Однією з головних цінностей театру в усі часи була й лишається репрезентація творчої ідеї з метою пробудження в глядача позиції співпричетності, активної відповідної реакції. Цього досягають завдяки певним, характерним для різних театральних жанрів, художнім кодам – системою особливих виражальних засобів і способів їх практичного використання.

У контексті акторської майстерності поняття «вербальне» розуміють як вимовлене зі сцени, або, іншими словами, сценічне слово, сценічне мовлення.

Засноване на чіткій артикуляції сценічне мовлення, на думку дослідників, повинно відповідати виразності голосу, специфічним умовам тексту та загальної театральної і сценічної естетики [13, 135].

Водночас, на нашу думку, недоцільно вживати ці поняття як тотожні, оскільки сценічне мовлення хоча й позиціонується як «один з основних професійних засобів виразності актора» [6, 340], є набагато глибшим і більш багатоаспектним засобом театального втілення драматургічного твору, завдяки якому актор може повністю розкрити внутрішній світ персонажа, його національні, соціально-побутові та психологічні риси [9, 315].

Важливо розуміти, що виразність будь-якого мовлення, в тому числі й сценічного забезпечується використанням вербальних і невербальних засобів виразності [10, 161]. Тобто в сценічному мовленні поєднано кілька інформаційних потоків – переривчастий дискретний потік (безпосередньо словесний або вербальний) та безперервний образотворчий потік (візуальний або невербальний, що включає міміку, посмішку, жести, ходу, пози, рухи тіла).

Відповідно ототожнювати поняття «вербальні засоби акторської виразності» та «сценічне мовлення» недоцільно.

Водночас наголосимо на тому, що саме вербальні засоби виразності в акторській майстерності лишаються багато в чому недооціненими, оскільки зазвичай їх функціями вважають безпосередньо передачу суті інформації, змісту та значення тексту, тоді як функції донесення до глядача внутрішнього сенсу сказаного, підтексту та вираження ставлення до нього приписують невербальним

засобам виразності. Здебільшого це зумовлено специфікою сприйняття людиною під час комунікативного акту вербальних та невербальних елементів – дослідники наголошують, що приблизно 70-т відсотків інформації сприймається людиною візуально [8, 28]. За різними даними вербальний компонент передає від 35-ти до 45-ти відсотків інформації, тоді як невербальний – від 55-ти до 65-ти відсотків [12, 536].

У контексті сценічного мовлення виразність є унікальним мистецтвом втілення авторського (написаного) тексту в звуковому мовленні.

У лінгвістичному аспекті поняття «виразність» визначається як «комунікативна якість усного або писемного мовлення, яка здатна привертати увагу, викликати інтерес до висловлюваного, впливати на емоції та почуття мовців» [7, 22].

Система виражальних засобів актора – це мова його спілкування з глядачем, його професійний інструментарій. Розрізняють дві групи засобів виразності:

вербальні (мовні);

невербальні (позамовні, зокрема жести, міміка, хода, пози та ін.).

Дослідники відносять до мовних засобів виразності «засоби художньої образності, зокрема звукове оформлення тексту, інтонацію, логічний наголос, тропи й фігури поетичного мовлення, стилістично різноманітні лексичні й граматичні одиниці» [1, 552], наголошуючи на тому, що самостійність та оригінальність мислення, «інтересу мовця до того, про що він говорить, знання мови, розвинутого мовного чуття» [1, 553] є обов'язковими умовами досягнення виразності мовлення, що «виявляється в умілому доборі мовних засобів, умінні користуватися ними, побудові таких висловлювань, які б привертали особливу увагу співрозмовників» [1, 553].

Отже, можемо констатувати, що вербальна виразність як частина сценічного мовлення є однією з найважливіших якостей професійної акторської діяльності, що сприяє успішній репрезентації інтенцій (намір, задум, конкретна спрямованість психічної активності людини на будь-який об'єкт) [5] персонажа та вдалому розкриттю його образу.

Володіння засобами вербальної виразності є однією зі стрижневих якостей акторської майстерності, від рівня якої залежить його професійне зростання.

Вербальні засоби проявляються на рівнях:

лексико-семантичному;  
фонетичному;  
морфосинтаксичному;  
фонологічному.

