

Міністерство освіти і науки України  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка

ISSN 2411-3271

# Наукові записки

Тернопільського національного  
педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка

**Серія: Мистецтвознавство**

**2' 2019**  
**Випуск 41**

Тернопіль  
2019

ББК 85  
УДК 7.072.2  
Н 34

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (вип. 41). 212 с.

*Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (жовтень 1999 року)  
Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка (протокол № 4 від 26 листопада 2019 року)*

**Головний редактор:**

**Смоляк Олег**, доктор мистецтвознавства, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

**Редакційна колегія:**

**Ірина Тютюнник**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

**Марія Маркович**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

**Богдан Водяний**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

**Людмила Ванюга**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

**Світлана Вольська**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

**Людмила Кондрацька**, доктор педагогічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

**Олена Никорак**, доктор мистецтвознавства, професор (Національний університет “Львівська політехніка”).

**Наталія Урсу**, доктор мистецтвознавства, професор (Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка).

**Орест Голубець**, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна академія мистецтв).

**Рімантас Бальсіс**, доктор гуманітарних наук, професор (Клайпедський університет, Литва).

**Відмантас Мачюльскіс**, доктор гуманітарних наук, професор (Литовська академія музики і театру, Литва).

**Отто Біба**, доктор габілітований, професор (архів Товариства друзів музики у Відні, Австрія).

**Діана-Марія Даян**, кандидат історичних наук, доцент (Університет Бабеша-Бойяи, Румунія).

*Збірник наукових праць включено до Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора мистецтвознавства (наказ МОН України від 07. 10. 2015 р. № 1021).*

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
Серія КВ № 15877-4349Р від 12. 10. 2009 р.*

*Збірник представлений в загальнодержавному репозитарії “Наукова періодика України”*

*Збірник входить до української реферативної бази даних “Україніка наукова” (реферативний журнал “Джерело”)*

*Збірник включений до міжнародної наукометричної бази “Google Scholar” та “Index Copernicus”*

У науковому збірнику публікуються статті, що висвітлюють проблеми в галузі музичного і театрального мистецтва, також розглядаються дослідження присвячені візуальним мистецтвам: образотворчому, декоративно-ужитковому, дизайну та архітектурі.

Для студентів, аспірантів, вчителів, викладачів, наукових працівників і тих, хто цікавиться українським та зарубіжним мистецтвом.

**Наша адреса:** 46027, м. Тернопіль, вул. В. Винниченка, 10, факультет мистецтв, каб. 311.  
Тел. 098 265 43 82. E-mail: smolyak.te@gmail.com

Ministry of Education and Science of Ukraine  
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

ISSN 2411-3271

# **The Scientific Issues**

of

Ternopil Volodymyr Hnatiuk  
National Pedagogical University

**Specialisation: Art Studies**

**2' 2019**  
**Issue 41**

Ternopil  
2019

LBC 85  
UDC 7.072.2  
H 34

The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies / edited by Smoliak O. S. Ternopil : Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 2019. № 2 (issue 41). 212 p.

***Founder:** Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (October 1999)  
Publishing authorised by the decision of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University  
Academic Board (record № 4, November 26, 2019)*

**Journal Editor: Smoliak Oleg**, Doctor of Art Studies, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University)

#### **EDITORIAL BOARD**

**Iryna Tyutyunnyk**, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

**Maria Markovych**, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

**Bogdan Vodiani**, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

**Liudmyla Vaniuha**, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

**Svitlana Volska**, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

**Liudmyla Kondratska**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

**Olena Nykorak**, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv Polytechnic National University).

**Natalia Ursu**, Doctor of Art Studies, Professor (Kamianets-Podilsk Ivan Ohienko National University).

**Orest Holubets**, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv National Art Academy).

**Rimantas Balsys**, Doctor of Humanities, Professor (Klaipeda University, Lithuania).

**Vidmantas Mačiulskis**, Doctor of Humanities, Professor (Lithuanian Academy of Music And Theatre, Lithuania).

**Otto Biba**, Doctor Habilitatus, Professor (Friends of Music Association Archive in Vienna, Austria).

**Diana-Maria Dăian**, Candidate of History (Ph.D.), Associate Professor (Babeş-Bolyai University, Romania).

*Edition is included in the list of scientific professional publications of Ukraine which publish the results of scientific research papers for the degree of Candidate or Doctor of Art Studies by the Ministry of Education and Science of Ukraine  
07. 10. 2015, № 1021*

*Certificate of State Registration of the Printed Media KB № 15877-4349P, 12. 10. 2009*

*The Journal is represented in the State Repository "Journals of Ukraine"*

*The journal is included in the bulletin database "Scientific Ukrainian studies" (Bulletin "Dzherelo")*

*The collection is included into the International scientometric base "Google Scholar" and "Index Copernicus"*

The journal contains articles dedicated to the problems of music and theatre, as well as visual arts research: painting, fine arts, design and architecture.

For students, postgraduate students, teachers, researchers and those interested in Ukrainian and foreign art.

**Editorial office address:** 46027, Ternopil, 10 V. Vynnychenko street, Art Department, room. 311.  
Tel. 098 265 43 82. E-mail: smolyak.te@gmail.com

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.01.3.8.781.6

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.1>

**Лілія Нейчева**

<https://orcid.org/0000-0002-9952-0385>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеський національний академічний

театр опери та балету

[Liliya.neicheva@gmail.com](mailto:Liliya.neicheva@gmail.com)

## БОЛГАРСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ІНОНАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ВНЕСКІВ

*У статті простежено вплив на формування болгарської музики здобутків праболгарської, фракійської, давньогрецької та візантійської культур. Проаналізовано концепції походження болгар, вплив на культуру країни праболгарського етносу. Акцентовано увагу на орфічний культ Давньої Фракії, збережений у Болгарії. Виявлено особливості болгарської “нерегулярної ритміки”, в основі якої лежить грецька метрика. Приділено увагу спадкоємним рисам між Болгарією та Візантією, особливо в галузі церковно-християнської культури.*

**Ключові слова:** орфізм, “нерегулярні” болгарські ритми, бурдонний спів, калюфонний стиль, “басова” традиція співу.

**Лілія Нейчева**

кандидат искусствоведения, доцент

Одесский национальный академический

театр оперы и балета

## БОЛГАРСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ ИНОНАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ВКЛАДОВ

*В статье исследовано влияние на формирование болгарской музыки достижений праболгарской, фракийской, древнегреческой и византийской культур. Проанализированы концепции происхождения болгар, влияние на культуру страны праболгарского этноса. Сделан акцент на орфический культ Древней Фракии, который сохранен Болгарией. Выявлены особенности болгарской “нерегулярной ритмики”, в основе которой лежит греческая метрика. Выявлены общие черты между Болгарией и Византией, особенно в области церковно-христианской культуры.*

**Ключевые слова:** орфизм, “нерегулярные” болгарские ритмы, бурдонное пение, калюфонный стиль, “басовая” традиция пения.

Lillia Nieicheva

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
Odesa National Academic theater of Opera and Ballet**BULGARIAN MUSICAL ART AS A SYNTHESIS  
OF FOREIGN-NATION CULTURAL CONTRIBUTIONS**

*This article studies the effect of achievements of proto-Bulgarian, Thracian, Ancient Greek and Byzantine cultures on formation of the Bulgarian nation. The main scientific concepts concerning the origins of Bulgarians, etymology of name, and matters concerning linguistic and ethnic affiliation have been analyzed. The most important historical events that bore upon formation of the Bulgarian nation have been reviewed; in particular, attention was focused upon development of religious views of Bulgarians starting from the archaic eras.*

*Materials concerning the influence which achievements of proto-Bulgarians had on Bulgarian music and culture in general have been studied. An analysis of historical materials concerning the life of Turkish and Irano-Indian peoples, archeological cultural discoveries and accounts of various historians suggest the conclusion that archaic layers of Bulgarian folklore have relation to Irano-Indian, Turkish and Irano-Semite origins of monodic melodic culture, which were in organic contact with proto-Christian and early Christian artistic layers, thus facilitating flexible contacts with other Southern European cultural phenomena. This relation manifests itself in common features of Turkish and Bulgarian rhythms, the structure of folk music modes and the use of a quartertone system in music of these countries.*

*One subsection systemizes historical information regarding Thracians, and offers an overview of the works of historians and scholars studying origins of the Thracian language that influenced morphological and syntactical linguistic system of Bulgarians, and religious legacy. A conclusion was drawn that Bulgaria preserved the orphic cult of Ancient Thrace no less than Greece and Byzantium did, where vocal basis of music defined exceptional originality of rhythmic structures, in particular, in instrumentalism.*

*Accounts of Greek historians concerning secular and folk music of Thrace, rites, pantomimic scenes, etc. have been analyzed as well. The discovered sources allow to assume that practicing musicians of Ancient Thrace were prohibited from not only writing about music but even talking about it, although the myths, religious beliefs and ritual practices indicate the authoritativeness of Thracians in this particular area.*

*Bulgaria's inheritance of Ancient Greece's cultural legacy, including via Byzantine Orthodoxy of the 4<sup>th</sup> to 6<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> to 11<sup>th</sup> centuries, as proved by numerous examples of architecture, painting art and music (and especially its rhythmical side) has been analyzed. Based on theoretical works by V. Kholopova, D. Hristov, V. Stoin and A. Stoyanov, particularities of Bulgarian "irregular rhythmic" (which have, first of all, antique metrics at its core) and the problems of their fixing have been described.*

*Attention was also given to the hereditary features existing between Bulgaria and Byzantium, especially in religious Christian culture. The commonness manifests itself not only in the structure of Divine Service and the octoechos system but also in the monody of drone (ison) singing that remains contemporaneous in Bulgaria, in dissemination of the tradition of bass singing of psalms, in melisma which was not just an "adornment" but has retained the original rhetoric in the function of sacral mode of singing, and in the importance of ritual theatrical forms.*

**Keywords:** *orphism, irregular Bulgarian rhythms, bourdon singing, "calophonic" style, bass singing tradition.*

Вагомість болгарського внеску в музичний професіоналізм визначається позиціями, що заклали угорці Б. Барток, Д. Лігері, осмислюючи болгарські ритми і фактурні показники національної співочої традиції як одну з основ новачійних позицій світового музичного мистецтва ХХ століття. Болгарська музика в її національній специфіці вагома у міжнародних масштабах своєю причетністю до традицій греко-ірландського лідерства в популярній сфері

сьогодення, а також у галузі церковної музики. Адаже актуальність співу за ісоном для сучасного православ'я, що культивували від початку християнства в монастирях Афона, й що існує в церковному мистецтві України та Росії і донині – висвітлює той факт, що бурдонно-ісонний принцип фактури є традиційним для болгарського фольклору та церковності. Відповідно, конфесійна затребуваність бурдонно-ісонного звучання на сучасному етапі “резонує” зі споконвічно-болгарськими співацькими навиками, що просувають сукупно національне мистецтво цього народу до музично-лідуючих позицій у стилістичному сьогоденні. Болгарська музика історично найбільш наближена до візантійсько-грецьких витоків християнського мистецтва, а через Кирило-Мефодієвську традицію – до устоїв ірландсько-галльського православ'я, від чого вона стала досить помітною в “греко-кельтській хвилі”, що відбулося в художній сфері у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. у зв'язку з просуванням А. П'яццолі й Вангеліса на провідні позиції стилістики професійної музики світу. Тема болгарського професіоналізму в контексті світової культури актуальна для Одеси та Одеського регіону в цілому, оскільки історично визначена значущістю болгарського етносу та відповідних художніх традицій для зазначеного територіального ареалу України.

Теоретичні відомості про особливості фольклору Болгарії та її церковної музики подали у своїх працях Д. Христов [11], Л. Крачева [5], Л. Влаєва [2], О. Тончева [9]. Важливу роль у статті відіграє інтонаційна концепція музики, яка представлена послідовником Б. Асаф'єва в Україні – І. Ляшевським [6].

Мета статті – систематизувати відомості про музичні особливості болгарської нації, у зв'язку з впливом на них фракійської, протоболгарської, грецької та візантійської культур.

Болгарія стала гідною спадкоємицею кращих зразків протоболгарської, візантійської, фракійської і грецької музичних культур, що пояснюється насамперед територіальною близькістю країн.

Фракійська культура – одна з найдавніших культур східної частини Балканського півострова, що розвивалася на території сучасного півдня Болгарії. Стародавні фракійці не тільки збагатили своїми богами та героями грецьку і римську міфологію, вони дали світу містерії, фундаментальні культури й частину системи свят Середземномор'я і Чорномор'я, яка в редукованому вигляді існує і донині.

Єдиними матеріально зафіксованими згадками про їхнє життя стали описи, котрі зробили давньогрецькі історики, але в цих працях майже не йдеться про музику фракійської держави та етносу, хоча емблематичність Орфея свідчить про авторитетність фракійців саме у цій сфері. Основною причиною такого становища болгарська музикознавець Л. Крачева вважає те, що музикантам-практикам Стародавньої Фракії забороняли не тільки писати про музику, а й навіть говорити про неї [5, с. 9].

Грек Страбон стверджував, що у фракійців була розвинена танцювальна пантоміма, особливо та, що імітує військові битви (танці “Колабрімос” і “Карпея”), а також сюжетно оформлена пантоміма, присвячена смерті Орфея, котру виконували в супроводі флейти “торем” [5, с. 10]. Інший грек, філософ і поет Есхіл, зазначив, що у Фракії важливе місце було відведено жанрам плачу-оплакування, героїчним пісням та музиці, яка супроводжувала похоронні дії. Збереглися також спогади про музику на царському весіллі Котиса I в IV столітті до н. е.

Найбільш представницькою постаттю в культурі Фракії був Орфей. Із його ім'ям пов'язане виникнення релігійної доктрини та філософської системи – орфізму, поширеного головним чином серед фракійської аристократії від середини II тисячоліття до н. е. до VI ст. до н. е. Філософською основою вчення стали положення, оформлені у збірники віршів, які зібрав поет Мусей (Афіни, VI ст. до н. е.). Частину віршів приписують самому Орфею [7].

Відомо, що містерії відбувались у скельних святилищах і там організовували жертвоприношення. Жерці орфічних містерій промовляли тексти у вигляді мелодекламації в супроводі струнного інструмента, і фахівці припускають, що саме вони були орфічними гімнами. У відомостях про містеріальні обряди майже завжди йдеться про наявність танців та участь музичних інструментів. Науковець Л. Крачева розцінює використання музики не тільки

як просту прикрасу містерій, а й переконана, що саме музика уособлювала “образ” ритмізованого всесвіту, вона була способом спілкування з Богом [5, с. 14].

Варто зазначити, що у Фракії існувала своєрідна соціально-кастова семантика, відповідно до знакового використання музичних інструментів в обрядовій практиці [7]. Дві взаємопов’язані частини в орфічному вченні – культ Сонця і культ Землі – уособлювали два різних прошарки суспільства. Сонячний культ був поширений серед невеликої закритої групи чоловіків-аристократів. Вони використовували в обрядах саме струнні інструменти. Культ Землі побутував серед великої частини менш освічених прихильників орфізму, які в обрядах віддавали перевагу ударним інструментам (тимпані, кімвали, барабани і т. д.).

Окремі елементи фракійської культури болгарська культура успадкувала в галузі народних звичаїв (обряди ряджених) і танців (бучимиш, великденско хоро, тракийска ръченица). Музикознавці Болгарії виділили Фракійську фольклорну область, яка розміщена в однойменній низині на півдні Болгарії (тут дотепер функціонує храм Орфея). Музика даної області характерна імпровізаційною мелізматичною мелодикою, котра повільно розгортається і виконується антифонно. Яскрава представниця цієї фольклорної традиції – Валя Балканська. Типова для Фракії і Болгарії переривчаста форма танцю: швидкий темп чергується з помірним, щоб дати відпочинок танцювальникам. Але в цілому танцювальна культура пов’язана з культом землі [8, с. 156].

Про успадкованість у Болгарії античної грецької культури свідчать численні зразки архітектури, живопису і музики, особливо її ритмічна сторона. В основі народної болгарської системи ритму, на думку музикознавця В. Холопової, – давньогрецька метрика, а вона склалася у синкретичних умовах буття музики – поезії – танцю, в яких ритм є основною складовою. У мистецтві стародавніх греків метричні стопи становили основний фонд ритмоформул. Їх ритмічні малюнки були варіантні: довгі склади могли дробитися на короткі (хронос протос), а короткі – об’єднуватися в триваліші. Всі ці реалії наявні й у формульних поділах болгарської народної музики [10, с. 36–38].

Болгарський композитор і фольклорист Д. Христов вказував на безпосереднє входження цих формул-типів у народну музичну практику. Адже болгарське сільське населення, котре було “закрите” від впливів західної музики, зберегло у своїй творчості своєрідні ритмічні форми, успадковані від давньо- і новогрецької культурних традицій. Однак, на думку Д. Христова, ці ритмічні структури у болгар є набагато складнішими і розгалуженішими, ніж це представлено у греків [11, с. 32–33]. Також Д. Христов припустив, що вони виникли у результаті комбінацій дводольних і тридольних первинних ритмічних елементів при швидкості їх виконання близько 400 ударів на хвилину. Ці маленькі частки неподільні самі собою, тобто є первинними частками. Об’єднання в одну групу двох таких елементів утворює одну звичайну тактову частку, що відповідає танцювальному крокові, а об’єднання в одну групу трьох елементів – подовжену частку [11, с. 33].

Згаданий музикознавець звернув увагу на подібність ритмічної і ладової сторони болгарських народних музичних зразків до грецьких та східних наспівів. Як приклади навів часто живані розміри і групування тривалостей, вказавши на їх специфічну несиметричність, яка приваблювала композиторів інших національних шкіл, зокрема угорців Б. Бартока, Д. Лігеті та ін.

У другій половині VII ст. на правому березі Дунаю з’явилися протоболгари (праболгари), які відчутно вплинули на музичну мову Болгарії. Питання походження протоболгар було в науці об’єктом тривалих дискусій. На даному історичному етапі основна версія етнічних коренів болгар, на думку багатьох учених, зокрема професора П. Ангелова, – та, що “праболгари належать до тюрсько-алтайської мовної та етнічної групи” [1, с. 16]. Цей архаїчний протоболгарський прошарок культури визначив стійку орієнтацію на одноголосся (болгари в Одеській області виділяються серед інших етнічних груп саме нечутливістю до підголосочної поліфонії) або двохголосся з бурдоною опорою, що співвідноситься з пізнішою ісоновою християнською ознакою.

У 1990-х рр. серед болгарських істориків набула популярності теорія східно-іранського походження болгар. Поштовхом для цього стала робота П. Добрева [7], де він дешифрував



болгарські рунічні написи, припускаючи їх подібність до сармато-аланської писемності. Вчений вважав, що стародавні булгари були іраномовними і мешкали на території Бактрії, або Балхари, зі столицею в місті Балх. Звідси виводять етнонім “болгари”.

У контексті висловленого особливого значення набувають багата мелізматика в мелодиці фольклорних побудов, а також знамениті “нерегулярні ритми” болгар, які болгарська музикознавець І. Влаєва зіставляє з індійськими і виводить низку спільних рис між ними. Вона вважає, що в цих культурах ритм служить основним об’єднуювальним компонентом, тому порівнюється як зі словесним текстом, так і з танцювальним кроком [2, с. 308–313].

Поза межами Болгарії ця теорія не набула поширення, але архаїчний етап перетинання тюркської і протоболгарської культур фіксує увагу на принципових спільностях турецьких та болгарських ритмів, хоча ми знаємо, що історично-релігійно ці нації з XIV до XIX століття перебували у жорсткій конфронтації, тож взаємне сприйняття не могло бути органічним. Недарма Д. Христов схильний пояснювати структури ладів Болгарії в тісній взаємодії з турецько-арабськими. Музикознавець підкреслив, що дві музичні культури найбільше ріднить чвертьтонова система [11, с. 48–49]. Наведені вище свідчення спорідненості архаїчних прошарків фольклору Болгарії з ірано-індійським, тюркським, ірано-семітським витоками монодійної мелодійної культури органічно поєднувалися з прохристиянськими і раньохристиянськими художніми пластами, обумовлюючи гнучку контактність з іншими південно-європейськими культурними явищами.

Багато спадкових рис є і між Болгарією та Візантією. Загальність проявляється не тільки в будові богослужінь і осьмогласній системі, а й у бурдонному (ісоновому) співі, досі актуальному для Болгарії, у поширенні басової традиції виконання псалмів. У болгарській пісенній культурі, так само як і у візантійській, особливу роль відігравала й мелізматика, яка зберігала первинну риторику (кола, дуги, хреста, тощо) у функції сакрального знаку співу. Складно зрозуміти з документальних джерел, яка музика звучала в болгарських церквах IX–X століть. До наших днів збереглося тільки одне джерело того часу – Преславська керамічна плита [5, с. 30]. Цілком імовірно, що її використовували як навчальний посібник. Верхня частина тексту написана болгарською мовою, нижня – грецькою. На плиті залишилися уривки прокимнів. Зіставляючи їх з пізніми музичними пам’ятниками Болгарії та Візантії, вчені, зокрема О. Тончева [9, с. 131], висловили припущення, що в Симеоновій кафедральній церкві у Преславі, богослужіння відбувалося згідно з ритуалом Великої церкви Константинополя, і що саме їх типик Кирило і Мефодій переклали слов’янською мовою. У період візантійського панування з 1018 до 1186 р. Болгарія залишила велику кількість писемних пам’яток, серед яких Купріянові Євангелієві листи, фрагменти тріода, Остромирове Євангеліє. Вони свідчать про професійну майстерність болгарських церковних діячів у письмовій фіксації музичних текстів. Проте у XI столітті все ж таки переважала практика “передання” піснеспівів усно.

У період Другого Болгарського Царства (1186–1396) болгарські музиканти користувалися фіта-нотацією, що була поширена у Візантії XII століття. Невми, котрі лежали в її основі, фіксували власне не напрямок руху мелодійної лінії, а окремі інтервали й цілі мелодійні формули, які виконували роль опорних пунктів піснеспівів і які заучували напам’ять. Зображена над текстом грецька буква “фіта” позначала місце орнаменту, і її також передавали з вуст у уста [5, с. 45]. У болгарських пам’ятках була тенденція додаткових знаків, за допомогою яких прагнули точніше позначати мелодійні фігури. Відмінності між візантійськими та болгарськими пам’ятниками з фіто-нотацією Л. Крачева пояснює кількома причинами. По-перше, в XIII ст. у Візантії фіто-нотація втратила свою актуальність; Болгарія, навпаки, привносила в неї свої елементи. По-друге, Болгарія була на порозі церковної реформи, яку послідовники Тирновської школи підготували в XIV столітті. На користь цієї гіпотези свідчить той факт, що в Драганові мінеї (основну церковну книгу болгарських музикантів XIII ст.) уже увійшли житія і твори Кирила, Мефодія, Іоана Рильського тощо [5, с. 47].

У XIII–XIV ст. поширювався каллофонний стиль, який великою мірою був популярний і в Болгарії, а відображений у творчості І. Кукузеля. Болгари з легкістю сприйняли цей стиль, упізнавши у ньому елементи складної орнаментики, яка була притаманна їх фольклору. Важливу роль в адаптації каллофонного стилю у церковному житті Болгарії зіграв патріарх

Євтімій, котрий вважав, що каллофонічний орнаментальний стиль співу, представлений у збірниках “Акколутіє” І. Кукузеля, співзвучний з тенденціями Тирновської школи, а вона, своєю чергою використовувала багато епітетів, метафор, символів, прийнятих у літературних творах.

Болгарська церковна музика увібрала ранньовізантійські ознаки (Македонський Ренесанс IX століття, коли хрестилися болгари). Це ретельно зберігав архаїчний фольклор болгарських горців, що вирізнявся бурдонними формами. Ці останні опираються на педалі басів, що, своєю чергою, граничить із культом низьких нот природного чоловічого голосу. Серед іншого, це – мистецтво “басіння” в церковному співі, яке добре відоме з вітчизняних прикладів. Культура “басіння” в церковному співі збереглася в Болгарії донині. Її ця тембральна якість – прерогатива саме церковності, оскільки в побуті болгари-чоловіки говорять та співають високо.

Підсумовуючи сказане про витoki національної культурно-стильового генезису і музики, зазначимо, що тюркська, ірано-індійська (за І. Влаєвою) і слов’янська етнічні складові сучасної болгарської нації представляють сукупно індо-європейський ареал, що органічно увібрал витoki, які живили культуру Європи взагалі – фракійські, грецькі та візантійсько-християнські. Конфесійна затребуваність у Болгарії щодо бурдонно-ісонного багатоголосся і “басової” традиції співу на сучасному етапі “увійшли в резонанс” із споконвічно-болгарськими співочими навичками, спільно просуваючи національне мистецтво цього народу до музично-лідирувальних якостей у стилістичних розкладах мистецтва сьогодення. Свідчення цього – відкриття у професійній музиці болгарських ритмів і використання їх Б. Бартоком, а також визнання світовою музичною спільнотою зразків поп-культурної спадщини В. Балканської.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ангелов П., Бакалов Г. История на България. София : Булвест, 2000. 511 с.
2. Влаева И. Към проблема за българската метроритмична теория – основни характеристики и тяхното съ отношение към системата на тала. *Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации*. 2005. С. 299–317.
3. Добрев П. Надписи и алфавит протобулгар. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://odnapl1yazyk.narod.ru/pblang02.htm>
4. Златарски В. История на българската държава през Средновековието. Том 1–3. София : Марин Дринов, 2002. 2580 с.
5. Крачева Л. Българска музикална култура. От древността до наши дни. София : Марс, 2008. 343 с.
6. Ляшевский С. История Христианства в Земле Русской с I по XI век. М. : ФАИРПРЕСС, 2002. – 320 с.
7. Орфизм. Новейший философский словарь. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/417616](http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/417616) - 23к
8. Петров К. Български народни танци от Тракия. София : Славена, 2009. 256 с.
9. Тончева Е. Български роспев: Композиционно-структурни особености на стихирарическия жанр. *Проблеми ни старата българска музика*. София, 1975. С. 95–159.
10. Холопова В. Музыкальный ритм. Москва : Музыка, 1980. 72 с.
11. Христов Д. Теоретические основы болгарской народной музыки. Москва : Музыка, 1959. 54 с.

#### REFERENCES

1. Angelov, P., Bakalov, G. (2000). История на България [The history of Bulgaria], Sofia: Bulvest (in Bulgarian).
2. Vlaeva, I. (2005) The problem of the Bulgarian meter and the theory of rhythm. The main features and the irrelation ship to the system of tala, *Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации* [Bulgarian Historical Musicology: Approaches and Concrete Research], pp. 299–317. (in Bulgarian).

3. Dobrev, P. Proto-bulgarian runicin scriptions. Retrieved from <http://odnap1yazyk.narod.ru/pblang02.htm> (in Russian).
4. Zlatarski, V. (2002). История на българската държава през Средните векове [History of Bulgaria during the Middle Ages], Vol. 1–3, Sofia: Marin Drinov (in Bulgarian).
5. Kracheva, L. (2008). Българска музикална култура. От древността до наши дни [Bulgarian musical culture. From antiquity to our day]. Sofia: Mars (in Bulgarian).
6. Lyashevskyy, S. (2002). История Христианства в Земле Русской с I по XI век [History of Christianity in the Russian land with I the XI centuries]. Moscow: FAIRPRESS (in Russian).
7. Orphism. Newest Philosophical Dictionary. Retrieved from [dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/417616-23k](http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/417616-23k) (in Russian).
8. Petrov, K. (2009). Български народни танци от Тракия [Bulgarian folk dances from Thrace]. Sofia: Slavena (in Bulgarian).
9. Toncheva, E. (1975). Bolgarski Rospev: compositional and structural features of the genre stikhira, *Проблеми ни старата българска музика* [Our old Bulgarian music problems], Sofia, pp. 95–159 (in Bulgarian).
10. Kholopova, V. (1980). Muzykal'nyy ritm [Musical rhythm], Moscow: Muzyka (in Russian).
11. Khristov, D. (1959). Teoreticheskie osnovy bolgarskoy narodnoy muzyki [Theoretical foundations of Bulgarian folk music], Moscow: Muzyka (in Russian).

УДК 78.03

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.2>

**Юлія Каплієнко-Ілюк**

<https://orcid.org/0000-0002-6114-9680>  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової  
[yuliyakaplienko@gmail.com](mailto:yuliyakaplienko@gmail.com)

### **ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КАТЕГОРІЇ СТИЛЮ В МУЗИКОЗНАВСТВІ**

*У статті розглянуто основні дефініції поняття стилю. Керуючись історичним аспектом розгляду музичних явищ, розкрито сутність стильової категорії. Охарактеризовано проблеми визначення стилю з позицій дослідження категорії у працях науковців різних періодів розвитку музикознавства. Здійснено висновки щодо тривалої історії формування категорії стилю, багатозначності та багаторівневості застосування терміну.*

**Ключові слова:** стиль, музичний стиль, музичне мислення, музична мова, індивідуальний стиль, історичний стиль.

**Юлия Каплиенко-Илюк**

кандидат искусствоведения, доцент  
Одесская национальная музыкальная академия  
имени А. В. Неждановой

### **ПРОБЛЕМЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КАТЕГОРИИ СТИЛЯ В МУЗЫКОВЕДЕНИИ**

*В статье рассматриваются основные дефиниции понятия стиля. Руководствуясь историческим аспектом рассмотрения музыкальных явлений, раскрыта сущность стилевой категории. Охарактеризованы проблемы определения стиля с позиций исследования категории*

в трудах ученых разных периодов развития музыковедения. Осуществлены выводы относительно длительной истории формирования категории стиля, многозначности и многоуровневости применения термина.

**Ключевые слова:** стиль, музыкальный стиль, музыкальное мышление, музыкальный язык, индивидуальный стиль, исторический стиль.

**Yuliya Kapliyenko-Iliuk**

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

### ISSUES OF DEFINITION AND DEVELOPMENT OF THE CATEGORY OF STYLE IN MUSICOLOGY

*At the present stage of the studies of musical art, more and more attention is paid to the issues of style as an important category of musicology. Style is a multi-level category that is interpreted by scientists from different positions and views. Ambiguity of style predetermines long development of this category, evolution of its perception, emergence of new, modern studies that have become relevant in the scientific space.*

*The purpose of the paper is to reveal the problem of defining the style and the principles of using the term, taking into consideration the historical aspect of understanding this category in musicology.*

*The use of the concept of "style" began with the oratorical art of ancient Greece and can be found in the writings of Aristotle ("Rhetoric", "Poetics"), in musical art and architecture.*

*Aesthetic treatises of the Renaissance view style as a collection of certain features that make it possible to distinguish artistic phenomena among themselves. However, the term itself is used only in relation to figurative art, painting.*

*The concept of style is becoming more acute on the brink of the historical epochs of the late Renaissance and the Baroque, but is mixed with the category of genre. The need to use the concept of "style" in Art Studies was raised in the musical-historical works of the early eighteenth century. The basics of understanding the style, as a special manifestation of artistic and creative thinking, laid in the era of the Enlightenment, became the basis for most definitions of this concept.*

*Since the 19th century, interest in the style issues has increased, due to the growth of the personal factor in art, the emergence of national schools, including composer schools, in the epoch of romanticism; crystallization of the concept took place, its main meanings were polished.*

*In the first half of the twentieth century there appears a certain number of works, where, to varying degrees, the problem of style is displayed. In the development of style problems important became the achievements of B. Yavorsky and B. Asafiev, who identified the following ways in its study: the scientists are united by the common understanding of style, as the embodiment of musical thinking. The style of B. Yavorsky is connected with the historical and epoch-making value and manifests itself in the entire spiritual culture. B. Asafiev creates a rather original interpretation of the problem of style, the basis of which is the theory of intonation.*

*Realizing the ambiguity of the concept of style, presenting different approaches in understanding the style, its historical aspects and the principles of style analysis, M. Mikhailov gives his own definitions of the concept, revealing its content from different points of view. Thus, the scientist often relates the definition of style with the linguistic aspect and thinking.*

*The concept of style acquired significant development in musicology due to modern interpretations.*

*The category of style class has a fairly long history of formation and has prospects for further research, which is reflected in the nature of perception of the style of different periods of the history of music, individual and national style. Multiple meanings and versatility of the application of the term in musicology indicates broad possibilities of this category, the study of which makes it possible to reveal the essence of many aspects of contemporary art.*

*Keywords: style, musical style, musical thinking, musical language, individual style, historical style.*

На сучасному етапі дослідження музичного мистецтва дедалі більше уваги науковці приділяють проблемам стилю як важливої категорії музикознавства. Стиль – багаторівнева категорія, котру вчені тлумачать з різних позицій та поглядів. Багатозначність стилю спричиняє тривалий розвиток цієї категорії, еволюцію її сприйняття, опублікування нових, сучасних досліджень, що набули актуальності в науковому просторі. Тому розвідки у цій галузі дослідження займуть належне місце у музикознавстві, доповнюючи вивчення даної категорії новими поглядами на проблеми музичного стилю.

Проблема стилю відіграє значну роль в музикознавстві й стала об'єктом дослідження багатьох учених минулого століття. В українському сучасному мистецтвознавстві висвітлення даної проблематики знаходимо в дослідженнях Н. Горюхіної [3], В. Москаленко [13], О. Маркової [8], С. Тишко [20], О. Сокола [19], О. Самойленко [17], С. Мірошниченко [12], І. Коханик [4], С. Шипа [21] та інших.

Мета статті – розкрити проблеми визначення стилю, принципи використання терміна, керуючись історичним аспектом розуміння даної категорії в музикознавстві.

Поняття “стиль” розпочали застосовувати ще в ораторському мистецтві Стародавньої Греції, воно є у працях Аристотеля (“Риторика”, “Поетика”), у музичному мистецтві й архітектурі. Трактат “Про музику” Плутарха визначає стильові ознаки різних напрямків та шкіл, стилі окремих музикантів-поетів (лад, ритміка, ритм, монодія). Естетичні трактати епохи Відродження розглядали стиль як сукупність певних особливостей, що дають змогу розрізнити художні явища між собою. Однак сам термін використовували тільки стосовно зображального мистецтва, живопису. У трактаті І. де Грохеа “Музика” розроблена класифікація видів музичної практики (проста народна, складна правильна, церковна), яка має, усе ж таки, жанровий характер, але витлумачена в стильовому аспекті [14, с. 237].

Поняття стилю чіткіше набуло актуальності на межі історичних епох пізнього Ренесансу і бароко, але було змішане з категорією жанру. В трактаті Дж. Царліно “Dimonstrazioni harmoniche” у полемічній розмові між музикантами застосовано поняття “стиль”, проте у значенні манери [14, с. 513]. Виразніше та конкретніше про стилі висловився К. Монтеверді у передмові до своїх “Воєнних та любовних мадригалів”, диференціюючи стилі з позиції емоційного змісту музики: схвильований (*concitato*), м'який (*molle*) та помірний (*temperato*) [15, с. 93].

Необхідність використання поняття “стиль” у мистецтвознавстві була висловлена в музично-історичних працях початку XVIII століття. У музичній лексикографії того часу найбільш ранні визначення поняття “стилю” бачимо в “Музичному словнику” С. Броссара (1703 р.) [26], “Музичному лексиконі” І. Г. Вальтера (1732 р.) [31], “Музичному словнику” Ж.-Ж. Руссо (1768 р.) [30]. Руссо визначив стиль як “відмітний характер композиції або виконання”, що “значно змінюється залежно від країни, національного смаку, обдарованості авторів відповідно до змісту, місця, часу, теми, значення тощо” [30, с. 673]. Він розповідав про стилі творів німецьких, французьких та італійських музикантів, розрізняючи музику драматичну, камерну, церковну й симфонічну. Стильовими якостями дослідник наділив музичні інструменти, а також охарактеризував “мелізматичний”, “вільний” (імпровізаційний), танцювальний та інші стилі. Словник Вальтера трактував стиль багатозначніше, наводячи визначення, пов'язані з характером образного змісту, емоційним та соціальним станом: старий і новий, веселий, радісний, гострий, рівномірний, величний, високий, галантний, низький, підлий тощо [9, с. 80]. Стиль як характер змісту розрізняв Д. Шубарт у трактаті “Ідеї до естетики музичного мистецтва”, вказуючи на існування “церковного” й “драматичного” стилю та “стилю пантоміми”, під яким розумів танцювальну музику, поділяючи їх за національними критеріями [15, с. 329–338].

Інше бачення категорії стилю представив Й.-В. Гете у своїй статті “Просте наслідування природі, манера, стиль”, де дослідник розуміє стиль як вищий критерій оцінки естетичного, “вищий ступінь, якого може досягнути мистецтво” [2, с. 28]. Отже, основи розуміння стилю як

особливого прояву художньо-творчого мислення, що були закладені в епоху Просвітництва, стали основою більшості дефініцій даного поняття.

Із XIX століття посилюється інтерес до питань стилю, що пов'язано зі зростанням особистісного фактора в мистецтві, виникненням в епоху романтизму національних шкіл, зокрема й композиторських; відбулася кристалізація поняття, відшліфувались основні його значення. Велика увага категорії стилю у цей період приділена у працях О. Серова [18] та Г. Лароша [6]. О. Серов використовував термін “стиль” у різноманітних значеннях (“національний”, “індивідуальний”, “оперний”, “серйозний”, “легкий” та ін.), а Г. Ларош більше цікавився проблемами “стилю епохи”.

На межі століть набула значення віденська школа (А. Рігль, Г. Тіце, М. Дворжак, Г. Вьольфлін), роботи якої пов'язані з історією мистецтв, що вплинуло на музикознавство того періоду. Праці Х. Рімана (“Короткий посібник з історії музики з періодизацією за стильовими принципами та формами” [29]), Г. Адлера (“Стиль в музиці” [23]), “Метод історії музики” [25]), їх колективна праця “Посібник з історії музики” [24], Х. Пері (“Стиль в музичному мистецтві” [28]) та інші базовані на концепції музичного стилю.

У першій половині XX століття опублікована певна кількість робіт, де тією чи іншою мірою проглядається проблема стилю. Центральне місце серед робіт цього періоду займають дослідження Е. Курта [27], досягнення якого в галузі аналізу елементів стилю, індивідуальних та історичних стилів отримали загально визнаний пріоритет.

У розвитку стильової проблематики важливими стали досягнення Б. Яворського [22] та Б. Асаф'єва [1], які визначили наступні шляхи її дослідження: вчених поєднує спільне розуміння стилю як уособлення музичного мислення. Стиль у Б. Яворського пов'язаний з історико-епохальним значенням та проявляється в усій духовній культурі. Б. Асаф'єв створив оригінальну інтерпретацію проблеми стилю, основу якої становить теорія інтонації. Визначення категорії “стилю” вчений дав у ряді своїх робіт, перше з яких належить “Путівнику по концертах”, де термін охарактеризовано як “властивість (характер) або основні риси, за якими можна відрізнити одного композитора від іншого або твору одного історичного періоду (послідовності часу) від іншого” [1, с. 76–77].

Відомо також низку формулювань, які розкривають поняття стилю у ширшому, загальному мистецтвознавчому та естетичному значенні, а також у вузькому розумінні. Так, А. Луначарський визначав стиль як “певну сукупність особливостей самої концепції художнього твору (тобто його ідеї, образів) та його форм, що поєднують його з якими-небудь іншими творами, сукупність, отже, характерніших та об'єднувальних властивостей відомої групи художніх творів, які ми визнаємо такими, що належать до одного й того ж стилю” [7, с. 519]. Серед небагатьох дефініцій того часу виділяється трактування Х. Кушнар'єва, де відображена проблема стилю, пов'язана з аналізом: стиль – це “єдність закономірностей співвідношення: об'єкта та суб'єкта, загального і часткового, логічного та чуттєвого – словом, закономірностей усіх сторін і моментів форми та змісту” [5, с. 25].

Усвідомлюючи багатозначність поняття стилю, подаючи різні підходи в розумінні стилю, його історичних аспектів, принципів стильового аналізу, М. Михайлов надає власні дефініції поняттю, розкриваючи його зміст з різних поглядів. Так, вчений нерідко визначення стилю пов'язує з мовним аспектом та мисленням. Стиль, за його словами, – це “єдність системно організованих елементів музичної мови, обумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення” [11, с. 117]. У широкому значенні поняття стилю вчений розуміє як “певну спільність повторюваних ознак, властивих певній кількості окремих явищ” [10, с. 40]. Основа кількох його визначень – спільність та єдність процесів: “Стиль – це об'єктивно існуюче вираження типологічної спільності, що поєднує певну кількість творів” [11, с. 49]; “Стиль у мистецтві, зокрема в музиці, – вираження певної єдності, що охоплює якусь кількість художніх явищ: творів одного автора або ряду авторів, у тому числі сукупність творів, що належать цілому історичному періоду” [10, с. 66]. Історичний підхід позначився на визначенні, в якому стиль – “вираження історичного розвитку творчого музичного мислення” [11, с. 119], а власне музичне мислення – основа психологічної дефініції поняття: “Музичний стиль – вираження особливостей музичного мислення як специфічної

художньо-творчої форми мислення” [11, с. 51]. Дослідник розглядає стиль і з позиції психології, розуміючи його як “особливу психологічну установку”, де увага спрямована “не на те, що відрізняє окремий текст від інших текстів, а навпаки, на те, що їх зближує” [11, с. 114] та психологічного сприйняття, де “стиль – це узагальнене уявлення, що існує об’єктивно в індивідуальній та колективній свідомості як результат практичного життєвого досвіду у вигляді повторного слухового сприйняття певної кількості конкретних творів” [11, с. 157]. “Результатом такого сприйняття, – пише М. Михайлов, – є згорнуті образи різних стилів (стильових систем), що виникли на основі реальних музично-художніх об’єктів” [11, с. 157]. Водночас вчений відображає й діалектичний метод та системний підхід при визначенні. Так, стиль М. Михайлов може розглядати “як особливого роду вираження закону єдності та різноманітності” [11, с. 115] та як “єдність органічно взаємопов’язаних, взаємодіючих елементів, що сукупно утворюють цілісну порівняно стійку систему” [11, с. 119].

Є. Назайкинський розглядає стиль як певну якісну категорію, яка “дозволяє в музиці чути, впізнавати, визначати того чи тих, хто її створює або відтворює” [16, с. 17]. Музичний стиль вчений визначає як “відмітну якість музичних творінь, що входять у ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напряму, епохи, народу і т. д.), яка дає змогу безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх генезис та проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей сприйнятої музики, поєднаних у цілісну систему навколо комплексу відмітних характерних ознак” [16, с. 20]. На думку дослідника, саме така дефініція унеможливує розбіжності та суперечності у зверненні до цієї категорії.

Значного розвитку поняття стилю набуло в музикознавстві завдяки сучасним інтерпретаціям. Так, С. Тишко, орієнтуючись на дослідження багатьох науковців, зокрема М. Михайлова, С. Скребкова, Є. Назайкинського, В. Медушевського, Н. Горюхіної та інших, визначив стиль як систему “стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка і т. п.), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразових засобів” [20, с. 5]. Уводячи у визначення усі складові генези та видових категорій, наповнюючи їх ширшим смисловим навантаженням, учений надав стилю значення феномену.

В аспекті загальної концепції дослідження О. Сокола, присвяченого музично-виконавським ремаркам, надано оригінальне визначення поняття “музичний стиль”, яке відрізняється багатоскладеністю компонентів та дозволяє охарактеризувати дане явище з урахуванням ознак стилістики музичної мови, її “емоційно-експресивних відтінків”. Отже, музичний стиль, за О. Соколом, – це “спосіб інтонаційно-художнього вираження особистісного смислу дійсності, який визначається змістом образу світу композитора та відповідним йому відбором і організацією мовних, мовно-мовленневих та експресивно-мовленневих засобів інтонування, що слугують створенню інтонаційно-художніх явищ (інтонаційно-комунікативних актів)” [19, с. 30].

Отже, не претендуючи на вичерпне наведення прикладів визначення поняття стилю, доходимо висновку, що категорія стилю має тривалу історію формування та перспективи подальшого дослідження, що відображається на характері сприйняття стилю різних періодів історії музики, індивідуального й національного стилю. Багатозначність і багаторівневність застосування терміна в музикознавстві свідчить про широкі можливості даної категорії, вивчення якої дає змогу розкрити сутність багатьох аспектів сучасного мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Путеводитель по концертам: словарь наиболее необходимых терминов и понятий. Москва : Советский композитор, 1978. 200 с.
2. Гете И. Собрание сочинений в десяти томах. Том 10. Москва : Художественная литература. 1980. 514 с.
3. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.
4. Коханик И. Музыкальный стиль в ситуации “понимающего общения”: научный и творческий аспекты. *Науковий вісник*. Вип. 72. Київ, 2008. С. 28–39.

5. Кушнарёв Х. К проблеме анализа музыкального произведения. *Советская музыка*, 1934, № 6. С. 25.
6. Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Том 1. Москва : Типо-литография т-во И. Н. Кушнерев, 1913. 440 с.
7. Луначарский А. Собрание сочинений. В 8-ми т. Литературоведение. Критика. Эстетика. [Ред. коллегия: И. И. Анисимов (глав, ред.) и др.]. Т. 1–8. Т. 8 : Эстетика, литературная критика. Статьи, доклады, речи. (1928–1933). / Ред. И. С. Черноуцан, У. А. Гуральник. Москва : Художественная литература, 1967. 654 с.
8. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства : научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : Музична Україна, 1990. 183 с.
9. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / пер. с итал., фр., нем. и англ. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва : Огиз ; Гос. муз. изд-во, 1934. 604 с.
10. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты / Сост., ред. и примеч. А. Вульфсона; Вступ. статья М. Арановского. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
11. Михайлов М. Стиль в музыке : Исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
12. Мірошниченко С. В. Стильове і нестильове в поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 41–53.
13. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
14. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общая вступ. статья В.П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. 574 с.
15. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
16. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва : Гуманит. изд. центр. ВЛАДОС, 2003. 248 с.
17. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 3–13.
18. Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. Москва : Музгиз, 1950. 625 с.
19. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.
20. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. Киев : Киевская государственная консерватория имени П. Чайковского, 1993. 117 с.
21. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
22. Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. Москва : Советский композитор, 1987. 366 с.
23. Adler G. Der Stil in der Musik. I Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1911. 279 p.
24. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Band 1. Berlin : Max Hesses Verlag, 1930. 634 p.
25. Adler G. Methode der musikgeschichte. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1919. 248 p.
26. Brossard S. Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique, etc. Paris, 1703; 2<sup>nd</sup> éd., 1705, Amsterdam : Aux dépens d'Estienne Roger. 388 p.
27. Kurt E. Musikpsychologie. Berlin : M. Hesse, 1931. 324 s.
28. Perry C. Style in musical art. London : Macmillan and co., limited, 1924. 439 p.
29. Riemann H. Kleines handbuch der musikgeschichte mit periodisierung nach stilprinzipien und formen. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1908. 292 p.
30. Rousseau J. J. Dictionary de musique. Т. 6: Musique. Paris : Lefèvre, 1839. 685 p.
31. Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig : Wolfgang Deer, 1732. 362 p.



## REFERENCES

1. Asaf'ev, B. (1978). *Putevoditel' po kontsertam: slovar' naibolee neobkhodimyykh terminov i ponyatiy* [Concert Guide: A Dictionary of the Most Necessary Terms and Concepts], Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
2. Gete, I. (1980). *Sobranie sochineniy v desyati tomakh* [Collected Works in Ten Volumes], Vol. 10, Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (in Russian).
3. Goryukhina, N. (1985). *Ocherki po voprosam muzykal'nogo stilya i formy* [Essays on Musical Style and Form], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
4. Kokhanyk, I. (2008). Musical Style in the Situation of "Understanding Communication": Scientific and Creative Aspects. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: zbirnyk statei* [Scientific Herald of the Peter Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: collection of articles], Vol. 72, Kyiv, pp. 28–39. (in Ukrainian).
5. Kushnarev, H. (1934). To the Problem of the Analysis of a Musical Work. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 6. p. 25. (in Russian).
6. Larosh, G. A. (1913). *Sobranie muzykal'no-kriticheskikh statei* [Collection of Critical Music Articles], Vol. 1, Moscow: Tipo-litografiya t-vo I. N. Kushnerev. (in Russian).
7. Lunacharskiy, A. (1967). *Sobranie sochineniy. V 8 t. Literaturovedenie. Kritika. Estetika* [Collected Works. Literature Studies. Critique. Aesthetics], [ed. I. I. Anisimov and others], Vol. 8: Aesthetics, Literary Critique. Articles, Reports, Speeches. (1928–1933), ed. I. S. Chernoucan & U. A. Gural'nik, Moscow: Hudozhestvennaya literatura. (in Russian).
8. Markova, E. N. (1990). *Intonatsionnost' muzykal'nogo iskusstva: nauchnoe obosnovanie i problemy pedagogiki* [The Intonation of Musical Art: a Scientific Rationale and Problems of Pedagogy], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
9. Ivanov-Boretskiy, M. V. (Ed.). (1934). *Materialy i dokumenty po istorii muzyki* [Materials and Documents on the History of Music], Vol. 2: XVIII century (Italy, France, Germany, England), [trans. from Italian, French, German and English by ed. M. V. Ivanov-Boretskiy. Moscow: Ogiz; Gos. muz. izd-vo. (in Russian).
10. Mihajlov, M. K. (1990). Etjudy o stile v muzyke: stat'i i fragmenty [Studies on Style in Music: Articles and Excerpts], [ed. A. Wolfson; introductory article M. Aranovskiy], Leningrad: Muzyka. (in Russian).
11. Mikhaylov, M. (1981). *Stil' v muzyke: Issledovanie* [Style of Music: Study], Leningrad: Muzyka. (in Russian).
12. Miroshnychenko, S. V. (2004). Stylistic and Non-stylistic in Polyphony. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: zbirnyk statei* [Scientific Herald of the Peter Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Collection of Articles], Vol. 38: Musical Style: Theory, History, Modernity, Kyiv, pp. 41–53. (in Ukrainian).
13. Moskalenko, V. H. (1998). Creative Aspect of Musical Style. *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv Musicology], Vol. 1, Kyiv, pp. 87–93. (in Ukrainian).
14. Shestakov, V. P. (Ed.). (1966). *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekovya i Vozrozhdeniya* [Musical Aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance], Moscow: Muzyka. (in Russian).
15. Shestakov, V. P. (Ed.). (1971). *Muzykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII-XVIII vekov* [Musical Aesthetics of Western Europe of XVII–XVIII centuries], Moscow: Muzyka. (in Russian).
16. Nazaykinskiy, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke: Uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Style and Genre in Music: A Manual for Students of Higher Educational Institutions], Moscow: Gumanitarnyy izdatel'skiy tsentr VLADOS. (in Russian).
17. Samoylenko, A. (2004). Style as a Music and Cultural Category in the Context of M. Bakhtin's Theory of Dialogue. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: zbirnyk statei* [Scientific Herald of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Collection of Articles], Vol. 37, Kyiv, pp. 3–13. (in Ukrainian).
18. Serov, A. N. (1950). *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], Vol. 1, Moscow: Muzgiz. (in Russian).

19. Sokol, A. V. (2007). *Ispolnitel'skie remarki, obraz mira i muzykal'niy stil'* [Performing Remarks, Image of the World and Musical Style], Odessa: Moryak. (in Ukrainian).
20. Tyshko, S. (1993). *Problema natsional'nogo stilya v russkoy opere. Glinka, Musorgskiy, Rimskiy-Korsakov* [The problem of national style in the Russian opera. Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov], Kyiv: Petro Tchaikovskyi Kyiv State Conservatory. (in Ukrainian).
21. Shyp, S. V. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do stiliu: navchalnyi posibnyk* [Musical Form from Sound to Style: Manual], Kyiv: Zapovit. (in Ukrainian).
22. Yavorskiy, B. L. (1987). *Izbrannye trudy* [Selected Works], Vol. 2, Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
23. Adler, G. (1911). *Der Stil in der Musik. I Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils* [The Style in Music. I book. Principles and Types of Musical Style.], Leipzig: Breitkopf & Härtel. (in German).
24. Adler, G. (1930). *Handbuch der Musikgeschichte* [Handbook of Music History], Vol. 1, Berlin: Max Hesses Verlag. (in German).
25. Adler, G. (1919). *Methode der musikgeschichte* [Method of Music History], Leipzig: Breitkopf & Härtel. (in German).
26. Brossard, S. (1703). *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique, etc.* [Dictionary of music containing an explanation of the most used Greek, Italian and French terms in music, etc.], Paris, Amsterdam, At the expense of Etienne Roger (in French).
27. Kurt, E. (1931). *Musikpsychologie* [Music Psychology], Berlin: M. Hesse. (in German).
28. Perry, C. (1924). *Style in Musical Art*, London: Macmillan and co., limited. (in English).
29. Riemann, H. (1908). *Kleines handbuch der musikgeschichte mit periodisierung nach stilprinzipien und formen* [Small Nandbook of Music History with Periodization According to Style Principles and Forms], Leipzig: Breitkopf & Härtel. (in German).
30. Rousseau, J. J. (1839). *Dictionary de musique* [Music Dictionary]. Vol. 6: *Musique* [Music], Paris: Lefèvre. (in French).
31. Walther, J. G. (1732). *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [Musical Lexicon or Musicalische Bibliothec], Leipzig: Wolfgang Deer. (in German).

УДК 785.1:781.7

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.3>

**Ілга Кольц**

<https://orcid.org/0000-0001-7775-8408>

аспірант

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

[ilga86@ukr.net](mailto:ilga86@ukr.net)

## ДОМРА ТА ЇЇ РОЛЬ В КОНТЕКСТІ ВІТЧИЗНЯНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто історичні аспекти побутування домри в контексті культури ХХ століття. Визначено основні етапи, пов'язані з формуванням музичної культури, – зародження професійної освіти, становлення оркестрового виконавства. Наголошено на трансформації ролі народних інструментів у музичній культурі наприкінці століття. Підкреслено значення розвитку камерного домрового виконавства та розширення репертуару, призначеного для даного інструменту.*

**Ключові слова:** домра, культура, репертуар, оркестр народних інструментів.

**Илга Кольц**

аспирант

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

### **ДОМРА И ЕЕ РОЛЬ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА**

*В статье рассмотрены исторические аспекты бытования домры в контексте культуры XX века. Определены основные этапы, связанные с формированием музыкальной культуры – зарождение профессионального образования, становление оркестрового исполнительства. Отмечена трансформация роли народных инструментов в музыкальной культуре в конце века. Подчеркнуто значение развития камерного домрового исполнительства и расширения репертуара, предназначенного для данного инструмента.*

**Ключевые слова:** домра, культура, репертуар, оркестр народных инструментов.

**Iлга Kolts**

Postgraduate Student

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

### **DOMRA AND ITS ROLE IN THE CONTEXT OF DOMESTIC CULTURE OF XX CENTURY**

*Domra is an instrument that has a fairly long history. Although there is no reliable information about ways of occurrence in the domestic space, but there are many other instruments that were similar to it. This is the Kazakh domra, West European lute and others. There was information that the domra was used by skomorokhy. In 1648 were prohibited the use of this instrument, as well as many others and prohibited from playing them. A similar factor influenced the fact that the tradition of the game on the domra was interrupted, and after the revival of the instrument, it began to relate only to folk music.*

*At the end of the XIX century there is a revival of the instrument. Quickly, domra becomes a part of musical culture. There is a formation of a new construction of a domra. The modification of the domra, from the three strings to the four-stroke, had both positive and negative consequences. In particular, the addition of another string was the factor that allowed the “equalize” domra with violins. The range of four-seater domras was larger than those of the trister ones, that is, the performers were able to play the work, with the coverage of different registers. At the same time, certain losses were noted on the topic of timbre and dynamic nature. That is, changes in the construction of the domra have influenced the fact that they were now not only possible, but even need to be connected in an orchestra to a separate group. However, the possibility of its sound in the solo presentation was reduced.*

*The orchestral performance, firstly amateur, included an appeal to folk songs and dances that were studied by hearing. This repertoire did not require much mastery and the requirement to know musical literacy. However, the conditions are gradually beginning to lay down for the fact that the most skillful teams begin to demonstrate opportunities for further development. All this contributes to the practice of opening classes of folk instruments in musical schools, technical schools, colleges, and then – conservatories. Extremely important role is played not only by the internal aspiration of the performers to self-improvement and professional growth, but also the policy of the culture of the Soviet government.*

*During the XX century there were significant transformations associated with the positioning of folk instruments in the context of culture. The process of gradual evolution from amateur to professional performing, which took place in domestic culture, was accompanied by the institutionalization of the art of playing the domra. The emergence in the educational institutions of the artistic direction of the professional training of the domristers, contributed to the formation of professional orchestral formations, which would include the appropriate instrument. At the end of the XX century, there were conditions for the inclusion of the instrument in other spheres of performance,*

*as folk, academic, and variety direction. The problem of treating the domra as an instrument that could be used in chamber and solo presentation and being deprived of the “authenticity” instructions, be universal in figuratively aesthetic dimension and reproduce the ideas of “absolute music” was actuated.*

**Keywords:** *domra, culture, repertoire, orchestra of folk instruments.*

XX століття є часом глобальних зрушень у багатьох сферах людського існування. Надзвичайний інтерес до народних інструментів, що виникає під впливом ряду чинників, спричиняє чималі зміни в їх конструкції. Прагнення розкрити досі невідомі творчі виміри їх застосування, впливають на спроби переосмислити їх виразні, а часом і технічні можливості. Тотальне прагнення до експериментів і новацій, що характерні для академічної музики другої половини XX століття, приводить до переосмислення статусу багатьох інструментів та відкриття досі прихованих їх потенцій. Надзвичайно яскравою є трансформація, що стосується ролі домри в сучасній музичній культурі, причому даний аспект є таким, що не встиг повернути достатньої уваги науковців.

Ряд аспектів, пов'язаних із розвитком народно-інструментального мистецтва у вітчизняній культурі висвітлено у праці С. Костогриз [1]. Питання трансформацій, пов'язаних із народними інструментами, розкрито у праці А. Черноіваненко [5]. Філософсько-естетичні аспекти мініатюризації, які проявляються у написанні творів для домри соло, представлені у праці І. Форманюк. Аспекти, пов'язані з теоретичним обґрунтуванням та реалізацією в музичному практиці поняття “абсолютна музика”, визначені в роботах О. Лосєва [2] та А. Черноіваненко [3]. Актуальні тенденції, наявні в музичному вимірі, пов'язаному з академічною та неакадемічною традицією, висвітлено у працях Р. Бендікс [4] та С. Рейнольдса [7].

Мета статті – розкрити особливості трансформації ролі, місця та сприйняття домри в контексті вітчизняної культури XX століття. Представлена мета реалізується у зв'язку з висвітленням не лише аспектів, пов'язаних з безпосередньою музичною практикою, а й виділенням ключових тенденцій у філософсько-естетичному та культурологічному дискурсах, що відображають бачення музичного світу в рамках настанов постмодернізму.

Домра – інструмент, що має тривалу історію. Хоча достовірних відомостей про шляхи її виникнення у вітчизняному просторі немає, проте відомо чимало інших інструментів, які були подібні до неї. Це казахська домбра, західноєвропейська лютня та інші. Є відомості про те, що саме домру використовували скоморохи. Свідченнями про функціонування даного інструменту були здебільшого візуальні зображення, на яких представлені музиканти, котрі грали на струнно-щипкових інструментах з округлим корпусом та кількома струнами. Проте в 1648 році цар Олексій Михайлович заборонив використання даного інструменту, а також багатьох інших, як таких, що є втіленням “бісівського начала”, відповідно й грати на них заборонено. Подібний чинник вплинув на те, що була перервана традиція гри на домрі, а після відродження інструмента його почали пов'язувати тільки з народною музикою.

Надзвичайно важливою подією, що ознаменувала початок “ренесансу” домри, стало те, що Василь Андрєєв знайшов струнно-щипковий інструмент округлої форми в 1896 році у В'ятській губернії. Він зробив висновок, що даний інструмент є давньою домрою. Василь Андрєєв та Семен Налімов реконструювали домру, зробивши її з грифом середньої довжини і трьома струнами. За рахунок того, що В. Андрєєв мав балалаєчний оркестр, він зміг увести до нього і домри. Цей факт став надзвичайно важливим для подальшого просування інструменту. Адже В. Андрєєв зі своїм оркестром багато гастролював по території Російської імперії, в тому числі на українських землях. Завдяки концертам російського оркестру під орудою В. Андрєєва поширився інтерес загалом до оркестру народних інструментів. Так, відомий український діяч Гнат Хоткевич, перебуваючи у Петербурзі в 1896 році з етнографічними концертами, зустрівся з В. Андрєєвим, який запропонував утворити оркестр народних інструментів. Власне, вже за три роки у Харкові був організований аматорський балалаєчний оркестр, який очолював В. Катанський. Після гастролей у 1912 році у Харкові оркестру В. Андрєєва, було здійснено подальший крок на шляху популяризації оркестрів народних інструментів. Уже в 1920 році у

Харкові виник балалаечно-домровий оркестр. “Так, у 1920 році при політосвіті Харківського губернського відділу народної освіти був організований професійний домрового-балалаечний оркестр. Основне ядро цього колективу, який прийняв назву “Перший старовинний народний оркестр”, склали музиканти Г. Харакоз, Г. Резніченко, І. Кругляков, Л. Нікітін, А. Качанов” [1, с. 38]. Із 1920-х років відбувалося поступове заснування інших оркестрів народних інструментів. Відповідно, домра здебільшого функціонувала в контексті вітчизняної культури як ансамблевий інструмент, пов’язаний із народним мистецтвом.

Неабияку роль у тому, що домра стала учасником оркестрів і ансамблів народних інструментів, відіграли її конструктивні зміни. Зокрема, на початку ХХ століття домру модифікували на прохання диригента Г. Любимова майстер С. Буров створив чотириструнну домру. Її струни налаштовували по квінтах, що відповідає строю струнно-смичкових інструментів (скрипки, альту, віолончелі). Надзвичайно важливе значення мало створення згодом домр різних типів – малої, альтової, тенорової, басової та контрабасової. За рахунок того, що виникла група домр, дані інструменти набули важливішого статусу в оркестрі.

Модифікація домри з трьохструнної на чотириструнну мала як позитивні результати, так і негативні наслідки. Зокрема, додавання ще однієї струни стало тим чинником, що дав змогу “урівняти” домри зі скрипками. Діапазон чотириструнних домр став більшим, аніж у триструнних, тобто виконавці отримали змогу грати твори, охоплюючи різні регістри. Разом із тим, було відзначено певні темброві та динамічні втрати. Тобто, зміни конструкції домри вплинули на те, що їх відтепер було не тільки можна, а й навіть треба з’єднати в оркестрі в окрему групу. Проте зменшилися можливості її звучання в сольному викладі.

Оркестрове виконавство, спочатку аматорське, передбачало звернення до народних пісень і танців, які вивчали на слух. Подібний репертуар не потребував великої майстерності та знань нотної грамоти. Проте поступово почали закладати умови для того, щоб наймайстерніші колективи, демонстрували можливості для подальшого розвитку. Все це сприяє практиці відкриття класів народних інструментів у музичних школах, технікумах, училищах, а згодом і – консерваторіях. Надзвичайно велику роль відіграє не лише внутрішнє прагнення виконавців до самовдосконалення та зростання професійного рівня, а й політика у сфері культури радянського уряду. Заклик до розвитку самодіяльності було практично втілено у створенні умов для навчання гри на народних інструментах. Причому поступово відбувалася трансформація виконавських складів, де відтепер могли бути додані й інші народні інструменти. “В 30-40-і роки ХХ ст. оркестри “андріївського типу” поширюються головним чином у великих промислових центрах Лівобережної України, а на Правобережжі охоплюють Київську, Житомирську, Кіровоградську області. Процес об’єднання національного і міжнародного інструментарію, що почався в самодіяльному русі 20-х років ХХ ст., досяг вищої точки в 50–60-ті роки, особливо у сільських сімейних інструментальних ансамблях” [1, с. 39].

Із 50-х років ХХ ст. почався принципово новий етап розвитку домрового мистецтва. Це був час, коли здійснювалась остаточна професіоналізація даного напрямку виконавства. Йдеться і про відкриття класів, відділень, кафедр народних інструментів у провідних закладах вищої освіти мистецького спрямування, і про принципово новий рівень музично-культурного життя. Друга половина ХХ століття стала важливим періодом: виникла можливість казати про забезпечення високого рівня виконавства на домрі. Професійні колективи, які почали функціонувати в цей час, почали використовувати не лише балалайки та домри, а й ряд інших народних інструментів, причому кожен з них відтепер трактувалися по-своєму, принципово не подібно до іншого. Паралельно з аматорськими колективами виникли і навчальні оркестри народних інструментів.

Наприкінці ХХ століття започатковані нові тенденції в музичному мистецтві, адже в ньому формуються передумови для трактування інструментів у іншому ключі, причому маємо на увазі не лише намагання апелювати до усіх стильових напрямків, а й до того, щоб не бути прив’язаним до певних “стереотипізованих уявлень”, які б асоціювались з конкретним інструментом. А. Черноіваненко вказує на процеси, які стосуються багатьох народних інструментів, що починають відігравати важливішу роль у культурі. Завдяки революційним

змінам конструкції інструмента, іманентній театралізації цього типу інструменталізму, аскетизму і харизмі особистості виконавців відбувалося переродження з оркестрового виконавства на камернішу форму. Причому це стосується не лише домри, а й баяна, балалайки, бандури. Неабияке значення в цьому відіграє поява композиторських творів, що спрямовані не тільки на створення образів, які дотичні до фольклору, а й принципово інших, де превалює експериментальне начало, котрі мають новаторсько-авангардне забарвлення. “XX століття привернуло композиторів до нової сонорики, вглиб звукової матерії, до “емансації звуку” (Л. Гаккель), королівства неперекладних темброваних формул (як зворотний бік глобалізації-універсалізації), і тут “Містер Інструмент” відіграє далекосяжну роль: він може сам себе інструментувати, а іноді може навіть диктувати композитору, виконавцеві й навіть слухачеві не тільки засоби, а й ідеї, напрями їх розвитку” [5, с. 373].

Для сучасної вітчизняної культури притаманне звернення до народних інструментів, в тому числі домри, у принципово іншому забарвленні. Відбувається формування неакадемічної естрадної музики, в якій чималу роль відіграє саме народний інструментарій. Це стає цікавою “родзинкою”, адже розширюється виконавський репертуар, трансформується місце інструменту в контексті культури; його сприйняття з боку аудиторії проявляється позбавленим певних “шор”, традиційних візуальних та світоглядних опцій. Подібний чинник сприяє більшому інтересові до інструменту, позбавленню від тих настанов, які впроваджували у радянському минулому. Причому, надзвичайно органічно відтепер використовують одні й ті самі інструменти і в популярній музиці, і в джазі, й у фольклорі, і в академічній музиці – бандура, дещо рідше балалайка та домра. Все це відповідає настановам постмодернізму, який є втіленням переплетення різних стилів та епох. Рівень професіоналізму в усіх цих сферах є однаково високим, що підкреслює А. Черноіваненко: “Нагадаємо, що, як і академічний, фольклорний інструменталізм має високий ступінь професіоналізму. Тому трансформація мистецтва гри на вдосконаленому баяні/акордеоні, домрі, балалайці, бандурі (з паралельним існуванням у фольклорі та популярних полях) в академічну інструментальну культуру – це більш “короткий перехід” від радіуса однієї професійної майстерності до радіуса іншої” [5, с. 367]. Подібна трансформація інструментів як таких, що позбавлені прив’язки до певної галузі музикування, відповідає настановам “абсолютної музики”, що постулювалась у багатьох філософсько-естетичних працях. Зокрема, на це вказував у своїй роботі О. Лосев: “Під “абсолютною”, або “чистою” музикою я розумію музику, позбавлену будь-яких зорових, словесних та інших немuzичних образів. Чиста музика – та, яка не містить у собі ніякої сторонньої “програми”, і є тільки чиста звучність” [2, с. 14].

Отже, створення низки камерних творів для домри соло, для камерного складу за участю даного інструменту в поєднанні з іншими інструментами, створює широкий спектр для його подальшого розвитку. Відсутність певних установок, пов’язаних з його історичним “минулим”, дає йому змогу стати повноцінним учасником академічного та неакадемічного музикування, де розкриваються можливості для втілення ідей абсолютної музики, відкритої для прочитання будь-ким, причому збільшується “роль позамузичних засобів вираження у музичних змістах. Більшість дослідників доходять висновку, що музика представляє багато із значень та змістів, які розуміються у термінах концепції “абсолютної музики”” [3, с. 222]. Ця тенденція до створення камерних творів для домри соло втілена у творах сучасних українських композиторів, зокрема В. Івка, В. Міхеєва та інших. Власне, найбільше подібних камерних творів виникло в останнє десятиліття XX – на початку XXI століття, причому це стосувалось як концертного, так і навчального репертуару для домри соло. “Провідна роль серед них належить безумовно мініатюрі. Ті циклічні композиції, відомі нам, які створені для цього інструменту без супроводу, “зібрані” в циклі мініатюр (“П’ять каприсів” А. Циганкова, “Сім характерних п’єс” Б. Міхеєва, “Дві п’єси” В. Івка, “Імпровізація і токато” В. Матряшина, “Іронічна сюїта” А. Дормідонтова)” [6, с. 265]. Сам факт написання подібних мініатюр є надзвичайно важливим для визначення ролі та значення позиціонування домри в сучасній музичній вітчизняній культурі, адже він є символом “звільнення” інструменту від попереднього семантичного навантаження.

Доречно буде вказати на відмову від настанов “автентичності”, які виступають (разом з “ідентичністю”) одним із ключових понять у музичному дискурсі. Фольклорна автентичність передбачала розуміння музичного сенсу в соціальному та культурному контексті, охоплюючи соціологічне значення музики та її місця в опозиційному положенні відносно домінуючих культурних проявів. Р. Бендікс так підкреслює це протиставлення домінуючим модерним культурним проявам та його дещо утопічний характер: “Фольклор давно служив засобом пошуку справжнього, що задовольняє прагнення до втечі від сучасності. Ідеальна народна спільнота, яка вважається чистою і вільною від зла цивілізації, була метафорою для всього, що не було сучасним” [4, с. 7]. Відтепер цей підхід сприймається як той, що має неоднозначний характер. Індивідуальна репрезентація мислиться як така, що безумовно здатна передати певну культурну та соціальну значущість, проте на перший план вийшли суто естетичні якості, які не повинні підпорядковуватися стереотипам та усталеній нормі.

Разом з тим композитори продовжують створювати музичне мистецтво для народних інструментів (в тому числі для домри), в котрому превалюють такі явища, як “ностальгія-реконструкція”, що можна пояснити проявом нетерпимості до всього нового та прогресивного, прагненням апелювати до насолоди минулим та тугою за ним. Ідею певної ретроманії, наявної в сучасній культурі, в тому числі у популярній, відстоює такий автор, як С. Рейнольдс, що вказує на спрямованість сучасної культури на “власне минуле, нескінченну переробку ідей і досягнень минулого та, по-друге, відсутність нових, прогресивних ідей і стилів, які дали про себе знати з початку 2000-х років” [7, с. 33].

Упродовж ХХ століття відбулися значні трансформації, пов’язані з позиціонуванням народних інструментів у контексті культури. Процес поступового еволюціонування від аматорського до професійного виконавства, що відбувався у вітчизняній культурі, супроводжувався інституціалізацією мистецтва гри на домрі. Впровадження в освітніх закладах мистецького спрямування фахової підготовки виконавців-домристів сприяло формуванню професійних оркестрових утворень, які б охоплювали відповідний інструмент. Наприкінці ХХ століття виникли умови для уведення інструменту до інших сфер виконавства, як фольклорного, академічного, так і естрадного спрямування. Актуалізувалася проблема трактування домри як інструменту, котрий можна використовувати й у камерному та сольному викладі, й він може бути таким, що позбавлений настанов “автентичності”, бути універсальним у образно-естетичному вимірі та відтворювати ідеї “абсолютної музики”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Костогриз С. О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 254 с.
2. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
3. Черноиваненко А. Поняття “абсолютна музика” у розвитку музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 212–224.
4. Bendix R. In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1997, 296 p.
5. Chernoiivanenko A. Improved folk instruments as a factor of holistic system of academic musical and instrumental culture of our time. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. Kyiv: Millennium, 2018. №3. pp. 370-376. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147535>.
6. Formaniuk I. Pieces for solo domra: philosophical-aesthetic and musical-technological base of miniaturization. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2015. Вип. 21, С. 265-275. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2015-21-265-275>.
7. Reynolds S. Excess All Areas. *The Wire*, 2011. Issue 328. pp. 30–35.

REFERENCES

1. Kostohryz, S. O. (2017). "Performance on balalaikas of Kharkiv region as a component of Ukrainian musical art", The dissertation of the candidate of art studies: specials 17.00.03, I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts named after, Kharkiv, 2017. 254 p. (in Ukrainian).
2. Losev, A. F. (1995). *Forma – Stil' – Vyrazhenie* [Form – Style – Expression], Moscow: Mysl'. (in Russian).
3. Chernoiivanenko, A. (2014). The notion of "absolute music" in the development of musical instruments, *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk ONMA im. A. V. Nezhdanovoi* [Music Art and Culture: Scientific Herald of A. V. Nezhdanova ONMA], Odesa: Astroprynt, Vol. 19, pp. 212–224. (in Ukrainian).
4. Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, WI: University of Wisconsin Press. (in English).
5. Chernoiivanenko A. Improved folk instruments as a factor of holistic system of academic musical and instrumental culture of our time. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. Kyiv: Millennium, 2018. no. 3. pp. 370–376. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147535>. (in English).
6. Formaniuk, I. (2015). Pieces for solo domra: philosophical-aesthetic and musical-technological base of miniaturization. *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk ONMA im. A. V. Nezhdanovoi* [Music Art and Culture: Scientific Herald of A. V. Nezhdanova ONMA], Odesa: Astroprynt, Vol. 21, pp. 265–275. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2015-21-265-275>. (in English).
7. Reynolds, S. (2011). Excess All Areas. *The Wire*, Issue 328, pp. 30–35. (in English).

УДК 78. 087. 68 (477.83)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.4>

**Оксана Манелюк**

<https://orcid.org/0000-0001-7446-1844>

аспірант

Дрогобицький державний педагогічний  
університет ім. Івана Франка

OksanaManeliuk@i.ua

**ХОРОВА КАПЕЛА "БЕСКИД" (М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК) –  
ПОПУЛЯРИЗАТОР ЛЕМКІВСЬКОЇ ПІСНІ**

*У статті розглянуто значущість лемківського фольклору для колективу, який очолює заслужений діяч мистецтв України Петр Чоловський; осмислено місце лемківського фольклору в українському музичному та етнокультурному просторі. Охарактеризовано творчу постать П. Чоловського як аранжувальника лемківських пісень та його творчий доробок.*

**Ключові слова:** "Бескид", Петро Чоловський, лемківська пісня, репертуар, аранжування.

**Оксана Манелюк**

аспірант

Дрогобицкий государственный педагогический  
университет им. Ивана Франко

**ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА "БЕСКЫД" (Г. ИВАНО-ФРАНКОВСК) –  
ПОПУЛЯРИЗАТОР ЛЕМКОВСКОЙ ПЕСНИ**

*У статье рассмотрено значение лемковского фольклора для коллектива, возглавляемого заслуженным деятелем искусств Украины Петром Чоловским; осмыслено*



место лемковского фольклора в украинском музыкальном и этнокультурном пространстве. Охарактеризована творческая фигура П. Чоловского как аранжировщика лемковских песен и его творческий доработок.

**Ключевые слова:** “Бескыд”, Петро Чоловский, лемковская песня, репертуар, аранжировка.

**Oksana Maneliuk**

Postgraduate Student

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

### CHAPEL “BESKYD” (IVANO-FRANKIVSK CITY) – POPULARIZER OF LEMKO SONGS

*The article deals with the importance of Lemko folklore for the collective conducted by P. Cholovsky, the Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Department of Folk Instruments and Musical Folklore at the Institute of Arts of the V. Stefanyk Precarpathian National University. The place of Lemko folklore in the Ukrainian musical and ethno-cultural space was described and multi-genre models of the choral repertoire, which is a vivid expression of the Lemko “soul”, were analyzed. The creative figure of P. Cholovsky as an arranger of Lemko songs and his creative work was investigated.*

*The cultural heritage of the Lemko subethnos, widely presented in Ivano-Frankivsk, remains a “blank spot” in Ukrainian music regionalistics, Ukrainian musicology, as the merciless deportations of this group of the Ukrainian people have negatively impacted the elevation of their spiritual life. And although, such phenomena usually lead to the loss of roots or creative achievements, it is not the case with Lemkos who from the beginning have developed and cultivated their songs, dances, national costumes, etc.*

*F. Kolessa, O. Rozdolsky, O. Kolberg, V. Hnatyuk, Ya. Golovatsky resorted to the study of Lemko folklore. However, not so many scholars investigate this topic nowadays, in particular, there is no thorough research on the place of the Lemko song in the repertoire of Ivano-Frankivsk choir collectives.*

*The first written mention of Lemko roots dates back to the 16<sup>th</sup> century. Lemkos are one of the multinational minorities of the Carpathian Region, who lived and worked on the hillsides of the Low, Middle and Western Beskyds. Today this territory belongs not only to Ukraine, but also to Poland and Slovakia. The Lemko culture is a sub-ethnic part of the Ukrainian folklore. Lemkos’ musical art synthesizes Polish, Slovak, Hungarian and Ukrainian cultures.*

*To preserve the original artifacts of the Lemko culture and unite the scattered families, Lemko public organizations were founded in Galicia in the late 20<sup>th</sup> century. This process was facilitated by the positive changes in the political and cultural life of Ukraine, achieving the state’s independence in particular. In 1990, the center of the society “Lemkivshchyna” was created in Ivano-Frankivsk thanks to the support of the ardent patriot, pedagogue, linguist P. Pyrtei, and, in 1991, Lemkos of Kalush, Rozhnyativ, and Ivano-Frankivsk united into the regional social and cultural society “Lemkivshchyna”. The All-Ukrainian Society “Lemkivshchyna” appeared in Lviv in 2001. These societies became the centers of Lemkos’ cultural life on the territory of Carpathian region, and primarily artists gathered there, they contributed to the organization of creative groups – ensembles, choirs, music and choreographic groups.*

*The “Beskyd” choir, founded in 1991 on the initiative of Ivanna Senko, the graduate of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, teacher of Denys Sichynsky Music College of Ivano-Frankivsk, was among such artistic organizations. Orest Turko, who was also a Lemko descendant, became the conductor of the choir. Later on, “Beskyd” was given the title of “amateur folk choir” (1995) due to the persistent and hard work of the collective and its conductor and owing to their high performing level.*

*At present, the “Beskyd” choir of Ivano-Frankivsk Region Society “Lemkivshchyna” is an active promoter of the Lemko song in the Carpathian region. Its creative and concert palette is quite*

*extensive, it is well-known in Europe, it actively concerts in Ukraine and neighboring states. Thanks to the great creative potential and professionalism of Maestro P. Cholovsky, the Lemko song in the activity of the choir, became the light for the restoration of the Lemko culture, language and songs in the Carpathian region. The collective firmly states that the Lemko song is one of the greatest and most interesting strata of the Ukrainian folklore, which should occupy an honorary place in the folklore hierarchy.*

**Keywords:** “Beskyd”, Petro Cholovsky, Lemko song, repertoire, arrangement.

Дослідження культурної спадщини лемківського субетносу, зокрема й мешканців Івано-Франківська, досі залишається “білою плямою” в українському музикознавстві, адже нещадні депортації цієї гілки українського народу негативно впливали на піднесення їхнього духовного життя. І хоча такі явища, призводять як правило, до забуття свого коріння, творчих здобутків – це не про лемків, які споконвіку леліяли і плекали свою пісню, танець, стрій тощо.

До вивчення лемківського фольклору – цього неповторного пласта української народної творчості – вдавалися Ф. Колесса, О. Роздольський, О. Кольберг, В. Гнатюк, Я. Головацький. Утім, сьогодні до цієї теми звертаються не так багато науковців.

У збереженні пісенних традицій лемків Прикарпаття вагома роль належить Петру Чоловському, який очолює хоровий колектив, до складу якого входять представники лемківського субетносу – носії пісні, котра близька їм генетично та ментально. Репертуар хорової капели “Бескид” є яскравим виразником “душі” лемків.

На сьогодні немає ґрунтовного дослідження про місце лемківської пісні у репертуарі хорових колективів Івано-Франківська. Все ж певну інформацію можна отримати з поодиноких статей, присвячених діяльності окремих колективів, які увели до свого репертуарного списку взірці лемківського фольклору в авторських опрацюваннях. Це студентський хор Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського, мішаний хор навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, камерний хор “Галицькі передзвони”, чоловічі ансамблі “Обрій”, “Коло”, “Легінь”.

Серед них особливе місце посідає хорова капела “Бескид”, в репертуарі якої є чимало лемківських пісень. Даний колектив позиціонують “пісенним смолоскипом лемківського фольклору” [5, с. 28], “символом відродження” [2, с. 8], оскільки він є своєрідним провідником у пропагуванні та збереженні даної частки української духовної культури нашого краю.

Діяльність “Бескиду” була і є в полі зору науковців Івано-Франківська, зокрема О. Фабрики-Процької [13], В. Дутчак [5] та ін. Найґрунтовнішою є монографія О. Фабрики-Процької [14]. Допоміжним підґрунтям для даної статті слугували монографія М. Бурбана [1] та праці прихильників, збирачів, носіїв лемківського фольклору Галичини.

Додатковим матеріалом для написання статті стали рецензії з української періодики авторства І. Сенко [7], М. Василюшина [2], О. Фабрики-Процької [10], І. Шалкітене [17], а також збірки лемківських пісень І. Майчика [6], М. Турка [8], П. Чоловського [15].

Детальну інформацію щодо особливостей роботи над творами та аранжуваннями лемківських пісень отримано від диригента П. Чоловського.

Мета статті – охарактеризувати роль лемківської пісні в репертуарі хорового колективу “Бескид”, охопивши різножанрові взірці фольклору та власні аранжування П. Чоловського.

Перша згадка про лемківське коріння датована XVI ст. Лемки – це одна з багатонаціональних меншин карпатського краю, яка розгорнула свою діяльність по схилах Низьких, частково Середніх і Західних Бескидів. Сьогодні – це території не тільки України, а й Польщі та Словаччини. Лемківська культура є субетнічною часткою українського фольклору. Самобуття й цікава є її музична та словесна творчість (байки, пісні, в тому числі, обрядові: колядки і щедрівки, гаївки). Музичне мистецтво лемків є синтезом польської, словацької, угорської та української культур.

В історії лемків було чимало складних періодів. Один із них пов’язаний з утворенням і розгромом Східно-Лемківської Республіки (1918–1919), яка прагнула об’єднання з Україною, але її знищили польські війська. Другий – із післявоєнними подіями на теренах Польщі та

акцією “Вісла” (1947), “внаслідок якої вперше в історії українсько-польських відносин відбулися зміни етнічних меж розселення українців-лемків” [13, с. 3].

Із метою збереження самотутніх артефактів лемківської культури, вивчення історії, єднання розпорошених сімей у Галичині наприкінці ХХ століття почали засновуватися лемківські громадські організації. Цьому сприяли позитивні зрушення в політичному та культурному житті України, зокрема здобуття нею незалежності. Саме після проголошення даного Акта виникла можливість відкрито вивчати історію і культуру Лемківщини. Так, у 1990 р. завдяки зусиллям палкого патріота, педагога, мовознавця П. Пиртея в Івано-Франківську було створено осередок товариства “Лемківщина”; у 1991 р. лемки Калуша, Рожнятова та Івано-Франківська об’єдналися в обласне суспільно-культурне товариство “Лемківщина”. 2001 р. у м. Львові виникло Всеукраїнське товариство “Лемківщина”. Вони стали осередками культурного життя лемків на теренах Прикарпаття, навколо яких гуртувалися, насамперед, митці, котрі сприяли заснуванню ансамблів, хорів, музично-хореографічних колективів, які своєю діяльністю розвивали лемківське мистецтво, несли його до слухацької аудиторії, оберігали самотутність традицій і забезпечували їх спадкоємність від одного покоління до іншого.

Серед таких мистецьких утворень була й хорова капела “Бескид”, заснована 1991 р. з ініціативи випускниці Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського, викладача Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського Іванни Сенко. Першими артистами хору стали вихідці з лемківських родин та учасники ансамблю “Розмарія”. Загалом за весь час існування колективу в ньому співали понад 170 учасників різних професій: музиканти, вчителі, викладачі, вихователі дошкільних закладів, медики, кравці, бухгалтери, архітектори, студенти, підприємці, пенсіонери. У той час диригентом капели став Орест Турко – теж нащадок лемків. Під його керівництвом хор брав участь у Міжнародному фестивалі “Лемківська ватра” у Ждині, що стало для всіх учасників капели знаковою подією: вони продемонстрували добрий виконавський рівень, успішно виступивши на землі своїх пращурів. Згодом, завдяки наполегливій праці колективу і диригента, активній концертній діяльності й за високий виконавський рівень “Бескиду” присвоєно звання “самотдіяльна народна хорова капела” (1995).

Від 1996 р. і досі капелою незмінно керує випускник музично-педагогічного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту, заслужений працівник культури України, доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв ДВНЗ “Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка” Петро Чоловський. Старостою, костюмером і помічником у всіх організаторських питаннях є І. Криницька-Омельченко.

Хорова капела “Бескид” Івано-Франківського обласного товариства “Лемківщина” – активний популяризатор лемківської пісні на Прикарпатті. Її творчо-концертна палітра є широкою. Це участь у мистецьких заходах та творчих звітах міського та центрального Народних домів, департаменту культури Івано-Франківської міської ради й Навчально-методичного центру культури і туризму Прикарпаття, численні сольні концерти (наприклад, концерти з нагоди 70-річного ювілею “Діпромісто” та “Коляда” для працівників закладу, “Великодні дзвони” (мікрорайон “Каскад”), участь у концертній програмі павільйону – презентації етнічних груп Івано-Франківської області, присвяченої дню Незалежності, “Пісенному ярмарку”, драмі-концерті лемківської пісні “Вигнані з раю”, присвяченій 70-річчю операції “Вісла”. Це також гастрольні концерти “Бескиду” в Києві, різних регіонах України (Львівщина, Тернопільщина) та Польщі (Зиндранов, Ждиня, Горлиця). Колектив брав участь у багатьох Всесвітніх конгресах Світової Федерації Українських Лемківських Об’єднань (Львів – 1994 р., 2005 р.; Івано-Франківськ – 1997 р., 2009 р.; Київ – 2002 р.), концертах на всеукраїнських форумах (Тернопіль – 1993 р. та Івано-Франківськ – 1997 р.), святкуваннях із нагоди 190-ї річниці від дня народження Т. Шевченка і 1100-ліття міста Галича.

Капела “Бескид” нагороджена подяками, дипломами і грамотами за участь та перемогу в конкурсах і фестивалях: лауреат ІХ Гуцульського фестивалю в м. Надвірна (1999), неодноразовий лауреат Міжнародного фестивалю “Лемківська ватра” у с. Ждиня (Польща, 1999–2010), лауреат Х Міжнародного гуцульського фестивалю “Коломийка–2000” та І Міжнародного фольклорного фестивалю етнографічних регіонів України “Родослав” (2001,

2002), учасник свята “Обереги Бескидів”, приуроченого 55-й річниці депортації лемків (Рожнятів, 2001), фестивалю духовної музики з нагоди 2000-ліття Різдва Христового (Івано-Франківськ, 2001), I і II Крайових фестивалів лемківської культури “Лемківська ватра” (1999–2000, с. Гутисько, Тернопільщина) та III, IV, VIII – “Дзвони Лемківщини” (2001, 2002, Монастирська, Тернопільщина), дипломант Міжнародного фестивалю-конкурсу “Пісні Закерзоння”, присвяченого мистецтву депортованих етнічних груп українців (м. Городок, Львівської обл. (2005, 2007), у 2010 р. – лауреат цього конкурсу, учасник фестивалів “Плаче і кличе зелена неділя” с. Копанки Калуського р-ну, 2006) і “Кличне зелена неділя” (с. Рівня Рожнятівського р-ну, 2011), фестивалів патріотичної пісні “Воскресне волі дух і наша слава” до роковин створення УПА (м. Івано-Франківськ), фестивалі “Лемківська ватра”, присвяченого 70-річчю депортації лемків (смт. Зимна Вода, Львівська обл.). У 2007 р. хорова капела “Бескид” стала учасником Галицької лемківської ватри, приуроченої 60-м роковинам депортації українців з етнічних земель Польщі у 1944–1946 рр. і обласного свята “Щедрик, щедрик, щедрунець...”, присвяченому 130-тиріччю від дня народження М. Леонтовича та ін. Пам’ятним для колективу був 2009 рік, коли відбулося святкування 100-річчя від дня народження Б.-І. Антонича – відомого поета з Лемківщини. Тоді учасники “Бескиду” чудово виступили на ювілейному Міжнародному фестивалі “Лемківська Ватра” у Ждині (Польща)” [7, с. 4].

Колектив є незмінним учасником фестивалів “Від Різдва до Великодня”, “Різдво у Франківську”, “Коляда на Майзлях” (Івано-Франківськ).

Із 2011 р. відбуваються щорічні поїздки колективу на міжрегіональний обласний фестиваль “Лемківська ватра” (м. Перечин, Закарпатська обл.), який є одним із найцікавіших для хористів [17, с. 12]. Рецензії на виступи хору в цих заходах завжди були схвальними, зокрема високий рівень його виконавства і працю диригента підкреслили в одному із дописів О. Фабрика-Процька, відзначивши, що спів “Бескиду” на концертах “Лемківської ватри” був поза конкуренцією [10, с. 10].