Екстраполоючи означені прояви вербальних засобів на сценічний образ, можемо визначити такі прийоми акторської майстерності:

емоційна лексика (лексико-семантичний рівень);

концентрація певного звуку для створення ефекту напруги, енергетичного впливу, посилення відчуття тривоги (фонетичний);

емоційно-оцінний характер вербального впливу (морфо-синтаксичний);

використання певних звукоритмічних комбінацій – комбінування певних голосних і приголосних звуків з ритмом мови, наприклад вживання високого голосного звуку та ритму з метою створення напруження, хвилювання, посилення переживань / страху (фонологічний).

Особливе значення в контексті вербальних засобів акторської виразності, на нашу думку, відіграє звукове втілення художнього (драматургічного) тексту.

Вербальне оформлення авторського тексту – необхідний структурний компонент акторської діяльності. З позицій інтонаційної теорії воно являє собою спеціальним чином інтерпретований текст. Робота з художнім текстом, принципи й методи його перетворення, зумовлені формою, логікою розвитку образно-художнього сенсу сценічного твору, становлять основу акторської майстерності.

Важливими компонентами диференціації сенсового та вербального планів є увага до художнього образу твору та персонажа, «перевірка» його різними трактуваннями, що полягають у проведенні аналітичного розбору та дослідження тексту, а також втілення текстового матеріалу у звучанні.

Актор досягає емоційного впливу на глядача завдяки такому вербальному засобу виразності, як інтонація та її структурних елементів: ритму, мелодії, темпу, тембру, логічним та фразовим наголосам.

Серед названих вище вербальних засобів акторської виразності основними вважають мелодіку й тембр, оскільки саме вони забезпечують репрезентацію емоційно-експресивних відтінків мовлення.

Проблема вербальної інтерпретації художнього тексту з позиції інтонаційної теорії лишається недостатньо дослідженою і потребує розгляду, відповідно до специфіки

художньо-творчого, емоційно-ціннісного сприйняття та впливу акторського мистецтва.

Вербальні засоби акторської виразності є унікальним інструментарієм, за допомогою якого автор (драматург, режисер) втілюють свої думки у звуках і доносять глядачеві в синтезі з почуттями, відчуттями та світобаченням актора як безпосереднього творця образу персонажа.

Будучи динамічними та мінливими, вербальні засоби акторської виразності містять деякі стійкі елементи, серед яких особливе значення набувають звуковисотні, метроритмічні характеристики слова, що перетворюють його на тон. Вербальні засоби акторської виразності – результат цілеспрямованої діяльності творчої свідомості актора. Якість звучання голосу актора, здійснюючи естетичний вплив на глядача, виконує водночас і досить прагматичні функції. Для того щоб бути почутим у театральному просторі, звук-тон повинен мати певний спектральний склад, бути наділеним такими акустичними якостями, які роблять вербальну звучність яскравою, чіткою, чутною, темброво наповненою. Ці властивості водночас стають джерелом художньо-естетичного сприйняття вербальної палітри сценічного твору, викликаючи в глядача естетичні переживання.

Матеріально-вербальне вираження художнього сенсу драматичного твору, закріпленого у фонетичній формі, підлягає впливу часу, умов, обставин та водночас стабільне, постійне у вираженні інтонаційно-образних основ певного сценічного твору.

Специфіка функціонування вербальних засобів акторської виразності характеризує культуру акторської майстерності, оскільки зумовлена певною системою цінностей, що є відображенням ідеології, прийнятої як основної в конкретному суспільстві. Виразальні можливості – експресія, темброво-динамічна інтенсивність, діапазон звукових якостей, забарвлення та ін. – історично розглядали в контексті духовно-моральних уявлень.

На ролі якості звукового матеріалу в драматичному мистецтві наголошував К. Станіславський, стверджуючи, що кожен звук, який складається в слово, є ніби особливою нотою, що посідає власне місце у звуковому акорді слова та виражає ту чи іншу частинку душі, яка проникає через слово [14, 293].

Для набуття художнього статусу вербальна матерія повинна стати інтонованою, тобто такою, що виражає сенс твору.

Отже, особливість вербальних засобів акторської виразності полягає в тому, що вони здатні викликати художньо-естетичні переживання, пробуджувати творчу уяву глядача, виконуючи художньо-змістову функцію. Іншими словами, вербальні засоби акторської виразності є важливими компонентами змістової цілісності системи створення образу персонажа та вистави загалом, що має художньо-естетичну цінність і яку використовує актор з метою її виявлення та матеріалізації. Для них характерний художній зміст, що являє собою єдність фізико-акустичного, конкретно-чуттєвого плану звучання сценічного слова та стану й переживання персонажа, що в них виражається.