Упродовж свого існування хорова капела “Бескид” відпрацювала близько 300 концертів, із яких більше 100 – сольні. Важливо, що колектив виконує всі твори акапельно. Має у структурі родинне вокальне тріо та жіночий танцювальний ансамбль “Любисток” (керівник Л. Сорока-Василець).

Капела та її керівник були нагороджені грамотами й подяками департаменту культури міської ради та обласної адміністрації м. Івано-Франківська, дипломами всеукраїнського товариства “Лемківщина”, грамотами Львівського й Закарпатського обласних товариств “Лемківщина”. Виступи капели висвітлювали Львівський, Тернопільський, Закарпатський обласні телеканали і радіокомпанії, друковані засоби масової інформації.

Видатні заслуги капели “Бескид” – результат копіткої праці учасників колективу та його керівника П. Чоловського, людини, яка присвятила колективу і лемківській пісні все своє свідоме життя.

Входження митця в музичне мистецтво відбулося змалку, коли він був учасником сімейного ансамблю. Відтоді пов’язав життя з музикою та співом. Навчаючись на музично-педагогічному факультеті в Івано-Франківському педагогічному інституті, під впливом відомого квартету “Явір” Київської філармонії створив чоловічий квартет “Легінь” (1967). Ансамбль концертував в Україні й за кордоном (Польща, Румунія, Німеччина, Білорусія), був учасником зйомок музичних фільмів. Потім була творча праця з іншими колективами, якими керував П. Чоловський, зокрема ансамблями “Коло” та “Обрій”. Петро Чоловський-диригент стояв біля витоків камерних хорів м. Івано-Франківська “Галицькі передзвони” та “Кредо”. Вершина хормейстерської діяльності митця – керівництво капелою “Бескид”. За високу майстерність всі колективи, які очолював маестро, отримали звання “народного”.

Про талант цього непересічного митця написано наступне: “Це – невтомний працелюб, педагог і фахівець своєї справи, який систематичною наполегливою працею з хористами зумів за короткий час вивести колектив на високий мистецький рівень” [11, с. 6]. В інтерпретуванні лемківського фольклору П. Чоловський домагається автентичного виконання, переконливої передачі поетичного тексту, відповідної тембральної барви.

Петро Чоловський – не тільки керівник та диригент, він – автор багатьох обробок народних пісень і аранжувань. У світ вийшли його збірки “Чом, чом, чом, земле моя” (1991), “Співає квартет “Легінь” (1991), “Омріяний краю” (1997), “Уклоняюсь піснею тобі” (2000), “Пісні рідного краю” (2001), “Співає хорова капела “Бескид” (2007), “Ой ви хлопці, ви молодці” (пісні з репертуару квартету “Коло” Центрального народного дому м. Івано-Франківська) (2007), “Співає “Обрій” (Народний ансамбль Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2008), “Ой верше, мій верше” (2013) та ін. Серед творів, що увійшли до цих збірок, значне місце займають лемківські пісні для чоловічого та мішаного хорів.

Петро Чоловський нагороджений багатьма почесними відзнаками, серед яких найпрестижнішою є грамота “За подвижництво в культурі Прикарпаття”. У 1992 р. удостоєний високого звання “Заслужений працівник культури України”. Від 1993 р. П. Чоловський – доцент кафедри музикознавства Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Працюючи з капелою “Бескид”, митець віднайшов та підготував багатий концертний репертуар – більше 150 творів. Основою репертуару є перлини лемківської культури в аранжуваннях українських композиторів, зокрема А. Авдієвського, Ю. Антківа, Я. Баранецького, В. Барвінського, Я. Барнича, М. Волинського, М. Гайворонського, М. Дацка, Р. Долчука, Є. Козака, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, М. Кречка, С. Людкевича, І. Майчика, Я. Полянського, Р. Стефанка, Ф. Турянина, С. Чуєнка, М. Цуприка, Р. Бревка, Р. Цися, В. Флиса, Б. Юрківа, І. Фіцаловича, Б. Фільц; лемківські колядки і щедрівки; духовні твори; хори на вірші Т. Шевченка та пісні галицького краю. Знаменно, що чільне місце займають обробки саме лемківських пісень, які нині є “свіжим тезаурусом мовно-музичних архетипів, потужним джерелом національної своєрідності сучасної композиторської творчості” [9, с. 8].

Обробки лемківських пісень – це глибинний хоровий пласт, у якому відображені ментальні та генетичні риси етносу. Саме в цій царині відбувається самовираження керівника і колективу як популяризатора фольклору. Безліч аранжувань П. Чоловського свідчать про розуміння і бажання винести лемківську пісню на світову арену. “Пропаганда краси і неповторності лемківської пісні на майстерному виконавському рівні стає основою мистецького кредо керівника” [5, с. 50]. Композитор надає перевагу хоральній гармонічній фактурі, інколи застосовує підголоскову поліфонію. Вибираючи музичний матеріал, шукає маловідомі пісні з яскравою образною сферою для цікавої передачі характерів і настроїв героїв. Це “Дунаю, Дунаю”, “Моя мила шудре-дудре”, “Фраїру, фраїру”, “За поляном чорна ролля”, “Шкода, Боже, шкода”, “Горе долом ходжу”, “Конику сивавий”, “Ишла Марина”, “Гей, Яничку, оженся” та ін.

“Значну частину пісенного фольклору лемків становлять традиційні твори, які були органічними складовими як родинних, так і календарних обрядів. Проте не меншу значимість мають і необрядові твори, що класифікуються за класичним жанрово-тематичним принципом, але для якого характерні власні риси, порівняно з подібними в українській фольклористиці” [16, с. 1]. Репертуар хору також можна упорядкувати за деякими особливостями: календарно-обрядові (веснянки – “Горіла липка, горіла”, “Де ти їдеш, Яничку”, собіткові – “Ой на Яна, на Янонька”, колядки), родинно-обрядові (весільні – “Здалека-сме приїхали”, “Час додому, час”, співані на хрестинах – “Ой напиймося, кумо”), пісні про кохання (дівочі – “Возьми мя, Янчик”, “Ой верше мій, верше”, парубочі – “Конику сивавий”, “Тече вода з-під явора”, пастуші – “Як я волки напасала”, косарські – “Мам я косу”), про родинне життя та жіночу долю (“Червена ружа”, “Співаночки мої”, “Дала-с мя, мамичко”), соціально-побутові (“Гори наши”, “Бодай та корчмичка”, жовнярські – “А в неділю рано”, “Чом дуб не зелений”, жартівливі – “Янчик, Янчик, який ти”, “Ішло дівча лучками”, “Дівча, дівча, рушай собом”, “Ой, Яничку, оженся”), пісні-балади (“Пришол би я до вас”, “Фраїру, фраїру”, “Пуст мя, мила”, “Откаль сонечко сходило”), духовні, історичні. Дослідниця народної творчості С. Грица підкреслила, що тематично “емігрантський фольклор неоднорідний, він має два відгалуження: про виїзди за

межі вітчизни і повернення до неї (рееміграцію) та про іміграцію” [4, с. 24]. До таких творів у репертуарі капели належать: “До нянька”, “Ой, верше мій, верше”, “Гори наши”.

У роботі над “лемківським репертуаром” є певні труднощі, адже фольклор даного етносу непростий для опанування. Загалом лемківська пісня дуже різноманітна за формами, виразовими засобами, мелодикою і метро-ритмікою. Це можна простежити у певній класифікації жанрів – лірична пісня, яка репрезентована у двох типах мелодики: речитативній та речитативно-танцювальній; пісня-новела, яка у розгорненій формі розповідає про життя на чужині; жартівливо-гумористична, – яка насичена складними ритмічними малюнками, акцентами, що сягають корінням інструментальних рис лемківського мелосу (полькових, вальсових, мазуркових і козачкових ритмів). Ліричні мінорни теми супроводжують любовну та ліричну тематику таких співанок із репертуару “Бескида”, як: “Ой на горі пень дуплавий” М. Кречка, “Боже мій миленький” Я. Баранецького, “Моя мила шудре-дудре” П. Чоловського, “Ой верше мій, верше” М. Гайворонського, “Моя Лемковино” С. Діброви (аранжування Р. Долчука), “Лемко, я си лемко” І. Гнатюка на слова С. Криницького. Лемківський гімн “Гори наши” теж втілює сумні, тужливі образи за батьківщиною, щирі почуття любові до рідних земель. У цих хорових обробках переважає проста мелодика (часто 8 т.), лінійний рух превалює над гармонією, що надає мелодії політності й легкості. Мелодія побудована часто на кількох звуках, інколи в межах кварта на двох тетракордах (e-fis-g-a, a-b-c-d) – “Під облачком”, “В зеленім гаю”. Зустрічаються стрибки на кварту, квінту, сексту (М. Кречка – “Я лелію поливаю”, Ю. Сливинського – “Дармо ви мя, мамко”, М. Гайворонського – “В керти ружа процвітала” (де практично вся мелодія побудована на стрибках), також є ходи на септиму, октаву (“Червена ружа трояка”, О. Худобіна – “Ей, крочком, коні”, М. Гайворонського – “Широке коріння”), зміна тональності передає тонкощі літературного тексту (“Бив Святий вечор” – до-мінор – Фа-мажор). У цілому, мелодика лемківських пісень досить розмаїта за інтонаційною основою: “від архаїчних вузькооб’ємних поспівок з перемінною секундою, терцією, квартою до широких розгорнутих мелодій з октавними, секстовими і септимовими кроками і модуляціями” [9, с. 6].

Попри всі негаразди, що випали на долю лемківського етносу, його світосприйняття залишається оптимістичним, що відображається у швидких жвавих темпах, динамічності, переважанні мажорних мелодій над мінорними. Петро Чоловський увів до концертного обігу хорової капели безліч таких фольклорних взірців в обробці українських митців (до прикладу: Ф. Колесса – “До нянька”, “Здалека-сме приїхали”, П. Чоловський – “За поляном чорна ролля”, “Ишла Марина”, І. Майчик – “Ой приходив до дівчини”, М. Колесса – “Промочив мя, промочив”, Т. Хахай – “Мала-м я фраїра”). Непросто виконувати ці пісні, оскільки вони насичені дробленими і пунктирними ритмами (Ф. Колесса – “Ей, гоїна!”, “В гаю зелененькім”, О. Бондаренко – “Порізала-м пальчик”); синкопи, особливо на сильних долях, нагадуючи джазові акценти, споріднюють співанки із запальними угорськими мелодіями; такі пісні у виконанні хорової капели звучать по-сучасному (“Під облачком”, “Лучка зелена”, колядка “Дай, Боже”, Ч. Задай – “А ти, дівча”, П. Чоловський – “Фраїру, фраїру”, Я. Полянський – “Сидит пташок”); тридольні структури, які використовують у піснях, наближають їх до польських мазурок (Т. Хахай – “Ой верше мій, верше”, П. Чоловський – “Шкода, Боже, шкода, леса зеленого”). Є у піснях і різні групування (дуолі – “Бодай та корчмичка” Я. Баранецького, тріолі – “Ей, гоїна!” Ф. Колесси, “Чотири воли пасу я” А. Кос-Анатольського, “Моя мила шудре-дудре” П. Чоловського та ін.). На противагу спокійній західноєвропейській музиці, написаній у традиційних формах, лемківська пісня гнучка, пружна і може мати несиметричну структуру. Для неї більше характерні словацькі (які, своєю чергою, є витоком із угорської музики) прикмети, і дуже відрізняє від української пісні.

Характерними ознаками багатьох лемківських мелодій є часта зміна розмірів, інколи і в кожному такті (в одному творі може траплятися 4-5 змін), що вибиває музику зі звичної пульсації і створює додаткові технічні труднощі для диригента. Звідси, літературний текст набуває першочергового значення з обов’язковим показом фразування і логічних наголосів. Ця зміна буває як періодичною, так і випадковою, причому прості розміри (дво- і тридольні) чергуються зі складними (2, 3, 4-складові, мішані) – “Чом же ти не пришов” Р. Стефанко (6/4,

7/4), “В калиновім лесе” С. Людкевича (5\8,6\8,4\8), “Бодай та корчмичка” Я. Баранецького (3\4, 4\4 – 6 т. – 3\4, 2 т. – 4\4), “Гей, Яничку, оженься» П. Чоловського (2\4, 4\4 – послідовно (1 т. – 2\4, 2 т. – 4\4), “Чотири воли пасу я” А. Кос-Анатольського (3\4, 4\4, 2\4). Часте використання альтерованих шаблів формує різноманітні лади: лідійський, міксолідійський, фригійський, ломбардський, гуцульський (“Пішла дівчина”), а найчастіше – дорійський (“Лучка зелена”), які не всі співаки можуть почути та відтворити, тому доводиться завчати певні місця “на слух”. Хроматичні ходи збагачують хорові партії, вносячи елементи сучасної музичної мови (“Ой на горі пень дуплавий”), однак вимагають гострого зонного слуху. Танцювальності надають мотиви угорського чардашу (“Гей, Яничку, оженься”), польського краков’яка і мазурки (“Маєран”), чеської польки (І. Майчик – “Вертай, дівче”), місцевих русинських ритмів, що споріднює лемківську пісню з іншими слов’янськими піснями.

Непростим завданням для виконавців є лемківська говірка, що, як відзначив дослідник І. Верхратський “...найбільше зазнала словацького впливу, частково мазурського, німецького” [3, с. 19]. Завдяки деяким мовним одиницям, вигукам, часткам, особливим формам дієслів і фонетичним формам лемківські пісні легко впізнавані: лем, лен, кед, теди, си, брез, што, же, вельо; ей, гой; гей; буду робив, буду мав; бив-ем, як-ем, ходили-сме. Притаманні їм також тверді закінчення дієслів: сидит, одривают, ходит. Оскільки в хорovій капелі співають переважно некорінні лемки, та й сам керівник, не будучи представником даного субетносу, підсвідомо вивчив лемківську говірку, змалечку живучи серед лемків, тому при роботі з хором виникає чимало проблем. Так, наголошує П. Чоловський, трудність полягає у специфічній вимові звуків: “у”, твердого “и”, “е” – наближеного до “и”, наприклад “би-м” слід вимовляти глибоко, наче близько “до себе”. Загалом манера хору визначається як академічна, однак, враховуючи своєрідність лемківського діалекту, характер виконання має деякі риси народності, “відкритості” голосних (особливо у старшого покоління), що створює враження простоти і доступності. Про цю виконавську особливість О. Фабрика-Процька писала: “Спів “Бескиду” – динамічно виразний, емоційний, не гучний за звучанням, але щирий, що проникає у найпотаємніші куточки людської душі” [12, с. 19].

Нелегкою працею для “Бескиду” є виконання творів 4-голосого викладу, а ще складніше – з елементами поліфонії, як ось до прикладу – “При долині красна лучка» (капела вчила 4 роки), “Ей, гоєна”, “Зелена ліщина”, “Ой на горі пень дуплавий”, “Не бий мене, мужу”. Питання хорової фактури є складним як для хормейстера, так і для виконавців. П. Чоловський підкреслює важливість партії баса як фундаменту хорової побудови, акцентуючи, що в “Бескиді” мало музично грамотних співаків, і це створює багато інтонаційних та вокальних труднощів. Не кожна пісня підходить за діапазоном непідготовленим учасникам капели, інколи доводиться транспонувати твір у зручнішу тональність.

Народна аматорська хорова капела “Бескид” znana в усій Європі, мала тисячі концертів в Україні, сусідніх державах, – і це найгучніший факт того, що їй є що представити. Лемківська пісня в її творчості завдяки великому потенціалу і професіоналізму маєстро П. Чоловського стала світочем у відновленні лемківської культури, мови та пісні на Прикарпатті. Колектив своєю творчістю впевнено заявляє, що лемківська пісня – один із найбільших і найцікавіших пластів українського фольклору, який повинен зайняти почесне місце у фольклорній ієрархії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Монографія. Дрогобич : Посвіт, 2006. 640 с.
2. Василюшин М. “Бескид” співає 20 років. *Наше слово*. 2012. 8 січня. С. 8.
3. Верхратський І. Про говор галицьких лемків. *Збірник філологічної секції Наукового товариства імені Шевченка. Наукове товариство ім. Т. Шевченка*. Т. V. Львів : Друк. НТШ, 1902. 489 с.
4. Грица С. Будь здорова, землице. *Українські народні пісні про еміграцію*. Київ : Музична Україна, 1991. 175 с.
5. Дугчак В. Г., Карась Г. В., Ортинська М. З., Чоловський П. М. “Без пісень нема життя...” (до 40-річчя заснування музичного факультету). *Музично-краєзнавчий альманах*. Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. 140 с.

6. Майчик І. Співаночки мої (хорові обробки лемківських пісень без супроводу). Київ : Музична Україна, 1967. 110 с.
7. Сенко І. Хоровій капелі “Бескид” – 20. *Дзвони Лемківщини*. 2011. № 4. С. 4.
8. Турко М. Лемківські пісні. Львів : “Растр – 7”, 2009. 163 с.
9. “Українські народні пісні з Лемківщини” / Зібрав О. Гижя. Горлиці, 1997–2002. 328 с.
10. Фабрика-Процька О. Лемківська ватра: традиції для майбутнього. *Галичина*. 2001. 30 серпня. С. 10.
11. Фабрика-Процька О. Народна аматорська лемківська хорова капела “Бескид” (до 15-річчя колективу). Івано-Франківськ, 2006. 19 с.
12. Фабрика-Процька О., Чоловський П. Лемківська хорова капела “Бескид” (творча біографія колективу до 20-річчя ювілею капели). Івано-Франківськ : ТзОВ “ВГЦ “Просвіта”, 2011. 31 с.
13. Фабрика-Процька О., Чоловський П. Народна аматорська лемківська хорова капела “Бескид” (до 25-річчя колективу). Івано-Франківськ : ТзОВ “ВГЦ “Просвіта”, 2013. 31 с.
14. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків України (XX–XXI ст.): монографія / Фабрика-Процька О. ; [літ. ред. І. Шалкітене; фото Р. Фабрики]. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2013. 328 с.
15. Чоловський П. Пісні рідного краю: збірник пісень для хорів та вокальних ансамблів. Івано-Франківськ : Плай, 2002. 51 с.
16. Чоловський П. Співає лемківська хорова капела “Бескид”: збірник хорових творів. Нотне видання. Івано-Франківськ : Гостинець, 2007. 106 с.
17. Шалкітене І. Лемківська пісня лунатиме гучно. *Салон*. 2017. 19 липня. С. 12.

#### REFERENCES

1. Burban, M. (2006). *Ukrainski khory ta dyryhenty. Monohrafiia* [Ukrainian Choirs and Conductors. Monograph], Drohobych: Posvit. (in Ukrainian).
2. Vasylyshyn, M. (2012). “Beskyd” Has Been Singing for 20 Years, *Nashe Slovo [Our Word]*, 8 January, p. 8. (in Ukrainian).
3. Verkhrafskyi, I. (1902). About the Galician Lemko Dialect, *Zbirnyk filolohichnoi sektiiv Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka* [Collection of philological section of Shevchenko Scientific Society], Shevchenko Scientific Society, Vol. V, Lviv, printing house Shevchenko Scientific Society. (in Ukrainian).
4. Hrytsa, S. (1991). *Bud zdrava, zemlytse. Ukrainski narodni pisni pro emihratsiiu* [Farewell, My Native Land. *Ukrainian Immigration Songs*], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Dutchak, V., Karas, H., Ortynska, M. and Cholovskyi, P. (2006). “There is no Life without Songs” (Dedicated to the 40-th Anniversary of the Music Faculty Foundation), *Muzychno-kraieznavchyi almanakh* [Music and local history almanac], Ivano-Frankivsk: Hostynets. (in Ukrainian).
6. Maichyk, I. (1967). *Spivanochky moi (khorovi obrobky lemkiivskych pisen bez suprovodu)* [My Songs (Choral Adaptations of Lemko Songs without Accompaniment)], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
7. Senko, I. (2011). The “Beskyd” Choir Has Turned 20, *Dzvony Lemkivshchyny* [Bells of Lemkivshchyna], no. 4, p. 4. (in Ukrainian).
8. Tyrko, M. (2009). *Lemkivski pisni* [Lemko Songs], Lviv: “Rastr – 7”. (in Ukrainian).
9. “Ukrainski narodni pisni z Lemkivshchyny”. Zibrav Hyzha O. (1997–2002). [“The Ukrainian National Songs of Lemkivshchyna”. Collected by O. Huzha], Horlytsi. (in Ukrainian).
10. Fabryka-Prottska, O. (2001). Lemko Bonfire: Traditions for the Future, *Halychyna* [Galicia], 30 August, p. 10. (in Ukrainian).
11. Fabryka-Prottska, O. (2006). *Narodna amatorska lemkiivska khorova kapela “Beskyd” (do 15-richchia kolektyvu)* [Folk Amateur Lemko Choir “Beskyd” (Dedicated to the 15-th Anniversary of the Collective)], Ivano-Frankivsk. (in Ukrainian).
12. Fabryka-Prottska, O. and Cholovskyi, P. (2011). *Lemkiivska khorova kapela “Beskyd” (tvorcha biohrafiiia kolektyvu do 20-richchia yuvileiu kapely)* [Lemko Choir “Beskyd” (the Creative



- Biography of the Collective Dedicated to the 20-th Anniversary of the Choir)], Ivano-Frankivsk: “Prosvita”. (in Ukrainian).
13. Fabryka-Protska, O. and Cholovskyi, P. (2013). *Narodna amatorska lemktivska khorova kapela “Beskyd” (do 25-richchia kolektyvu)* [Folk Amateur Lemko Choir “Beskyd” (Dedicated to the 25-th Anniversary of the Collective)], Ivano-Frankivsk: “Prosvita”. (in Ukrainian).
  14. Fabryka-Protska, O. (2013). *Pisenna kultura Lemkiv Ukrainy (XX-XXI st.): monohrafiia* [The Song Culture of Ukrainian Lemkos (the 20th – 21st centuries): monograph], [lit. ed. I. Shalkitene, photo R. Fabryka], Ivano-Frankivsk: Nova Zoria. (in Ukrainian).
  15. Cholovskyi, P. (2002). *Pisni ridnoho kraiu: zbirnyk pisen dlia khoriv ta vokalnykh ansambliv* [The Songs of my Native Land: the Collection of Songs for Choirs and Singing Bands], Ivano-Frankivsk: Plai. (in Ukrainian).
  16. Cholovskyi, P. (2007). *Spivaie lemktivska khorova kapela “Beskyd”: zbirnyk khorovykh tvoriv. Notne vydannia* [The Songs of the Lemko Choir “Beskyd”: Collection of Choral Works. Full Score], Ivano-Frankivsk: Hostynets. (in Ukrainian).
  17. Shalkitene, I. (2017). The Lemko Song Will Sound Loud, *Salon* [Salon], 19 July, p. 12. (in Ukrainian).

УДК 784.5

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.5>

**Тетяна Круліковська**

<https://orcid.org/0000-0001-5997-158X>

здобувач

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

t.krul@i.ua

**ЖАНР ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ  
УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОДІЛЛЯ ХІХ СТОЛІТТЯ  
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АНТОНА КОЦІПІНСЬКОГО,  
ВІКТОРА ЗЕНТАРСЬКОГО І ВЛАДИСЛАВА ЗАРЕМБИ)**

*У статті досліджено жанр обробки української народної пісні у творчості українських композиторів польського походження ХІХ ст. – Антона Коціпінського, Віктора Зентарського і Владислава Заремби. Простежено значення української пісні як важливого періоджерела у формуванні творчої спадщини композиторів Поділля, охарактеризовано основні особливості фортепіанного письма на прикладі обробок українських пісень.*

**Ключові слова:** українська пісня, фортепіанна обробка, пісня-романс, думка, куплетна форма, варіаційність.

**Татьяна Круликовская**

соискатель

Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка

**ЖАНР ОБРАБОТКИ УКРАИНСКОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
УКРАИНСКО-ПОЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПОДОЛЬЯ ХІХ ВЕКА  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АНТОНА КОЦИПИНСКОГО,  
ВИКТОРА ЗЕНТАРСКОГО И ВЛАДИСЛАВА ЗАРЕМБЫ)**

*В статье исследован жанр обработки украинской народной песни в творчестве украинских композиторов польского происхождения ХІХ в. – Антона Коципинского, Виктора Зентарского и Владислава Зарембы. Рассмотрено значение украинской песни как важного*

первоисточника в формировании творческого наследия композиторов Подолья, охарактеризованы основные особенности фортепианного письма на примере обработок украинских песен.

**Ключевые слова:** украинская песня, фортепианная обработка, песня-романс, думка, куплетная форма, вариационность.

**Tetiana Krulikovska**

Applicant

M. V. Lysenko Lviv National Music Academy

**CREATION OF UKRAINIAN SONG MAKING IN CREATIVITY  
UKRAINIAN-POLISH COMPOSITORS PODILLYA OF THE XIX CENTURY  
(BASED ON THE CREATION OF ANTON KOTSYPINSKY,  
VICTOR ZENTARSKI AND VLADISLAV ZAREMBA)**

*The rich song heritage of the Ukrainian people, representing the spiritual treasures of the nation in the world cultural space, had a significant impact on the development of musical culture of the XIX century and the formation of leading music genres in Ukrainian music.*

*The article explores the genre of processing Ukrainian folk songs in the works of Ukrainian composers of Polish origin of the XIX century Anton Kotsipinsky, Victor Zentarsky and Vladyslav Zarembo. The significance of the Ukrainian song as an important source in the formation of the creative heritage of the composers of Podillya is considered, the main features of piano writing are described on the example of the processing of Ukrainian songs.*

*So, a significant number of piano compositions by Ukrainian composers of Polish origin related to folklore indicate the depth of interest in folk song and dance sources, their relevance in the artistic worldview of artists and the shaping of interethnic relations in the art of this historical era.*

*Special attention in the study is focused on the active composer transformation of Ukrainian song material in the genre of piano processing in the creations of composer and teacher of Polish descent Vladyslav Zarembo (1833–1902), who was born in Dunaevtsi, Podillya province.*

*The piano heritage of Vladyslav Zarembo has its source almost exclusively in Ukrainian folk song, on the basis of which the national tradition of the folk song processing genre was formed.*

*18 creations by V. I. Zarembas are joined under a common name “Ukrainski melodii” are marked by lyricism and bright melody.*

*The genre palette of folk songs addressed by Vladyslav Zarembo consists of: family and household – “V kintsi hrebli shumliat verby”, “Chy ya v luzi ne kalyna bula”, “Kozak vidizhdzhaie, divchynonka plache”; lyrical – “Oi ziidy, ziidy ty zironka ta vechirniaia”, “Sontse nyzenko, vechir blyzenko”; as well as cossack – “Hei-zhe vy khloptsi, slavni molodtsi”, burlatska – “Zibralysia vsi burlaky”.*

*A separate group of piano works is composed of songs of literary origin: “Povii vitre na Vkrainu” (lyrics by S. Rudansky, music by L. Alexandrova), “Reve ta stohne Dnibr shyrokyi” (lyrics by T. Shevchenko, music by D. Kryzhanovsky), “Cherevykiv nemaie, a muzyka hraie, hraie, zhaliu zavdaie!” (lyrics by T. Shevchenko), “Stoit hora vysokaia” (lyrics by L. Glibova), “De hrim za horamy” (lyrics by M. Petrenko), belonging to the genre of the song romances.*

*Featured piano works by V. Zarembo have the author’s designation for belonging to the “Dumky” genre. Among them – “Sontse nyzenko”, “Oi ziidy, ziidy ty zironka ta vechirniaia”, “Chy ya v luzi ne kalyna bula” and original piano works – “Dumka”, “Chant d’Ukraine” (“Pisnespiv z Ukrainy”).*

*The fact that the Dumka genre spread in the estates of the Polish aristocracy and among Polish philistines since the 1820’s confirms the particular popularity of V. Zarembo’s piano works in domestic home and parlor music and emphasizes the manifestation of the romantic style of this era.*

*Most of the composer’s treatments are presented in a coupled-variation form. The article outlines the leading role of Ukrainian song as an important source in the building of the composer’s piano heritage, analyzes the main techniques and varieties of the variational development of the main*

*thematic material, traces the connection with folk and professional manners of musical material presentation, and also considers the features of the musical form, harmony and texture of piano treatments by Vladyslav Zarembo.*

**Keywords:** *Ukrainian song, piano processing, song-romance, dumka, couplet form, variation.*

Багата пісенна спадщина українського народу, яка репрезентувала духовні скарби нації у світовому культурному просторі, значно вплинула на розвиток музичної культури XIX ст. та формування провідних музичних жанрів в українській музиці.

У XIX ст. спостерігається особлива зацікавленість українською народною піснею та фольклором не лише вітчизняних етнографів і науковців, а й національносвідомих представників українсько-польської шляхти Поділля, що сприяло активізації етнографічних та історичних досліджень, опублікування фольклорних розвідок та збірок, а також активному композиторському перетворенню пісенного матеріалу в жанрі вокальної та інструментальної обробки.

Інформацію про етнографічну, композиторську, педагогічну й музично-просвітницьку діяльність представників польської нації на українських землях містять праці Л. Кияновської [7], М. Дремлюги [4], А. Сваричевського [11], А. Азарової [1], І. Шатковської [13], О. Михайличенка [8], М. Печенюк [10], Я. Сорокера [12] та ін.

Мета статті – охарактеризувати основні особливості жанру обробки української пісні у творчості подільських композиторів польського походження XIX ст. Антона Коціпінського, Віктора Зентарського і Владислава Заремби.

Варто зазначити, що польські дослідники активно вивчали пісні Поділля в XIX ст. Однією з найвизначніших етнографічних праць Антона Коціпінського, що забезпечила авторові значне місце в історії європейської фольклористики, є збірка “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії”, видана в Кам’янці-Подільському (1861), а роком пізніше – у Києві (1862) [2, с. 39]. Подільський краєзнавець А. Сваричевський зазначив, що у передмові до збірки пісень, яку переклав українською мовою С. Гулак-Артемівський, А. Коціпінський високо оцінив українські народні пісні, якими захоплюються усі народи: “А прибуде хто з чужих країв, то швидко може полюбити ті пісні, повні чуття і веселості, від того в них мусимо признати заклад правди, невимушену щирість” [11, с. 556].

Поруч із оригінальною вокальною та фортепіанною композиторською творчістю, жанр обробки народних пісень був провідним у творчості А. Коціпінського. Його збірка “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії” містить сто пісень, різноманітних за жанрами і за часом походження: епічні, ліричні, обрядові, жартівливі, весільні. Кам’янецьке та київське видання не ідентичні, оскільки у першому вміщено тільки мелодії без будь-якого опрацювання, в другому – обробки пісень для голосу з фортепіанним супроводом [7, с. 28].

Грунтовний аналіз збірки А. Коціпінського “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії” для голосу зі супроводом фортепіано здійснила Л. Кияновська, яка у своєму дослідженні розрізняє три основні типи обробок, розглядаючи насамперед фортепіанний акомпанемент, оскільки мелодія практично не змінюється [7, с. 35].

За класифікацією Л. Кияновської, до першої групи обробок належать пісні з простим акомпанементом. У них композитор дублює мелодію у партії фортепіано без змін, гармонізує її простими засобами з чіткими каденційними завершеннями та деякими фактурними різновидами викладу акомпанементу. Ця група пісень зберігає традиції жанру обробки першої половини XIX століття. Прикладом такого різновиду є пісні “Ой! Ду, ду, ду”, “Сербинка за козаком”, “Тайла – пісня весняна”, “Ходжу, нужу, ручки ломлю” [7, с. 35].

До другої групи обробок Л. Кияновська віднесла епічні пісні давнішого походження (наприклад, думка з Поділля “Рають мені, щоб ся вінчати” чи “Летів орел понад море”) та деякі танцювальні пісні (як, наприклад, “Ой дівчина горлиця”), у фортепіанному супроводі яких А. Коціпінський наслідує звучання кобзи, бандури чи стилізує акомпанемент під звучання “троїстих музик”, глибше проникаючи в жанрову природу пісень та виконавську манеру народних співців.

Третю групу обробок, за класифікацією Л. Кияновської, становлять так звані “концертні” обробки, які були розраховані на те, що їх виконуватимуть професійні піаністи і мали призначення для домашнього чи салонного музикування. Їх акомпанемент відрізняється ускладненням, використанням хроматичних ліній, елементів поліфонічної фактури, віртуозних пасажів, виокремленням вступних і завершальних розділів. Прикладом таких обробок можуть служити “Ой, чумаче, чумаче”, думка “Мене мати за те лають”, “Тяжко знести тої розлуки”, “Ой під вишнею, під черешнею” [7, с. 35].

Активний розвиток фортепіанного виконавства у другій половині XIX ст., зростання інтересу до домашнього музикування та професійного навчання гри на фортепіано окреслили особливу зацікавленість композиторів і музикантів до жанру фортепіанної обробки народної пісні, що надалі стало однією з передумов розвитку жанру фортепіанної мініатюри.

М. Дремлюга стверджує, що “жанр мініатюри в першу чергу бере свої витoki з українських народно-піснених джерел, зокрема у танцях, піснях, колядках, щедрівках, практично не використовуючи самого поняття мініатюри” [4, с. 7]. Першими циклами мініатюр для фортепіано були: “Народні українські наспіви” М. Степаненка, “Збірка дитячих фортепіанних творів з українських пісень” В. Присовського, “Фортепіанні п’єси” М. Соколовського тощо. Також на ниві української фортепіанної музики XIX ст. поряд з вітчизняними іменами Миколи Маркевича, Тимофія Безуглого, Василя Пащенко варто назвати поляків – Ромуальда Зентарського та його сина Віктора Зентарського, Йосипа Вітвицького, Михайла Завадського, Владислава Зарембу, Фелікса Яронського, які жили на Поділлі, зверталися до української тематики та працювали у жанрах фортепіанної мініатюри.

Переклад збірки пісень Антона Коціпінського “Пісні, думки і шумки руського народу” для фортепіано здійснив Віктор Зентарський (1854–1920) – український композитор польського походження, учень С. Монюшка, чиє життя тривалий час було пов’язане з Поділлям, зокрема, з Кам’янцем-Подільським, а також із Києвом.

Оскільки на той час у нотах часто не вказували рік видання, можна припустити, що фортепіанна версія В. Зентарського вийшла друком у 80–90-х роках XIX ст. [7, с. 29].

У фортепіанних обробках народних пісень В. Зентарський ускладнює та урізноманітнює коло піаністичних прийомів і виконавських засобів, надає опусам значення невеликих самостійних мініатюр.

До найпоширеніших прийомів у викладенні та розвитку тематичного матеріалу належать:

- дублювання мелодії пісні в терцію та сексту (“Шумить, гуде дібровонька”, “Гей, я козак з України”);
- октавне дублювання мелодії та розширення діапазону;
- проведення теми в різних регістрах;
- ущільнення фактури за допомогою акордового викладу теми;
- варіювання різних типів фактури в пісні (гомофонно-гармонічної, акордової, гармонічного фігурування, елементів підголосковості);
- арпеджований виклад акордів, наближений до наслідування звучання бандури (“Ой пішов чумак у дорогу”, “Нема гірше так нікому”);
- застосування елементів варіаційного розвитку з авторським позначенням: “Тема” і “Variant” (“Не ходи, Грицю, на вечорниці”, “Ой! Коню мій! Коню вороненький”, “Діду! Діду! В лугу по калину!”).

Окрім збірки Антона Коціпінського, Віктор Зентарський переклав для фортепіано “Вечорниці” Петра Ніщинського, оперу “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, 50 українських народних пісень зі “Збірника українських пісень” Миколи Лисенка (вип. 1-2, видавець – Л. Ідзиковський).

У формуванні жанру фортепіанної обробки вагоме місце посідає творчість Владислава Заремби (1833–1902) – українського композитора та педагога польського походження, який народився в м. Дунаївці Подільської губернії.

Його творче становлення відбулось у Кам’янці-Подільському – одному з осередків польського культурно-просвітницького руху на Поділлі, під орудою Антона Коціпінського: “З юнацьких років Владислав Заремба, як і його вчитель А. Коціпінський, збирав і записував

народні пісні” [10, с. 52]. “Активна музично-педагогічна й виконавська діяльність В. Заремби розпочалась у Житомирі та продовжилась у Києві, де він навчав грі на фортепіано й хоровому співу, викладав у різних жіночих навчальних закладах (Інституті шляхетних дівчат, Левашівському інституті, приватних пансіонах), виступав у концертах як соліст, акомпаніатор та учасник камерних ансамблів, писав фортепіанні твори й аранжував народні пісні”, – зазначила І. Шатковська [13, с. 459].

О. Михайличенко в історичному нарисі про діяльність Петра Сокальського у контексті музично-педагогічних та виконавських традицій ХІХ ст. відзначає один із важливих принципів композитора, де йдеться про народну творчість як про “...величезний скарб, неповторне самобутнє явище, особливий стиль музичного мистецтва, ...про великий обов’язок професійних композиторів прийняти цю дорогоцінну спадщину від народу і розвивати її традиції у високих формах музичного мистецтва” [8, с. 27].

Фортепіанна спадщина Владислава Заремби має своїм джерелом майже винятково українську народну пісню, на ґрунті якої сформувалася національна традиція жанру обробки народних пісень. 18 творів В. І. Заремби об’єднано загальною назвою “Українські мелодії”. В їх числі: “Думка-шумка”, “Чи я в лузі не калина була” (думка), “Реве та стогне Дніпр широкий”, “В кінці греблі шумлять верби”, “Зібралися всі бурлаки”, “Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!” (пісня і шумка); “Козак від’їжджає, дівчинонька плаче” (думка), “Гей же ви, хлопці, славні молодці”, “Стоїть гора високая”, “Повій вітре на Україну”, “Елегія”, “Де грім за горами, де сонечко сяє”, “Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірняя!”.

Доцільно зазначити, що мелодії двох пісень, зокрема: “Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірняя!” та “Чи я в лузі не калина була”, В. Заремба запозичив із збірки свого вчителя А. Коціпінського.

Як зазначає М. Дремлюга, хоч “...авторові не завжди вдається піднятися до рівня художніх образів використаних ним пісень, фортепіанні композиції В. Заремби приваблюють ширістю, емоційністю, мелодичністю” [4, с. 34].

Жанрову палітру народних пісень, до яких звертався Владислав Заремба, становлять: родинно-побутові – “В кінці греблі шумлять верби”, “Чи я в лузі не калина була”, “Козак від’їжджає, дівчинонька плаче”; ліричні – “Ой зійди, зійди ти зіронька та вечірняя”, “Сонце низенько, вечір близенько”; а також козацька – “Гей же ви, хлопці, славні молодці”, бурлацька – “Зібралися всі бурлаки”.

Окрема група фортепіанних творів – обробки пісень літературного походження: “Повій вітре на Україну” (сл. С. Руданського, муз. Л. Александрової), “Реве та стогне Дніпр широкий” (сл. Т. Шевченка, муз. Д. Крижановського), “Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!” (сл. Т. Шевченка), “Стоїть гора високая” (сл. Л. Глібова), “Де грім за горами” (сл. М. Петренка), що належать до жанру пісні-романсу.

Варто підкреслити, що “...у ХІХ ст. пісня-романс стає провідним ліричним жанром української народної музики, в якому самобутньо снуються українська селянська лірика з образами та інтонаціями міської пісні та професійного романсу. На його формування вплинули ідеї романтизму, згідно з якими народна пісня є невичерпним джерелом національних традицій, натхнення, виховання патріотизму” [6, с. 177]. Тому звернення композиторів цієї доби до пісні-романсу – явище органічне, та, відповідно, воно відіграло значну роль у формуванні жанру фортепіанної обробки.

Окремі фортепіанні твори В. Заремби мають авторське позначення щодо приналежності до жанру думки. Серед них – “Сонце низенько”, “Ой зійди, зійди ти зіронька та вечірняя”, “Чи я в лузі не калина була” та оригінальні фортепіанні твори – “Думка”, “Chant d’Ukraine” (“Піснеспів з України”).

Зазначимо, що термін “думка” належить польському романтикові Б. Залеському. За припущенням А. Азарової, “думка виникла на межі ХVІІІ–ХІХ ст. у польському середовищі на українських і польських теренах, коли спочатку означала синонім української ліричної пісні, а згодом – сповнену жалю й туги монологічну пісню елегійно-журливого характеру українського походження” [1, с. 9]. Так, у словнику української мови “думка” протрактована як: “Назва

української і польської народної ліро-епічної пісні часто журливого характеру; музика до такої пісні, а також музичний твір відповідного настрою” [5, с. 435–436].

У XIX ст. збирачі народної творчості Я. Головацький, В. Залеський (Вацлав з Олеська), О. Кольберг та інші називали думками ліричні пісні про нещасне кохання або тяжку селянську долю [1, с. 10]. Варто нагадати, що думка як жанр медитативно-елегічної поезії була поширена й у творчості українських письменників-романтиків першої половини XIX століття. У цьому жанрі написано твори західноукраїнського поета А. Метлинського, представників “української школи” в польській поезії А. Бельовського, Ю. Б. Залеського, Л. Семенського, В. Сирокомлі, Ю. Словацького та інших, а також Т. Шевченка. [1, с. 8].

Відомий дослідник Г. Нудьга зазначив: “Поетика думки близька до пісні або романсу з ліро-епічним сюжетом. Роздуми передаються у формі, близькій до внутрішнього монологу” [9, с. 114–133]. Отже, думки є у збірках А. Коціпінського, творчості С. Монюшка, К. Ліпінського, Ю. Ельснера, Д. Бонковського, М. Завадського, Т. Падури, а також М. Вербицького, С. Воробкевича, М. Лисенка та ін.

У фортепіанних обробках народних пісень Владислав Заремба використовує і значно розширює основні прийоми розвитку тематичного матеріалу та принципи формотворення, які окреслились у творчості його вчителя Антона Коціпінського й молодшого сучасника Віктора Зентарського.

У більшості фортепіанних обробок Владислава Заремби наявні розлогі вступні розділи, побудовані на вичлененні окремих інтонацій та мелодичних зворотів основної теми. Спільними характерними рисами для таких вступів є імпровізаційний розвиток, поступове розширення діапазону від нижнього до верхнього регістру (як у “Сонце низенько, вечір близенько”, “Де грім за горами”, “Реве та стогне Дніпр широкий”, “Стоїть гора високая”, “Повій вітре на Вкраїну”), повільні темпи (Largo, Lento, Andante), яскраві динамічні й агогічні контрасти.

У мелодиці вступних розділів композитор використовує арпеджовані пасажи за звуками акордів, мелізматичні прикраси (трелі, форшлаги, морденти у творах “Де грім за горами”, “Зібралися всі бурлаки”, “Черевиків не має, а музика грає, грає, жалю завдає!”), а також застосовує вільну ритмічну організацію, в числі якої – особливі види ритмічного поділу тривалостей (тріолі, секстолі тощо). Сукупність таких рис наближає вступні розділи обробок до жанру прелюдіювання, що базований на творчому переосмисленні та інтерпретації народно-пісенного матеріалу.

Гармонічна мова творів композитора характерна використанням традиційних ладо-тональних зворотів. Поряд з тим, окремим із них притаманні ладова перемінність, використання мажору й гармонічного виду мінору, альтерацій (підвищення IV ст. в мінорі), використання органних пунктів (подвійний на чистій квінті у творі “Сонце низенько”, де органний пункт і арпеджовані акорди імітують звучання народних інструментів; тонічний органний пункт у завершальному розділі обробки “Стоїть гора високая”); це свідчить про те, що композитор творчо переосмислив характерні особливості ладо-гармонічної будови української пісенності.

Серед типових рис народного багатоголосся, що втілює митець у фортепіанній фактурі, – терцієва втора (“Реве та стогне Дніпр широкий”, “Якби мені черевики”, “Гей же ви, хлопці, славні молодці”, “Зібралися всі бурлаки” та ін.), використання підголосків (“Козак від’їжджає, дівчинонька плаче”, “В кінці греблі шумлять верби”, “Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірня!”), бурдонний бас (“Сонце низенько, вечір близенько”).

Варіювання куплету народної пісні, притаманне манері народних виконавців, склало передумови для застосування в обробках В. Заремби варіаційного прийому розвитку, який водночас дає змогу зосередити увагу на основній темі пісні та розкрити її багатогранно.

У куплетно-варіаційній формі викладено більшість обробок Владислава Заремби, серед яких: “В кінці греблі шумлять верби”, “Гей же ви, хлопці, славні молодці”, “Ой зійди, зійти, ти зіронька та вечірня!”, “Де грім за горами”, “Козак від’їжджає, дівчинонька плаче”.

Разом з тим, зміст окремих варіацій композитор спрямував на показ різноманітних віртуозних можливостей інструмента чи виконавця. До таких прикладів можна віднести: октавний виклад теми “Повій вітре на Вкраїну” на фоні пульсуючого тріольного супроводу;

варіацію на тему “Сонце низенько, вечір близенько” в тріольному ритмі з характерним супроводжувальним голосом (Cantabile) й активну в техніці репетицій (Agitato); використання остинатного фігурованого органного пункту у верхньому голосі фактури у варіації на тему пісні “Стоїть гора високая”; ущільнення акордової фактури в урочистому фінальному проведенні теми “Гей-же ви, хлопці, славні молодці”. Згадані способи варіаційного перетворення основної теми тісно пов’язані з відтворенням та поглибленням змісту поетичного тексту пісень.

Окрім того, трапляються приклади проведення теми в одноіменній тональності, що є характерною ознакою строгих орнаментальних варіацій (зокрема, d-moll – D-dur в обробці “Стоїть гора високая”, g-moll – G-dur в творі “Де грім за горами”).

Динамізації розвитку також сприяє виклад теми в різних регістрах, передача її з одного голосу в інший, використання прийомів мотивного вичленення (кульмінація обробки “В кінці греблі шумлять верби”, вступні розділи творів).

В обробці “Сонце низенько” композитор поєднав варіаційну форму з рисами тричастинності, а обробки “Реве та стогне Дніпр широкий” та “Повій вітре на Україну” викладені у розвиненій одночастинній формі, де підкреслено значення імпровізаційності та вільного розгортання основного пісенного матеріалу.

Окреме місце серед інших посідає обробка пісні “Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!” на слова Т. Шевченка, що містить підзаголовок “Пісня і шумка”. Автор поєднує дві контрастні теми – тридольну наспівну, ліричну (Andante) та дводольну танцювального характеру (Allegro) в малий цикл, що перегукується з циклами “Думка-шумка” В. Зентарського, М. Завадського та М. Лисенка.

Серед інших, форма обробок “Зібралися всі бурлаки” та “Стоїть гора високая” більшою мірою наближена до варіаційної. У цих творах кожне наступне проведення теми зазнає більших змін, отримує значення самостійної варіації з власними прийомами розвитку, характером фігурації, типом фактури.

Цікаво простежити, як прийоми варіаційного розвитку в обробці В. Заремби співвідносяться з текстом української народної пісні на прикладі обробки “Зібралися всі бурлаки”.

Тема, що експонує картину повернення бурлаків до рідного дому, викладена у гомофонно-гармонічній фактурі, в помірному темпі: “Зібралися всі бурлаки до рідної хати, Тут нам мило, тут нам любо журби заспівати”.

Друга строфа поетичного тексту пов’язана з образами побуту: як любо і мило хлопцям “...з дівчатами жартувати, мед-горілку пити”, і перша варіація звучить у високому регістрі, у витонченому орнаментальному викладі, зображує легкий танець дівчат.

При зверненні до реальності: “Ой царица Катерина, що ж ти наробила? Степ широкий, край веселий та й занапастила”, – друга варіація набуває активного неспокійного пульсуючого тріольного ритму, який підкреслює гостроту соціального питання та поглиблює обурення українців довколишньою дійсністю.

У такий спосіб В. Заремба демонструє застосування поширеного типу фольклорної програмності, що надалі стала характерною для творчої манери композиторів, які зверталися до сюжетів українських народних пісень.

Завершення пісні словами “...Що діється в білім світі, ой чиї ж ми діти?” супроводжується кульмінацією з варіюванням супроводу, який нагадує арпеджовані перебори бандури та окреслює тим самим національну приналежність героїв. У такий спосіб у фактурі фортепіанних обробок В. Заремби простежується надзвичайно важливий і яскравий елемент національної звукової сфери – імітація гри на бандурі, що виконує семантичну роль національного символу України, сприймається як важлива складова національної культури.

Найпоширеніші прийоми, способи гри, технічні, аплікатурні можливості у відтворенні бандурної колористики, які використовує В. Заремба, – типово бандурне арпеджіато, рух по розкладених акордах, а також рух паралельними терціями, секстами на фоні витриманого басу, використання мелізматика (короткий форшлаг). Наслідування бандури можна простежити у викладенні супроводу пісні “Гей же ви, хлопці, славні молодці” (акордовий виклад фактури із

темою у верхньому голосі на фоні октавних басів), “Зібралися всі бурлаки” (арпеджований виклад акордів у фінальній варіації), “Де грім за горами” та “Повій вітре на Україну” (вільна імпровізаційна манера викладу, арпеджовані акорди).

Таким чином, композитор вивів значення бандури як семіотичного знаку в українській музичній культурі XIX ст., що у попередній період уже акцентував акцентовано в обробках пісень для голосу з фортепіанним супроводом А. Коціпінський (серед яких – думка з Поділля “Рають мені, щоб ся вінчати”, “Летів орел понад море”, перша дума про смерть Нечая “А вже три дні, три неділі”, в якій акомпанемент наслідує бандуру) [7, с. 35], а згодом стане особливо відчутним у творчості М. Лисенка та його послідовників.

Окремі епізоди обробок містять елементи звукообразності та художньо змальовують колоритні картини поетичного тексту. Яскравим прикладом такого звукописання є вступ до твору “Реве та стогне Дніпр широкий”. Віктор Заремба застосовував хвилеподібний рух по звуках хроматичної гама в низькому регістрі, який у поєднанні з малосекундовими інтонаціями, гармонією зменшеного септакорду та вільною імпровізаційністю створює картину буряної ночі та річки, де перебуває головня героїня балади “Причинна” Тараса Шевченка. За допомогою руху мелодії по звуках хроматичної гама також зображена стихія вітру в обробці “Повій вітре на Україну”. Звукова замальовка картини природи подана в обробці “Де грім за горами”: автор зобразив грім, використовуючи низький регістр, тремоло на малосекундовій інтонації, трелі та форшлаги.

Українська пісенність відіграла визначну роль емоційно-образного та інтонаційного першоджерела у формуванні фортепіанної спадщини композитора і стала важливим чинником у становленні індивідуального композиторського стилю В. Заремби.

Робота з фольклорним матеріалом у жанрі фортепіанної обробки, в якій гармонійно поєдналися композиторські прийоми письма та національний колорит фольклорної теми, дала В. Зарембі змогу сформуванню творчий підхід до пісенного першоджерела та продемонструвати власне бачення фольклорного матеріалу.

У жанрі фортепіанної обробки композитор вдихнув нове життя у мелодії українських народних пісень та пісень літературного походження, що були популярні в його середовищі. Уклавши їх на ноти для фортепіано, він поглибив образно-емоційний зміст пісень, сформував основні особливості фортепіанного письма (фактурного викладу, формотворення, драматургії, принципів розвитку тематичного матеріалу, гармонічної мови, засобів звукообразності тощо) і сприяв збереженню та популяризації пісень у аматорських колах та професійному середовищі.

І тут стосовно ролі народних пісень В. Заремба послуговувався одним із головних принципів свого вчителя А. Коціпінського – патріота та знавця української пісні, який, за словами Л. Кияновської, “... трактує народну пісню як засіб об’єднання народу, як форму ствердження його самоідентичності через багатоманітність форм і жанрів, як найвірніший образ національної ментальності” [7, с. 36].

Значна кількість фортепіанних творів українських композиторів польського походження, пов’язаних із фольклором, серед яких чільне місце посідають обробки Антона Коціпінського, Віктора Зентарського і Владислава Заремби, є свідченням глибокої зацікавленості до народної пісенності, її актуальності в художньому світогляді митців та визначальному значенні у формуванні міжнародних відносин у мистецтві цієї історичної доби.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2013. Число 3/4 (43/44), С. 8–13. URL: [sm.etnolog.org.ua/zmist/2013/3-4/8.pdf](http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2013/3-4/8.pdf)
2. Булат Т. Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано. Київ, 1989. 464 с.
3. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Тернопіль, 2002. 236 с.
4. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (Дожовтневий період). Київ, 1958. 168 с.



5. Думка. *Словник української мови* / за ред. П. П. Доценко, Л. А. Юрчук. Київ, 1971. Т. 2. С. 435–436.
6. Карчова Ю. І. Історична еволюція форм побутування пісенного фольклору в українській музичній культурі XIX–XX ст. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2011. Вип. 3. С. 175–180.
7. Кияновська Л. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 27. С. 26–37.
8. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст.: історичні нариси. Суми, 2005. 102 с.
9. Нудьга Г. А. Думка. *Українська літературна енциклопедія*. Київ, 1990. Т. 2: С. 114–133. URL: <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule46.htm>
10. Печенюк М. А. Музично-творча діяльність мистців Поділля – сучасників Ференца Ліста. *Актуальні питання мистецької педагогіки: зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. конф., м. Хмельницький, 22–23 вересня 2011 р.* Хмельницький, 2011. Вип. 1. С. 51–53.
11. Сваричевський А. В. Музикознавець і фольклорист А. Г. Коціпінський. *Поляки на Хмельниччині; погляд крізь віки: зб. наук. праць між нар. наук. конф., м. Хмельницький, 23–24 червня 1999 р.* Хмельницький, 1999. С. 555–558.
12. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
13. Шатковська І. С. Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія*. Вінниця, 2014. Вип. 41. С. 457–461.

#### REFERENCES

1. Azarova, A. (2013). “Dumka genre in the music arts”, *Studii mystetstvoznavchi* [Art Studies Studios], Kyiv, Vol. 3/4 (43/44), pp. 8–13, available at: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/047/5.pdf> (access date 08.08.2019). (in Ukrainian).
2. Bulat, T. (1989). *Obrobky ukrainskykh narodnykh pisen dlia holosu z suprovodom fortepiano* [The Processing of Ukrainian Folk Songs for Piano Accompaniment], Kyiv. (in Ukrainian).
3. Hrytsa, S. (2002). *Transmissiia folklornoï tradytsii: etnomuzykologichni rozvidky* [Transmission of the Folklore Tradition: Ethnomusicological Intelligence], Ternopil. (in Ukrainian).
4. Dremliuha, M. (1958). *Ukrainska fortepianna muzyka (Dozhovtnevyi period)*. [Ukrainian Piano Music (Pre-October Period)], Kyiv. (in Ukrainian).
5. Dumka. (1971). *Slovnyk ukrainskoi movy / za red.: P. P. Dotsenko, L. A. Yurchuk*. [Dictionary of the Ukrainian language / ed.: P. P. Dotsenko, L. A. Yurchuk], Kyiv, Vol. 2, pp. 435-436. (in Ukrainian).
6. Karchova, Yu. I. (2011). Historical evolution of forms of song folklore in Ukrainian musical culture of the 19th-20th centuries, *Visnyk KhDADM*, [KDADM Bulletin], vol. 3., Kharkiv, pp. 175–180. (in Ukrainian).
7. Kyianovska, L. (2013). Anton Kotsypinsky: Representative of Polish Culture in Ukrainian Music. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka* [Scientific collections of the M. V. Lysenko Lviv National Musical Academy], vol. 27, Lviv, pp. 26–37. (in Ukrainian).
8. Mykhailychenko, O. V. (2005). *Muzychno-pedahohichna diialnist ukrainskykh kompozytoriv i vykonavtsiv druhoi polovyny XIX – pochatku XX st.: istorychni narisy* [Musical-pedagogical activity of Ukrainian composers and performers of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries: historical essays], Sumy. (in Ukrainian).
9. Nudha, H. A. (1990). “Dumka”. *Ukrainska literaturna entsyklopediia*, [Ukrainian Literary Encyclopedia], Kyiv, Vol. 2, pp. 114–133, available at: <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule46.htm> (access date 09.08.2019).
10. Pecheniuk, M. A. (2011). “Musical and creative activity of Podillya artists – contemporaries of Ferenc Liszt”, *Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky: zb. nauk. prats mizhnar. nauk.-prakt.*

- konf.* [Topical Issues in Artistic Pedagogy: Coll. Sciences. intern. scientific-practical conf.], Khmelnytsky, КННРА, September 22–23, 2011, vol. 1, pp. 51–53. (in Ukrainian).
11. Svarychevskyi, A.V. (1999). “Musicologist and folklorist A.G. Kotsypinsky”. *Poliaky na Khmelnychchyni; pohliad kriz viky: zb. nauk. prats mizhnar. nauk. konf.* [Poles in Khmelnytskyi; a look through the ages: a collection of sciences. works of international sciences conf.], Khmelnytskyi, June 23–24, 1999, pp. 555–558. (in Ukrainian).
  12. Soroker, Ya. (2012). *Ukrainska pisennist u muzytsi klasykiv: sproba doslidzhennia* [Ukrainian songwriting in the music of the classics: an attempt of research], Vinnytsia: Nova knyha. (in Ukrainian).
  13. Shatkovska, I.S. (2014). The influence of Polish composers on the formation of Ukrainian piano music. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. M. Kotsiubynskoho. Serii: Pedahohika i psykholohiia*, [Scientific notes of the Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynsky State Pedagogical University. Series: Pedagogy and Psychology], vol. 41, Vinnytsia, pp. 457–461. (in Ukrainian).

УДК 781.5 (477.84)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.6>

**Олег Смоляк**

<https://orcid.org/0000-0002-0435-5912>  
доктор мистецтвознавства, професор  
Тернопільський національний педагогічний  
університет ім. Володимира Гнатюка  
[smolyak.ternopil@gmail.com](mailto:smolyak.ternopil@gmail.com)

**Оксана Довгань**

<https://orcid.org/0000-0002-1757-1016>  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Тернопільський національний педагогічний  
університет ім. Володимира Гнатюка  
[dovhan.violino@i.ua](mailto:dovhan.violino@i.ua)

### РИТМІЧНА ФОРМА ВІРША І МЕЛОДІЇ 5+5 У ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

*У статті проаналізовано ритмічну форму вірша і мелодії 5+5, що властива щедрівкам Західного Поділля та є своєрідним їхнім модусом мислення. Доведено, що така ритмічна форма найчастіше вживана у піснях цього жанру в досліджуваному етнографічному районі й має найширшу шкалу структурного та синтаксичного творення. З'ясовано, що типовою на синтаксичному рівні є однорядкова строфа 5+5 з однорядковим приспівом, який має дев'ять модифікацій, починаючи від трискладника й закінчуючи шістнадцятискладником. Визначено її структурні параметри строфи десятискладника 5+5 і простежено еволюцію її становлення на рівні музичного синтаксису. Розглянуто напливові нашарування, що відбулися в щедрівковому жанрі під впливом християнізації пісень цього жанру. Проаналізовано сапфічну строфу, притаманну найпоширенішій на згаданому терені щедрівці “В панськiм горoді росла лілія”, й констатовано, що вона сформувалася під впливом середньовічної латинської версифікації і таким чином адаптувалася в обрядові народнопісенні жанри.*

**Ключові слова:** *ритмічна форма вірша і мелодії, щедрівка, Західне Поділля, силабомелодична модель, музичний синтаксис, форматворчі процеси.*

**Олег Смоляк**

доктор искусствоведения, профессор  
Тернопольский национальный педагогический  
университет им. Владимира Гнатюка

**Оксана Довгань**

кандидат педагогических наук, доцент  
Тернопольский национальный педагогический  
университет им. Владимира Гнатюка

### **РИТМИЧЕСКАЯ ФОРМА СТИХА И МЕЛОДИИ 5+5 В ЩЕДРОВКАХ ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ**

*В статье проанализирована ритмическая форма стиха и мелодии 5+5, которая присуща щедровкам Западного Подолья и является своеобразным их модусом мышления. Доказано, что эта ритмическая форма наиболее часто применяется в песнях упомянутого жанра в исследуемом этнографическом районе и имеет самую широкую шкалу структурного и синтаксического созидания. Выяснено, что типичной на синтаксическом уровне является одностроочная строфа 5+5 с одностроочными припевом, который имеет девять модификаций, начиная от трискладника и заканчивая шестнадцатискладником. Определены и структурные параметры строфы десятискладник 5+5, а также прослежена эволюция ее становления на уровне музыкального синтаксиса. Рассмотрены наплывовые наслоения, которые произошли в щедровковом жанре под влиянием христианизации песен этого жанра. Проанализирована сапфическая строфа, присущая самой распространенной в местности щедровке “В панском огороде росла лилия”, и констатировано, что она сформировалась под влиянием средневековой латинской версификации и таким образом адаптировалась в обрядовые народнопесенные жанры.*

*Ключевые слова:* ритмичная форма стиха и мелодии, щедровка, Западное Подолье, силабомелодичная модель, музыкальный синтаксис, формообразующие процессы.

**Oleg Smoliak**

Doctor of Art Studies, Professor  
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

**Oksana Dovhan**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

### **THE RHYTHMIC FORM OF VERSE AND MELODY 5+5 IN THE SHCHEDRIVKAS OF THE WESTERN PODILLYA**

*Recently Ukrainian scholars of ethnomusicology have increasingly turned to the theoretical understanding of the structural components of folk writings. This is, first and foremost, the study of the rhythmic forms of verse, stanza and their melodies, because, in fact, they are decisive in the genre classification and systematization of folklore, in particular ritual.*

*The purpose of the article is to prove, on the basis of a large number of generous paradigms and their variants, which are still stored in the active and passive repertoire of older singers in the territory of West Podillya, the rhythmic form of the poem and 5+5 tunes.*

*The most common (typical) rhythmic forms of the poem in the shchedrivkas of the Western Podillya include the tenth component of 5+5. It covers 55% of all the generous paradigms we explore and their variants. This rhythmic form is one of the oldest not only in Ukrainian folklore, but also in Eastern Slavic. It creates a genetically source base for its derivatives.*

*The article analyzes the rhythmic form of the verse and melodies 5+5, which is characteristic of the shchedrivkas of Western Podillya and is a peculiar mode of their thinking. It is proved that this rhythmic form is most often used in the songs of this genre in the studied ethnographic region and has the widest scale of structural and syntactic creation. It is found out that the standard syntactic level is a one-line stanza 5+5 with a single-line swirling, which has nine modifications, ranging from the three folders and ending with the sixteen clusters. The structural parameters of the ten-factor construct 5+5 were determined and the evolution of its formation at the level of musical syntax was traced. The influential layers that took place in the shchedrivka genre under the influence of Christianization of songs of this genre are considered. The sapphic stanza, which is characterized by the most widespread in the field of shchedrivka "The lily grew in the lord's garden", was analyzed, and it was stated that it was formed under the influence of the medieval Latin versioning and thus adapted to ritual folk-verse genres.*

*Thus, as the analysis of the 220 bounties recorded in the territory of the West Podillia shows, the rhythmic form of the poem and melodies 5+5 are dominant in them. The stanza with this rhythmic form has the broadest scale of structural and syntactic creation. This kind of construction is often a single-line with a single-line chorus, which has nine chorus modifications, ranging from a three-parter to a sixteen-parter. In analyzing this rhythmic form, we traced the evolution of its formation and development at the level of musical syntax and affinity with a similar Christmas rhythmic form.*

**Keywords:** *rhythmic form of verse and melody, shchedrivka, Western Podillya, sylabomelodic model, musical syntax, forming processes.*

Останнім часом українські вчені-етномузикознавці дедалі частіше звертаються у своїх працях до теоретичного осмислення структурних складових народнопісних творів. Це стосується, насамперед вивчення ритмічних форм вірша, строфи та їхніх мелодій, бо, власне, вони є визначальними у жанровій класифікації та систематизації фольклору, зокрема обрядового.



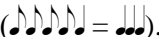

Пісні зимового календаря, а особливо щедрівки привертали увагу українських учених ще зі самого початку становлення етномузикознавства як наукової дисципліни. Зокрема, дослідженням ритмічних форм вірша, строфи і мелодії у щедрівках займалися українські й зарубіжні етномузикознавці Ф. Колесса [7], К. Квітка [5–6], В. Гошовський [3], А. Іваницький [4], О. Смоляк [8], О. Банін [1], Н. Владикіна-Бачинська [2], В. Стоін [9] та ін. На жаль, досі залишається ще недостатньо дослідженою регіональна специфіка народнопісних творів загалом та щедрівкових ритмічних форм зокрема.





Мета статті – на основі значної кількості щедрівкових парадигм та їхніх варіантів (біля 220), які збереглися в активному й пасивному репертуарі співаків старшого покоління на терені Західного Поділля, довести, що основною (домінуючою) в щедрівках досліджуваної місцевості є ритмічна форма вірша і мелодії 5+5.



До найпоширеніших (типових) ритмічних форм вірша у щедрівках Західного Поділля належить десятискладник 5+5<sup>1</sup>. Він охоплює 55% усіх щедрівкових парадигм та їхніх варіантів, які ми досліджуємо. Ця ритмічна форма належить до найстаровинніших не лише в українському фольклорі, а й у східнослов'янському. Вона творить генетично джерельну базу для похідних від неї форм. Як вважав Ф. Колесса, ритмічна структура 5+5 найпоширеніша в колядках і щедрівках – найстаровинніших жанрах. Учений назвав цю форму власне колядковою, "...бо колядки і щедрівки заховують розмір 5+5 з незвичайною правильністю, так що рідко, можна б сказати, виїмково, поряд з п'ятискладовими групами зустрічаємо чотири- або шестискладові" [7, с. 130]. Серед аналізованого матеріалу десятискладник 5+5 має значну кількість приспівних ритмічних модифікацій<sup>2</sup>. Найстаровиннішою серед них є однорядкова


<sup>1</sup> К. Квітка припускав, що десятискладова ритмічна форма вірша 5+5 походить від восьмискладової форми 4+4. Це припущення розкритикував В. Гошовський у коментарі до статті К. Квітки "Пісні українських зимових обрядових святкувань"; на с. 139 він зазначив: "Якби згодитися з гіпотезою К. Квітки, що 10-складові колядки розвинулися із 8-складових щедрівок, внаслідок чого пройшло дроблення чотирискладових схем, то в такому разі ритмічна схема щедрівки повинна була б утворитися із трискладової схеми, що таке взагалі неможливо".

<sup>2</sup> Ритмічна форма вірша 5+5 індексуватиметься великою українською буквою Б.

строфа із трискладовим зовнішнім приспівом 5+5+ПЗ (індексуватимемо її буквою Б1). У західноподільських щедрівках ця складочислова формула представлена двома пісенними парадигмами “Коло криниці зелен травиця” та “Ой рано-рано кури запіли”. У варіантах цих пісенних парадигм приспів зберігає типову для традиційних народних колядок лексему “дай Боже”<sup>1</sup>, що уособлює назву язичницького зимового бога сонця – Даждьбога. Якщо у строфі цієї модифікації силабомелодична модель є стійкою (вона зберігає поєднання пірихія й анапеста – ) , то у приспіві вона представлена мелосом –  (простою ритмічною комбінацією, яка на метричному рівні ніби підсумовує односегментну сканзію ( = ).


Щедрівкові парадигми “Чи дома, дома, білий молодче” та “Защебетала, гей, ластівочка” творять модифікацію А2, що представляє ритмічне поєднання однорядкової десятискладової строфи та однорядкового восьмискладового приспіву 5+5+П4+4. Треба зауважити, що у варіантах цієї модифікації метричне поєднання базоване на шестидольнику з вісімковою метричною сканзією. Незважаючи на це, силабомелодична модель у строфі та у приспіві є відмінною ( – у двох сегментах строфи та  – у двох сегментах приспіву – ). Аналогічна модель властива й варіанту пісенної парадигми “Защебетала, гей, ластівочка”. Тут відмінною є лише мелодична ритміка приспіву (замість дихорея представлено поєднання ямба і хорей –  – у двох сегментах приспіву). Такого роду приспівна відмінність, найімовірніше, – уподобання співаків гомогенного співочого середовища (пісня записана в с. Іванківці Зборівського району Тернопільської області).

Західноподільські щедрівки з однорядковою десятискладовою двосегментною строфою і аналогічним приспівом 5+5+П5+5 творять модифікацію А3. Такого роду ритмічна структура властива лише варіантам пісенних парадигм “Косив Іваньо яру пшеницю” та “Пасла Маруся сивії вівці”, що досі побутують у селах Підгір’я Золочівського району Львівської області та Переволока Бучацького району Тернопільської області. Треба зауважити, що силабомелодична модель варіантів згаданих пісенних парадигм має, ймовірно, щедрувальний ритмічний модус, а не колядковий. Адже він репрезентований поєднанням у сегментах дактиля зі спондеєм замість поєднання пірихія з анапестом ( замість ). Як бачимо, у щедрівках трапляється у десятискладнику не тільки типовий колядковий ритмічний модус, а й десятискладовий щедрівковий, представлений поєднанням дактиля зі спондеєм.

Лише однією пісенною парадигмою “Ой із-за гори та кам’яної” представлена модифікація А4, що базується на поєднанні двосегментного десятискладника у строфі з чотирисегментним шістнадцятискладником у приспіві – 5+5+П4+4+4+4. У варіанті цієї пісенної парадигми представлений власне традиційний щедрівковий приспів “Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров’я”, що зберігає й типову силабомелодичну модель, побудовану на висхідному йоніку (). До речі, у двосегментному десятискладникові приспів такого роду – рідкісне явище у співочих традиціях Західного Поділля.

У селах Скородинці Чортківського та Мужилів Підгаєцького районів Тернопільської області побутують щедрівки “Чи дома, дома бідная вдова” та “Стоїть світлонька горіхова”, в яких модифікований третій сегмент у приспіві. Він, власне, представляє модифікацію А5 – 5+5+П4+4+5(6)+4. Зміна у третьому сегменті приспіву з п’ятискладника (скородинецький варіант) на шестискладник (мужилівський варіант) є суто випадковим явищем, оскільки в останньому появився сполучник “і”, який виконує варіабельну функцію у ритмічному

<sup>1</sup> Приспівна лексема “Дай Боже” є без сумніву, типовою для колядок, але після витіснення їх апокрифічними колядками значна їхня частина перейшла у щедрівковий жанр і там закріпилася в новій іпостасі.


становленні, й без нього ритмічна форма вірша може повністю обійтись. Треба зауважити, що в мужилівському варіанті ритмічна форма приспіву зберігає властиво модусні ознаки щедрувальної ритміки – .

Найбільшою кількістю пісенних парадигм у досліджуваному районі (23) представлена однорядкова десятискладова строфа із зовнішнім приспівом 5+5+П3+5+5+3, що творить модифікацію А6. На думку вчених Ф. Колесси, К. Квітки, В. Гошовського, А. Іваницького й за нашими спостереженнями, ця ритмічна модифікація є типовою для всього колядково-щедрівкового масиву пісень. Адже вона однаковою мірою поширена не тільки в Західному Поділлі, а й на всій етнічній території. На це звернув увагу К. Квітка у праці “Песни українских зимних обрядовых празднеств”: “приспів типу 3+5+5+3 надзвичайно поширений на великій території від крайніх західних до крайніх східних районів розселення українців” [6, с. 130].

На відміну від попередніх модифікація А5 має сталу ритмічну форму приспіву, незважаючи на те, що його смислова лексика є широкоаспектною. У щедрівкових варіантах цієї модифікації найчастіше трапляється така приспівна лексика, як “винная яблунь виннії ябка зродила”, “бриніла коса коло покоса, бриніла”, “на леду, леду, на студеници в криници”, “в ялині, гей, гей, в ялині, при зелененькій дубині”, “в неділю, в неділю рано зелене вино саджене”, “подзвоню коню з поводоньками по полю” та ін. Цікавою з погляду ритмічного формування є трискладова будова першого та останнього сегмента приспіву. “Остання трискладова будова у приспіві 3+5+5+3, на думку К. Квітки, має дві версії своєї появи: перша – заради самої форми, а друга – на основі намагання виявити поетичний зміст пісні” [6, с. 130–131]. Проаналізувавши ряд щедрівок із формою приспіву 3+5+5+3, ми схилиємося до думки, що це пов’язано, ймовірно, з музичним синтаксисом пісні. Адже строфа та приспів у цілому на музично-формотворчому рівні творять два однакові, х за кількістю складів речення:

**Пішов Івасьо рано косити. Бриніла,** 5+5+3

**Бриніла коса коло покоса, бриніла.** 5+5+3

У модифікації А5 сталою є й силабомелодична модель. Якщо в інших ритмічних формах приспіву вона може бути варіабельною, то у даній ця ритмічна структура зазвичай стала. Модифікація А5 представляє наступне силабомелодичне поєднання:  – перший

сегмент;  – другий і третій сегменти;  – четвертий сегмент. Отже, тут представлено

бінарне класифікаційне поєднання силабомелодичних моделей у дзеркальному зіставленні. Крім цього, ця силабомелодична модель – яскравий приклад речитативної акцентуації в сегментах, що відповідає найдавнішому способові музичного мислення праукраїнців.

У трьох щедрівкових парадигмах “Ой в саду, в саду, в саду керниця”, “Чи є, чи нема господар дома” та “Ой край нивоньки дві дівчиноньки”, що записані відповідно в м. Тербовля та в селах Постоївка Гусятинського і Мужилів Підгаєцького районів Тернопільської області, у приспівах відбувається структуротворче повторення першого сегмента (у мужилівському варіанті повторюються двічі перший та четвертий сегменти). Такого роду повтори – це, ймовірно, локальне уподобання виконавців тої чи тої співочої субтрадиції, і воно ні в якому разі не впливає на загальну ритмічну структуру строфи (5+5+П[3]2+5+5+3). У мужилівському варіанті ритмічна форма строфи наступна: 5+5+П[3]2+5+5+[3]2.

У західноподільському співочому середовищі досі побутують чотири щедрівки: “Прала Маруся шовкові хустки” (с. Лисичинці Підволочиського району Тернопільської області), “Росте деревце високе, струнке” (с. Сухостав Гусятинського району Тернопільської області), “Пасла Наталя чотири воли” (с. Підгір’я Золочівського району Львівської області), “Ой там у саду, у винограду” (с. Глиняни Золочівського району Львівської області), що творять модифікацію А6. Вона (ця модифікація) відрізняється від попередньої тим, що тут другий сегмент приспіву є шестискладовим (замість п’ятискладового у попередній модифікації). Шестискладовий сегмент утворюється за рахунок подрібнення четвертої складоноти: замість

♪♪♪♪. Такого роду відхилення на одну складоноту у приспівках – поширене явище для традиційного народного музикування, оскільки воно залежить від цілості окремих лексем або їхніх складових (замість “зелен яблучко” подана повна його форма – “зелене яблучко” тощо).

Щедрівка “Ой там у Львові, в гарнім містечку” творить модифікацію А7. Вона, власне, відмінна від попередніх модифікацій ритмічною формулою приспіву. Адже ця щедрівка характерна поєднанням однорядкової десятискладової строфи з чотирисегментним дев’ятнадцятискладовим приспівом – 5+5+П4+6+6+3:

**Ой там у Львові, в гарнім містечку.** 5+5  
**Приспів: Ой видів я, ой видів я, браття,** 4+6  
**гарну паняночку ві Львові.** 6+3

До цієї модифікації належить й варіант щедрівки “Там піді Львовом, під крайнім двором”. Тут перший сегмент у приспіві укорочений (замість “на оболоню” подано “на блоню”). Тобто він у даному разі підігнаний під типове кліше найпоширенішого у традиційних народних колядках і щедрівках приспіву.

Модифікацію А8 представляє щедрівкова парадигма “Його хрестили святим Петром”, записана в м. Теробовля Тернопільської області. На жаль, ця щедрівка вже втратила повний сюжет (можливо, співачка його призабула), що має об’ємний (чотирирядковий) приспів:

**Його хрестили святим Петром.** 5+4  
**Приспів: Пречиста Діва не злюбила** 5+4  
**та й від престолу відступила.** 4+4  
**В річці Йордані, в річці Йордані** 5+5  
**хрестивсе спаситель Христа.** 3+5

Тут відчутні напливові принципи версифікації строфи та приспіву (ймовірно, вплив латинського віршування, що не характерне традиційним народним пісням).

Дворядкову строфу із дворядковим приспівом 5+5//5+5+П4+4//5+5 репрезентує щедрівка “Встань, господарю, встань і радуйся” (записана в с. Уритва Козівського району Тернопільської області). Вона творить модифікацію А8. Тут представлена комбінація дворядкової строфи та дворядкового приспіву. Це – пізній етап традиційного народного віршування. Силабомелодична модель цього зразка виходить за рамки традиційних формул (♪♪♪♪) і, ймовірно, є прикладом аматорського музикування.

Варіабельною виявилася строфічна будова щедрівки “Мав Василенко коня вороного”, записана в с. Новосілка Підгаєцького району Тернопільської області. Вона представлена дворядковою строфою без приспіву 5+6//5+6. Тут відхилення від норми відбуваються в межах двох складонот.

Модифікацію А9 представляє щедрівка “Коло річеньки, коло бистрої”, записана в с. Заздрість Теробовлянського району Тернопільської області. Вона втілена у дворядкову десятискладову строфу із внутрішнім та зовнішнім приспівом (приспів побудований на лексемі “дай Боже”). Строфа цієї модифікації, без сумніву, похідна від аналогічної однорядкової. Вона творить вищий ряд підрядності: два залежні одне від одного прості речення:

**Коло річеньки, коло бистрої, дай Боже,** 5+5+п3  
**зіронька сяє, огнем палає, дай Боже.** 5+5+П3  
**То не зіронька, а Божа Мати, дай Боже,** 5+5+п3  
**взяла збаночок води набрати, дай Боже.** 5+5+П3

Дев’ятьма пісенними парадигмами в досліджуваному районі Західного Поділля представлений однорядковий двосегментний десятискладник із внутрішнім приспівом та повторенням другого сегмента 5+5+п4+5. Така строфа – поширене явище у календарно-обрядовому фольклорі, зокрема в зимовому та весняному. Вона закладає елементи респонзії у структурі як самої строфи, так і музичної форми. Адже кожен внутрішній приспів, незважаючи на його семантичне наповнення, творить ритмічний контраст у середині строфи:

Я вам, дядюню, та й защедрую.



Щедрий вечір, та й защедрую.





Як бачимо, серіаційний принцип розвитку строфи перериває класифікаційний елемент приспіву. Таким чином він стає підставою для утворення респонзії й на рівні музичного синтаксису готує основу для трирядкової строфи, а то й народномузичної колісцевої форми АВА (термін Ф. Колесси).

Треба зауважити, що у варіанті пісенної парадигми “Я вам, дядюню, та й защедрую”, записаному в с. Довге Тербовлянського району Тернопільської області, внутрішній приспів повторюється двічі на структуротворчому рівні, тобто він творить ширший структурний ряд порівняно з автоматичним повтором. А в с. Новосілка Підгаєцького району Тернопільської області інформатори Пінькас С. П., 1941 р. н., Яворська Г. І., 1922 р. н. та Яворський С. І., 1922 р. н. заспівали щедрівку “У господаря на подвіреньку”, в якій внутрішній приспів має п’ятискладову будову 5+5+п5+5:


**У господаря на подвіреньку.**

**Приспів: Радуйся, радуй, на подвіреньку.**

Внутрішній приспів, на відміну від зовнішнього, має властивість до варіабельності. У ньому може бути від трьох до п’яти складонот.

Серед наших записів виявилось п’ять щедрівкових парадигм “В Краснім городі виросла лілія”, “Ой Щедрий вечір, господароньку”, “Наша Маланка Подністряночка”, “Наша Маланка містком пліла” (три останні – це саланкові щедрівки, записані в с. Панівці Борщівського району Тернопільської області), побудовані на дврядковій десятискладовій строфі 5+5//5+5. Варто зауважити, що кожна строфа має властивість до відхилення на одну-дві складоноти в той чи інший бік. Однак силабомелодична модель у варіантах зазначених пісенних парадигм представляє одну і туж ритмічну кальку – поєднання трибрахія і трохея () – в кожному сегменті). До речі, це одна з типових силабомелодичних моделей у досліджуваному районі Західного Поділля. Виняток становить лише маланкова щедрівка “Наша Маланка та й містком пліла”, записана в с. Ланівці Борщівського району Тернопільської області, в якій збережене поєднання пірихія та анапеста (.

До найпоширеніших у Західному Поділлі належить щедрівкова парадигма “В райськiм городі росла лілія” (її знають і досі виконують місцеві старожили майже в кожному селі чи в містечку досліджуваного району). Треба зазначити, що всі варіанти пісенної парадигми “В райськiм городі росла лілія”, які ми записали, мають спільну (не типову для колядок і щедрівок) строфічну будову – 5+5//5+5+П4+4//4+4//5 (останній вірш адоній на складочисловому рівні може мати варіанти). На нашу думку, така строфічна формула могла, мабуть, постати під впливом латинського віршування. Адже вона часто трапляється в колядках християнського змісту. Є всі підстави припускати, що такого роду ритмічна форма могла постати у середньовіччі як приклад поетичного віршування та укладення нею паралітургійних пісень. Адже в ній наявні типові елементи сапфічної строфи, що за структурою є чотирирядковою або п’ятирядковою з укороченим останнім віршем-адонієм. У цьому прикладі вона п’ятирядкова і має наступну складочислову формулу 5+5//5+5//4+4//3 (до речі, останній вірш-адоній може бути трискладовим, чотирискладовим або п’ятискладовим).

Трискладовий адоній наявний лише в одному варіанті щедрівкової парадигми “В райськiм городі росла лілія”, записаному в с. Завалів Підгаєцького району Тернопільської області від інформаторки Фуч І. Є., 1937 р. н. Тут він виступає у формі двічі збільшеного анапеста (). Треба зауважити, що силабомелодична модель у варіантах цієї пісенної



парадигми також має відмінні від типових (колядково-щедрівкових) риси. Вона (силабомелодична модель) складається з поєднання дактиля зі спондеєм (♩♩♩ – перший та третій сегменти), пірихія і анапеста (♩♩♩♩ – другий та четвертий сегменти). П'ятий, шостий, сьомий та восьмий сегменти побудовані на дипірихії (♩♩♩♩), а дев'ятий, як ми вже зазначили, має вдвічі збільшений анапест (♩♩). Ця силабомелодична модель характерна дещо іншими (не типовими для традиційних народних колядок та щедрівок) ознаками. Вона більше схожа на напливові ритмічні структури, що трапляються в апокрифічних колядках (колядках християнського змісту).

Варіант щедрівки “В панському городі росла лілія”, записаний у с. Довге Тербовлянського району Тернопільської області від директора місцевого будинку культури Пшеничняка О. А., 1931 р. н., має структуротворчий повтор стрискладового сегмента-адонія. Це залежить, зазвичай, від художнього уподобання місцевих співаків.

Останній сегмент-адоній найчастіше виступає у формі п'ятискладника (він властивий дев'ятьом варіантам щедрівкової парадигми “В панському городі росла лілія”, що побутують на всій досліджуваній території. Тут він представляє типові для колядок і щедрівок ритмічні (словесно-музичні) форми (він складається з поєднання пірихія й анапеста – ♩♩♩♩). Треба

зауважити, що в кількох варіантах цієї пісенної парадигми сегмент-адоній повторюється двічі: в одних варіантах він побудований на автоматичному повторі, а в інших – на структуротворчому. Зокрема, варіант, записаний у с. Довге Тербовлянського району Тернопільської області, має автоматичний повтор останнього сегмента-адонія на лексемі “файна лілія”. Варіанти, записані в сс. Старий Збараж Збаразького, Різдяни Тербовлянського та Чорнокінці Чортківського районів Тернопільської області, мають структуротворчий повтор останнього сегмента-адонія (старозбаразький варіант побудований на лексемі “красна лілія”, різдянівський – на лексемі “рости лілія”, а чорнокінецький – лексемі “гей, же лілія, панна Гануся”). У цих варіантах сегмент-адоній виконує функцію приспіву, що втілює символ кохання.

Отже, як показав аналіз 220 щедрівок, записаних на терені Західного Поділля, домінуючою в них є ритмічна форма вірша і мелодії 5+5. Як виявилось, строфа з цією ритмічною формою має найширшу шкалу структурного та синтаксичного творення. Такого роду побудова найчастіше є однорядковою з однорядковим приспівом, який має дев'ять модифікацій приспіву, починаючи від трискладника й закінчуючи шістнадцятискладником. Під час аналізу цієї ритмічної форми ми мали змогу простежити еволюцію її становлення та розвитку на рівні музичного синтаксису та споріднення з аналогічною колядковою ритмічною формою.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. М. : Сов. композитор, 1971. 223 с.
2. Владыкина-Бачинская Н. Музыкальный стиль русских хороводных песен. М. : Музыка, 1976. 159 с.
3. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. М. : Сов. композитор, 1971. 303 с.
4. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Посібник для вищ. та серед. навч. закладів. К. : Муз. Україна, 1990. 334 с.
5. Квитка К. Амфибрахий в украинских народных песнях (из записок о ритмике). *Квитка Климент. Избранные труды в двух томах* / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. М. : Сов. композитор, 1973. Т. 2. С. 81–111.

6. Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств. *Квитка Климент. Избранные труды в двух томах* / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 1. М. : Сов. композитор, 1971. С. 103–155.
7. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. *Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці* / підгот. до друку С. Й. Грица. – К. : Наук. думка, 1970. С. 21–233.
8. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина перша. Тернопіль : Астон, 2004. – 296 с.
9. Стоин В. Народни песни от Средна Северна България. София : Изд-во мин. на народ. просвещение, 1931. 162 с.

#### REFERENCES

1. Banin, A. A. (1971). *Trudovye artel'nye pesni i pripevki* [Labor artel songs and refrains], Moscow: Sov. kompozitor. (in Russian).
2. Vladykina-Bachinskaya, N. (1976). *Muzykal'nyy stil' russkikh khorovodnykh pesen* [Musical style of Russian round dance songs], Moscow: Muzyka. (in Russian).
3. Goshovskiy, V. (1971). *U istokov narodnoy muzyki slavyan. Ocherki po muzykal'nomu slavyanovedeniyu* [At the origins of folk music of the Slavs. Essays on Musical Slavic Studies], Moscow: Sov. kompozitor. (in Russian).
4. Ivanytskyi, A. I. (1990). *Ukrainska narodna muzychna tvorchist. Posibnyk dlia vyshch. ta sered. navch. zakladiv* [Ukrainian folk musical creativity. A guide for higher and secondary education institutions]. Kyiv: Muz. Ukraina. (in Ukrainian).
5. Kvitka, K. (1973). Amphibrachium in Ukrainian folk songs (from notes on rhythmic). *Kvitka Kliment. Izbrannye trudy v dvukh tomakh* [Kvitka Clement. Selected Works in Two Volumes], compilation and commentary by V. L. Goshovsky, Moscow: Sov. kompozitor, Vol. 2, pp. 81–111. (in Russian).
6. Kvitka, K. (1971). Songs of Ukrainian winter ritual festivals. *Kvitka Kliment. Izbrannye trudy v dvukh tomakh* [Kvitka Clement. Selected Works in Two Volumes], compilation and commentary by V. L. Goshovsky, Moscow: Sov. kompozitor, Vol. 1, pp. 103–155. (in Russian).
7. Kolessa, F. (1970). Rhythmic of Ukrainian Folk Songs. *F. M. Kolessa. Muzykoznavchi pratsi* [F. M. Kolessa. Musicological works], prepared for printing S. Grytsa, Kyiv: Nauk. dumka, pp. 21–233. (in Ukrainian).
8. Smoliak, O. (2004). *Vesniana obriadovist Zakhidnoho Podillia v konteksti ukrainskoi kultury. Monohrafiia* [Spring ritual of Western Podillya in the context of Ukrainian culture. Monograph], Part I, Ternopil: Aston. (in Ukrainian).
9. Stoin, V. (1931). Народни песни от Средна Северна България [Folk songs from Middle Northern Bulgaria], Sofia: Publishing House of Ministry of Education. (in Bulgarian).

УДК 793.3.03:069 (477):793.31

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.7>

**Сергій Куценко**

<https://orcid.org/0000-0003-0574-786X>

кандидат педагогічних наук, доцент

Уманський державний педагогічний університет

імені Павла Тичини

[kutsenko.udpu@gmail.com](mailto:kutsenko.udpu@gmail.com)

#### МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ОСЕРЕДОК КУМУЛЯЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ

*У статті досліджено експозиції єдиного в Україні музею історії українського хореографічного мистецтва, що діє на Хуторі Надії на Кіровоградщині. Охарактеризовано*

фондове наповнення музею та його значення у процесі розвитку українського народного танцю. Окреслено історичні й культурологічні віхи його створення та діяльності. Висвітлено культурно-мистецькі події провідних митців хореографічного мистецтва, творчу ретроспективу знакових колективів, які примножують та розвивають надбання танцювальної культури України.

**Ключові слова:** музей історії, хореографічне мистецтво України, танцювальний фольклор, хореографічний колектив, народний танець.

**Сергей Куценко**

кандидат педагогических наук, доцент  
Уманский государственный педагогический университет  
имени Павла Тычины

### **МУЗЕЙ ИСТОРИИ УКРАИНСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАК ЦЕНТР КУМУЛЯЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА**

*В статье исследованы экспозиции единственного в Украине музея истории украинского хореографического искусства, действующего на Хуторе Надежды на Кировоградщине. Охарактеризовано фондовое наполнение музея и его значение в процессе развития украинского народного танца. Очерчены исторические и культурологические вехи его создания и деятельности. Отражены культурно-художественные события из жизни ведущих деятелей хореографического искусства, творческая ретроспектива знаковых коллективов, которые приумножают и развивают достояния танцевальной культуры Украины.*

**Ключевые слова:** музей истории, хореографическое искусство Украины, танцевальный фольклор, хореографический коллектив, народный танец.