У контексті специфіки театрального мистецтва сценічне слово хоча і є наближеним до реальної розмовної мови, значно перевищує своє сенсове навантаження, а, набуваючи внутрішньої дії, підтексту, може й не збігатися зі сказаним своїм безпосереднім призначенням, навіть бути йому протилежним і набувати символічного трактування.

У контексті сценічної дії саме ретельне опрацювання вербальних засобів виразності актора є основою для:

створення гармонійного та органічного художнього образу персонажа;

суттєвим фактором створення необхідної сценічної атмосфери в кожній конкретній мізансцені;

реалізації, відповідно до режисерського бачення, ідеї постановки, переосмислення важливих для суспільства та кожної особистості проблем.

Наукова новизна. Експліковано поняття «вербальні засоби акторської виразності» шляхом прояснення його меж відносно таких понять, як «мовні засоби виразності» та «сценічне мовлення», які зазвичай використовують у синонімічному вербальним засобам акторської виразності значенні в процесі опису мовленнєвих особливостей персонажа; проаналізовано специфіку основних вербальних засобів акторської виразності; досліджено вплив вербальних засобів акторської виразності на реалізацію художньо-змістової функції сценічного твору.

Висновки. У ході дослідження виявлено, що поняття «вербальні засоби акторської виразності» не є тотожним поняттю «сценічне мовлення», оскільки виразність сценічного мовлення забезпечується використанням вербальних і невербальних засобів виразності. Вербальна виразність як частина сценічного мовлення є однією з найважливіших якостей

професійної акторської діяльності, що сприяє успішній репрезентації інтенцій персонажа та вдалому розкриттю його образу.

Запропоновано авторське визначення поняття «вербальні засоби акторської виразності» як «важливі компоненти змістової цілісності системи створення образу персонажа, що характеризуються єдністю художнього змісту (фізико-акустичного, конкретно-чуттєвого плану звучання сценічного слова та стану й переживання персонажа) і які використовує актор з метою виявлення та матеріалізації художньо-естетичних цінностей сценічного твору».

З'ясовано, що зазвичай функції вербальних засобів акторської виразності розглядають досить обмежено (як безпосередню передачу суті інформації, змісту та значення тексту), що пояснюють їх автоматичною екстраполяцією з теорії комунікації. Констатовано, що висока мовна компетенція авторів літературного першоджерела сценічного твору (письменників, драматургів) зумовлює активну участь вербальних засобів у процесі продукування емоційної мови персонажа, тоді як доповненням для вираження його думок та почуттів виступають невербальні засоби, що традиційно активно використовують у процесі комунікації і зазвичай забезпечують основне сенсове навантаження. Особливість вербальних засобів акторської виразності полягає в тому, що вони здатні викликати художньо-естетичні переживання, пробуджувати творчу уяву глядача, здійснюючи художньо-змістову функцію. Актор досягає емоційного впливу на глядача в контексті специфіки вербальних засобів виразності завдяки інтонації та її структурним елементам: ритму, мелодиці, темпу, тембру, логічним і фразовим наголосам.

### Література

1. Башманівська Л. А. Виразність як комунікативно-стилістична особливість мовленнєвої культури філолога. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації*: матер. XXI Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф.: зб. наук. пр. Переяслав-Хмельницький, 2017. Вип. 21. С. 550–561.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. 1728 с.
3. Виражати. *Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250000* / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. URL: <https://slovyk.me/dict/vts/%D0%B2%D0%B8%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B0%D1%82%D0%B8> (дата звернення: 16.05.2022).

4. Данилюк І. Г. Універсальний словник сучасної української мови. 100 000. Донецьк : ВКФ «БАО», 2011. 1008 с.

5. Іntenція. *Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.)* / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. 5-те вид. Київ; Ірпінь : Перун, 2005. URL: <https://www.lingvolive.com/en-us/translate/uk-uk/%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D1%8F> (дата звернення: 16.05.2022).

6. Коленко А. В. Теоретико-методологічні засади методики викладання предмету «сценічна мова» у творчих навчальних закладах України та світу. *Молодий вчений*. 2017. №11(51). С. 339–343.

7. Основні лінгвостилістичні поняття і категорії: словник-довідник філолога / уклад. І. І. Коломієць. Умань : Візаві, 2015. 202 с.