**Sergiy Kutsenko**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University

### **MUSEUM OF HISTORY OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART AS A CUMULATION CENTER OF DANCING FOLKLORE**

*The state and prospects for the development of contemporary choreographic art significantly increase interest in the study of dance folklore of Ukraine. The 21st century opens up new opportunities for the study of Ukrainian dance in the context of the latest methodological approaches. This extraordinary issue causes serious controversy.*

*Choreographic folklore is a system of endless creative process. In fact, the challenge for the researchers is to determine the place of individual folk fact in the whole dynamic system of its creative development. This is a rather complex task that cannot be ignored in the research process. When studying the choreographic folklore of Ukraine, we must constantly take into account its dynamic procedural nature as a whole. This phenomenon develops and functions in organic correlation with all elements of people's life: its historical, social and labor experience, morality, traditions, ethical and aesthetic ideas.*

*The whole course of studying the choreographic folklore of Ukraine demonstrates the complex and organic intertwining of signs of national unity, local specificity and development autonomy. The study of dance folklore is possible mainly through a thorough and detailed study of local choreographic traditions. Of course, in the present state of folklore, this position implies a very hard and time-consuming work. Material, that sometimes retains subtle traces of past years, requires careful differentiated analysis. The historiographical survey shows that, despite the numerous publications, the historical and cultural folklore and choreographic heritage of Ukraine, the center of which is located in the Museum of History of Ukrainian Choreographic Art, located in the small village Nadiia in Kirovohrad region requires a generalizing research. The introduction into the*

*scientific circulation of archival data will significantly expand the scope of folklore-ethnographic research and give a truly historical and scientific coverage of the development of dance culture of the population of Ukraine. The materials collected in the museum reveal the possibilities of comparative characterization of choreographic folklore and cultural traditions as a whole.*

*The exposition of each hall represents the cultural and historical events of the leading artists in the field of choreographic art, the creative path of well-known solo dancers, as well as the artistic retrospective of significant dancing groups who have introduced and continue to multiply and develop the heritage of Ukrainian choreographic art.*

*Among the main tasks of the museum, the leading ones are the popularization of the dance art of Ukraine among contemporary youth, the discovery of the nature of Ukrainian folk dance, the process of its birth, formation and development, as well as acquaintance with a galaxy of leading masters of Ukrainian choreographic art. The Museum of History of Ukrainian Choreographic Art is systematically updated with new exhibitions on the history of the development of folk dance art of Ukraine, and constantly introduces the followers of the folk traditions of the founders of Ukrainian dance.*

*Today, the Museum of History of Ukrainian Choreographic Art is a cultural, educational, research center, filled with the spiritual heritage of the Ukrainian people for many years. The conducted researches allow to ascertain the fact of extraordinary cultural value of the museum, its expositions and folklore-ethnographic content.*

**Keywords:** *Museum of History, Ukrainian Choreographic Art, Choreographic folklore, dancing group, folk dance.*

Стан та перспективи розвитку сучасного хореографічного мистецтва виразно посилюють інтерес до дослідження танцювального фольклору України. XXI століття відкриває нові можливості для вивчення українського танцю у контексті новітніх методологічних підходів. Ця непересічна проблема постає з усією гостротою і викликає серйозну полеміку.

Хореографічний фольклор є системою нескінченного творчого процесу. По суті, завдання, котре постає перед дослідниками, полягає в тому, щоб визначити місце індивідуального фольклорного факту в усій динамічній системі його творчого розвитку. Це дуже важке завдання, яке не можемо ігнорувати у процесі дослідження. Вивчаючи хореографічний фольклор України, ми постійно маємо брати до уваги його динамічну процесуальну природу в цілому. У ньому все виникає, розвивається і функціонує в органічному взаємозв'язку з усіма елементами життя народу: його історичним, соціальним і трудовим досвідом, буттям, мораллю, звичаями, світобаченням, етичними й естетичними уявленнями.

Увесь хід вивчення хореографічного фольклору України демонструє складне та органічне переплетення ознак загальнонаціональної єдності, локальної специфічності й автономності розвитку. Дослідження танцювального фольклору, можливе, головним чином, через ретельне і детальне вивчення саме локальних або місцевих хореографічних традицій. Звичайно, за сучасного стану фольклору така позиція передбачає дуже напружену і трудомістку роботу. Великої обережності у висновках і дбайливого диференційованого аналізу потребує матеріал, який зберігає інколи ледь вловимі сліди минулих років.

Ми, балетмейстери народної хореографії, повинні збирати, досліджувати, вивчати фольклор своїх регіонів, щоб передати його для прийдешніх поколінь [8, с. 42].

Танцювальна культура України – яскраве художньо-мистецьке явище. Хореографічний фольклор вивчають чимало фольклористів-учених, практиків, збирачів-ентузіастів. Серед них є дослідники, визнані авторитети, які зробили вагомий внесок у науку про український народний танець, зокрема такі як В. Авраменко, Г. Боримська [2], К. Василенко [3], В. Верховинець [4], А. Гуменюк [7], А. Іваницький, С. Килимник, Ф. Колесса, А. Кривохижа [10; 11; 12], Ю. Станішевський та ін.

Віхи танцювальної культури окремих регіонів України висвітлено у працях Р. Гарасимчука [5; 6], О. Бігус, Д. Демків [8], Б. Кокуленка [9], С. Легкої [13], О. Ліманської, О. Помпи, Б. Стаська, В. Тігова та ін.

Історіографічний огляд дає змогу констатувати, що, незважаючи на численність публікацій, узагальнювального дослідження потребує історико-культурна фольклорно-хореографічна спадщина України, осередок якої розміщений у музеї історії українського хореографічного мистецтва на Хуторі Надії (Кіровоградщина). Введення у науковий обіг архівних даних допоможе істотно розширити рамки фольклорно-етнографічних досліджень і дати справді історичне й наукове висвітлення розвитку танцювальної культури населення України. Матеріали, зібрані в музеї, розкриють можливості порівняльної характеристики хореографічного фольклору та культурних традицій в цілому.

Мета статті – проаналізувати культурні цінності музею історії українського хореографічного мистецтва, що розташований на Хуторі Надії на Кіровоградщині як осередку кумуляції танцювального фольклору.

Скарбниця національного мистецтва, саме так називає “аналізуючи прожите” [10, с. 8], музей історії українського хореографічного мистецтва Анатолій Кривохижа, який відіграв помітну роль у становленні та розвитку народного танцю в Центральній Україні.

Анатолій Михайлович Кривохижа – талановитий український хореограф, фольклорист, етнограф, режисер і педагог, народний артист України, професор, заслужений діяч мистецтв України (1967), почесний громадянин м. Кіровоград (1998), засновник заслуженого ансамблю танцю України “Ятрань” і академічного театру народної музики, пісні й танцю “Зоряни”. Він один із тих митців, котрі після П. Вірського своєю працею розвивають українську хореографію. Саме завдяки йому на Кіровоградщині створено перший і єдиний в Україні музей хореографічного мистецтва, де зібрано численний матеріал про видатних митців минулого та відомі заслужені ансамблі сучасності [14, с. 221].

Анатолій Кривохижа немало мандрував Україною, збираючи фольклор, вивчаючи історію, традиції, обряди; працюючи над репертуаром ансамблю, намагався враховувати, що людей цікавить, що подобається, що захоплює. Створюючи хореографічні композиції, майстер завжди шукав найоптимальніші, найефективніші варіанти постановок, які найточніше відтворювали б народний дух, думку, естетику, а також багатство українського фольклору. Спочатку добирив танці, хороводи, обряди в усьому їхньому розмаїтті, потім створював композиції, сюїти, інші масштабні полотна. Але мета цих пошуків була єдиною – хореографічна композиція має бути аналогом українського народного танцю чи обряду, тобто містити найцінніше, що є в українському фольклорі. Згодом, коли ансамбль “Ятрань” досягнув такого рівня, що міг представляти всю Україну, цю мету балетмейстер доповнив: у репертуарі був представлений фольклор усіх регіонів України.

Найкраще з доробку А. Кривохижі – це номери “Танок-привітання”, “Поворотня”, “Василечки”, “Колядки”, “Ятранські весняні ігри”, “Віночок Закарпаття”, “Гуцулка Мишенська круга”, “Три діди”, “Аркан”, “Подільський рушничок” та ін. [14, с. 224].

Аналізуючи хореографічний доробок Анатолія Михайловича, важко не помітити, що характерною ознакою танцювальних творів його ж авторства, є їхня глибока народність. Як свідчать факти творчої біографії А. Кривохижі, він є взірцем для наслідування в аспекті фольклорно-хореографічної діяльності.

Сьогодні А. Кривохижа – професор кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. У свої 94 роки він невпинно продовжує передавати молодому поколінню безцінний скарб – знання та досвід, набуті протягом усього життя. Зокрема, 19 квітня 2019 року на базі кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини відбулася VI Міжнародна науково-практична конференція “Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти”. Чи не найдосвідченішим спікером пленарного засідання наукового форуму був, звісно, Анатолій Кривохижа [16]. У виступі Анатолій Михайлович волів констатувати ледь не весь період своєї копіткої праці, від перших фольклористичних експедицій – до реалій сьогодення.

На запрошення А. Кривохижі, у контексті розроблення держбюджетного дослідження молодих науковців факультету мистецтв УДПУ ім. П. Тичини “Фольклористичні дослідження хорового виконавства та народного танцю Центральної України” (17.03.19.0133/0119U002192),

професорсько-викладацький і студентський колектив кафедри хореографії та художньої культури відвідали музей історії українського хореографічного мистецтва, який із 2004 року діє на Хуторі Надії, що на Кіровоградщині.

Перший в Україні та єдиний у світі – так висловлюються про музей історії українського хореографічного мистецтва ініціатори його створення. Музей розташований у мальовничому куточку степової України – на території заповідника-музею І. Тобілевича (с. Миколаївка). Фонди музею сповнені фото та відеоматеріалами, книгами, сценічними костюмами, архівними історично-біографічними документами, які сповна дають змогу досліджувати еволюційні процеси формування та розвитку українського хореографічного мистецтва ХХ–ХХІ ст. в Україні й поза її межами.

Зі слів Анатолія Михайловича, 2010 рік став визначним в історії створення музею, оскільки саме тоді було завершено створення його повномасштабної експозиції, репрезентованої у шемти повноцінних діючих залах. Із великою вдячністю згадує А. Кривохижа професора сценографії університету Сан-Дієго (США) Павла Босого, якому належать дизайнерські ідеї оформлення фондів музею. Професор Павло Босий, наголосив Анатолій Михайлович, новим оформленням музею вивів його на міжнародний рівень сприйняття [10, с. 4]. Цим треба завдячувати великій підтримці з боку тодішнього начальника обласного управління культури Н. Овчаренко, М. Вантуха, А. Короткова, а також директора і наукових співробітників музею.

У цій важливій роботі для втілення в життя задуманого слід відзначити внесок Бориса Григоровича Кокуленка – заслуженого працівника культури України (1994 р.), кандидата мистецтвознавства (2010 р.), лауреата обласної краєзнавчої премії ім. В. Ястребова (2000 р.). Борис Григорович є одним з ініціаторів створення музею. Він зібрав цінний матеріал з історії хореографічного мистецтва на Кіровоградщині, який у 1999 році був експонований у приміщенні обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Кропивницького [15].

Борис Кокуленко був одним з перших учасників славнозвісного хореографічного колективу “Ятрань”. Саме з цього факту розпочався його творчий шлях. Від 1968 року Б. Кокуленко працював балетмейстером-постановником народного ансамблю танцю “Юність” Кіровоградського педінституту, згодом – державного ансамблю пісні й танцю “Козаки Поділля” Хмельницької обласної філармонії, а ще пізніше – Кіровоградського обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького.

У 2010 році під керівництвом кандидата педагогічних наук, професора, заслуженого працівника культури України Віталія Івановича Завіна, Борис Григорович Кокуленко захистив дисертацію “Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини” на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності: 26.00.01 – теорія й історія культури. Результати наукових досліджень Б. Кокуленка відіграли неабияку роль у процесі створення музею історії українського хореографічного мистецтва.

У жовтні 2011 року в конференц-залі музею відбулося засідання правління Національної спілки хореографів України. При музеї діє методичний центр з надання послуг для науково-дослідницьких робіт, для підготовки дисертацій та дипломних робіт. У зібраних фондах зберігаються видання з питань хореографії [10, с. 10]. Вся ця скарбниця чекає професійних досліджень, наукових робіт та інформації для конкретної постановчої роботи [10, с. 11].

Ідею створення музею історії українського хореографічного мистецтва підтримали провідні хореографи, члени Національної хореографічної спілки України, зокрема Герой України, народний артист України, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка, директор Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, академік, професор, голова Національної хореографічної спілки України (НХСУ) – М. Вантух, народний артист України, почесний громадянин м. Кіровоград, засновник заслуженого ансамблю народного танцю України “Ятрань” і академічного театру музики, пісні й танцю “Зоряни” А. Кривохижа, народний артист України, професор, директор обласного загальноосвітнього навчально-виховного комплексу гуманітарно-естетичного профілю

(гімназія-інтернат – школа мистецтв), художній керівник народного хореографічного ансамблю “Пролісок”, голова обласного осередку НХСУ А. Коротков, заслужений працівник культури України, доцент, керівник заслуженого ансамблю народного танцю України “Ятрань” Василь Босий та ін. Варто зазначити, що основою фондової збірки музею стала значна кількість матеріалів, які передали згадані особи.

Експозиція кожної зали репрезентує культурно-історичні події провідних митців у царині хореографічного мистецтва, творчий шлях відомих танцівників-солістів, а також мистецьку ретроспективу знакових колективів, які зробили значний внесок та продовжують примножувати і розвивати надбання українського хореографічного мистецтва.

Серед основних завдань діяльності музею провідними є популяризація танцювального мистецтва України у середовищі сучасної молоді, розкриття природи українського народного танцю, процесу його зародження, становлення та розвитку, а також знайомство з плеядою провідних майстрів українського хореографічного мистецтва. Доцільно згадати прізвища тих людей, які багато зробили для збереження та розвитку національного хореографічного мистецтва України, зокрема: В. Верховинця – основоположника першої в Україні іта в усій українській діаспорі хореографічної школи народного танцю; В. Авраменка – українського балетмейстера, хореографа, втілювача українського народного танцю у форму професійного мистецтва; П. Вірського і М. Болотова – засновників ансамблю народного танцю України; М. Анкудінова – учня Р. Захарова, від учениць якого (В. Снігірьової та Г. Дунаєвої), А. Кривохижа прийняв колектив (майбутній ансамбль “Ятрань”) та ін.

Матеріали презентованих експозицій дають змогу простежити етапи розвитку і становлення хореографічних ансамблів, відомих як в Україні, так і за її межами.

Серед танцювальних колективів України в матеріалах експозицій представлено результати творчої діяльності Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського. Тепер, під керівництвом провідного балетмейстера сучасності М. Вантуха, цей колектив по праву називають “мистецькою перлиною України”, яка милує око людей усього світу як високою майстерністю виконання, так і зібраним упродовж багатьох років репертуаром, насиченим автентичним фольклором та культурними надбаннями українського народу.

Чільне місце у стінах музею відведено академічному фольклорно-хореографічному ансамблю “Славутич”, який заснував у 1974 році Г. Клоков. Славнозвісний колектив протягом свого існування дарує людям красу та різнобарвність українського фольклорного мистецтва. Ансамбль “Славутич” прославляє український танець як в Україні, так і в Франції, Швейцарії, Польщі, Румунії та інших країнах. У його творчій скарбниці низка хореографічних картин, створених на ґрунті українського фольклору, зокрема: “Козацький похідний марш», “Ярмарок”, “Чобітки”, “Несе Галя воду”, “Лобуряки”, незмінний український “Гопак” та інші.

Характерними фотографіями й архівними матеріалами представлена творчість заслуженого ансамблю танцю України “Ятрань” і академічного театру народної музики, пісні й танцю “Зоряни”, засновником яких є талановитий хореограф, патріарх українського народного танцю А. Кривохижа.

Заслужений ансамбль танцю України “Ятрань” був створений у далекому 1949 році (м. Кіровоград) на основі невеличкого танцювального гуртка під керівництвом учениць М. Анкудінова – В. Снігірьової та пізніше Г. Дунаєвої. Творче переродження колективу відбулося з приходом Анатолія Кривохижі.

Важливою віхою у творчому житті А. Кривохижі та “Ятрані” стали польові експедиції Кіровоградщиною. Саме вони дали той цінний матеріал, що на багато років визначив творче обличчя колективу – хореографічна інтерпретація елементів обрядів свого регіону. Задля створення досконалих народних образів, постановки довершених народно-сценічних композицій необхідно глибоко опанувати всі складові першоджерела: усну народну творчість, декоративно-прикладне мистецтво, пісні, музику, утилітарні знаряддя, одяг, розмовний діалект, танцювальні лексичні особливості краю, обряди, звичаї та ін. [9, с. 15].

У своїй книзі “Аналізуючи прожите” Анатолій Михайлович зазначив: “Ятрань” – народний своїм духом, творчою манерою виконання колектив. Колом його художніх інтересів

був національний танець, який він представляв глядачам зворушливою природністю фарб, оригінальністю пластичних інтонацій. Виконавцям була підвладна пластика танцю всіх регіонів України. “Ятрань” цінувала той дивний словник, що віками створював і відшліфовував народ” [10, с. 30]. Під керівництвом А. Кривохижі відбувалися численні експедиції, які дали змогу вивчити фольклорні танці в їхніх природних умовах, а також створювати автентичні костюми з урахуванням локальних особливостей регіонів України. На основі фольклорних розвідок народжувалися нові концертні програми, в яких були збережені регіональна специфіка та душа народного мистецтва. У 2002 році ансамбль народного танцю України “Ятрань” припинив своє існування, але його дух та репертуар хореографічних творів і досі живлять натхнення як хореографів-початківців, так і досвідчених митців танцювального мистецтва.

Академічний театр народної музики, пісні й танцю “Зоряни” є потужною творчою лабораторією сучасності, яка вивчає фольклор, звичаї та обряди Кіровоградщини і всієї України, перетворюючи їх у кращі зразки українського народно-сценічного танцю. Невід’ємною складовою успіху сучасних “Зорян” є балетна група під керівництвом балетмейстера Г. Маяраша.

Творча скарбниця не вичерпується досягненнями згаданих ансамблів. Експозиція налічує десятки творчих колективів, що плекають український танець у різних куточках України, серед яких: академічний ансамбль пісні й танцю “Козаки Поділля”, Великий Слобожанський ансамбль пісні й танцю, Державний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Верьовки, Закарпатський народний хор, народний ансамбль танцю України “Зарево” та ін.

Вагоме місце в музеї займає висвітлення розвитку українського танцю за кордоном. Тут йдеться про хореографічні колективи діаспори, які зберігають та популяризують культурні надбання України в Торонто (Канада), Філадельфії (США), Мельбурні, Сідней (Австралія), Венгожево (Польща), Франції, Бразилії та ін. Експозиційні матеріали ознайомлюють із хореографічними колективами діаспори, які є прямими послідовниками творчості В. Авраменка, а саме: український ансамбль танцю “Волошки”, створений у 1972 році у Філадельфії; український ансамбль танцю “Шумка”, створений у 1986 році в Канаді; український ансамбль танцю “Калина”, створений у 1969 році в Бразилії; український ансамбль танцю “Барвінок”, створений у 1930 році в Бразилії; український ансамбль танцю “Черемош”, створений у 1994 році в Польщі та багато інших.

Автори експозиції музею акцентували увагу на презентації сучасних реалій розвитку хореографічного мистецтва України, зокрема у процесі творчої діяльності дитячих хореографічних колективів. Серед представлених ансамблів та шкіл танцю: дитяча хореографічна школа при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю ім. П. Вірського, народний дитячий хореографічний ансамбль України “Сонечко”, загальноосвітній навчально-виховний комплекс гуманітарно-естетичного профілю (гімназія-інтернат – школа мистецтв), народний хореографічний ансамбль “Пролісок”, народний хореографічний ансамбль “Світанок” та інші колективи, які творять новітню історію народного танцю в Україні.

Кожен із перелічених колективів продовжує традиції своїх попередників, вивчаючи, вдосконалюючи та розвиваючи танцювальну культуру України. Під керівництвом досвідчених керівників, хореографічний фольклор України перетворюється на сценічні хореографічні композиції, виховуючи у своїх глядачів любов до Батьківщини, до народних традицій та культури.

Зазначимо, що творчий “ланцюжок” від А. Кривохижі та славнозвісної “Ятрані” впевнено поновлюється новими ланками. Варто згадати народного артиста України, професора, завідувача кафедри хореографічних дисциплін Центральноукраїнського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка, кавалера ордена “За заслуги” II та III ступенів, заслуженого працівника культури України, директора Кіровоградського обласного загальноосвітнього навчально-виховного комплексу гуманітарно-естетичного профілю, художнього керівника народного хореографічного ансамблю “Пролісок” Анатолія Короткова. В інтерв’ю електронній газеті “Перша” Анатолій Єгорович зазначив: “27 січня 1967 року я



приїхав у Кіровоград. Прийшов на репетицію “Ятрані”, де танцювали красиві дівчата, був зібраний молодий талановитий колектив танцівників – і зрозумів, що це те місце, де б я хотів жити і працювати. Потім керівник ансамблю, народний артист України – Анатолій Михайлович Кривохижа порекомендував, щоб я вів танцювальну студію при “Ятрані”. Паралельно з цим продовжив танцювати у “Ятрані” [1].

Уже в 1970 році А. Коротков створив один з найперших в Кіровограді та області зразковий, а згодом народний хореографічний ансамбль “Пролісок”. Працюючи в танцювальній студії при “Ятрані”, він тоді ще не знав, що вже у той час плекав собі головного балетмейстера в ансамбль “Пролісок”, випускника першого складу тієї студії – Віктора Похиленка, який нині – народний артист України, професор.

Гордістю музею історії українського хореографічного мистецтва є експозиція, присвячена творчості народного хореографічного ансамблю “Світанок” центру позашкільного виховання “Ліра” навчально-виховного об’єднання № 25 міста Кропивницького. Художній керівник та головний балетмейстер колективу – член Національної хореографічної спілки України – Максим Печененко, учень А. Короткова та В. Похиленка, танцівник ансамблю “Пролісок”.

Таким чином, музей історії українського хореографічного мистецтва систематично поповнюється новими експозиціями з історії розвитку народного танцювального мистецтва України, невпинно знайомить з послідовниками народних традицій основоположників українського танцю.

Маю надію, наголосив А. Кривохижа у статті “З набутого за 70 років у мистецтві”, що “надбання нашого музею допоможуть керівникам колективів поглибити свої знання на прикладах вже зробленого іншими. Багато нового дасть перегляд фільмів про роботу видатних майстрів з коментарем провідних мистецтвознавців. У творчих звітах областей можна побачити унікальні твори народних митців, які з допомогою майстра могли б прикрасити програму кожного з професійних колективів” [10, с. 43].

Отже, на сьогоднішній день, музей історії українського хореографічного мистецтва є культурно-освітнім, науково-дослідним центром, сповненим духовними надбаннями українського народу багатьох років. Дослідження дають змогу констатувати факт надзвичайної культурної цінності музею, його експозицій та фольклорно-етнографічного змісту. Перспективою подальшого аналізування є детальне вивчення матеріалів музею, зокрема мовно-графічних та відеозаписів польових досліджень, що зберігаються у його фондах.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Анатолій Коротков – людина, яка сама себе створила: [інтерв’ю]. *Електронна газета «Перша»*. URL: <https://persha.kr.ua/news/43638-anatolij-korotkov-lyudina-yaka-sama-sebestvorila/> (дата звернення 20. 09. 2019).
2. Боримська Г. В. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
3. Василенко К. Ю. Украинский народный танец. Москва : Искусство, 1981. 160 с.
4. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 149 с.
5. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Львів, 2008. Кн. 1. 608 с.
6. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Львів, 2008. Кн. 2. 320 с.
7. Гуменюк А. І. Українські народні танці / за ред. П. Вірського. Київ : Наукова думка, 1969. 612 с.
8. Демків Д. Проблеми та розвиток української народної хореографії: *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку*. Збірник наукових праць Всеукраїнської науково-практичної конференції, 28 лютого 2002 р., Київ, 2002. С. 42–43.
9. Кокуленко Б. Г. Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2010. 20 с.
10. Кривохижа А. М. Аналізуючи прожите. Кіровоград : Центрально-Українське вид-во, 2016. 76 с.

11. Кривохижа А. М. Думки. Поради. Побажання. Кіровоград : Центрально-Українське вид-во. 2015. 48 с.
12. Кривохижа А. М. Роздуми про мистецтво танцю. Кіровоград : Центральноукр. вид-во, 2012. 172 с.
13. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура 20-го століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 2003. 20 с.
14. Островська К. В. Анатолій Кривохижа – хранитель хореографічних традицій України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Харків. 2016. Вип. 53. С. 220–230.
15. Перший в Україні і єдиний у світі музей історії українського хореографічного мистецтва. *Офіційний сайт Кіровоградського обласного краєзнавчого музею*. URL: [http://kokm.kr.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=50&Itemid=162&lang=ua](http://kokm.kr.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=162&lang=ua) (дата звернення 20. 09. 2019).
16. Пленарне засідання VI Міжнародної науково-практичної конференції “Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти”, 19 квітня 2019 р., м. Умань. URL: <https://youtu.be/5eFF3cqadck> (дата звернення 19. 09. 2019).
17. Презентація виставки “У світі танцю”. *Офіційний сайт Кіровоградського обласного краєзнавчого музею*. URL: [http://kokm.kr.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=604:prezentatsiya-vistavki-u-sviti-tantsyu&catid=42&Itemid=115&lang=ua](http://kokm.kr.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=604:prezentatsiya-vistavki-u-sviti-tantsyu&catid=42&Itemid=115&lang=ua) (дата звернення 20. 09. 2019).

#### REFERENCES

1. Anatolij Korotkov is a person who created himself: [interview]. The electronic newspaper «Persha». URL: <https://persha.kr.ua/news/43638-anatolij-korotkov-lyudina-yaka-sama-sebestvorila/> (access date 20. 09. 2019).
2. Borymska, H. V. (1974) *Samotsvity ukrainskoho tantsiu* [Gems y of Ukrainian Dance], Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian).
3. Vasylenko, K. Y. (1981). *Ukrainskyi narodnyi tanets* [Ukrainian folk dance], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
4. Verkhovynets, V. (1990). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian folk dance], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Harasymchuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukrainsiv Karpat* [Folk dances of Ukrainian Carpathians], Book 1, Lviv. (in Ukrainian).
6. Harasymchuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukrainsiv Karpat* [Folk dances of Ukrainian Carpathians], Book 2, Lviv. (in Ukrainian).
7. Humeniuk, A. and Virskyi, P. (1969). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian Folk Dances], Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
8. Demkiv, D. (2002). Problems and development of Ukrainian folk choreography, Collection of scientific papers of the All-Ukrainian scientific-practical conference “State of folk choreography in Ukraine and prospects for its development”, Kyiv, February 28, 2002, pp. 42–43. (in Ukrainian).
9. Kokulenko, B. G. (2010). “Implementation of folk traditions and rituals in modern Ukrainian folk choreography of Kirovograd region”, Thesis abstract for Cand. Sc. : 26.00.01. Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
10. Kryvokhyzha, A. M. (2016). *Analizuiuchy prozhyte* [Analyzing the lived], Kirovograd: Tsentralno-Ukrainske vyd-vo. (in Ukrainian).
11. Kryvokhyzha, A. M. (2015). *Dumky. Porady. Pobazhannia*. [Thoughts. Advices. Wish.], Kirovograd: Tsentralno-Ukrainske vyd-vo. (in Ukrainian).
12. Kryvokhyzha, A. M. (2012). *Rozdumy pro mystetstvo tantsiu* [Reflections on the art of dance], Kirovograd: Tsentralno-Ukrainske vyd-vo. (in Ukrainian).
13. Lehka, S. A. (2003). “Ukrainian folk choreographic culture of XX century”, Thesis abstract for Cand. Sc. : 17.00.01. Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).

14. Ostrovska, K. V. (2016) Anatoliy Kryvokhyzha is the guardian of choreographic traditions of Ukraine, *Kultura Ukrainy. Seriya: Mystetstvoznavstvo* [Culture of Ukraine. Series: Art Studies], vol. 53, Kharkiv, pp. 220–230 (in Ukrainian).
15. The first in Ukraine and the only museum in the world of the history of Ukrainian choreographic art. *The official site of the Kirovograd Regional Museum*. URL: [http://kokm.kr.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=50&Itemid=162&lang=ua](http://kokm.kr.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=162&lang=ua) (access date 20. 09. 2019).
16. Plenary Session of the 6th International Scientific and Practical Conference “Modern Strategies for the Development of Choreographic Education”, April 19, 2019, Uman. URL: <https://youtu.be/5eFF3cqadck> (access date 18. 09. 2019).
17. Presentation of the exhibition “In the world of dance”. *The official site of the Kirovograd Museum of Local History*. URL: [http://kokm.kr.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=604:prezentatsiya-vistavki-u-sviti-tantsyu&catid=42&Itemid=115&lang=ua](http://kokm.kr.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=604:prezentatsiya-vistavki-u-sviti-tantsyu&catid=42&Itemid=115&lang=ua) (access date 20. 09. 2019).

УДК 78.078

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.8>

**Анжеліка Татарнікова**

<https://orcid.org/0000-0002-6310-827>

кандидат педагогічних наук, викладач

Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової

[angelikatatarnikova75@gmail.com](mailto:angelikatatarnikova75@gmail.com)

### **ТВІР “КОРОЛЬ РОГЕР” КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО У ПОДАННІ ІДЕЇ ПРОСЛАВЛЕННЯ ВІРИ**

*У статті висвітлено позиції актуальної для сучасного творчого буття сторони музично-сценічної концепції твору “Король Рогер” К. Шимановського, в якій охарактеризовано ознаки ідеї прославлення Віри, показові для провізантійських установок творчості сучасності. Зосереджена увага на культурному феномені уславлення, виявлені духовні й жанрово-інтонаційні особливості трактування прославлювальної семантики, що визначають оригінальність жанрово-композиційного рішення в згаданому творі К. Шимановського.*

**Ключові слова:** культ, культура, скрябініанство, прославлення Віри, сценічна ораторія, візантизм.

**Анжелика Татарникова**

кандидат педагогических наук, преподаватель

Одесская национальная музыкальная

академия им. А. В. Неждановой

### **ПРОИЗВЕДЕНИЕ “КОРОЛЬ РОГЕР” КАРОЛЯ ШИМАНОВСКОГО В ПРЕДСТАВЛЕНИИ ИДЕИ ПРОСЛАВЛЕНИЯ ВЕРЫ**

*В статье освещены позиции актуальной для современного творческого бытия стороны музыкально-сценической концепции произведения “Король Рогер” К. Шимановского, в которой охарактеризованы признаки идеи прославления верности Вере, показательные для провізантійських установок творчества современности. Сосредоточено внимание на культурном феномене прославления, выявлены духовные и жанрово-интонационные особенности трактовки славящей семантики, определяющие оригинальность жанрово-композиционного решения в упомянутом произведении К. Шимановского.*

Anzhelika Tatarnikova

Candidate of Pedagogical Sciences, Lecturer  
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of MusicCOMPOSITION "KING ROGER" KAROL SHIMANOVSKY  
IN PRESENTING IDEAS BLESSING OF THE FAITH

*The idea of worshipping Orthodoxy may have long hindered the recognition of the work in Poland itself, where Catholic religion became a component of national emblematics, although it premiered in Poland at the Warsaw Bolshoi Theater in 1926. But in the reference literature it is noted that "much greater success than in Warsaw was "King Roger" in musical Prague (1932) and later in Palermo in Sicily in 1949, where he was staged at the local Teatro Massimo with the participation of the famous Italian artists, in a re-enactment of Bronislaw Horowicz and under the direction of Mieczyslaw Mezheevsky". And further the author of the same essay in the "Guide to the Opera" J. Kanski noted: "King Roger is an unusual opera. Unusual was already conceived in the imagination of the composer and masterfully realized by Yaroslav Ivashkevich the concept of libretto, which made the place of the action medieval Sicily, interweaving the atmosphere of austere asceticism of the then Christianity with the colorful and mysterious world of Arabic and Byzantine culture, in the figure of the Pastor, who later transformed into the Greek god Dionysus)".*

*Later on, Kanysky states a whole list of "oddities" that distanced this work from the general public – and the first in that list is "the strangeness of the music itself", in which the opera-ballet and cantat-oratorical typological components exhibit a high level of artistry, has direct analogues neither in Polish nor in the world as a whole. J. Kanski's sentence is as follows: what remains of Shimanovsky's "work is beautiful and lonely".*

*Such a summary clearly ignores the Eastern and Central European analogies, since the impulse for K. Shimanovsky's "Dionysian mysteriousness" can be traced back to O. Borodin's "Polovtsian Ecstatic" the glorification of "severe asceticism" in "St. Francis of Assisi" by O. Messian, whose spiritual ideas were nourished by the Hesychastic energy of the prayerful ecstasy of the mysteriousness of O. Scriabin. However the recognition of K. Shimanovsky really only took place at the beginning of the third millennium, and the Christian background of the Scriabin ecstatic, which was vigorously discussed in the Odesa press in the 1910's, along with the mysterious samples of the "Drama of the Spirit" by V. Rebikov – was not extended in the 1920's – 1930's, when only the folkloristic national-demonstration innovations of the composer were appreciated.*

*In S. Gelman's preface to the publication of the score of this work by K. Shimanovsky we find some reflections on its genre meaning, from which it is clear that "King Roger" does not represent a pure operatic discovery, but rather constitutes the border of opera and musical drama, marked, however, equally by elements of oratorical, and even features of the mysterious spectacle. This commentary sees the Wagnerian influence, without noticing at the same time the Eastern European origins of K. Shimanovsky's score and the outspoken scribbling of the composition born in the Ukrainian South. In general, the work has the features of stage oratory, as we find it in the version of I. Stravinsky's works, and later by K. Orff.*

**Keywords:** *cult, culture, style in character A. Skriabin, glorification of the Faith, scenic oratorio, byzantism.*

Твір, що є гордістю польського музичного світу, опера "Король Рогер", була написана в Одесі у 1918 році й увібрала характерні риси культури Півдня України. У цьому творі проявилися певні особливості, притаманні саме українській культурі – відвертий скрябінізм, який виявився таким впливовим стосовно Б. Лятошинського і його талановитих вихованців, тим часом, як у Росії послідовників О. Скрябіна нема. Є відбитки української, російської оперності – й це дає змогу усвідомлювати органічний зв'язок даного твору з вітчизняними музичними теренами. Сама опера "Король Рогер" заслуговує на окреме визнання, оскільки становить певний виняток у світовому розкладі, містить агіографічний зріз, представлений зосередженням на вірності правителя Православ'я (головного героя опери) в умовах відходу

його середовища і навіть коханої дружини від основ вітчизняної церковності. Тому актуальність теми дослідження зумовлена значущістю спадщини К. Шимановського як у світовому просторі, так і в українській культурі.

Творчості К. Шимановського присвячені численні дослідження, у тому числі праці Е. Волинського [3], Т. Броневич-Чилінської [9; 12], І. Нікольської [7], С. Голяховського [6], І. Белзи [1], Ю. Хомінського [10] та інших авторів. Але аналіз концепції опери, її новаційного, оперно зорієнтованого скрябінізму й містеріальності останнього поки не став предметом дослідження у вітчизняних музично-фахових колах.

Мета статті – висвітлити позиції актуальної для сучасного творчого буття сторони музично-сценічної концепції “Короля Рогера” К. Шимановського, в якій зосереджені ознаки ідеї уславлення вірності Вірі, показові для провізантійських установлень творчості сучасності.

Ідея уславлення вірності Православ'ю, можливо, довго гальмувала визнання твору в Польщі, де католицьке віросповідання стало складовою національної емблематики, хоча прем'єра відбулася в Польщі у Варшавському Великому театрі в 1926 році. Але при цьому в довідковій літературі зазначено, що “значно більший успіх, ніж у Варшаві, “Король Рогер” отримав у музичній Празі (1932), а згодом у Палермо в Сицилії у 1949 р., де був поставлений у місцевому Театро Массімо за участю знаменитих італійських артистів, в інсценізації Броніслава Горовича та під дирекцією Мечислава Межеєвського” [11, с. 420]. І далі автор того ж нариса в “Путівнику оперовому” Й. Каньський наголосив: “Король Рогер” є оперою незвичною. Незвичним був уже сам закладений в уявленні композитора і майстерно реалізований Ярославом Івашкевичем задум лібрето, який зробив місцем акції середньовічну Сицилію, а також переплетеність атмосфери суворого аскетизму тодішнього християнства з барвистим і таємничим світом арабсько-візантійської культури, з культом сублімованого еротизму й радості життя (репрезентованих у постаті Пастора, що пізніше перевтілюється у грецького бога Діоніса)” [11].

Надалі Й. Каньський перелічив “незвичності”, що віддаляли цей твір від широкої публіки – і першим у тому переліку стоїть “незвичність самої музики”, в якій оперно-балетові й кантатно-ораторіальні типологічні складові демонструють високий рівень артистичної новаційності, що не має прямих аналогів ані в польській, ані у цілому в світовій музиці. Висновок Й. Каньського такий: те, що зробив Шимановський, – “твір прекрасний і єдиний такий” [11, с. 420].

Це резюме явно ігнорує східно- і центральноєвропейські аналогії, оскільки очевидним є поштовх до “діонісійської містеріальності” (за К. Паленом [13, с. 720]) К. Шимановського, діапазон якої простежується від “половецької екстатки” О. Бородіна аж до реалізації уславлення “суворого аскетизму” в “Св. Франциску Ассизькому” О. Мессіана, духовні ідеї якого жилися ісихастською енергією молитовного екстазу містеріальності О. Скрябіна. Однак визнання К. Шимановського склалося дійсно лише на початку третього тисячоліття, а християнське тло скрябінівської екстатки, яке буремно обговорювали в одеській пресі у 1910-ті роки [8, с. 3], поряд з містеріальними ж пробами “Драм духу” В. Ребікова [8, с. 10], – не було продовженням у 1920-ті – 1930-ті роки, коли цінували тільки фольклористичні національно-демонстративні новації композитора.

У передмові З. Гельман до видання партитури цього твору К. Шимановського знаходимо певні роздуми щодо його жанрового значення, з яких зрозуміло, що “Король Рогер” не репрезентує чистого оперного виявлення, а радше пограниччям опери і музичної драми, відзначене, однак, нарівно елементами ораторіальними рисами і навіть рисами містеріального видовища. Названий коментар вбачає вагнерівський вплив, ніяк не помічаючи водночас східноєвропейські витоки партитури К. Шимановського й відвертий скрябінізм композиції, що народилася на українському Півдні. У цілому твір має риси сценічної ораторії, як це знаходимо у варіанті творів І. Стравинського, а згодом К. Орфа.

“Король Рогер” К. Шимановського цілком позбавлений посилянь на фольклор – і тим ця композиція, як й інші, написані до 1919 р., до переїзду автора у Польщу, які також ніяк не торкаються фольклорно-популярних шарів, становить дещо демонстративний скрябінізм, який

не має аналогів ані в Росії, ні в Україні (скрябінізм Б. Лятошинського від його початків тяжів до фольклорних прилучень).

Три акти опери за подіями в Палермо у XII ст. висвітлюють три кроки героя до суворой самотності Служіння, оскільки початок опери (нагадує Пролог “Князя Ігоря” О. Бородіна) відзначений музичним моделюванням православного Богослужіння, якому протиставлено проповідництво “солодким співом” невідомого Пастора. Другий акт – вечірнє дійство пізнання Королем суті проповіді “Нового бога”, в процесі якої танцювально-балетний потік явно язичницького наповнення відсторонює від Рогера його середовище. Третій акт – пізнання в чародійних акціях Пастора виходу античного Діоніса, який відлучив усіх від Короля. Але самотньо й натхненно співає Рогер гімн сонцю, що сходить, бо саме воно спроможне відсторонити усі нагромадження проблем і конфліктів.

Центральна постать опери – Король Рогер – баритон, його кохана дружина Роксана – сопрано. Вже цей розподіл тембрів нагадує освоєне в російській опері сполучення тембрів: Руслан – Людмила в однойменній опері М. Глінки, Ігор – Ярославна у “Князі Ігорі” О. Бородіна, Мизгир – Снігуронька у “Снігуроньці” М. Римського-Корсакова та ін. У цьому ж роді виставив пару головних персонажів (Герцог – Юдіт) Б. Барток в опері “Замок Герцога Синя Борода”, створеній у 1911 році. Відомості про останню могли бути і в К. Шимановського під час підготовки до прем’єри “Короля Рогера” у Варшаві.

За всіх очевидних паралелей до опер російських і угорського композиторів К. Шимановський демонструє глибоко оригінальне відчуття обрядовості-ритуаліки як предмета художнього втілення: опера здійснена у певній налаштованості на динаміку *diminuendo*. Повнота хорово-оркестрального зачину надає незрівняної з наступним розвитком моці звучання. У такій різноплановості цілого К. Шимановський почасти наслідує “Валькірію” Р. Вагнера, де буремність початку оперного дійства і напружене протистояння у центральному II акті змінюється трагічно-спокійним Прощанням Вотана з Брунгільдою. Але у Р. Вагнера нема хорового масиву в зачині; “розсіювання” подійової інтенсивності не показане сценічно-наглядно.

Знову напрошується аналогія з “Князем Ігорем” О. Бородіна, в композиції якого масивність Прологу, а згодом половецького II акту ніяк не покрита подійовими згущеннями наступних актів. Але все ж у О. Бородіна ідея хорового завершення здійснена – як це у редакції О. Глазунова і М. Римського-Корсакова. У роботі О. Важницького зазначено, що редакція О. Глазунова і М. Римського-Корсакова значною мірою перекреслила план композиції самого О. Бородіна: “Арія “Ни сна, ни отдыха...” добре відома, а от другий монолог – “Зачем не канул я...” – це музика “напружена”, “темп її – неспішний”, вираження – “тихе, але гірке каяття” <...> З погляду виразності – відсутній “мелодійний розспів”, який “нагадує радше майже монотонну речитацію”. За планом О. Бородіна, монолог – у III картині, після сцен Прологу й у Путивлі (немає членування на дії, опера складається зі 7 картин), перед Половецьким станом. А от відома арія “Ни сна, ни отдыха”, що йде в V картині, “відсторонюючи” чарівність половецьких танців, показана безпосередньо перед сценою втечі й фінальної сценою” [2, с. 50].

Із даних спостережень випливає, що у О. Бородіна була відчутною тенденція до “мінімалізації” звучання фіналу. Про цей план К. Шимановський не міг знати, але він професійним вухом митця, котрий точно уловлював “дух часу” [5], почув те віддалення від епічної симетрії “масивний початок – масивний кінець”, яке характеризувало мислення другої половини XIX сторіччя, готуючи нові драматургічні виміри XX сторіччя. Уславлення самотності того, хто сповідує високу ідею, – такою постає логіка драматургічного *diminuendo*, що спостерігається у тому, як К. Шимановський планував оперну композицію. Як бачимо, такий підхід до концепції героя є протилежним до виплеканого у романтичну епоху всенародного уславлення Обранця.

Паралеллю до показу героїки в “Королі Рогері” є героїчне стратотерпство Іоканаана в “Саломеї” Р. Штрауса (1905): самітність Пророка очевидна і послідовна, не має жодного шансу на те, що його гідності визнає середовище. Самітність Обранця – це особлива тема у мисленні XX сторіччя, що її добре усвідомив польський митець, генеза дару якого живилася

культурними здобутками України й російського Півдня, чутливими до новаційних ідей наступаючого століття психологізму в умовах науково-технічної революції.

Як бачимо, уславлення Віри, як це розгортається в композиційних контурах оперного дійства у К. Шимановського, репрезентовано у три етапи. Перший – могутнє Богослужіння Короля в народному середовищі й у взаєморозумінні з придворними та улюбленою дружиною Роксаною. Тут панує сольний і хоровий вокал. І навіть опозиція невідомого проповідника, Пастора, здійснюється співом, що у своєму роді продовжує могутні славословні звернення Рогера в процесі розгортання літургійного дійства.

Другий ступінь уславлення – у вокальній опозиції танцювальному “поток” II дії, яка починається Піснею Роксани, коханої і вірної дружини Рогера, але згодом зачарованої “балетним” чаклунством Пастора, котрий віддаляється від вокального висловлення, “розчиняючись” у танцювально-пластичних сценічних виявленнях натопту, який очолює.

Третій ступінь уславлення Віри представлений у III дії, в обстановці самотності Рогера, який шукає на руїнах античного театру сліди язичницького Пастора, котрий у торжестві нічної навали демонструє свою владність, виводячи Роксану і придворних перед очима Рогера і забираючи їх знову в чаклунські лабіринти недостойного служіння. Наприкінці опери знову відроджується значущість гімнічно-вокального вираження-уславлення, що його здійснює Рогер, звертаючись до сонця, що сходить, і вбачаючи у цьому символіку переможного Преображення сил мороку та неподобств.

Треба відзначити ту обставину, що трактування в лібрето і в опері у цілому образи Пастора-Діоніса Я. Івашкевич і К. Шимановський вибудували лише згодом. А першим варіантом було протиставлення аскетичної строгості норманського служіння XII ст. першохристиянській екстатичності, коли у державно ствердженій Церкві практикували духовно-танцювальні дійства, які з приходом іконоборства у VII ст. були категорично заборонені. Але наявність тих танцювальних одухотворених Богослужінь, засвідчена висловлюваннями Василія Великого, була підхоплена і збережена у православній Галлії, а згодом – у Галліканській церкві XIII–XVIII ст. [4].

Судячи з планів лібрето, яке композитор обговорював зі своїм родичем і славетним літератором Я. Івашкевичем, таке протиставлення першохристиянства й пізньохристиянських принципів цікавило авторів, але з певних причин було відкинута. Перемогла, як бачимо, політично-епохальна ідея, сформульована в елітарній естетиці Б. Кроче і Х. Ортеги-і-Гассета: несумісність достоїнства Обраності і мас-культурних факторів.

Партія Рогера охоплює діапазон від *c* малої октави до *f'*. Вокальна стратегія її викладення полягає в поступовому збиранні яскравих “тенорових” нот діапазону. В I дії початкові висотності реплік Рогера спокійні, у середньому регістрі малої октави, хоча на завершенні акту щедро розставлені високі ноти першої октави з мелодичною опірністю *e'*. Інтонаційний зміст висловлень Рогера – це “ускладнений” речитатією-псалмодією пунктир, тобто архетипове ритмовтілення чоловічого принципу. Пастор і Роксана відразу демонструють споріднюючі їх *танцювально-вальсові* звороти, які у другій дії набирають заряд екстатичного руху на *6/8*.

Як бачимо, К. Шимановський скористався прийомом, який мав широке застосування у російській опері: “свої співають – чужі танцюють”. Танець, як уже зазначено, “поглинає” співацькі виявлення Роксани і Пастора, тоді як у Рогера сконцентровані саме співацькі виявлення. І якщо в першій дії початкові звучання його партії базовані на серединних висотностях співочого діапазону, то у II акті вихідні ноти явно занижені до *c* малої октави. А згодом розгортаються можливості озвучування верхнього регістру – і знову на кульмінаційному сплеску-заклику коханої дружини Роксани, що в танцювальному екстазі йде за Пастором, Рогер виходить на найвищу ноту діапазону *fis'* (ц. 144 партитури).

У III дії знову висхідними висотностями партії Рогера стає рівень *c* малої октави, тоді як у завершальному Гімні Сонцю провідне місце зайняли *f'* та *e'*. У ритмо-інтонаційному плані знову маємо спирання на ускладнені пунктирні побудови, тільки в даному разі у підкреслено урочистому повільному русі. Це накладає спеціальне навантаження на виконавця даної ролі, оскільки темп *Lento*, що домінує після зникнення видіння Діоніса, містить риторику печалі-

смутку – і та емоційна атмосфера задана сюжетним розкладом. Але урочистість Подолання розпачу в очікуванні Преображення стає керівною ідеєю цієї завершальної сцени.

Початкова і завершальні ноти у Гімні Сонцю –  $f^{\prime}-es^{\prime}$  і  $f^{\prime}-e^{\prime}$ , тобто знакові висотності романтичного “ідеального стану” (див. лейттональне призначення тих висотностей у “Нормі” В. Белліні та ін.), які у ХХ ст. почали ідентифікувати з “бідами землі” (див. в операх “Гармонія світу” П. Хіндеміта, “Пітер Граймс” Б. Бріттена, у балеті “Ромео і Джульєтта” С. Прокоф’єва та ін.).

Отже, у вітчизняному мистецтвознавстві вперше висунута концепція базовості сценічної ораторії у творі К. Шимановського, що був написаний на Півдні України, підкреслене оригінальне скрябініанство цього автора, яке не має аналогів на європейському Сході.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Ф. Кароль Шимановский, его роль и значение в развитии польской музыкальной культуры. *Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации* / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М. : Советский композитор, 1984. С. 8–23.
2. Важницкий А. Партия Князя Игора в ряду басовых концепций представления персонажей в русской и украинской классической опере: магистерская работа: 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2019. 68 с.
3. Волинский Э. И. Кароль Шимановский. 1882–1937: Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград : Музыка, 1974. 86 с.
4. Галликанизм. *Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах* / Ред. С. Аверинцев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. Т. 1. С. 398–399.
5. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии: в 3-х книгах. СПб.: Наука, 1993. Кн. 1. 350 с.
6. Голяховский С. Кароль Шимановский. Москва : Музыка, 1982. 143 с.
7. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше ХХ века. Москва : Советский композитор, 1990. 332 с.
8. Южный музыкальный вестник. 1916. № 1–2. С. 3–5, С. 10.
9. Bronowicz-Chylińska T. Karol Szymanowski: życie i twórczość. Kraków : PWM, 1982. 231 s.
10. Chomiński J.M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. Kraków : PWM, 1969. 350 s.
11. Kański J. Przewodnik operowy. Kraków : PWM, 1978. 563 s.
12. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków : PWM, 1967. 228 s.
13. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. München : Seehamer Verlag, 2000. 1023 s.
14. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. München, 2000. 608 s.

#### REFERENCES

1. Belza, I. F. (1984). Karol Szymanowski, his role and importance in the development of Polish musical culture. *Karol' Shimanovskiy. Vospominaniya, stat'i, publikatsii* [Karol Shimanovsky. Memories, articles, publications], Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
2. Vazhnitskiy, A. (2019). “Prince Igor’s part in a series of bass concepts for representing characters in Russian and Ukrainian classical opera”, The master’s work: specials 17.00.03. Odesa: Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. (in Ukrainian).
3. Volynskiy, E. I. (1974). *Karol' Shimanovskiy. 1882–1937: Kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva* [Karol Shimanovsky. 1882–1937: A brief outline of life and work], Leningrad: Muzyka (in Russian).
4. Gallicanism (1993). *Khristianstvo. Entsiklopedicheskiy slovar' v trekh tomakh* [Christianity. Encyclopedic Dictionary in three volumes]. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, Vol. 1, pp. 398–399. (in Russian).
5. Hegel, G. (1993). *Lektsii po istorii filosofii: v 3-kh knigakh* [Lectures on the history of philosophy: in 3 books], St. Petersburg: Nauka. (in Russian).
6. Golyakhovskiy, S. (1982). *Karol Shymanovskiy* [Karol Szymanovsky]. Moscow: Muzyka. (in Russian).



7. Nikol'skaya, I. (1990). *Ot Shimanovskogo do Lyutoslavskogo i Penderetskogo: Ocherki razvitiya simfonicheskoy muzyki v Pol'she XX veka* [From Szymanowski to Lutoslavsky and Penderetsky: Essays on the development of symphonic music in Poland of the twentieth century], Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
8. *Yuzhnyy muzykal'nyy vestnik* [Southern Musical Herald] (1916). no. 1–2, pp. 3–5, 10. (in Russian).
9. Bronowicz-Chylińska, T. (1982). *Karol Szymanowski: życie i twórczość* [Karol Szymanowski: life and creativity]. Kraków: PWM. (in Polish).
10. Chomiński, J. M. (1969). *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego* [Studies on the works of Karol Szymanowski]. Kraków: PWM. (in Polish).
11. Kański, J. (1978). *Przewodnik operowy* [Opera Guide]. Kraków: PWM. (in Polish).
12. Karol Szymanowski, (1967). Edited by Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków: PWM (in Polish).
13. Pahlen, K. (2000). *Das neue Opernlexikon* [The new operatic encyclopedia]. München: Seehamer Verlag (in Germany).
14. Roessler, A., Hohl, S. (2000). *Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser* [The great opera leader. Works, composers, performers, opera houses], München: Seehamer Verlag (in Germany).

УДК 784.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.9>

**Олександр Марач**

<https://orcid.org/0000-0003-0860-3028>

кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки  
[omarach.lpc@gmail.com](mailto:omarach.lpc@gmail.com)

**Василь Мойсіюк**

<https://orcid.org/0000-0002-7933-2336>

заслужений діяч мистецтв України, старший викладач  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки  
[lutsktourism@gmail.com](mailto:lutsktourism@gmail.com)

### **ХОРОВІ ПРЕЛЮДИ-ПІСНІ ПИЛИПА КОЗИЦЬКОГО ЯК МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ МАТЕРІАЛ**

*У статті проаналізовано риси хорового письма П. Козицького в циклі “Вісім прелюдів-пісень”. Написані у традиціях М. Леонтовича, твори П. Козицького показують нові грані трактування акапельного звучання як індивідуально трактованого “хорового інструменталізму”. Проаналізовані твори демонструють дві з головних образно-семантичних сфер хорового жанру в українській музиці фольклористичного напрямку. Перша сфера – це трагедійність у баладі “Ой у полі, полі світлиця стояла...”, де досягають високого рівня поетичний символізм та поліфонічність музичного розвитку, як у “Прялі” М. Леонтовича та ін. Друга сфера – дитяча колядка, що у музичному плані має коріння в прадавніх фольклорних зразках і перегукується з “Дудариком” і “Щедриком” М. Леонтовича.*

**Ключові слова:** українська хорова музика, українська хорова культура, “розстріляне відродження”, прелюди-пісні, образно-семантична сфера, Пилип Козицький.

**Александр Марач**

кандидат искусствоведения, старший преподаватель  
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки

**Василий Мойсиук**

заслуженный деятель искусств Украины, старший преподаватель  
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки

**ХОРОВЫЕ ПРЕЛЮДЫ-ПЕСНИ ФИЛИППА КОЗИЦКОГО  
КАК МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МАТЕРИАЛ**

*В статье проанализированы особенности хорового письма Ф. Козицкого в цикле “Восемь прелюдий-песен”. Написанные в традициях Н. Леонтовича, произведения Ф. Козицкого показывают новые взгляды трактовки звучания как индивидуально рассматриваемого “хорового инструментализма”. Проанализированы произведения демонстрируют две из главных образно-семантических сфер хорового жанра в украинской музыке фольклористического направления. Первая сфера – это трагедийность в балладе “Ой, в поле, поле горница стояла...”, где достигают высокого уровня поэтический символизм и полифоничность музыкального развития, как в “Пряле” Н. Леонтовича и др. Вторая сфера – детская колядка, которая в музыкальном плане имеет корни в древнейших фольклорных образцах и перекликается с “Дудариком” и “Щедриком” Н. Леонтовича.*

**Ключевые слова:** украинская хоровая музыка, украинская хоровая культура, “расстрелянное возрождение”, прелюды-песни, образно-семантическая сфера, Филипп Козицкий.

**Oleksandr Marach**

Candidate of Art Studies (Ph.D.), Senior Lecturer  
Lesya Ukrainka Eastern European National University

**Vasyl Moisiuk**

Honored Art Worker of Ukraine, Senior Lecturer  
Lesya Ukrainka Eastern European National University

**THE CHOIRS PRELUDES-SONGS BY PYLYP KOZYTSKYI  
AS MUSICAL-HISTORICAL AND ARTISTIC MATERIAL**

*The article analyses the features of P. Kozytskyi's choral letter in the cycle “Eight Preludes-Songs”. Written in the traditions of M. Leontovych, the works of P. Kozytskyi show new views on the interpretation of a capella sound as an individually interpreted “choral instrumentalism”. The works demonstrate analysed two of the main semantic spheres of the choral genre in Ukrainian folklore music. The first sphere is the tragedy in the ballad “Oh, in the field, the room was standing...”, where poetic symbolism and polyphonic musical development are attained, as in the best works of M. Leontovych, such as “Pryalya” and others. The second sphere is a baby carol, which goes back to the ancient folklore patterns in music, and resonates with M. Leontovych's “Dudaryk” and “Shchedryk”. The Eight Prelude Songs cycle by P. Kozytskyi is a collection of pearls of Ukrainian choral music.*

*The purpose of the article is to outline the characteristic features of the works of the choral cycle “Eight Preludes-Songs” by P. Kozytskyi in musical-historical and artistic aspects on the example of selected works. Written as a tribute to the memory of M. Leontovych, this artistic material is set out in the mentioned traditions of musical folklore and “choral instrumentalism” of the Master, and bears the mark of the best modernist quest of the time.*

*P. Kozytskyi's style in the early 1920's has quite different incarnations and actively evolves, which M. Yurchenko traces on the example of spiritual works: in the early compositions (1910's) the influence of the “Petersburg style” is felt, as early as in the 20th. in those years avant-garde features, connected with intense imagery, bold conflicting comparisons, a peculiar mode sphere with natural*

*reversals, harmony with harmless consonants, rare-life doubles, tolerant dissonances, impositions, livings, interferences, are clearly manifested.*

*The musical compositions of the cycle are polyphonic miniatures on folk-song basis, created in continuation of M. Leontovych's method. The latter, according to P. Kozytskyi, is based on "choral instrumentation" – the interpretation of choral parts as instrumental, which provides the "song soul" with a special colour and richness of the choral palette, in which the choir is a "magic lantern" designed to set the meaning of the song, that is, to be the newest means of creating artistic and emotional expression.*

*Written in the traditions of the contemporary M. Leontovych, a few years after the death of the artist, P. Kozytskyi's works show new views on the interpretation of acapella sound, above all as individually interpreted "choral instrumentalism".*

*As a result of the conducted research, we come to the conclusion about the innovative features of P. Kozytskyi's choral letter in the series "Eight Preludes-Songs". Written in the traditions of the contemporary M. Leontovych, a few years after the artist's death, P. Kozytskyi's works show new facets of the acapella sound, above all as individually interpreted "choral instrumentalism".*

**Keywords:** *Ukrainian choral music, Ukrainian choral culture, "shot rebirth", preludes-songs, figuratively-semantic sphere, Pylyp Kozytskyi.*

Цикл "Вісім прелюдів-пісень" П. Козицького є збіркою перлин української хорової музики, що належать до творчого доробку митця поряд з такими творами, як "Десять шкільних хорів" (1921), диптих "Дивний флот" (1925), "Вісім українських народних новел" (1936), дитячою кантатою "Здрастуй, весно" (1952) [8] та іншими хоровими композиціями. Цикл написаний у 1924 році, в перший київський період творчості композитора. Чого на той час досягнув митець? Випускник Київської духовної академії (1917) та Київської консерваторії (1920) класів Б. Яворського і Р. Глієра, викладач Київського музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка, Першої української гімназії ім. Т. Г. Шевченка, головний редактор журналу "Музика", композитор, який мав досвід регента, творця (Всеношна, Співи з Літургії, Шлюб, Христос Воскрес) і дослідника церковних композицій<sup>1</sup>.

Уже в 1925 році розпочнеться новий, харківський період діяльності П. Козицького, зумовлений вимушеною співпрацею з більшовицькою владою. Для показу історичного контексту, в якому творив П. Козицький, наведемо думку дослідника А. Лашенка, який звернув увагу на долі українських пасіонаріїв у хоровому мистецтві, котрі на початку 1920-х рр. перейняли долю митців "розстріляного відродження": О. Кошиць залишився в еміграції, "Н. Городовенко за більшовиків очолив "Думку"<sup>2</sup>, К. Стеценко був змушений виїхати з Києва на периферію, П. Козицький обрав шлях революційно-пролеткультівської діяльності. Виявився непотрібним і згодом опинився за межами України Я. Яциневич, трагічно загинув М. Леонтович" [6, с. 21–22]. У 1928 р. було ліквідоване як "націоналістичне" Музичне товариство імені М. Леонтовича, котре створили одностайні митця, серед яких – П. Козицький. Дослідники наводять відомості про те, що Д. Котко, чие ім'я було надовго викреслене з української історії, у 1950-х рр. відбув поневіряння у радянських концтаборах; В. Верховинець помер після арешту НКВС, доля багатьох інших митців склалася трагічно. У таких умовах чимало митців змушені були емігрувати – хоровики "розсіялися" по світу,

<sup>1</sup> Знання П. Козицького у сфері церковної музики відображені у праці "Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування" [5].

<sup>2</sup> А. Лашенко наводить спогади Н. Городовенка: "Охопити цей 19-річний період усіх перипетій... цієї роботи в умовах великої московсько-більшовицької тиранії... неможливо. Як могла "Думка" в тих умовах, в безперервних змінах політичного курсу добитися звання заслуженої капели, об'їхати усі республіки, колгоспи, шахти, заводи, переможно конкурувати з Московською і Ленінградською академічними капелами, перетворитися на лабораторію, через яку перейшли у світ твори майже всіх українських композиторів... 9-та симфонія Л. Бетховена, "Реквієм" В. А. Моцарта, "Реквієм" Дж. Верді... Відповідь коротка: Москва майже весь час гралась у "квітучу Україну"... для закордонних відвідувачів Києва треба було тримати таку мистецьку одиницю... "Думка" щасливо пливла між Сцилою і Харибдою більшовицької дійсності та більше, як будь-хто інший, мала можливостей плекати, берегти та ширити пісенну творчість українського народу" [6, с. 22].

проте часто не полишили рідні традиції академічного співу. Це митці, котрі у ХХ ст. очолювали провідні у світі українські хори: Олександр Кошиць, який працював у США і Канаді з Українською капелюю; Ігор Соневіцький, який переніс українське хорове мистецтво на американські терени – диригент хору “Думка” у Нью-Йорку, “Трембіта” в Ньюарку, Українського хору ім. Тараса Шевченка в Клівеленді, співзасновник та викладач Українського музичного інституту Нью-Йорка, директор цього закладу у 1959–1961 рр.; Нестор Городовенко, який створив хор “Україна” в Німеччині, керував українським хором у Монреалі; Мирослав Антонович (“Візантійський хор” у Голландії або “Хор голландських козаків”); Ярослав Бабуняк (хор “Гомін” у Манчестері); Володимир Климків (хор ім. О. Кошиця у Канаді); Андрій Гнатишин (український хор церкви св. Варвари у Відні); Марія Дитиняк (хор “Дніпро” в Едмонті); Лев Туркевич (чоловічий хор “Ватра” в Австрії, чоловічий та жіночий хори “Прометей”, “Чайка”, мішаний хор при Українській католицькій катедрі в Канаді); Євген Дольний (чоловічий хор ім. Тараса Шевченка у Торонто) [2, с. 236–250; 10] та багато інших пасіонарів, чия діяльність була великою мірою зумовлена новими викликами часу в більшовицькій Україні чи за кордоном.

Але повернемося до першої половини 1920-х років Пилип Козицький – послідовник, один з організаторів та керівників Комітету пам’яті М. Леонтовича (1921), Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича (1922) [8] – створив цикл, присвячений “ясній пам’яті” славетного попередника, де втілює кращі здобутки українського музичного фольклоризму того часу. Таким чином, звернення до творів циклу як музично-історичного та художнього артефактів є актуальним для сучасного музикознавства.

Музична діяльність і творчість П. Козицького описана в численних енциклопедичних виданнях, музично-історичних оглядах, окремих працях А. Альшванга [1], М. Гордійчука [3] та ін. Хорову творчість як предмет досліджень розглядали Т. Некрасова [9], Л. Пархоменко [11], Б. Фільц [13] та ін.

В останнє двадцятиліття до діяльності П. Козицького зверталися Я. Леоненко [7] – кризь призму співпраці з Лесем Курбасом; М. Юрченко [14] – у контексті дослідження духовної творчості українських композиторів 20-х років ХХ століття; В. Семкович – кризь призму показу ідеї “хорового інструментування” у творчості М. Леонтовича [12] та ряд інших дослідників, які вивчали ті чи інші аспекти української хорової культури.

Мета статті – окреслити характерні ознаки творів хорового циклу “Вісім прелюдів-пісень” П. Козицького в музично-історичному та художньому аспектах на прикладі вибраних творів.

Цикл П. Козицького є високим прикладом хорової обробки народної пісні. Написаний як присвята пам’яті М. Леонтовича, цей художній матеріал викладений у згаданих традиціях музичного фольклоризму та “хорового інструменталізму” Майстра та містить відбиток кращих модерністських пошуків часу. Стиль П. Козицького на початку 1920-х рр. мав різноманітні втілення й активно еволюціонував так, що М. Юрченко прослідковує його на прикладі духовних творів: у ранніх композиціях (1910-х рр.) відчувається вплив “петербурзького стилю”, вже у 20-ті роки яскраво проявляються авангардні риси, пов’язані з напруженою образністю, сміливими конфліктними зіставленнями, своєрідною ладовою сферою з натуральними зворотами, гармонією з безтерцієвими співзвуччями, рідковживаними подвоєннями, терпкими дисонансами, накладеннями невживаних інтервалів, лінійною поліфонією, своєрідною архаїчністю вільної метрики тощо. “Свіже” для того часу відчуття народнопісенності, вираженої в інтонаціях, ладових, ритмічних особливостях, що втілюються новітніми засобами музичної виразовості та композиторської техніки [14], вбачає дослідник у творах П. Козицького.

Розглянемо характерні риси творів циклу “Вісім прелюдів-пісень”. Жанр, яким маркує композитор ці твори, апелює до мініатюри – хорового прелюду та до народної пісні. Саме у такому вигляді постають обробки народних пісень, узятих із записів Тичини, Биченка, Остаповича та ін.

Музичні композиції циклу є поліфонічними мініатюрами на народно-пісенній основі, створеними у продовженні методу М. Леонтовича. Останній, на думку П. Козицького,

ґрунтується на “хоровому інструментуванні” – трактуванні хорових партій як інструментальних, що забезпечує “пісенній душі” особливий колорит і багатство хорової палітри, в якому хор-оркестр є “чарівним ліхтарем”, покликаним відтіняти зміст пісні [4, с. 8], тобто бути новітнім засобом творення художньо-емоційної виразності.

Отож, до циклу увійшли різнохарактерні твори, базовані на тонкому поліфонічному мисленні та відчутті інструментальної виразовості в хоровому письмі – “Ой до того жита”, “Болить, болить голівонька”, “Ой у полі, полі”, “Ой високо сонце сходить”, “Ой пила, пила”, “Ой коляда, колядниця”, “Ой дуб-дуба”, “Через сінечки в вишневий сад”.

Найчастіше виконуваними зі згаданих прелюдів-пісень є “Ой у полі, полі” та “Ой коляда, колядниця”, перший з яких широко відомий в інтерпретаціях П. Муравського з Національною академічною хоровою капелюю України “Думка” та В. Скоромного з Академічним хором Українського радіо імені П. Майбороди, другий – П. Муравського зі Студентським хором Національної музичної академії України імені П. Чайковського, Л. Бухонської з Київським муніципальним камерним хором “Хрещатик” та ін. Отож, звернемося до цих творів та покажемо на їхньому прикладі особливості хорового письма композитора.

**“Ой у полі, полі”.** *“Ой у полі, полі світлиця стояла, / а в тій світлиці Маруся лежала...”* – відома українська народна балада про загибель дівчини та бій козака, сповнена символізмів у поетичному тексті. Зокрема, у пісні вжиті символи поля як життя, світлиці як домовини, в котрій лежала дівчина, зозулі, що сповіщає про закінчення життєвого шляху, та багато інших. Для розкриття трагічного змісту твору композитор майстерно використовує фольклористичну та неофольклористичну стилістику у мелодиці, ладовості, ритмічній, гармонічній і фактурній сферах. У формі твору яскраво проявляються риси куплетно-варіантної побудови, наскрізності, що створюється поліфонічним розвитком, та репризності.

Розвиток розпочинається альтовим “Ой!” на “e<sup>1</sup>”, що відіграє роль камертону і тягнеться, переходячи з партії до партії, часом опускаючись на тон чи два донизу, протягом усього твору. В темпі *Larghetto*, у розмірі 5/4 вільно розвивається мелодична лінія в діапазоні пентахорду з устєм “e” в партії сопрано. Вона побудована на звуках тонічного тризвука із зупинкою на наступному, IV ступені, виявляючи тим самим змінність ладових опор “e” та “a”. У темі особливо підкреслена фраза “Маруся лежала” – використанням “похмурого” низького II ступеня у фрігійському ладі та імітацією в партії альтів (при цьому витримане “e<sup>1</sup>” не переривається, а тимчасово переходить до сопрано). Натомість далі звучить розповідь, в якій тими ж засобами акцентована фраза “головку в’язала”.

Початок другого куплету пісні “Приїжджає три козаки з полку...” у хоровому прелюді знаменується однотактною зміною метру (4/4), що згодом стане одним із засобів динамізації розвитку, появою чоловічих голосів на словах та модуляцією в a-moll з тим самим чергуванням еолійського та фрігійського ладових нахилів. Куплет вибудований активним поліфонічним розвитком, що виростає у хорове фугато “Один каже...”. Пропоста звучить у d-moll у партії басів, у наступних імітаційних проведеннях чиста квінта між крайніми звуками теми змінюється то на збільшену квірту в партії тенорів, то на зменшену квінту – в альтів, а в гармонічному плані набуває ролі нижня медіанта. Кульмінаційний вступ сопрано “Марусю!” і кадансування з фрігійським колоритом розділяє першу та другу імітаційні хвилі. Друга з них звучить у c-moll з відхиленням у b-moll до нової кульмінації “Марусю, Марусю, чи любиш ти мене”, де висхідний квінтовий стрибок в основній тематичній фразі переінтоновується на секстовий, а поліфонічна фактура вперше змінюється на гармонічну, що своєю строгою вертикаллю контрастує з усім попереднім розвитком.

Наступний куплет пісні “Ой хто ж мені трой-зілля...” становить другу частину тричастинної форми прелюду. Це ліричне соло сопрано, що вражає проникливістю розвитку мелодичної лінії в b-moll на фоні субмедіантової гармонічної опори, яка разом із сопрановими звуками виростає в VI<sub>7</sub> зі специфічним фонізмом великого мінорного септакорду, переходить в еліптичний зворот і проходить через мелодичну енгармонічну модуляцію до доміанти репризного e-moll. Майстерність творення хорової тканини в цьому епізоді сягає кращих неофольклорних зразків та сповна передає лірико-трагедійну сутність твору.

“Ой став козак трой-зіллячко рвати...” – реприза, в якій проведення теми у партії альтів супроводжується витриманими звуками в інших голосах, у тому числі “сповзаючими” по секундах донизу після октавного вигуку в партії тенора. Тут стверджується основний образ балади в його тихому, споглядальному варіанті.

“*Ой коляда, колядниця*”. Другий твір, до якого звертаємося в даному контексті, має зовсім інший зміст та, відповідно, музичне вираження. Це яскрава, динамічна мініатюра, побудована на одному з найпопулярніших куплетів із дитячих колядок.

“Ой коляда, колядниця, добра з медом паляниця, а без меду не така! Дайте, дядьку, п’ятака” із додаванням завершального “Дайте!” – це весь вербальний текст прелюду-пісні, причому остання фраза звучить лише раз наприкінці, як результат розвитку в численних повтореннях попереднього тексту.

Характер музичного тематизму нагадує про найдавніші фольклорні зразки, оскільки базований на повторювальному сегменті мінімального діапазону – “a-a – g-g” в d-moll, який стає монотематичним ядром твору. Цей сегмент постійно повторюється в партії альтів (з періодичним додаванням інших голосів у кульмінації) як квазі-декламаційний фон, пов’язаний із веселою практикою народного колядування.

Із описаного вище тематичного ядра виростають яскраві мелодичні лінії в тенора і баса. Вони мають розлогий вигляд завдяки дуже широким, порівняно з примово-секундовим декламуванням, квінтовым, квартовим і, навіть, секстовим ходам. Специфічною рисою цих ліній є синкопований початок, що ще більше відрізняє їх від примово-секундового сегмента.

Особливу увагу варто звернути на лексему “Гей!”, що уведена висхідним ямбічним ходом і завершує першу мелодичну фразу в партії тенора, витримуючись тривалий час. Це викликає алузію до козацького заклик, що переводить згадану колядку з дитячої сфери до дорослої, чоловічої.

Особливим чином композитор використовує тонально-гармонічні засоби. Після спокійного тонального розвитку в основній тональності d-moll, перед кульмінацією (такт 9) здійснена раптова модуляція в A-dur. Це близька, домінантова тональність, але композитор здійснює енгармонічну заміну акорду, що за фонізмом є малим мажорним секундакордом, а функційно перетракований з  $D_2 / VI$  у d-moll на  $DD_5^{+1.5}$  в A-dur. Це створює сильний виразовий ефект на рівні усього твору.

Після кульмінації в домінантовій тональності та репризи в основній (a tempo) звучить завершення “Дайте, дядьку, п’ятака”, в якому вперше в альтовій партії з’являється метро-ритмічна зміна – сюди проникає синкопа з тенорової розвинутої мелодичної лінії, яка переходить у “Дайте, дайте!” в тенора з “порожньою” гармонічною квінтою наприкінці.

У результаті нашого дослідження доходимо висновку про новаторські риси хорового письма П. Козицького у циклі “Вісім прелюдів-пісень”. Написані у традиціях сучасника М. Леонтовича, через кілька років після загибелі цього митця, твори П. Козицького показують нові грані трактування акапельного звучання, передусім як індивідуально трактованого “хорового інструменталізму”.

Проаналізовані твори демонструють дві з головних образно-семантичних сфер хорового жанру в українській музиці фольклористичного напрямку. Перша сфера – це трагедійність у баладі “Ой у полі, полі світлиця стояла...”, де досягнуто високого рівня поетичного символізму та поліфонічності музичного розвитку, як у кращих творах М. Леонтовича (“Пряля” та ін.). Друга сфера стосується прадавніх фольклорних зразків, у даному випадку дитячої колядки, в якій чітко простежується вплив “Дударика” і, частково, “Щедрика” М. Леонтовича, та яка сповнена нового інтонаційного, ритмічного й тонально-гармонічного змісту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Творчество Козицкого. *Советская музыка*. 1934. № 12. С. 5–18.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник. Київ: Редакція журналу “Український Світ”, 2002. 440 с.
3. Гордійчук М. Пилип Козицький. Київ: Музична Україна, 1985. 64 с.

4. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича : збірка статей / Упор. В. Золочевський. Київ : Музична Україна, 1977. 200 с.
5. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ : Музична Україна, 1971. 148 с.
6. Лашченко А. Українське хорове мистецтво ХХ ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 14. Кн. 6 : *Музичне виконавство*. С. 18–31.
7. Леоненко Я. Сторінками співпраці Леся Курбаса та П. Козицького. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 36. Кн. 1 : *Українська і світова музична культура: сучасний погляд*. С. 157–166.
8. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
9. Некрасова Т. Хорові твори П. Козицького 20-х років. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 18–31.
10. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : БаК, 2005. 120 с.
11. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса : монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
12. Семкович В. Ідея “хорового інструментування” в творчості М. Леонтовича. *Вісник Прикарпатського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012–2013. Вип. 26–27. С. 253–259.
13. Фільц Б. Хорові обробки українських пісень : монографія. Київ : Музична Україна, 1965. 133 с.
14. Юрченко М. Українська духовна музика 20-х років ХХ століття : навчально-методичний посібник. Київ : КНУКіМ, 2001. 164 с. ; URL : <https://parafia.org.ua/person/kozytskyj-pylyp/> (22.08.2019).

#### REFERENCES

1. Alshvang, Arnold. (1934), Creativity of Kozitsky. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 12, pp. 5–18. (in Russian).
2. Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii* [Ukrainian choral singing. Updating the customary tradition], Kyiv: Redaktsiia zhurnalu “Ukrainskyi Svit”. (in Ukrainian).
3. Hordiichuk, M. (1985). *Pylyp Kozytskyi* [Pylyp Kozytskyi], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
4. Kozytskyi, Pylyp. (1977). *Tvorchist Mykoly Leontovycha* [Creativity of Mykola Leontovych], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Kozytskyi, Pylyp. (1971). *Spiv i muzyka v Kyivskii akademii za 300 rokiv yii isnuvannia* [Singing and music at the Kyiv Academy for 300 years of its existence], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
6. Lashchenko, Anatolii (1999), Ukrainian Choir art of the twentieth century. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], numeric 14, book 6 : *Muzychne vykonavstvo* [Musical performance], pp.18–31. (in Ukrainian).
7. Leonenko, Yana. (2005), Cooperation pages by Les Kurbas and P. Kozytsky. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], numeric 36, book 1: *Ukrainska i svitova muzychna kultura: suchasnyi pohliad* [Ukrainian and world music culture: a contemporary perspective], pp.157–166. (in Ukrainian).
8. Mukha, Anton. (2004). *Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory* [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
9. Nekrasova, Tetyana. (1968), Choral works by P. Kozytskyu in the 1920's. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology], numeric 3, pp. 18–31. (in Ukrainian).
10. Pavlyshyn, Stefaniia. (2005). *Ihor Sonevtskyi* [Ihor Sonevtskyi], Lviv: BaK. (in Ukrainian).

11. Parkhomenko, Lyu. (1979). *Ukrainska khorova piesa: monohrafiia* [Ukrainian choral play: monograph], Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
12. Semkovych, Vasyl. (2012–2013), The idea of “choral instrumentation” in the works by M. Leontovych. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Seriya : Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of the Precarpathian University. Series: Art Studies], numeric 26–27, pp. 253–259. (in Ukrainian).
13. Filts, Bogdana. (1965). *Khorovi obrobky ukrainskykh pisen* [Choral arrangements of Ukrainian songs], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
14. Yurchenko, Mstyslav. (2001). *Ukrainska dukhovna muzyka 20-kh rokiv XX stolittia: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Ukrainian spiritual music of the 1920s: training manual], Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. (in Ukrainian), available at: <https://parafia.org.ua/person/kozytskyj-pylyp/> (access August 22, 2019).

78.071.1 (477) Лисенко: 782.1

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.10>

**Людмила Довгань**

<https://orcid.org/0000-003-1538-4919>

народна артистка України, професор

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

[olgadovgan77@ukr.net](mailto:olgadovgan77@ukr.net)

#### **СИМВОЛІЗМ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА “ТАРАС БУЛЬБА” ТА “НОКТЮРН”**

*У статті висвітлено мистецькі віяння, що відбувалися в Західній Європі у 1880–1910-х роках і які безпосередньо вплинули на творчість, зокрема на оперну основоположника української класичної музики Миколи Лисенка. Звернено увагу на художньо-виразові засоби, використовувані в операх “Тарас Бульба” та “Ноктюрн”, що стали основним проявом у стилеутворенні Символізму. Визначено основні символи-знаки, що поглиблюють національні почуття в слухачів і їхнє служіння православної церкви. Звернено увагу на синтез мистецтв, наявний в опері “Ноктюрн”, та їх вплив на подальші музичні віяння в Україні.*

**Ключові слова:** символізм образів, оперне мистецтво, художньо-виразові засоби, стилеутворення, національні почуття.

**Людмила Довгань**

народная артистка України, профессор

Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

#### **СИМВОЛИЗМ ОБРАЗОВ В ОПЕРАХ НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО “ТАРАС БУЛЬБА” И “НОКТЮРН”**

*В статье освещены художественные веяния, которые происходили в Западной Европе в 1880–1910-х годах и непосредственно повлияли на творчество, в том числе на оперное основоположника украинской классической музыки Николая Лысенко. Обращено внимание на художественно-выразительные средства, используемые в операх “Тарас Бульба” и “Ноктюрн”, ставшие основным проявлением в стилеобразовании Символизма. Определены основные символы-знаки, которые углубляют национальные чувства в слушателей и их служение православной церкви. Обращено внимание на синтез искусств, присутствующий в опере “Ноктюрн” и их влияние на последующие музыкальные веяния в Украине.*



*Ключевые слова:* символизм образов, оперное искусство, художественно-выразительные средства, стилеобразования, национальные чувства.

**Liudmyla Dovhan**

People's Artist of Ukraine, Professor  
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

### **SYMBOLISM OF IMAGES IN THE OPERAS OF MYKOLA LYSENKO “TARAS BULBA” AND “NOKTURN”**

*Artists of the early 21st century, unlike previous time intervals, are attracted to those stylistic trends that were characteristic of a century ago. Despite the non-symbolist manifestations in Postmodernism, which have almost completely exhausted their resources in the first decade of the 21st century, they are once again attracting the attention of not so many representatives of the art circles as art analytics, in particular, musicologists. After all, in the previous Soviet period, there was no talk of European style trends. The creativity of the founder of Ukrainian classical music Mykola Lysenko also needs a rethinking of style principles.*

*Mykola Lysenko opera creativity directly related to the stylistic direction of Romanticism, which at the time was dominant in Eastern European culture and was indirectly reflected in the creation of his first teacher Rimsky-Korsakov. This style direction was undoubtedly dominant in the work of the composer, although it allowed him to go outside and create a wing – heroic romanticism (an example of this is the heroic-romantic opera Taras Bulba). However, the composer, as a creative personality, at that time represented another generation of artists, and therefore it was not so much his style direction as priority for him to find something new, personal in it. This is evidenced by the search for new genres in music that would make it possible to go beyond Romanticism and bring Ukrainian music to the new frontiers of styling. Such were the works of Mykola Lysenko as children's operas, which were a personal find of the Ukrainian classic in opera as a whole.*

*It should be noted that the end of the nineteenth century was marked by the work of Mykola Lysenko on the opera “Taras Bulba”. This work clearly traces the symbolism declared in patriotic service to its people, which completely offset the slave complex of Gogol's protagonist, in the opera. In addition, the author of the opera muffled the clown and carnal pull in the actions and behavior of other characters, directing them into a common patriotic channel. At the same time, Christian didactics and morality are more muted in Lysenko's opera – the protagonist's slaughter, the compatibility of his figure with the biblical archetypal motif.*

*Semantic components that are present in the Mykola Lysenko's opera “Taras Bulba” related to the works of composers Symbolists. This is confirmed in the first place, the presence of these original works signs symbolism. The first of these is the presence of quartile juxtapositions in harmony, which makes them clearly unacceptable in early Christian church music.*

*In 1912, Mykola Lysenko wrote the latest opera Nocturne. In this work, the means of naive paintings demonstrate fantastic lively portraits. At the same time, they are as household and unpretentious, as ordinary as they are in the genre. The plot of Lysenko's opera “Nocturne” is accompanied by the release of The Maid, who in no way perceives neither poetry nor dreamy singing, represented by the picturesque plasticity on stage. Mykola Lysenko's conscious use of character symbols in the music demonstrates the final quintet, which presents “flickering” of the chords of the same name, soft scribbling, a combination of a singing ensemble of human characters and two crickets.*

*Thus, the symbolist movements that were characteristic of European art of the 1880's –1910's did not go beyond Mykola Lysenko's works. First of all, they touched upon his operatic work, in particular – “Taras Bulba” and “Nocturne”. The most revealing symbolic manifestations are the musical and expressive means of the composer – rhythmic models, declining sound intonations, quartile moves of harmonic comparisons and more. They and the composer's stylistic formation attribute his belonging to a particular artistic direction (in this case – to Symbolism). Mykola Lysenko was the first to use symbols-signs that mark the calls to fight against enslavement, faithfulness and*

*devotion to his people, the Orthodox faith. That is why the operas “Taras Bulba” and “Nocturne” always surprise not only Ukrainians but also other European peoples with their stylistic capacity and organic style.*

**Keywords:** *symbolism of images, opera art, artistic and expressive means, style formation, national feelings.*

Митцям початку ХХІ століття, на відміну від попередніх часових проміжків притаманний потяг до тих стильових спрямувань, які були властиві періоду сторічної давності. Незважаючи на неосимволістські прояви в Постмодернізмі, що майже повністю вичерпали свої ресурси у першому десятилітті ХХІ століття, вони знову привертають увагу не стільки представників мистецьких кіл, як аналітиків мистецтва, зокрема музикознавців. Адже в попередній період (часи комуністичної ідеології як панівної й ортодоксальної) говорити про європейські (читай – буржуазні) стильові течії не доводилося. Переосмислення стильових засад потребує й творчість основоположника української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка.

Музична спадщина Миколи Лисенка привертала увагу дослідників, починаючи з 1920-х років, цей процес триває досі. Серед них Л. Архімович [2–3], Є. Товстуха [13], Т. Булат [4], Д. Ревуцький [12], О. Шреєр-Ткаченко [15], Л. Корній [9–10] та ін. Вони звертали увагу передусім на записи композитором народних пісень та опрацювання їх для сольного і хорового виконання, а також для хорових творів малих і великих форм. Вони також торкалися аналізу й оперних творів. Естетичні концепти М. Лисенка й підходи до втілення образів у його творах, особливо в оперних ще недостатньо вивчені. На особливу увагу заслуговують опери “Тарас Бульба” і “Ноктюрн”, прояви Символізму в яких очевидні.

Мета статті – звернути увагу на прояви Символізму, які можна простежити в операх Миколи Лисенка “Тарас Бульба” та “Ноктюрн”, визначити контекстуальні причини їхньої наявності засобами аналітичних зіставлень.

Оперна творчість Миколи Лисенка безпосередньо пов’язана зі стильовим напрямком Романтизмом, який тоді домінував у східноєвропейській культурі й мав опосередкований відбиток у творчості його першого педагога Миколи Римського-Корсакова. Цей стильовий напрямок був, без сумніву, панівним у творчості композитора, хоча й давав йому змогу виходити поза рамки й творити крило – героїчного романтизму (прикладом цього є героїко-романтична опера “Тарас Бульба”). Однак композитор, як творчо непересічна особистість, у той час представляв уже інше покоління митців (порівняно з Миколою Римським-Корсаковим), і тому для нього пріоритетним був не стільки сам стильовий напрямок, як віднайдення в ньому чогось нового, особистісного. Свідченням цього є пошуки нових жанрів у музиці, які б давали змогу вийти за межі усталеності в Романтизмі й вивести українську музику на нові рубежі стилеутворення. Такими у творчості Миколи Лисенка стали опери для дітей, що були особистісною знахідкою українського класика в оперній творчості загалом. Треба зауважити, що жоден автор книг про оперну творчість Миколи Лисенка не звернув уваги на те, що у 1880-х роках він, як і композитор Енгельберт Гумпердінк [1, с. 205] у 1888–1889 роках звернувся до опери для дітей – жанру, який у російській музиці відомі композитори опанували дещо пізніше. Маємо на увазі опери “Ялинка” Володимира Ребікова (1900), “Попелюшка” Бориса Асаф’єва (1906), “Сніговий богатир” та ін., аналогічні твори Цезара Кюї (1906–1913), “Сон ялинки” Олександра Гречанінова (1911–1924) та ін. [1, с. 205].

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть творчість для дітей композитори вважали принципово новою сферою у своїй діяльності. Саме в цей час у мистецтві формувалися напрями Примітивізм та Футуризм. Митці черпали ідеї і теми з “дитинства людства”, зокрема з тодішньої архаїки та дитячої психіки в усіх пасіонарних проявах (останні найбільш безпосередньо проявлялися у літературі для дітей). Цей стильовий напрям торкнувся й музичного мистецтва для дітей. Він був відчутний і в доробку Сергія Прокоф’єва, Бенджаміна Бріттена, Дмитра Кабалевського – представників нового мистецтва, у творах яких домінували дитячі образи в усіх їхніх психічних проявах. Завдяки цьому сфера мислення дітей була орієнтована на дорослу, як показову для їхньої майбутньої діяльності. До речі, тільки в

українській музиці сформувався й отримав визнання жанр дитячо-юнацького Концерту. Це було пов'язано, здебільшого, зі становленням і утвердженням загалом класичної музики.

Викладене дає змогу стверджувати той факт, що Микола Лисенко як ніхто інший відчував *idei часу* й у своїй творчості одразу реагував на них, говорячи словами Георга Гегеля, реагував на “дух часу”. Примітивістська тенденція *дитячого сприймання* підкреслювала мистецтво Символізму та Веризму, що утвердилися в кінці XIX – на початку XX століть. Очевидна дитячість і безпосередність персонажа Мелізанди в творі Моріса Метерлінка і написаної за цим твором опери Клода Дебюссі “Звуки і аромати” є прямим підтвердженням зазначеного. Дитяча безпосередня щирість, чесність, а разом і жорстокість проявлялися у вчинках героїв творів П'єтро Масканьї, Руджеро Леонкавалло та Джакомо Пуччіні. *Символізм* як стильовий напрям у мистецтві, його сприймання читачами, слухачами чи глядачами, став актуальною художньою ідеєю в кінці XIX століття. Стилістика *Символізму*, що складається з відмінних між собою виразових засобів, проникала в найрізноманітніші стильові напрямки, що співіснували в цей час у мистецтві. Тому Символізм потрібно розглядати в усіх його проявах і виразових засобах. Клод Дебюссі, Олександр Скрябін, Ерік Саті, Кароль Шимановський, Володимир Ребіков та інші композитори у своїх творах лише частково дотримувалися цього стильового напрямку, говорячи про м'які “доторки” до нього, тільки як про одну зі складових іншого стильового спрямування. Такого роду стильовий симбіоз спостерігається у творах Яна Падеревського, Каміля Сен-Санса (в опері “Самсон і Даліла”), Сергія Рахманінова (переважно в романсах), Миколи Метнера та інших.