8. Пасинок В. Г. Основи культури мовлення. Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2010. 228 с.

9. Раденко Ю. В. Сценічна мова : навч. посіб. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2015. 318 с.

10. Руденко Ю. Теоретико-методичні засади розвитку виразного мовлення майбутніх вихователів дошкільних навчальних закладів : дис. ... доктора педаг. наук: 13.00.02. Одеса, 2016. 611 с.

11. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. 1-е вид. Київ : Головна редакція «Українська радянська енциклопедія» (УРЕ), 1974. 776 с.

12. Birdwhistell R. L. Kinesics: Inter-and Intra-channel communication research / J. Kristeva, J. Rey-Debove, D. J. Umiker (Eds.). *Essays in semiotics / Essais de semiotique*. Pp. 527–546. The Hague : Mouton, 1971.

13. Humar M., Sušec Michieli B., Podbevšek K., Lokar S. Gledališki terminološki slovar. Ljubljana : Založba ZRC, 2007.

14. Stanislavski K. An Actor's Work on a Role. Trans. and ed. Jean Benedetti. London; New York : Routledge, 2010.

15. Webster M. Dictionary of the English language. 1913. 2026. URL : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/verbal> (дата звернення: 12.05.2022).

### References

1. Bashmanovskaya, L. A. (2017). Expressiveness as a communicative and stylistic feature of the speech culture of the philologist. Trends and prospects for the development of science and education in the context of globalization: Proceedings of the XXI International Scientific and Practical Internet Conference: Coll. Science. wash. Pereyaslav-Khmelnytsky, 21, 550–561 [in Ukrainian].

2. Busel, W. T. (ed.). (2005). Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language. Kyiv; Irpen: Perun [in Ukrainian].

3. Busel, W. T. (way. and heads. ed.). (2005). Express. Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language: 250000. Kyiv; Irpen: Perun,. Retrieved from: <https://slovnkyk.me/dict/vts/%D0%B2%D0%B8%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B0%D1%82%D0%B8> [in Ukrainian].

4. Danyliuk, I. G. (2011). Universal dictionary of the modern Ukrainian language. 100 000. Donetsk: VKF BAO [in Ukrainian].

5. Busel, W. T. (ed. and goal. ed.). (2005) Intention. Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language (with additions and additions). The 5th type. Kyiv; Irpen: Perun. Retrieved from: <https://www.lingvolive.com/en-us/translate/uk-uk/%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D1%8F> [in Ukrainian].

6. Kolenko, A. V. (2017). Theoretical and methodological principles of teaching the subject "stage language" in creative schools of Ukraine and the world. A young scientist, 11(51), 339–343.

7. Kolomiets, I. I. (comp.). (2015). Basic linguistic and stylistic concepts and categories (dictionary-reference book of a philologist). Uman VPC "Vizavi" [in Ukrainian].

8. Stepdaughter, V. G. (2010). Fundamentals of speech culture. Kharkiv: VNKarazin Kharkiv National University [in Ukrainian].

9. Radenko, Y. V. (2015). Stage language: textbook. way. Kyiv: Kyiv. nat. University of Culture and Arts [in Ukrainian].

10. Rudenko, Yu. (2016). Theoretical and methodical bases of development of expressive speech of future educators of preschool educational institutions. Abstract of Ph.D. [in Ukrainian].

11. Melnichuk, O. S. (ed.). (1974). Dictionary of foreign words, 1st edition. Kyiv: Main edition of the Ukrainian Soviet Encyclopedia (URE) [in Ukrainian].

12. Birdwhistell, R. L. (1971). Kinesics: Inter- and Intra-channel communication research. In J. Kristeva, & J. Rey-Debove, & D. J. Umiker (eds.), *Essays in semiotics / Essais de semiotique*. The Hague: Mouton, 527–546 [in English].

13. Humar, M., Sušec, M. B., Podbevšek, K., Lokar, S. (2007). Gledališki terminološki slovar. Ljubljana: Založba ZRC [in Slovenian].

14. Stanislavski, K. (2010). An Actor's Work on a Role. Trans. and ed. Jean Benedetti. London and New York: Routledge [in English].

15. Webster, M. Dictionary of the English language (1913). Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/verbal> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2022  
Отримано після доопрацювання 23.05.2022  
Прийнято до друку 09.06.2022*