Багата символами-образами й поезія Лесі Українки та молодого Павла Тичини. Деякі натяки на символізм образів помітні й у віршах Тараса Шевченка [6, с. 13]. Останній був і поетом, і художником в одній особі. Він писав поеми, образи яких були пронизані символістськими ідеями. І саме ці образи-символи Кобзаря були помітив композитор Микола Лисенко й охудожнив у своїх творах великих форм, зокрема, в кантатах та операх. Здатність *відчувати дух часу* з урахуванням відповідних стильових параметрів, власне, й була *показником творчого обдаровання* композитора. Саме це було атрибутивною складовою стильових характеристик Миколи Лисенка як митця.

Час написання Миколою Лисенком опер для дітей припав на кінець 1880-х років. Ці твори стали вагомою віхою у стильовій переорієнтації композитора, яка в музичному мистецтві зробила радикальний поворот до цінностей східнослов'янської музики загалом, а української зокрема.

Символізм як стильовий напрямок був з ідеологічних причин заборонений у Радянському союзі аж до часів утвердження Постмодернізму (до 1990-х років). на Заході – естетичні концепції (реакція на Французьку “Шістку”, що представляла “нову молодь” у мистецтві 1920-х. Її ідеологемою було задивляння на “хмари і тумани”. Такого роду мистецький концепт найяскравіше проглядався в музиці Клода Дебюссі. Для його сучасників це було як намагання здолати рутину мертвозної музики “трубою, здоровою, агресивною й зрозумілою мовою” [14, с. 161]). Початок ствердження Символізму в мистецтві пов'язаний із творчістю Ріхарда Вагнера і Клода Дебюссі [8, с. 20–23], а в часовому вимірі це було на межі 1880–1890-х років.

Зауважимо, що зазначений часовий проміжок був позначений працею Миколи Лисенка над оперою “Тарас Бульба”. У цьому творі яскраво простежується символізм, задекларований у патріотичному служінні своєму народові, який в опері сповна нівелював рабський комплекс гоголівського головного героя. Крім цього, автор опери приглушив блазнівський та плотський потяг у діях і поведінці інших персонажів, спрямувавши їх у загальнопатріотичне русло. Одночасно у Лисенковій опері більше приглушені християнська дидактика і мораль – покута головного героя, зіставимість його постаті з біблійно-архетипним мотивом.

У повісті Миколи Гоголя вчинок Тараса Бульби кореспондується з учинком біблійного Авраама, який зумів пожертвувати Богу свого сина. У цьому творі письменник осмислено й свідомо описав картину, в якій умираючий у муках син Остап звертається до батька з прощенням. Відповідь Тараса “Чую!” – є своєрідною алюзією розп'ятому на хресті Ісусу до Бога-Отця. В опері нема завершальної сцени повісті – смерть Тараса на багатті, що піднімає

його до рівня античного Геракла, який опинився на покутному вогні. Відсутня в опері й пристрасна сцена страти Остапа. Всі ці символічні сцени Гоголівської романтично-реалістичної повісті Микола Лисенко, як автор опери упустив. Це було зроблено заради надання творові національно-патріотичного спрямування, підкреслення великої любові до своєї Батьківщини.

Микола Лисенко, характеризуючи персонаж пани, яка полонила Андрія своєю красою, й надавши їй ім'я Марильця, тим же самим естетизував згадану жінку-спокусницю. Цей персонаж, без сумніву, можна зіставити з Далілою з опери Каміля Сен-Санса “Самсон і Даліла”, а також із Царицею Савською з однойменної опери Карла Гольдмарка. Така характеристична ознака розхитує цілісність самого образу, нівелює його морально-психологічні устої. Такого роду естетична візія композитора була необхідною для стильового підкреслення романтично-реалістичної опери, зокрема для її естетичного спрямування. На противагу цьому в опері “Пелеас і Мелізанда” Клода Дебюссі, що представляє естетику Символізму, обов'язкової антитези “вірна-невірна” нема. В опері Миколи Лисенка очевидна аналогія Марильці спостерігається в образі Марини Мнішек з опери Модеста Мусоргського “Борис Годунов”. Однак патріотичні й моральні критерії різні. У Мусоргського в образі Мнішек жіноча краса домінує над усіма іншими цінностями. Микола Лисенко в опері “Тарас Бульба” автономізує дії Марильці, не підлаштує їх під ідею відступництва закоханого в неї лицаря.

Семантичні складові, наявні в опері Миколи Лисенка “Тарас Бульба”, споріднені з творами композиторів-символістів. Це підтверджується, насамперед, своєрідними знаками Символізму. Першим із них є наявність квартових зіставлень у гармонії, що робить їх явно несприйнятливими в часи ранньо-християнської церковної музики. Прикладом такого роду зіставлень можуть послужити квартові вертикалі у творах “Готичні мрії” Еріка Саті та “Синь зірок” Клода Дебюссі.

Квартовий комплекс у формі “теми-серії” звучить в імітації дзвону православного монастиря на початку експозиції опери М. Лисенка “Тарас Бульба” (відчутне поєднання квінт- і квартакордів від *e* на початку першої картини першої дії). Адже цей акордовий комплекс звучить після увертюри як тема-заклик Тараса до бою (“секвенція кварт”!). Ця вертикаль творить уніфікований комплекс, який зіставляється з іншими аналогічними квартовими ходами, що є доволі численними утвореннями по горизонталі. Адже майже всі сольні номери Тараса Бульби і його найближчого середовища відзначені риторикою кварта як основного знака (його можна порівняти з квартовими ходами у творах сучасника Миколи Лисенка Густава Малера). До речі, санскритсько-кельтські транскрипції прізвища Тараса – Бульба [11, с. 37] – підтверджують саме цей архетипний смисл: “бик-батько”, справжній представник “кравичей-коровичей”, ву-країнців – у-країнців, як нащадків небесної корови Земунь [11, с. 38].

Порівняння квартового ряду як характеристичної ознаки образу Тараса з темою труби з “Поєми екстазу” Олександра Скрябіна виявляє інтервально-сміслову спорідненість. Секвенційний рух низхідних кварт в увертюрі М. Лисенка та висхідних у О. Скрябіна створює символічний ланцюг-образ, як “шлях до покаяння”. Підкріпленням цього є термін “Catabasis” у М. Лисенка, що злітає у височинь, й “Anabasis” О. Скрябіна, що дає підставу виявити головний виразовий *нерв* у вище зазначених творах. Це *екстатика* дій персонажів, спричинених *надособистісною силою волі*. Треба зауважити, що опосередкований зріз символу-образу світу, котрий може трактувати як християнську містифікацію Дива, екстраполювався в дитячих операх як художньо-самостійний засіб. Тому Микола Лисенко став лідером серед європейських композиторів у використанні образів-символів.

На 1890-ті роки в Європі припадає розквіт Вагнеризму. Підтвердженням цього є ряд творів, які пропагують ідеї Вагнера, особливо його естетику. Серед них: “Гунтрам” Ріхарда Штрауса (1893), уже згадана “Гензель і Гретель” Енгельберта Гумпердінка (1893), “Фервааль” Венсана де Енді (1895) та ін. Ці твори наповнені образами на подібну Вагнерівських, навіяних живописом французьких художників-символістів (Анрі Фантен-Латур, Оділон Редон). Ідеї Вагнера також властиві ранньому Скрябіну. В його творах цього періоду відчутний дух національної містерії. На відміну від цих творів, Микола Лисенко у героїчній опері “Тарас

Бульба” акцентував на ніцшеанському *нафосі героїчної Волі*. Він особливо відчутній в увертюрі до опери та в її інтонаціях.

Треба зауважити, що в Лисенковій опері “Тарас Бульба” відчуття така риса головного героя, як вірне й ревне служіння православної вірі. До речі, в повісті Миколи Гоголя на ній зроблено основний акцент. Спалення Тараса у вогні, яким завершується повість М. Гоголя, замінене в опері М. Лисенка “пожежею лядської Валгалли”, вогонь якої накриває і винуватців, і нездатних протистояти полякам. Останні разом із засудженими згорають у вогні. Така розв’язка, що подав автор лібрето, є своєрідною сюжетною пролонгацією Гоголівського тексту.

На рівні символістської моральної амбівалентності представлені в опері й закохані – Андрій і Марильця. Психологічна необдуманість їхніх дій та інших персонажів, наявних у лібрето і в музиці опери М. Лисенка, пояснюються з позицій оперного психологічного реалізму ХІХ століття. Хоча вона може бути засуджена зі сучасного погляду, зате є невіддільною рисою символістських персонажів опери. Останні позначені ілюзорністю персоніфікації (це наглядно відтворено у сюжетній матриці п’єси Леоніда Андрєєва “Той, хто отримує ляпаса”).

Тарас Бульба і середовище його соратників – це уособлення національної *Волі*, визвольної боротьби проти поневолювачів. Як і у Ніцше, в ньому відчутній прояв релігійно-конфесійної домінанти. Також показовим є акцент на присутність чоловіків у балетних сценах. Це підкреслює національний символ-знак героїзації образу персонажа (на відміну від символіки “Половецьких танців” Олександра Бородіна та аналогічних сцен в операх Михайла Глінки та Миколи Римського-Корсакова).

У 1912 році Микола Лисенко написав останню оперу – “Ноктюрн”. У цьому творі засобами найвічних картин продемонстровані фантастичні оживлені портрети. Вони, водночас, настільки побутово-невибагливі й буденно-показові, як і жанрово прості. Сприймаються ці “портрети” у вигляді “замальовок з життя” і пейзажів, на яких відтворені кентаври й перевізники душ померлих, які присутні на полотнах Арнольда Бекліна (“Кентавр у кузні”, “Острів мертвих”, “Автопортрет зі смертю”). На відміну від картин Оділона Редона, Жоржа-П’єра Сера, замальовки Миколи Лисенка з “Ноктюрну” відтворюють “дематеріалізовані” зображення відповідним предметам та особам. Беклін доволі конкретний і “мускулисто матеріальний” у відтворенні на картині. Такий самий і Лисенко у своїх портретах-замальовках: жанрово предметний та мальовничий. У “Ноктюрні” його персонажі оживають, портрети привносять містеріальну простоту в загальний тонус оперного дійства.

Збіг назви опери Миколи Лисенка “Ноктюрн” з аналогічними назвами симфонічних творів Клода Дебюссі має, передусім, лише звичайний “бідермайєрівський” зв’язок, а не конкретний сенс, задекларований у саме такій назві. “Зв’язок з реаліями ночі, що впливає зі слова “ноктюрн” відсутній у назвах французького композитора (“Хмари”, “Свята”, а особливо у творі “Сирени”). Для Дебюссі важливе молитовно-гімнічне забарвлення ночі (*ноктюрна*) – етимологічним християнським словосполученням “*Трипсалмія Заутрені*”) [5, с. 50]. Саме ця назва-програма й визначає прочитання візуальних образів, що створив композитор Дебюссі (“сприймання” прозорості хмар, святкових вогнів та ледь чутливого співу сирен). І саме такий зворушливий характер сприйняття творів відрізняє “бачення нічних образів” в опері М. Лисенка: це стосується героїв війни 1812 року. Саме опера “Ноктюрн” написана в рік святкування 100-річчя пам’ятної події перемоги європейської та східнослов’янської людності.

Сюжетне обрамлення опери М. Лисенка “Ноктюрн” супроводжується виходом Служниці, яка аж ніяк не сприймає ні поезії, ні мрійливого співу, представлених мальовничою пластикою на сцені. Такі візії навдивовижу наслідують просвічувальні фігури Поля Серюзьє, Віктора Борисова-Мусатова, Поля-Альбера Бенара й ін. Такого роду сценографія витворює аналогії, наявні на початку та при кінці п’єси Моріса Метерлінка “Пелеас і Мелізанда”. Символічна сцена, в якій Служниця обмиває поріг на початку дії, Клод Дебюссі не використав у своїй опері, але вона представлена як побутова картина в опері Лисенка “Ноктюрн”.

Усвідомлене використання Миколою Лисенком у музиці символів-знаків демонструє завершальний квінтет, в якому представлене “мерехтіння” однойменних акордів, м’яка скерцозність, поєднання у співочому ансамблі людських персоналій і двох цвіркунів. Усе це сприяє формуванню уяви про “дематеріалізацію” на подобу полотен Поля Рансона. З цього

приводу вчена-музикознавець Олена Камінська-Маркова зазначила: “Що стосується опери “Ноктюрн” Миколи Лисенка, то причетність сюжетної канви до прославлення героїв антинаполеонівської війни 1812 року, в результаті якої здоланим опинився зрадник Галліканської церкви, близької до Православ’я... вносила певний маестозно-світоглядний зріз, що надавав конкретиці подій на сцені містеріальну алюзію. Уся дія названої опери Лисенка прямо “списана” з побутової традиції “живих картин”, які мали місце у шляхетсько-дворянських сім’ях кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя і які йшли від практики салонних артистів епохи Рококо” [7, с. 131–132].

Отже, символістські віяння, що були властиві європейському мистецтву 1880–1910-х років, не обминули й творчості Миколи Лисенка. Вони торкнулися насамперед його опер, зокрема творів “Тарас Бульба” та “Ноктюрн”. Найпоказовішими символістським проявами є музично-виразові засоби композитора – ритмічні моделі, спадні звукові інтонації, квартові ходи гармонічних зіставлень тощо. Саме вони й стилеутворення композитора відносять його приналежність до того чи іншого мистецького напрямку (в даному разі – до Символізму). Микола Лисенко в оперних творах першим використав символи-знаки, що маркерують заклики до боротьби проти поневолення, вірність та відданість своєму народові, православної вірі. Тому опери “Тарас Бульба” і “Ноктюрн” завжди викликають подив не лише в українців, а й в інших європейських народів своєю стильовою місткістю та органічністю у стилеутворенні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алієв О. Дитяча музика. *Музична енциклопедія в 6-ти томах* / Гол. ред. Ю. Келдиш. Т. 2, ГОНДОЛЬЄРА–КОРСІВ. – Москва : Сучасна енциклопедія, 1974. С. 204–208.
2. Архімович Л. М. В. Лисенко “Тарас Бульба”: путівник. Київ : Музична Україна, 1986. 72 с.
3. Архімович Л., Гордійчук М. М. В. Лисенко: життя і творчість. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.
4. Булат Т. П. Героїко-патріотична тема в творчості М. В. Лисенка. К. : Наукова думка, 1965. 152 с.
5. Вілсон-Діксон Е. Історія Християнської музики: перекл. з англ. Ч. I–IV. СПб. : Мирт, 2003. 428 с.
6. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. 2-ге видання. Серія “Бібліотека українського раритету”. Київ : Обереги, 2004. 480 с.
7. Камінська-Маркова О. М. Методологія музикознавства та проблеми музичної культурології. До 50-річчя педагогічної діяльності. Одеса : Астропринт, 2015. 532 с.
8. Касу Ж. Енциклопедія символізму: Живопис, графіка і скульптура. Література. Музика / Наук. ред і авт. післямов. М. Толмачов; пер. з фр. Москва : Республіка, 1999. 412 с.
9. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст. Підручник. Київ–Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.
10. Корній Л. М. Лисенко в контексті європейського музичного романтизму. *Українське музикознавство*. Київ, 2003, Вип. 32. С. 16–17.
11. Наливайко С. Українська індо-аріка. Київ : Євшан-зілля, 2007. 640 с.
12. Ревуцький Д. Микола Лисенко. Повернення першоджерел / Вступ. стаття, упорядкув. матеріалу, комент. та іменний покажчик В. Кузик. Київ : Муз. Україна, 2003. 330 с.
13. Товстуха Є. С. Микола Лисенко: оповіді про композитора. Київ : Рад. письменник, 1988. 343 с.
14. Шнеерсон Г. Французька музика ХХ століття. Видання 2-ге, перер. і доповнене. Москва : Музика, 1970. 576 с.
15. Шреєр-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1969. 588 с.

#### REFERENCES

1. Aliiev, O. (1974). Children’s music. *Muzychna entsyklopediia v 6-ty tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], Editor-in-chief Yu. Keldysh, Vol. 2, HONDOLIERA–KORSIV, Moscow: Suchasna entsyklopediia, pp. 204–208. (in Ukrainian).

2. Arkhimovych, L. (1986). *M. V. Lysenko "Taras Bulba": putivnyk* [M. V. Lysenko "Taras Bulba": a guide], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
3. Arkhimovych, L. and Hordiichuk, M. (1992). *M. V. Lysenko: zhyttia i tvorchist* [M. V. Lysenko: life and creativity], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
4. Bulat, T. P. (1965). *Heroiko-patriotychna tema v tvorchosti M. V. Lysenka* [Heroic-patriotic theme in the creativity of M. V. Lysenko], Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
5. Vilson-Dikson, E. (2003). *Istoriia Khrystyianskoi muzyky* [History of Christian music], translation from English, Part I–IV, St. Petersburg: Myrt. (in Ukrainian).
6. Zaitsev, P. (2004). *Zhyttia Tarasa Shevchenka. 2-e vydannia* [The life of Taras Shevchenko. 2nd edition], Ukrainian Rarity Library Series, Kyiv: Oberehy. (in Ukrainian).
7. Kaminska-Markova, O. M. (2015). *Metodolohiia muzykoznavstva ta problemy muzychnoi kulturolohii. Do 50-richchia pedahohichnoi diialnosti* [Methodology of musicology and problems of musical cultural studies. To the 50th anniversary of pedagogical activity], Odesa: Astroprint. (in Ukrainian).
8. Kasu, Zh. (1999). *Entsyklopediia symbolizmu: Zhyvopys, hrafika i skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, graphics and sculpture. Literature. Music], Educational editor and author of the speech M. Tolmachev; translation from French, Moscow: Respublika. (in Ukrainian).
9. Kornii, L. (2001). *Istoriia ukrainskoi muzyky. Chastyna tretia. XIX st. Pidruchnyk* [History of Ukrainian music. Part Three. Nineteenth century. Textbook], Kyiv–New-York: Vydavnytstvo M. P. Kots. (in Ukrainian).
10. Kornii, L. (2003). M. Lysenko in the context of European musical romanticism, *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology], Kyiv, Vol. 32, pp. 16–17. (in Ukrainian).
11. Nalyvaiko, S. (2007). *Ukrainska indo-arika* [Ukrainian Indo-Arica], Kyiv: Yevshan-zillia. (in Ukrainian).
12. Revutskyi, D. (2003). *Mykola Lysenko. Povernennia pershodzherel* [Mykola Lysenko. Return of primary sources], Introduction. article, sorted. material, comment. and name index V. Kuzyk, Kyiv: Muz. Ukraina. (in Ukrainian).
13. Tovstukha, Ye. S. (1988). *Mykola Lysenko: opovidi pro kompozytora* [Mykola Lysenko: stories about the composer], Kyiv: Rad. pysmennyk. (in Ukrainian).
14. Shneierson, H. (1970). *Frantsuzka muzyka XX stolittia* [French music of the twentieth century], Second edition, revised and supplemented, Moscow: Muzyka. (in Ukrainian).
15. Shreier-Tkachenko, O. (1969). *Istoriia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky* [History of Ukrainian pre-October music], a general editorial by O. Schreyer-Tkachenko, Kyiv: Muz. Ukraina. (in Ukrainian).

УДК 780.616.432(436)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.11>

**Юлія Тарчинська**

<https://orcid.org/0000-0003-2029-4037>

кандидат педагогічних наук, доцент

Рівненський державний гуманітарний університет

[jutarchinska@gmail.com](mailto:jutarchinska@gmail.com)

**Інна Тарчинська**

<https://orcid.org/0000-0002-8319-6015>

концертмейстер

Інститут мистецтв

Рівненський державний гуманітарний університет

[itereskevic86@gmail.com](mailto:itereskevic86@gmail.com)

**СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ ЗВУКОТВОРЕННЯ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ  
ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА**

*У статті окреслені базові стильові ознаки техніки звукотворення в інтерпретації фортепіанних опусів геніального австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Її специфічні особливості розглянуто в контексті основних стильових ознак фортепіанної спадщини митця і загальної виконавської традиції. Наведено характеристики типових прийомів гри, доцільних для варіативного застосування у виконавському інтонуванні фортепіанної музики композитора.*

**Ключові слова:** фортепіанна музика, композиторський стиль, техніка звукотворення, піанізм.

**Юлия Тарчинская**

кандидат педагогических наук, доцент  
Ровенский государственный гуманитарный университет

**Инна Тарчинская**

концертмейстер  
Ровенский государственный гуманитарный университет

**СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ ЗВУКОТВОРЧЕСТВА В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ  
ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА**

*В статье очерчены базовые стилевые признаки техники звукотворчества в интерпретации фортепианных опусов гениального австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Её специфические особенности рассмотрены в контексте основных стилевых признаков фортепианного наследия художника и общей исполнительской традиции. Приведены характеристики типичных приёмов игры, целесообразных для вариативного применения в исполнительском интонировании фортепианной музыки композитора.*

**Ключевые слова:** фортепианная музыка, композиторский стиль, техника звукотворчества, пианизм.

**Yulia Tarchynska**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
Rivne State University of Humanities

**Inna Tarchynska**

Concertmaster  
Rivne State University of Humanities

**STYLISTIC FEATURES OF SOUND PRODUCTION IN PIANOFORTE MUSIC  
OF WOLFGANG AMADEUS MOZART**

*The article deals with the basic stylistic features of the sound production technique in the interpretation of piano opuses of the brilliant Austrian composer Wolfgang Amadeus Mozart. Its specific features are outlined in the context of the basic stylistic features of the artist's piano heritage and typical performance tradition.*

*The main features of sound production technique are related to the following basic stylistic elements of Mozart's piano works: the laconicism of expressive means, the accuracy of all records of performance instructions, the transparency of the substance and at the same time the super-rich sense, the extraordinary expressiveness of the melody line in its slightest pitches; balance of emotions and logic and inexhaustible variability of images; logic of the chosen tempo-character of the work, accuracy of articulation, adequacy of the dynamics, quality and tonal beauty; clavier polytimbral.*



*The character of sound production technique is also revealed on the basis of an analysis of Mozart's performance style, which was characterized by perfect technical competence, accuracy of detailed nuances, exemplary highly artistic performance in the absence of any exaggerations, transparency of "grainy" sound, cantilenity and extent of the dynamics of the piano of the XVIII century.*

*The sound production work in the play of Mozart's works is determined by the specific tasks caused by specific musical and artistic content of each particular work. In general, the nature of pianistic techniques is associated with an excellent, brilliant finger technique, which excludes the excessive use of large arm levers, its excessive weighting. Under common kind of articulation, the finger rises from the key just before pressing the next one.*

*The article provides exercises for the formation of this basic key touch, which is necessary for the gentle sound of "demilegato" play, the production of grainy sounds; emphasizes the need for rational organization of movements of the sensitive fingers for a detailed performance nuance, delicate "messa di voce" of the dynamics of the volume due to the recitative-declamatory nature of vocal plastic art in Mozart's piano works.*

*The development of Mozartianism will motivate researchers to analyze the wealthy palette of music styles of Austrian genius. At the same time, a deep understanding and, above all, mastering the art of interpreting a musical piece should also take into account the nature of a deliberate and appropriate pianistic embodiment of the performer's artistic intentions.*

**Keywords:** *pianoforte music, composer style, sound production technique, pianism.*

Музика видатного австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта вражає спектром свого позитивного впливу на слухача. Вона заворожує піднесеною чистотою, досконалою красою інтуїтивно вловлюваної гармонії усіх засобів виразності. Здається, ця музика і є справжнім життям піднесеної душі. Твори генія огортають теплом, просвітлюють, без перебільшення "лікують" від буденності, розбурханості, депресії. Показовою є фраза П. Чайковського, який написав Н. фон Мекк: "...тим, що я присвятив своє життя музиці, зобов'язаний Моцарту".

Сьогодні важко уявити бодай трохи шанований театр, або ж концертну організацію, де регулярно не звучала б музика цього класика. Проте, незважаючи на красу і чарівність цієї музики, її не так просто осягнути й інтерпретувати. Науковий інтерес до геніальних опусів Моцарта жодним чином не згасає. Різнобічна тематика досліджень стосовно його творчості та й, зокрема, неординарної в усіх аспектах особистості, розроблена досить ґрунтовно. Водночас постійно перевидають листи Моцарта, виходять нові монографії – П. Луцкера та І. Сусідко [8], Є. Чигарьової [12], побачили світ дисертаційні дослідження К. Зибіної [5], М. Монахової [10], В. Рогожнікової [11], а також десятки наукових статей. Упродовж останніх десятиріч посилюється виконавсько-інтерпретаційний аспект моцартіани, передусім у працях А. Альошина [3], Д. Андросової [4], В. Шамрицької [13] та інших авторів. Фахівці детально досліджують виконавський стиль самого митця, видатних інтерпретаторів його фортепіанних творів, особливості засобів виконавської виразності.

Мета статті – виявити специфіку базових стильових ознак техніки звукотворення у фортепіанній музиці В. А. Моцарта. Стилі виконання фортепіанних творів композитора не складаються в один-два напрями. Його спадщина завжди залишається відкритою для нових тлумачень. Та все ж за очевидної невичерпності смислу видатних творів необхідним є розуміння стилістичних особливостей виконавського нюансування, властивих XVIII століттю, особливо стосовно базових ознак звукотворення у фортепіанних опусах митця.

Характер різноманітних піаністичних прийомів, як підпорядкованого елементу стилю, обумовлених провідними стильовими ознаками музичних творів. Тому предмет нашого дослідження має бути розглянутий комплексно та в контексті розуміння стилю епохи.

Цікавими є припущення дослідників стилю композитора. На думку австрійського піаніста М. Клайна, музиці Моцарта притаманна дивовижна незалежність від часу, місця та середовища [7, с. 38]. В одному з листів до батька Моцарт написав, що вмів "переймати й наслідувати майже всі види і стилі композицій: італійську, французьку, німецьку" [14, с. 113].

Але він, як підкреслив А. Ейнштейн, лише за зовнішніми ознаками долучається до тієї чи іншої культури, фактично сам визначає сутність італійського чи німецького мистецтва [14].

Реально покликання генія полягає у тому, щоб не повторювати в іншій формі старе, вже існуюче, але створювати нове. У літературі про Моцарта побутує думка, начебто він був справжнім новатором і навіть реформатором переважно як оперний композитор, а в інструментальній музиці митець використовував наявні досягнення.

Видатний дослідник творчості композитора Г. Аберт пояснює дотримання Моцартом у симфоніях, фантазіях, сонатах, камерних ансамблях, концертах усталених композиційних структур. На його думку, композитор, як й інші класики, дуже точно усвідомлював, що саме у мистецтві є закономірним і доцільним. Конкретні втілення логічності мистецтва слугували Моцарту не для того, щоби припасовувати свою творчість під чинні теорії. Його призначення – створювати нове, знаходити такі закони, що належить виконувати заради можливості виникнення художнього творіння досконалої чистоти та переконливої сили [2, с. 111].

В інструментальній музиці Моцарт утілює прогресивні ідеали свого часу, пов'язані з епохою Просвітництва, розкрив новий світ ідей, думок та почуттів, збагатив ці твори новим драматичним змістом, глибше і повніше, порівняно зі своїми попередниками та сучасниками, відобразив дійсність. Працюючи у стилі, що запропнувала йому епоха, Моцарт став Моцартом-класиком завдяки унікальним деталям своїх творів – ретельно відібраних, лаконічних, таких, що ніби між іншим можуть сказати дуже багато.

За надзвичайної лаконічності засобів виразності складність занурення у зміст музики композитора за припущенням Ю. Монастиршиної, зумовлена насамперед красою та досконалістю його стилю: "...думка плине по ковзаючій, шліфованій поверхні краси музики, не встигаючи зачепитися за смисл. Багато дослідників говорять про космізм Моцарта, коли кожен звук є перетинанням багатьох смислових "всесвітів". Геній Моцарта вкладав у надто мале число нот надто багато смислу. За кілька секунд – в одній темі – багата гама почуттів. Тому теми Моцарта називають "галереєю живих характерів" [9, с. 171]. Крім того, глибина музики Моцарта пов'язана із плодами геніальної творчої фантазії – суто музичною своєрідністю задуму.

Складність Моцарта стає особливо виразною з комунікативного погляду. Надзвичайне обдарування цього музиканта виявилось і в характері його творчих зусиль. Творчий процес у композитора – це завжди рівновага емоцій та логіки. Його музика – наскрізь емоційна – протистоїть бездумному сенсуалізму. За всієї безпосередності почуття твори Моцарта завжди справляють враження добре осмислених та втілених у чітку форму і в жодному разі не є нестримним потоком фантазії. Композитор чітко усвідомлював значення та сутність свого мистецтва як з історичного, так і з естетичного боку. Фантазія і творча художня логіка у Моцарта інколи заради найменшої зміни щоразу долали знову весь шлях та органічно плекали нову якість. Прикладом того є автограф фіналу Фортепіанного тріо E-dur. На початку Моцарт обрав для його головної теми-рефрену капричюзну мелодію. Її виклад та постійний розвиток композитор зупиняє на 65 такті. Рішуче й швидко, навіть не перекреслюючи раніше створеного, Моцарт накидає нову тему – кантиленну та стійку за характером, що належною мірою окреслює межі твору.

Це гармонійне, плідне творче натхнення композитора ніколи не згасало. Найяскравішим його проявом стало моцартівське мистецтво вільної імпровізації. Остання була самостійним видом його творчості, а не допоміжним засобом для написання опусів. Для композиторської роботи Моцарт абсолютно не потребував інструмента. Під час запису він не підходив до клавіру – все точно і яскраво звучало в його уяві. Біографічні дані композитора містять цікаві факти щодо вражаючої енергії, музичної пам'яті, повноти внутрішнього світу Моцарта. Його внутрішня робота, здавалося, не припинялася ні на хвилину: грав митець у більярд чи кеглі, їздив верхи, розважався у компанії приятелів. Навіть перукарю Моцарта часто доводилося бігати за ним зі стрічкою у коси в руках, тому що під час зачісування Моцарт раптово підхоплювався з місця та біг до клавіру. Водночас створене одного разу трималося у пам'яті міцно, настільки, що композитор міг завершити запис значно пізніше та при найскладніших зовнішніх обставинах. У його листах постійно повертається в найрізноманітніших варіантах

запис: “Все вже створене – але ще не записане”. Запис був для нього суто механічною роботою, що забирала час, призначений для нових творів. Тому не дивно, що Моцарт при можливості відкладав запис будь-якого твору доти, доки зовнішні обставини буквально не змушували його до такої роботи. У зв’язку з цим Г. Аберт припустив, що, очевидно, маємо лише частину творчості композитора [2, с. 112–118].

Досконалість моцартівського всесвіту ставить складні завдання не лише для досягнення цієї музики: той, хто сприймає, має постійно підніматися до постаменту, на якому перебуває мистецтво генія. Особливих зусиль вартує виконання творів Моцарта. Іноді здається, що все у цій досконалості може зруйнувати одна помилкова деталь. Із цього приводу виникають жартівливі порівняння на зразок того, що виконавець Моцарта опиняється в ситуації канатохідця, який балансує у повітрі, прекрасно розуміючи, що найменше “недо” і найменше “пере” – катастрофа.

Твори композитора відкриваються тільки справді допитливим і зацікавленим музикантам. Невичерпна варіабельність образів Моцарта, художня множинність їх значень потребують розвиненого світогляду, натренованості слухової сфери. Успішному досягненню цього стилю може посприяти знання його базових естетичних та художніх принципів, найголовніших умов виконання, дотримання яких є необхідним при інтерпретації музики Моцарта: логіку обраного темпу, строгість ритмічної основи, якість та красу звучання, чіткість артикуляції, відчуття співмірності динамічних вказівок тощо. Подібне досягнення відкриватиме шлях і до базових вимог щодо техніки стилістично обумовленого нюансування у фортепіанному мистецтві композитора.

Історична доба – XVIII століття – не лише царство “чітких ліній”. Еклектиці Віденського класицизму було властиве поєднання класицистсько-барочних елементів та відгуків на передромантичні й навіть передсимволістські стимули музичного мислення. Класицизм, що тяжів до канонів античності, вже починали пронизувати передромантичні порушення канонів: раціоналістичним лініям протистоїть емоційне заповнення канонічних форм. Жартівлива і граційна складові музики Моцарта переплітаються з могутнім та піднесеним. Показовим для Моцарта є “гіперартистичне поєднання протилежних якостей в їх гармонізуючій доповнюваності” [4, с. 153]. Синтезуючи кращі ознаки ряду стильових напрямів своєї доби, Моцарт створив стилістично неповторну музику, в якій гармонійно поєднані смак і експресія, чистота й простота, емоції та логіка.

Для свого часу Моцарта можна вважати одним із найвидатніших представників клавірно-виконавської культури, одним із найвідоміших віртуозів. Він надавав вагомому значення досконалій технічній підготовці, точності докладного нюансування, особливо за умови ретельного його визначення у нотному тексті (хоча композитор і залишає у своїх творах міру свободи в тлумаченні одного й того самого нюансу). Проте найважливішим у грі для Моцарта завжди було зразкове високохудожнє виконання за відсутності будь-яких перебільшень. Так, ми можемо прочитати в одному з його листів: “...як пристрасті – сильні чи ні – у своєму вираженні ніколи не повинні доходити до відрази, так і музика, навіть у найстрашнішій ситуації, ніколи не повинна зневажати вухо, навпаки, вона і тоді повинна все ж принести задоволення, тобто завжди повинна залишатися музикою” [1, с. 427].

Він творив на межі клавірної та фортепіанної доби. Тому опусам композитора властиві риси, обумовлені можливостями тогочасного інструментарію: прозорість “зернистого” звучання, кантіленність і масштаби динаміки фортепіано XVIII століття.

Моцарта-композитора багато в чому надихали ідеї італійської опери. Вокальна пластика у його фортепіанних творах вирізняється речитативно-декламаційним характером, витонченим нюансуванням. Це потребує від інтерпретатора вміння тонкого філірування динаміки гучності. Тон має бути виразним та гарним у різних звукових відтінках.

Моцарт-виконавець раціональну організацію піаністичних прийомів пов’язував із бездоганною, блискучою пальцевою технікою, розвиток якої унеможлилював зловживання рухами великих важелів ігрового апарату, надмірні обтяжування руки. Технічну досконалість мали породжувати природна легкість, спритність та гнучкість, плавна прудкість [6, с. 302].

Витончене туше Моцарта “пливло, як по маслу” в legato. Однак цей штрих у XVIII столітті становив незначну частину піаністичного арсеналу. В той час зв’язно виконували ноти лише у випадку спеціальної текстової вказівки. Решту – грали звичним способом: не legato і не staccato. Тобто, витримували половину тривалості нот, якщо над ними не було позначення tenuto. Таким чином за звичного артикулюванні палець піднімали від клавіші безпосередньо перед тим, як натиснути наступну. Цей спосіб гри ніколи навмисне не вказували, оскільки його застосування було зрозумілим само собою. Отож, артикулювання legato було радше винятком, аніж правилом. Традиційно грали у чіткій уривчастий спосіб [3]. Це туше (його часто називають “бісерною” грою), яким бездоганно володів сам Моцарт, передбачає локалізацію активності саме у пальцях. Ніжного і пестливого звучання “бісерної” гри досягали без участі кисті [13].

У літературі немає точного опису такого прийому. Та педагогічна практика підказує способи досягнення відповідного звучання. У процесі формування базового туше, потрібного для творення зернистих звуків, що за порівнянням видатної польської клавесиністки В. Ландовської нагадують постукування маленького молоточка, можна скористатися двома прийомами гри. Їх слід розглядати тільки як принцип організації виконавських рухів.

Перший спосіб гри (перша вправа) розвиває активність пальців, чутливість “подушечок”, дає змогу досягати рівного, чіткого роздільного звучання, економити рухи кисті. Для цього під час гри, наприклад, певного гамоподібного пасажу потрібно дещо опустити зап’ястя та легкими, але чіткими й активними рухами пальців “у долоню” надзвичайно рівно грати майже на staccato. Обов’язково – стежити за тим, щоб не перенапружувалися передпліччя та кисть. Надалі бажано зберігати ту саму автономність рухів пальців і при виведенні зап’ястя з низького положення.

Наступний прийом гри (друга вправа) допомагає розвинути рухливість суглобів кисті. Сформуванню відчуття вільних, активних і “автономних” дій пальців можна за допомогою тренування активності й водночас інерційності їх рухів. Наприклад, опановуючи гру трелі, можна плавним рухом “на себе” натиснути подушечками пальців одразу дві клавіші. Далі, продовжуючи їх утримувати, – добре розвантажити руку. Залишаючи її вільною у великих ланках, легкою, швидкою та пружною дією підняти один з пальців “відстрибуючим” рухом, інерція якого може проявитися у незначному “ресорному” поштовху в опорному (що залишається на клавіші) пальці. Легко спираючись тепер лише на нього, попередній варто дещо підняти від суглобів кисті для помаху-“розгону” і чутливою подушечкою швидко та пружно (з певною мірою інерції після помаху) опустити на клавішу. Одночасно тим самим пружним рухом сусідній палець “відстрибує” від клавіатури (також із певною мірою інерції-відповіді на поштовх граючого пальця).

Напрацювання прийому в повільному темпі дає змогу після кожного звуковидобування миттєво припиняти активізацію кисті й пальців, звільняючи їх від зайвого напруження. Повільний темп опанування прийому, однак, не повинен позначатися на швидкості одночасних рухів пальців: до та від клавіатури.

У виконавському процесі пальці високо не піднімають. При напрацьованих пружній та легкій їх рухливості, свободі в руках руки чіткості вимови досягають мінімальною амплітудою активних пальцевих натискань та “відстрибувань”. Залежно від штрихового багатства пальцева активність може бути доповнена використанням інерційних рухів, що йдуть від суглоба зап’ястя. Такі рухи будуть доречними у легких швидких стакатних побудовах.

В усій гамі штрихів Моцарта – від маркованого staccato, граційного *perle* до гнучкого legato – доречно використовувати рух чутливої “подушечки” пальця “на себе”, або “в долоню”. Активність пальців має врівноважуватися прагненням до розвантаження великих важелів руки. Така дія пальця є найзручнішою і найзвичнішою у руховому досвіді людини. Тому й у процесі гри подібний прийом дасть змогу найраціональніше використовувати виконавську техніку, а головне – чутливо передавати виразність фразування, барвистість тембрової палітри та, зрештою, всі – позбавлені будь-яких перебільшень – деталі виконавського нюансування у фортепіанній спадщині композитора.

Підсумовуючи, зазначимо, що сучасна картина стилів інтерпретації музики Моцарта є найрізноманітнішою. Завдяки узагальненню можна визначити принаймні кілька напрямів у цьому розмаїтті: “романтична” й “академічна” манери виконавського прочитання, авангардні трактування, в яких простежуються і барочні риси, також автентичне виконавство. Та якими б не були моцартівські інтерпретації, який би смисл не вкладений у те чи інше виконання, варто враховувати базові стильові ознаки цілеспрямованої та доцільної техніки втілення все нових і нових горизонтів нашого розуміння Моцарта.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга вторая / Пер. с нем., вст. ст., коммент. К. К. Саквы. Москва : Музыка, 1988. 608 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга первая / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. Москва : Музыка, 1989. 469 с.
3. Алешин А. Исполнительский стиль Моцарта. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [aleshin.info/articles/167-ispolnitelskijj-stil-mocarta.html](http://aleshin.info/articles/167-ispolnitelskijj-stil-mocarta.html)
4. Андросова Д. Концерт №24 c-moll як предмет виконавської інтерпретації Г. Гульдом та В. Деветці. *Виконавське музикознавство. Наковий вісник Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58, Кн. 12. С. 145–155.
5. Зыбина К. И. Взаимодействие светского и церковного в музыке В. А. Моцарта: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2011. 245 с.
6. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навч. посібник. Київ : Освіта України, 2009. 416 с.
7. Кузнецов Б. Эйнштейн и Моцарт. *Советская музыка*. 1971. № 12. С. 37–43.
8. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва : Классика-XXI, 2008. 624 с.
9. Монастыршина Ю. Моцарт и “эстетика болтовни”. *Музыкальная академия*. 2014. № 3. С. 171–174.
10. Монахова М. В. Стилистика масонских произведений Вольфганга Амадея Моцарта в контексте эволюции творчества: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2013. 163 с.
11. Рогожникова В. С. Моцарт в зеркале времени: текст в тексте (к проблеме интерпретации “чужого слова” в музыке): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 264 с.
12. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М. : УРСС, 2001. 279 с.
13. Шамрицкая В. Специфические особенности работы над произведениями В. А. Моцарта с учащимися в классе фортепиано. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://nsportal.ru>
14. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва : Музыка, 1977. 454 с.

#### REFERENCES

1. Abert, G. (1988). *V. A. Mozart* [W. A. Mozart], Part One, Book Two, translated from German, Opening article, comments by Sakva, K. K., Moscow: Muzyka. (in Russian).
2. Abert, G. (1989). *V. A. Mozart* [W. A. Mozart], Part Two, Book One, Translated from German, comments by Sakva, K. K., Moscow: Muzyka. (in Russian).
3. Aleshin, A. “Mozart’s Performance Style”, available at: [aleshin.info/articles/167-ispolnitelskijj-stil-mocarta.html](http://aleshin.info/articles/167-ispolnitelskijj-stil-mocarta.html) (access date 26.10.2019).
4. Androsova, D. (2006). Concert No. 24 c-moll as a Subject of Performance Interpretation by H. Huld and V. Devetz, *Vykonavske muzykoznavstvo. Naukovyi visnyk: zbirnyk statei Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Performance Music Studies. Scientific Journal: Collection of Articles of the P. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine], vol. 58, book 12, Kyiv: P. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, pp. 145–155. (in Ukrainian).

5. Zybina, K. I. (2011). “Interaction of the Secular and Spiritual in the Music of V. A. Mozart”, The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.02, P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 245 p. (in Russian).
6. Kashkadamova, N. B. (2009). *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh: navchalnyi posibnyk* [The Art of Performing Music on Stringed Keyboard Instruments: Teaching Medium], Kyiv: Osvita Ukrainy, (in Ukrainian).
7. Kuznetsov, B. (1971). Einstein and Mozart. *Sovetskaya Muzika* [Soviet Music], no. 12, Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 37–43. (in Russian).
8. Lutsker, P. and Susidko, I. (2008). *Motsart i ego vremena* [Mozart and His Time], Moscow: Klassika-XXI. (in Russian).
9. Monastyrshina, Yu. (2014). Mozart and “Aesthetics of Talk”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no 3, pp. 171–174. (in Russian).
10. Monakhova, M. V. (2013). “The Stylistics of Masonic Works by Wolfgang Amadeus Mozart in the Context of the Evolution of Creativity”, The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.02, M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 163 p. (in Russian).
11. Rogozhnikova, V. S. (2008). “Mozart in the Mirror of Time: Text in the Text (on the Problem of Interpreting “Someone Else’s Word” in the Music)”, The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.02, P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 264 p. (in Russian).
12. Chigareva, E. (2001). *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika* [Mozart’s Operas in the Context of the Culture of His Time: Artistic Individuality. Semantics], Moscow: URSS. (in Russian).
13. Shamritskaya, V. “Special Characteristics of Work on the Pieces of Work of W. A. Mozart with Students in the Piano Class”, available at: <https://nsportal.ru> (access date 20.10.2019).
14. Eynshiteyn, A. (1977). *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Mozart. Personality. Works], Moscow: Muzyka. (in Russian).

УДК 786.2 (477.84)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.12>

**Олена Спольська**

<https://orcid.org/0000-0002-2397-2035>

аспірант

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

[olenadovbush84@gmail.com](mailto:olenadovbush84@gmail.com)

### **ФОРТЕП'ЯННЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

*У статті висвітлено передумови, що сприяли становленню та розвиткові фортеп'янного мистецтва Тернопільщини другої половини XIX століття з урахуванням історико-культурних процесів, які відбувалися в цей період у досліджуваному краї.*

*Проаналізовано творчу діяльність Владислава Вишлячинського, як одного із зачинателів фортеп'янного руху на Тернопільщині та вихід його концертної та педагогічної діяльності на професійний рівень. Звернено увагу на фортеп'янний доробок продовжувачів Владислава Вишлячинського – Дениса Леонтовича та Дениса Січинського й проаналізовано їхні роль і місце в професіоналізації виконавського рівня та написаних ними фортеп'янних творів.*

**Ключові слова:** *фортеп'янне мистецтво Тернопільщини, Владислав Вишлячинський, Денис Леонтович, Денис Січинський, концертна діяльність.*

Елена Спольская

аспирант

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

**ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА: ИСТОРИКО-МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*В статье освещены предпосылки, способствовавшие становлению и развитию фортепианного искусства Тернопольщины второй половины XIX века с учетом тех историко-культурных процессов, которые происходили в этот период в исследуемом крае.*

*Проанализирована творческая деятельность Владислава Вишлячинського, как одного из зачинателей фортепианного движения на Тернопольщине и выход его концертной и педагогической деятельности на профессиональный уровень. Обращено внимание на фортепианный доработок продолжателей Владислава Вишлячинського – Дениса Леонтовича и Дениса Сичинского и проанализирована их роль и место в профессионализации исполнительского уровня и написанных ими фортепианных произведений.*

**Ключевые слова:** фортепианное искусство Тернопольщины, Владислав Вишлячинський, Денис Леонтович, Денис Сичинский, концертная деятельность.

**Olena Spolska**

Postgraduate Student

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

**PIANO ART OF THE TERNOPIL REGION OF THE SECOND HALF  
OF THE NINETEENTH CENTURY: HISTORICAL AND MUSICOLOGICAL ASPECT**

*Piano art of Ternopil region and one of the main forms of its realization – performance, started, according to scientific sources, in the second half of the nineteenth century. This was the time when in Galicia abolished serfdom in 1848 and began the period of formation of educational and cultural organizations “Native School”, “Prosvita”, “Literary Society” and others. They became the main factors in shaping the national consciousness and culture of the local people.*

*The most important role in these processes in the Ternopil region was played by the “Native School” society, in which groups of choral and vocal singing, artistic recitation, and playing musical instruments were organized. Actually, these circles formed a love of art in different directions, including piano music.*

*The founder of piano art in the Ternopil region is the Polish pianist, teacher and cultural and public figure Vladyslav Vshelyachynskyi, a native of the town of Kopychyntsi, in Ternopil region. It was he who became the brightest representative of the piano movement in our study area initially.*

*In 1876, after completing his studies at the Conservatory, Vladyslav Vshelyachynskyi moved to Ternopil to continue and improve his practical activity. He organized the “Friends of Music” Society and a school for piano lessons with him. He was the music director of these two institutions for twelve years.*

*One of the founders of the creation of piano art in Ternopil region was also Denys Leontovych, born in Lviv in 1868. Denis’s father, Theodore Leontovych, whose family started in the village Novosilka Buchach county (now Buchach district of Ternopil region), was at one time a well-known Lviv cultural and public figure, pianist, music critic, owner of the newspaper “Osnova”), author of popular songs at that time. He became the first piano teacher for his son.*

*Unfortunately, Denys Leontovych’s short life did not allow him to develop his musical talent to the full, but those few years of concert activity of the drunkard deserve attention from musicologists and point to his invaluable contribution to the formation and development of the piano art of the Ternopil region, he had a special love.*

*An important contribution to the formation and development of the piano art of Ternopil region was made by Denys Sichynskyi as a composer, pianist and accompanist. His creative activity*

was, first of all, connected with Ternopil region. In the initial stages of being in the land, besides creating musical compositions and managing the countryside and small-town choirs, he was involved in the promotion of piano art through his direct creation and representation as an accompanist.

Denys Sichynskyi, as a creator of piano art, has realized himself in three spheres – in writing works for piano, in preparing piano accompaniment for choral and vocal works and in accompaniment for famous singers – Solomiia Krushelnytska, Evgen Gushalevych, Oleksandr Myshuga and others. It was these aspects of his creative activity that determined the formation of piano art in Ternopil region in the first half of the nineteenth century.

Thus, the piano art of the Ternopil region of the second half of the nineteenth century represents a stage connected with the birth of its main forms of realization – pedagogical, concert-performing, composer-reproductive. All these forms are clearly traced in the activities of such representatives as Vladyslav Vshelyachynskyi, Denys Leontovych and Denys Sichynskyi. Each of them laid the foundations of piano art for its further development and development to the best of its creative potential. This was, first and foremost, designed to ensure that their successors made a more representative contribution to its transfer. And the piano works of Denys Sichynskyi formed a repertoire performed by the Galician pianists of that time, marked by lyricism, genre linearity and typical harmonious turns derived from traditional folk music. Overall, this stage provided the basis for the subsequent professionalization of piano art in the twentieth century.

**Keywords:** piano art of Ternopil region, Vladyslav Vshelyachynskyi, Denys Leontovych, Denys Sichynskyi, concert activity.

Фортеп'яне мистецтво Тернопільщини – це складова музикознавства, яка останнім часом привертає увагу все ширших кіл науковців. Це зумовлено великою увагою до інструмента фортеп'яно в музичних студіях, школах мистецтв, вищих навчальних музичних закладах. Саме це спонукає науковців поглянути на формування і становлення фортеп'яного мистецтва з найдавніших часів до сьогодення, особливо з того часу, коли воно перейшло зі сфери салонного музикування на велику концертну сцену й набуло популярності серед широких кіл музикантів. Власне дослідження становлення і розвиток фортеп'яного мистецтва Тернопільщини актуалізує матеріал обраної теми статті й робить її затребуваною в сучасному музикознавстві.

Питаннями дослідження фортеп'яного мистецтва Тернопільщини займалися вчені-музикознавці Стефанія Павлишин [10], Лешек Мазепа [7], Любов Кияновська [5], Наталія Кашкадамова [4], Олександра Німилевич [9] та ін. Їхні дослідження терену Тернопільщини були спорадичними, без глибшого осмислення зібраного матеріалу, вони висвітлювали, переважно, матеріал, що стосувався становлення фортеп'яного мистецтва більших галицьких міст – Львова, Перемишля, Станіславова. Фортеп'яне мистецтво Тернопільщини було поза їхньою детальною увагою та висвітлювалося у працях фрагментарно, без конкретизації фактів та історичних реалій.

Мета статті – дослідити становлення та розвиток фортеп'яного мистецтва Тернопільщини другої половини XIX століття з урахуванням історико-культурних реалій, властивих цьому періоду.

Фортеп'яне мистецтво Тернопільщини та одна з основних форм його реалізації – виконавство, започатковане, за свідченнями наукових джерел, в другій половині XIX століття. Це був той час, коли в Галичині відбулося скасування в 1848 році кріпосного права й розпочався період становлення освітніх і культурно-просвітницьких організацій “Рідна школа”, “Просвіта”, “Літературне товариство” та ін. Саме вони стали фарватерами у формуванні національної свідомості й культури місцевих жителів.

Найголовнішу роль у цих процесах на Тернопільщині відіграло товариство “Рідна школа”, при якому й організувалися гуртки хорового і вокального співу, художньої декламації, гри на музичних інструментах. Власне ці гуртки й формували в їхніх учасників любов до мистецтва в різних напрямках, у тому числі й музикування на фортеп'яно.

Фундатором фортеп'яного мистецтва на Тернопільщині, з повним правом, можна назвати польського п'яніста, педагога і культурно-громадського діяча Владислава



Вшелячинського [2, с. 312–313], уродженця м. Копичинці тодішнього Чортківського повіту (теперішнього Гусятинського району), що на Тернопільщині. Саме він став найяскравішим представником фортеп'янного руху в досліджуваній нами місцевості на початковому його етапі.

Після закінчення Копичинецької початкової школи Владислав Вшелячинський навчався в музичній школі м. Тернополя гри на фортеп'яно у відомого на той час вчителя Зеебальда [2, с. 312]. Там же він брав участь у концертах, які періодично проходили в навчальному закладі та в приміщенні польського “Міщанського братства”, а опісля – у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства, де він продовжив навчання гри на фортеп'яно в класі професора Кароля Мікулі. Під час навчання в консерваторії В. Вшелячинський брав активну участь у концертному житті навчального закладу. Він, окрім публічних виступів на прописах (академічних концертах) та іспитах, співав у консерваторському хорі й, таким чином, здобув навички диригента, які застосовував у подальшій своїй практичній діяльності.

У 1876 році, після завершення навчання в консерваторії, Владислав Вшелячинський переїхав у м. Тернопіль для продовження й удосконалення своєї практичної діяльності. Саме з цього часу розпочинається становлення його як професійного музиканта, загалом, і як п'яніста, зокрема. Він організував Музичне товариство “Друзі музики” й школу навчання гри на фортеп'яно при ньому. Був музичним директором цих двох інституцій протягом дванадцяти років.

Владислав Вшелячинський організував при Музичному товаристві “Друзі музики” симфонічний оркестр і мішаний хор, які під його безпосереднім керівництвом виконали численні твори польських і західноєвропейських композиторів. Серед них: ораторія Йозефа Гайдна “Пори року”, симфонічні твори Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена, Фелікса Мендельсона та улюбленого композитора Роберта Шумана (три ораторії “Рай і Пері”, “Прокляття співака”, “Мандрівка троянди”) [7, с. 88]. Саме цей репертуар вказує на високий виконавський рівень учасників симфонічного оркестру та його керівника Владислава Вшелячинського, вміння досягти мистецьких результатів.

Будучи директором Музичного товариства “Друзі музики” та його мистецьким керівником, Владислав Вшелячинський одночасно викладав фортеп'яно в музичній школі, що була організована ним же при Товаристві. Він навчав, в основному, дітей містян, які, в подальшому, ставали студентами вищих навчальних музичних закладів та духовних семінарій. Одним із таких учнів В. Вшелячинського був відомий галицький композитор і п'яніст Денис Січинський.

У 1887 році Владислав Вшелячинський переїхав у Львів, де до 1896 працював професором консерваторії Галицького музичного товариства, викладаючи там фортеп'яно. Це був період його остаточної професіоналізації у статусі не лише як фахового п'яніста-виконавця, а і як досвідченого педагога. Крім викладацької роботи у Львівській консерваторії, він організовував публічні концерти і виступав з ними як п'яніст-виконавець. У цей же період він був одним із диригентів Львівського товариства “Лютня”. Інколи на концертах, при необхідності, він виконував і функцію акомпаніатора, що додавало йому реноме музиканта широкого профілю.

Владислав Вшелячинський – автор ряду творів для фортеп'яно та солоспівів, які часто звучали в концертних програмах свого часу, як у Тернополі, так і у Львові. Крім цього він працював і в галузі музикознавства. Завдяки йому вийшли у світ наукові розвідки “Про життя і творчість Фридерика Шопена” (1885) та “Адам Міцкевич у музиці” (1888). Ці музикознавчі праці були першими публікаціями галицького автора, що висвітлювали життєвий і творчий шлях геніальних польських композиторів і поетів.

Отож, Владислав Вшелячинський, як музикант, заклав міцні основи становлення та розвитку фортеп'янного мистецтва не лише на Тернопільщині, а й в Галичині, загалом. Виховані ним у Львівській консерваторії учні продовжили пропагувати фортеп'янне мистецтво на Тернопільщині, розвиваючи і примножуючи його здобутки.

Одним із зачинателів творення фортеп'янного мистецтва на Тернопільщині був також Денис Леонтович [8, с. 343], що народився в м. Львові у 1868 році. Про нього, як музиканта, загалом, і п'яніста, зокрема, за рік після його смерті відомий галицький композитор і диригент Остап Нижанківський написав наступне: “Микола Лисенко мав у нім самотнього майже інтерпретатора своїх чудних, а доволі трудних творів фортеп'янових” [6, с. 38]. Хоча характеристика основоположника української професійної музики Миколи Лисенка є дещо перебільшеною стосовно виконавської майстерності Дениса Леонтовича, зате вказує на велику його популярність у цей час і широкий діапазон виконуваних ним творів. Бо в той час твори Миколи Лисенка вже виконувала значна кількість галицьких п'яністів. Але слова Нижанківського свідчать про великі зацікавлення Дениса Леонтовича, як п'яніста, творчістю великого Майстра української музики, який зацікавився високим його мистецтвом й пропагував його впродовж свого короткого життя.

Батько Дениса Теодор Леонтович, рід якого започаткований у с. Новосілка Бучацького повіту (тепер Бучацького району Тернопільської області), був у свій час відомим львівським культурно-громадським діячем, п'яністом, музичним критиком, власником газети “Основа”), автором популярних у той час пісень [3, с. 12]. Він став для сина першим вчителем гри на фортеп'яно.

Після закінчення початкової школи, з 1886 року Денис Леонтович навчався у Львівській цісарсько-королівській академічній гімназії з українською мовою викладання. Після цього опанував право у Львівському університеті імені Франца І (нині Львівський національний університет імені Івана Франка).

Одночасно Денис навчався гри на фортеп'яно у Львівській музичній школі в Кароля Козловського, а в 1884–1885 роках – у Кароля Мікулі – професора Львівської консерваторії Галицького музичного товариства [7, с. 38]. Навчаючись у консерваторії гри на фортеп'яно, Денис Леонтович опанував гру на органі й здобув освіту на юридичному факультеті Львівського університету. На жаль, коротке життя Дениса Леонтовича не дало йому змоги розвинути свій музичний талант в повній мірі, але тих декілька років концертної діяльності п'яніста заслуговують уваги в музикознавців і вказують на неоціненний його вклад у становлення та розвиток фортеп'янного мистецтва Тернопільщини, до якої він мав особливий пієтет. Він був одним з перших українських п'яністів Галичини, хто популяризував творчість Миколи Лисенка. Без його участі, як п'яніста, не обходилася значна кількість концертних виступів, що проходили як у Львові, так і в інших містечках Галичини. У його репертуарі були твори Миколи Лисенка, Анатолія Вахнянина, Остапа Нижанківського, власні обробки народних пісень, популярних вальсів, польок тощо.

Денис Леонтович часто виступав і як акомпаніатор хоровим колективам та окремим виконавцям. Збереглися свідчення про те, що він акомпанував хоровому колективі під орудою Остапа Нижанківського, а також відомим співакам Євгеніві Гушалевичу та Олександрі Мишусі [7, с. 38].

Денис Леонтович писав також твори для фортеп'яно. Це були невеликі за формою п'єси. Вони, переважно, адресувалися початкуючим п'яністам. У його творчому доробку були й обробки українських народних пісень, популярні вальси, польки, що також мали навчальне спрямування.

Денис Леонтович, як і Владислав Вшелячинський, зробив вагомий внесок у становлення та професіоналізацію фортеп'янного мистецтва не лише Тернопільщини, а й усієї Галичини. Його виконавська майстерність гри на фортеп'яно та широкий за змістом репертуар викликали зацікавлення не лише широких кіл музикантів, а й відомих композиторів та диригентів Галичини – Остапа Нижанківського, Анатолія Вахняника, Дениса Січинського та ін.

Вагомий вклад у становлення та розвиток фортеп'янного мистецтва Тернопільщини зробив Денис Січинський, як композитор, п'яніст і акомпаніатор [1, с. 266]. Його творча діяльність була, передусім, пов'язана з Тернопільщиною. На початковому етапі перебування в краї, крім творення музичних композицій та керування сільськими та містечковими хорами, що слугували підробітком для життя, він був пов'язаний з пропагуванням фортеп'янного мистецтва через безпосереднє його творення та репрезентацію, як акомпаніатора.

Денис Січинський, як творець фортеп'яного мистецтва, зреалізував себе у трьох сферах – у написанні творів для фортеп'яно, у підготовці фортеп'яного супроводу до хорових і вокальних творів та в акомпаніаторстві відомим співакам – Соломії Крушельницькій, Євгеніві Гушалевичу, Олександрові Мишузі та ін. Саме ці аспекти його творчої діяльності були визначальними у становленні фортеп'яного мистецтва на Тернопільщині в першій половині XIX століття.

Фортеп'яна спадщина Дениса Січинського невелика – усього десять композицій, переважно малих форм. Серед них: “Марш “Сагайдачний”, “На філях Дністра”, “Живих скликаю, мертвих оплакую”, “Мої спомини”, “Жалібний марш”, “Пісня без слів”, “Ой у полі три криниченьки”, “Концертова мазурка”, “Не забудь!”, “На вічний сон”.

Твори для фортеп'яно Дениса Січинського, в основному, адресовані для домашнього музикування. “Перші фортеп'яні твори, як зазначає Стефанія Павлишин, Січинський почав писати на початку 1890-х років” [10, с. 41]. Ці твори, на жаль, не репрезентують того творчого таланту, який був зреалізований у його хорових і вокальних композиціях. Зате є вагомою лептою у становленні фортеп'яного мистецтва не тільки Тернопільщини, а й усїєї Галичини. А це вказує на рівень затребуваності його творів широкими колами тодішньої місцевої мистецької інтелігенції.

Свої перші фортеп'яні твори Січинський, переважно, писав під впливом прослуханої музики композиторів-класиків. Зокрема, твір “Живих скликаю, мертвих оплакую”, як зазначає Стефанія Павлишин, що написаний в 1893 році, “вказує на певний зв'язок з Маршем Шопена з сі бемоль мінорної Сонати” [10, с. 41]. А це й не дивно, бо музика Фридерика Шопена, загалом, споріднена з мелосом Дениса Січинського особливо елеґійним і ностальґійним характером. Власне саме цим вони споріднені у фортеп'яній творчості.

У перших фортеп'яних п'єсах композитора мало відчутні індивідуальні риси. Тут, в основному, Січинський використовує лише народнопідголоскові прийоми голосоведення: унісонні вступи, терцієві та секстові голосоведення. Тому відчуття виразна мелодизація тем у фортеп'яній фактурі, хвилеподібність інтонаційного розвитку. Аналогічними прийомами письма Січинський користувався й при написанні “Жалібного марша” (1901). У структуротворчому відношенні Січинський полюбляв тричастинні форми. На що звернула увагу й музикознавець Стефанія Павлишин, зазначаючи: “Це стосується використання аналогічної тричастинної форми, унісонного вступу, способу мелодійного розгортання, зіставлення тонального плану” [10, с. 41]. Як бачимо, тричастинність – улюблена форма мелодичного структурування Січинським своїх фортеп'яних творів.

Крім меланхолійної музики Денис Січинський, як композитор, полюбляв і крокові жанри, зокрема, марші. Це, переважно, було зумовлено тим, що він займався збиранням народнопісенної творчості й тим самим прагнув найяскравіші її зразки використовувати у своїх композиціях, зокрема, й у фортеп'яних. Прикладом такого використання є композиція “Марш “Сагайдачний”. Саме у цьому творі використано мелодії народних пісень “Там на горі та й жєнці жнуть”, “Дівча в сїнях стояло” та “І шумить, і гудє”. Друга і третя мелодії стосуються пісень жартівливого жанру, що, за своєю ритмікою, споріднені з похідними піснями.

На народнопісенних інтонаціях побудована й п'єса “В незабудь” (1906). У її основу покладено мелодію, невелику за обсягом, але містку за характером. У нїй, на відміну від інших його п'єс, мелодійний розвиток позбавлений секвенційного способу розгортання, властива інтонаційна різноманітність у фортеп'яній фактурі. Ця п'єса своєю настроєвістю справді відповідає її назві й підкрєслює питомий ліризм музики Дениса Січинського загалом.

Одним із найпопулярніших фортеп'яних мініатюр композитора є “Пісня без слів”. В її основу покладено мелодію відомої західноукраїнської пісні “Чого вода каламутна”. У цїй п'єсі домінує сумний характер. Це вже відчутно в першому епізоді, в якому переважає поліфонізація музичної тканини в початковому тематичному проведенні мелодичних ліній. Такого роду фактура дає привід розуміти ті почуття композитора, які були для нього нездійснєними й тому виливалися сплеском ностальґійних мелодій у його творах. Такого роду фактура, як зазначає Олександра Німилович, “вимагає виразного виспівування мелодії засобом глибокого пальцевого плавного проведення тем” [9, с. 7]. Опісля слїдує друге проведення теми, позначене октавними

звучностями, що надають мелодичному розвиткові емоційно відкритого характеру. Особливо це відчутно у проведенні теми правою рукою. Розгортання цієї теми підтримується безперервним тріольним гакоподібним рухом у лівій руці. Такого роду фортеп'янна фактура підсилює емоційне сприймання п'єси, сприяє слухачеві заглибитися в таїни свого серця й душі.

Мініатюра соль мінор Дениса Січинського представляє жанр прелюдії. До речі, цей жанр у світовій музичній культурі має давню історію. Хоча в українській музиці його також використовували композитори давнішого та пізнішого періодів. Цю мініатюру композитор написав у 1906 році. Вона охоплює лише шістнадцять тактів. Зате позначена мелодійністю і сповнена щирістю почуттів. Їй властивий вдалий підбір теми та вміння витончено нею оперувати в процесі розгортання музичної тканини. У творі можна легко почути зміни гармонічних ходів у супроводі основної мелодії. Твору властива легкість розгортання мелодичної лінії засобами хвилеподібності. Це власне композитор користується різними способами використання запізнюючої педалі, вслід за пунктирними ритмами в мелодії. Все це зроблено для збереження інтонаційної чистоти звучання твору.

Цікавою є й композиція Січинського “На філях Дністра”. Цей твір надзвичайно прозорий у своєму звучанні, витончений у письмі, мелодійний за способом розгортання фортеп'янної фактури. П'єса складається зі вступу, трьох вальсів і розширеної коди, де відмінним, за характером і образністю, епізодам твору відповідають певні фактурні обрамлення.

Вступ складається з двох контрастних побудов: у першій присутній октавний хід у низькому регістрі, що ніби змальовує інструментальний вступ до танцю, після якого з'являється орнаментована, м'яка мелодична лінія вальсу з пластично динамічним нюансуванням. Перший вальс складається з двох тем, де одноголоса плинна мелодія на витриманих довгих нотах змінюється новою, викладеною дрібними тривалостями (вісімками), що вносить зміну характеру з радісними інтонаційними сплесками, форшлагами, арпеджіато. Перший і другий вальси поєднуються короткою чотиритактовою унісонною побудовою, що нагадує тему вступу. Для другого вальсу властиве поєднання двох тем: ліричної одноголосої та урочистої акордової з крапленням поліфонічних елементів у партії правої руки.

Третій вальс має двочастинну форму з двома різнохарактерними вальсовими темами (наспівною та жалібно-граціозною). Розгорнена кода побудована на темах вступу, що допомагає створенню цілісності композиції. Віртуозне тріольне завершення вальсу утворює його сумовито-урочистий настрій. Цей твір, загалом, має концертний характер і є цікавим для концертного виконання.

Отже, фортеп'янне мистецтво Тернопільщини другої половини ХІХ століття представляє етап, пов'язаний із зародженням його основних форм реалізації – педагогічних, концертно-виконавських, композиторсько-репродуктивних. Усі ці форми чітко простежуються в діяльності таких його представників, як Владислав Вшелячинський, Денис Леонтович та Денис Січинський. Кожен із них закладав основи фортеп'янного мистецтва для подальшого його становлення та розвитку в міру своїх творчих можливостей. Це, передусім, створювалося для того, щоб їхні наступники вносили свій, більш репрезентативний вклад в його трансферизацію. А фортеп'янні твори Дениса Січинського сформували репертуар, виконуваний тогочасними галицькими п'яністами, що позначений ліризмом, жанровою лінійністю та типовими гармонічними зворотами, похідними від традиційної народної музики. У цілому, цей етап підготував основу для наступної професіоналізації фортеп'янного мистецтва у ХХ столітті.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Баб'як П., Головин Б., Пиндус Б. Січинський Денис Володимирович. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль : ВАТ ТВПК “Збруч”, 2008. Т. 3. П–Я. С. 266.
2. Бойцун Л. Вшелячинський Владислав. *Тернопільський Енциклопедичний Словник / передмова Г. Яворського*. Тернопіль : ВАТ ТВПК “Збруч”, 2004. Т. 1. А–Й. С. 312–313.
3. Гринчук І. Музична освіта в Україні: історико-регіональний аспект. *Мистецтво та освіта*. 2013. № 2 (68). С. 11–15.

4. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.
5. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. Навчальний посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.
6. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Наукове товариство ім. Шевченка ; Львів : ОЛІС ПЛЮС, 2008. 224 с.
7. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого. Львів : Сполом, 2001. 279 с.
8. Медведик П. Леонтович Денис Теодорович. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль : ВАТ ТВПК “Збруч”, 2005. Т. 2. К–О. С. 343.
9. Німилович Олександра. Чаруючий світ звуків. *Січинський Денис. Фортепіанні твори / редактор-упорядник, автор вступної статті Олександра Німилович*. Дрогобич : Посвіт, 2007. 52 с.
10. Павлишин Стефанія. Денис Січинський. Київ : Муз. Україна, 1980. 48 с.

#### REFERENCES

1. Babiak, P., Holovyn, B. and Pyndus B. (2008). Sichynskiy Denys Volodymyrovych, *Ternopilskiy Entsyklopedychniy Slovnyk* [The Ternopil Encyclopedic Dictionary], Ternopil: VAT TVPK “Zbruch”, Vol. 3, P–Ya, p. 266. (in Ukrainian).
2. Boitsun, L. (2004). Vsheliachynskiy Vladyslav, *Ternopilskiy Entsyklopedychniy Slovnyk* [The Ternopil Encyclopedic Dictionary], foreword by G. Yaworskiy, Ternopil: VAT TVPK “Zbruch”, Vol. 1, A–I, pp. 312–313. (in Ukrainian).
3. Hrynychuk, I. (2013). Music education in Ukraine: historical and regional aspect, *Mystetstvo ta osvita* [Art and education], no. 2 (68), pp. 11–15. (in Ukrainian).
4. Kashkadamova, N. (2017). *Fortepianno-vykonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy* [Piano and Performing Art of Ukraine. Historical Essays], Lviv: KINPATRI LTD. (in Ukrainian).
5. Kyianovska, L. O. (2007). *Halytska muzychna kultura XIX–XX st. Navchalnyi posibnyk* [Galician musical culture of the XIX–XX centuries. Tutorial], Chernivtsi: Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
6. Labantsiv-Popko, Z. (2008). *Sto pianistiv Halychyny* [One Hundred Pianists of Galicia], Shevchenko Scientific Society, Lviv, OLIS PLUS. (in Ukrainian).
7. Mazepa, L. (2001). *Storinky muzychnoho mynuloho Lvova. Z neopublikovanoho* [Pages of Lviv’s musical past. From unpublished], Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
8. Medvedyk, P. (2005). Leontovych Denys Teodorovych, *Ternopilskiy Entsyklopedychniy Slovnyk* [The Ternopil Encyclopedic Dictionary], Ternopil: VAT TVPK “Zbruch”, Vol. 2, K–O, p. 266. (in Ukrainian).
9. Nymylovych, Oleksandra (2007). The enchanting world of sounds, *Sichynskiy Denys. Fortepianni tvory* [Sichynskiy Denys. Piano works], editor, compiler, author of the introductory article by Olexandra Nymylovych, Drohobych: Posvit. (in Ukrainian).
10. Pavlyshyn, Stefaniia (1980). *Denys Sichynskiy* [Denys Sichynskiy], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК УДК 792.071

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.13>

**Олег Бадалов**

<https://orcid.org/0000-0002-2706-1458>

кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
Чернігівська філія Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
[oleg.p.badalov@gmail.com](mailto:oleg.p.badalov@gmail.com)

## **ТВОРЧИСТЬ ЧИТЦЯ – МАЙСТРА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА У КОНТЕКСТІ РЕГІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАСЛУЖЕНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ РАЇСИ РЕШЕТНЮК)**

*У статті вперше у національній культурології та театрознавстві досліджено особливості творчої практики майстра художнього слова Чернігівської обласної філармонії, лауреата національних конкурсів читців, заслуженої артистки України Раїси Решетнюк (1948–2014). У контексті вивчення життєтворчості артистки розглянуто етапи розвитку жанру літературно-музичної композиції на Чернігівщині. Доведено вплив творчості Р. Решетнюк на формування мистецького життя регіону.*

**Ключові слова:** майстер художнього слова, літературно-музична композиція, Чернігівська філармонія, Раїса Решетнюк, мистецьке життя, Чернігівський регіон.

**Олег Бадалов**

кандидат искусствоведения, старший преподаватель  
Черниговский филиал Национальной академии  
руководящих кадров культуры и искусств

## **ТВОРЧЕСТВО ЧТЕЦА – МАСТЕРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА В КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЗАСЛУЖЕННОЙ АРТИСТКИ УКРАИНЫ РАИСЫ РЕШЕТНЮК)**

*В статье впервые в национальной культурологии и театроведении исследованы особенности творческой практики мастера художественного слова Черниговской областной филармонии, лауреата национальных конкурсов чтецов, заслуженной артистки Украины Раисы Решетнюк (1948–2014). В контексте изучения житнетворчества артистки рассмотрены этапы развития жанра литературно-музыкальной композиции на*

Черниговщине. Доказано влияние творчества Р. Решетнюк на формирование художественной жизни региона.

**Ключевые слова:** мастер художественного слова, литературно-музыкальная композиция, Черниговская филармония, Раиса Решетнюк, художественная жизнь, Черниговский регион.

**Oleh Badalov**

Candidate of Art Studies, Senior Lecturer  
Chernihiv Branch of the National Academy  
of Managerial Staff of Culture and Arts

**THE RECITER'S CREATIVITY IN THE CONTEXT  
OF REGIONAL CULTURAL CREATION (BY THE EXAMPLE OF ACTIVITY  
BY HONORED ARTIST OF UKRAINE RAISA RESHETNYUK)**

*The purpose of the article is to cover the stages of the life-stage development of the Chernihiv Philharmonic's reciter, laureate of reciter's national competitions, Honored Artist of Ukraine Raisa Reshetnyuk (1948–2014), understanding her contribution to the development of Chernihiv region's culture of the ending of the 20th – the beginning of the 21th centuries.*

*In the field of view of the author – the formation of artistic personality of Raisa Reshetnyuk as the reciter in the late 1970's, the study of her major literary-and-musical programs "Solo for the Violin and the Clarinet" by the life and works of young P. Tychna, "On the Wings of Song" by the circumstances of M. Kotsyubinsky's life and work, the lyric poetry by T. Shevchenko "I'll build the House and the Room...", "My Sophia Rusova" (about the life feat of S. Rusova). The significant contribution of R. Reshetnyuk to the modern Shevchenkian was emphasized – the creation of a literary-and-musical work based on the poem-mystery by T. Shevchenko "The Great Cellar", where R. Reshetnyuk was the author of the idea, performer and director.*

*The educational orientation of literary-and-musical compositions created by R. Reshetnyuk, based on the works of authors, who lived and created in Chernihiv region (P. Tychna, M. Kotsyubynsky, L. Glibov and others), caused their inclusion in the concert plan of the Philharmonic Lecture, headed by R. Reshetnyuk. The wide audience (schoolchildren, college and universities students, teachers etc.) regularly saw these programs.*

*Historical-chronological, source study and logical-resumptive methods constitute the methodological basis of the work to study Raisa Reshetnyuk's creativity, the analysis of data from periodical sources. The scientific novelty of the research is conditioned by the fact of the first research in the national theater science and the Ukrainian culturology the creativity of Raisa Reshetnyuk as the only representative of reciter art in Chernihiv region.*

*The results of this research made it possible to draw a conclusion that R. Reshetnyuk's many years of creative activity were closely intertwined with the socio-cultural context of the time and became an important period in the development of artistic life in Chernihiv region. Her work was aimed at forming the public perception of Chernihiv as one of the centers of national cultural formation. The educational nature of R. Reshetnyuk's work influenced the development of the musical life of Chernihiv region at the end of 20th – beginning of the 21th centuries. This influence can be traced to the emergence of numerous examples of contemporary composer creativity by M. Demidenko, A. Tkachuk, M. Zbaratsky, V. Kotsur, M. Borsch which were written specifically for the literary-and-music programs of R. Reshetnyuk.*

*Further study of R. Reshetnyuk's creative activity can continue in the direction of clarifying the features of her work with literary sources, generalization of her directorial work in forming the repertoire of the Philharmonic Lecture, the study of the influence of the reciter on the development of the humanitarian space of the Chernihiv region of the late 20th – beginning of the 21th centuries, will help to form an integrated picture of the artistic life of the region.*

**Keywords:** reciter, literary-musical composition, Chernihiv Philharmonic, Raisa Reshetnyuk, artistic life, Chernihiv region.

Одна з маловивчених сфер театрального буття є діяльність читця – майстра художнього слова. Цей вид сценічної творчості, на авторитетну думку народного артиста України А. Паламаренка, – “окрема театральна гілка. Ця унікальна професія <...> зараз позбавлена комунікативного виходу на широкий загал. Літературні концерти, на жаль, відходять у минуле” [7, с. 12]. На противагу цьому твердженню видатного практика-читця, культуролог І. Палкіна констатує, що “на початку XXI ст. в Україні явище читання віршів <...> значно поширюється і якісно зростає” [16, с. 146]. На користь останнього твердження свідчать міжнародні поетичні фестивалі “Meridian Czernowitz” (Чернівці), “Київські Лаври” (Київ), імені Бориса Чичибабіна (Харків), “Lytavry” (Чернігів), поетичні читання на літературно-видавничих форумах “Книжковий арсенал” (Київ), “Форум видавців” (Львів) тощо. За спостереженням І. Палкіної, “підвищена зацікавленість поезією <...> приводить спочатку до її публічних читань (концертного виконання віршів), а потім – до нових форм синтезу з іншими видами мистецтва – зокрема з музикою. <...> Читання віршів під музику в сучасних умовах всебічного тяжіння до синтезування різноманітних жанрів, стилів та видів мистецтва має великий потенціал та широку перспективу розвитку” [16, с. 148].

У зв’язку з наведеним набуває актуальності дослідження творчої діяльності читця – майстра художнього слова Чернігівської філармонії, заслуженої артистки України Раїси Решетнюк (1948–2014) – єдиного представника цього жанру в регіоні. Вагомість обрання теми статті підкреслена “необхідністю введення у наукову рефлексію ідей, положень, стратегій, пов’язаних із національним театральним мистецтвом <...> в цілісному культурно-історичному аспекті <...> мистецького життя регіону” [5, с. 3].

Незважаючи на багату історію театрального життя Чернігівщини й вагомі здобутки сучасного театального руху, в його дослідженні зроблено небагато: ґрунтовні наукові розвідки з цього питання О. Гранат [5] і Т. Ляшенко [11] присвячені, передусім, періоду кінця XIX – початку XX ст. Сучасний стан театального життя регіону не став предметом вивчення мистецтвознавців, тоє це є новизною обраної теми дослідження.

Мета статті – висвітлити творче буття заслуженої артистки України Раїси Решетнюк у контексті регіонального культуротворення, розглянути хронологію появи, тематику та соціокультурне тло літературно-музичних програм мисткині як основи її творчості.

Раїса Іванівна Решетнюк народилася 24 квітня 1948 р. у селі Шепилове, що на Кіровоградщині, в родині службовців. З дитинства проявивши тяжіння до сценічної творчості, вона здобула освіту режисера масових заходів у Київському культосвітньому училищі, навчалась у театральній студії при Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка, де її вчителями були народні артисти СРСР О. Кусенко й А. Гашинський, народні артистки України П. Нятко, Н. Ужвій та ін. Саме вони прищепили молодій артистці любов до поетичного слова, дали уроки того, як донести його силу і красу до глядачів. Недовго пропрацювавши в одному з театральних колективів гастрольно-концертного об’єднання “Укрконцерт”, Р. Решетнюк переїхала до Чернігова, де з 1973 р. почала працювати читцем – майстром художнього слова обласної філармонії.

Провідною метою діяльності культурно-дозвіллевих закладів Радянського Союзу було ідеологічне забезпечення політики уряду. Тож організація їх роботи коригувалася установками, які співвідносилися з офіційною ідеологією: “мережа театрів, клубів, Палаців і Будинків культури, бібліотек, музеїв та інших культурно-освітніх установ у місті й на селі повинна ефективно слугувати справі комуністичного виховання трудящих” [12, с. 166]. Ця настанова діяла протягом періоду існування комуністичної системи. Будь-які державні кампанії у галузі економіки, соціального, політичного життя мали бути відображені у роботі закладів культури та підпорядкованих їм творчих об’єднань. Ця робота підсилювалася у період підготовки і проведення з’їздів та пленумів комуністичної партії, відзначення державних ювілеїв тощо [14].

Соціокультурний контекст епохи “розвинутого соціалізму” обумовлював репертуар Р. Решетнюк, основу якого становили уривки з поем “Братская ГЭС” Є. Євтушенка, “Письмо в XXX-й век” Р. Рождественського, “Столько песен о Ленине спето” І. Баукова, “Он был человеком, как все мы” Д. Гуліа, “Ленин и печник” О. Твардовського, “Вечно живое сердце Ильича” Я. Смелякова, “Коммунисты, вперед!” О. Межирова та ін. Згодом з цих творів була



сформована перша сольна літературна програма Р. Решетнюк “Ленін, час, ми”, яку вона представила у червні 1980 р. як “своєрідний підсумок багаторічної роботи на чернігівській сцені” [13, с. 4].

Показниками зростання сценічної майстерності Р. Решетнюк були перемоги у конкурсах майстрів художнього слова: у 1977 р. вона стала лауреатом Третього всеукраїнського конкурсу читців; того ж року – перемогла на ще одному республіканському конкурсі, де її виступ схвально оцінили заслужені артисти України П. Кисельов і В. Дуплер. Бажання нових творчих звершень привело артистку до перемоги у Всеукраїнському конкурс-фестивалі “Молоді голоси”, що відбувся 1980 р. у Черкасах.

Підготовка до конкурсів потребувала від Р. Решетнюк як відповідної фахової підготовки (у 1978 р. вона заочно закінчила театрознавчий факультет Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого), так і часу, якого завжди не вистачало. Раїса мала надзвичайно інтенсивний гастрольний графік – чи не кожного дня о п’ятій-шостій годині ранку разом з іншими артистами сідала в автобус, щоб нести мистецтво слова у польові стани, на ферми, хутори, у колгоспи Чернігівщини. Зазначимо, що місячна норма виступу артиста розмовного жанру становила до шістнадцяти концертів [3, с. 125]. Також керівництво мало право залучати артиста до додаткових концертів, але не більше тридцяти відсотків від визначеної норми. Тобто, кількість виступів могла доходити до двадцяти одного. Не дивно, що в області не залишилося міста або села, де б не виступила артистка Раїса Решетнюк. За перевиконання плану з обслуговування працівників села вона була нагороджена знаком “Відмінник культурного шефства над селом”, а за потужну творчу діяльність на Чернігівщині – відзначена званням лауреата обласної премії ім. О. Десняка, адже “її виступи завжди зустрічають оплесками – чи то у залі філармонії, чи у сільському Будинку культури, в цеху чи у полі” [15, с. 3].

У 1983 р. Р. Решетнюк розпочала роботу над сольною програмою “Соло для скрипки і кларнета” – літературно-музичною композицією за книгою П. Загребельного “Кларнети ніжності”, у якій – розповідь про перше кохання П. Тичини і його маловідома лірика гармонійно поєднувалася у цій програмі з музикою Ф. Ліста, Ф. Шопена, С. Рахманінова, М. Лисенка, М. Вериківського, П. Майбороди (музичне оформлення та партія фортепіано – С. Чарковський). Звернувшись до постаті юного П. Тичини, Р. Решетнюк “безумовно, розширила пізнавальні обрії глядача. Та, поряд з цим, “Кларнети ніжності” несуть для його душі два моменти збагачення: відроджують дещо девальвоване останнім часом поняття любові через справді глибоку і зворушливу лірику, а головне – заново відкривають самого поета” [15, с. 3]. Слухачі були зачаровані програмою, в якій постав невідомий, а тому новий для багатьох Павло Тичина. За згадкою очевидців прем’єри композиції, “щира усмішка, плавні жести, тепла, довірлива тональність слова Раїси Решетнюк з першої ж хвилини появи її на сцені викликали глибокі симпатії глядачів, котрі одразу ж були засвідчені оплесками, а потім посилювались схвальними вигуками і квітами” [20, с. 12].

У січні 1991 р. літературно-музична композиція “Соло для скрипки і кларнета” Р. Решетнюк представила на урочистостях з нагоди 100-річчя П. Тичини, що відбулися у Великому залі Київської консерваторії. Заохочена гарячим прийомом столичної публіки, артистка прочитала вірш “Пам’яті тридцяти”. За її згадкою, “я вже мала вдома антологію української літератури 1917–1933 рр. (упорядник Ю. Лавріненко), яку привезла з Канади у 1990 р. Там і знайшла цей вірш. Коли я прочитала його у Києві, в залі запанувала така тиша, що я почула биття свого серця. Хоча ця тиша тривала не більше десяти секунд, у моїй голові промайнуло: “Ну, все, провал! Зараз вийду на вулицю – і заарештують”. Ах раптом – зал так заревів! Вони всі тупали ногами, кричали “Браво!”, свистіли. Такого галасу після виступу я ніколи потім не чула” [1, с. 36]. 27 січня 1991 р. у залі Чернігівської філармонії відбувся концерт з нагоди Тичининою ювілею. Після “Соло для скрипки і кларнета” Раїса вже свідомо, не на біс, прочитала вірш П. Тичини про Крути. Після цього глядачі піднялися і хвилиною мовчання вшанували українську юнь – героїв, полеглих за Україну. Варто нагадати, що перша половина 1991 р. була періодом, коли у Москві виношували плани комуністичного реваншу, що втілювалися у серпневому заколоті. Раїсі Решетнюк треба було мати неабияку громадянську

мужність, щоб зі сцени говорити правду про вимушено забутих і заборонених національних героїв. Зазначимо, що керівництво філармонії вчинок Р. Решетнюк “оцінило” винесенням догани [18, с. 205].

Починаючи з програми “Соло для скрипки і кларнета”, викристалізується творче амплуа Р. Решетнюк – регіоніка мистецької україністики: звернення до спадку митців Чернігівщини, відкриття невідомих граней творчості видатних діячів національної культури, що так чи інакше пов’язані з Сіверським краєм. Так, у 1985 р. артистка представила публіці програму “Їх недоспівані пісні”, що складалася з поезії та прози воєнної тематики “чернігівських літераторів К. Журби, С. Реп’яха, Д. Іванова, поетів-воїнів, які полягли на фронтах Другої світової війни, – М. Кульчицького, П. Когана, С. Гудзенка” [20, с. 12]. З нагоди 150-річчя від дня народження М. Лисенка була підготовлена літературно-музична програма “Фермата рожевої троянди” – про маловідомі сторінки перебування композитора на Чернігівщині: гастрольні виступи як піаніста і керівника хору, творчі контакти з очільником чернігівської “Просвіти” М. Коцюбинським, зустріч з чернігівською піаністкою О. Липською, яка стала дружиною М. Лисенка тощо [21]. У 1997 р. глядачі побачили програму “Тобі хвала, тобі вінок”, присвячену 170-річчю від дня народження Л. Глібова, де Р. Решетнюк читала його поезії та публіцистику, що друкувалася у місцевій пресі; спеціально для програми місцеві композитори заслужений артист України М. Збарацький і заслужений діяч мистецтв України В. Коцур написали солоспіви на вірші поета, звучали славнозвісна “Стоїть гора високая” на музику М. Лисенка та інші пісні у виконанні солістів і народного хору філармонії.

У 1988 р. з нагоди 125-річчя від дня народження М. Коцюбинського Р. Решетнюк створила літературно-музичну програму “На крилах пісні” за сторінками його життя, де вона читала “Intermezzo”, “На крилах пісні”, фрагменти з “Тіней забутих предків”, розповідала про чернігівський період життя письменника, про його мистецькі вподобання, особисте життя, літературні суботи М. Коцюбинського тощо. На замовлення Р. Решетнюк місцева композиторка М. Демиденко створила музичний супровід для програми. Її фрагмент (частина, де звучало оповідання “На крилах пісні”) став центральним епізодом великого двогодинного ювілейного заходу в Чернігівському обласному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка за участю провідних мистецьких сил області. Згодом, за сприяння директора Чернігівського літературно-меморіального музею-заповідника М. Коцюбинського Юлія Коцюбинського, Р. Решетнюк представила “На крилах пісні” на урочистому засіданні Спілки письменників України у Києві.

Просвітницьке спрямування літературно-музичних композицій “Соло для скрипки і кларнета”, “На крилах пісні”, “Тобі хвала, тобі вінок” обумовило їх уведення до плану концертної роботи філармонійного лекторію, який очолювала Р. Решетнюк. Завдяки цьому композиції побачили учні чернігівських шкіл, студенти середніх спеціальних та вищих навчальних закладів, слухачі курсів підвищення кваліфікації Чернігівського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти ім. К. Ушинського та ін. У 1994 р. за пропаганду творчості українських письменників Р. Решетнюк була відзначена званням лауреата Чернігівської обласної літературно-мистецької премії ім. М. Коцюбинського.

Чільне місце у мистецькій діяльності Р. Решетнюк належало творам Т. Шевченка. Поеми “Сон”, “Кавказ”, “І мертвим, і живим...”, “Великий льох” та інші становили основу літературно-музичних програм артистки: “Ми не забули тебе, Тарасе”, “Якби ви вчилися так, як треба”, “Україна невмируща, бо в нас є Шевченко”, “Нам треба голосу Тараса”.

Початком творення власної Шевченкіани Р. Решетнюк можна вважати 1989 р., коли “подією, а радше бомбою стало прочитання поезій Шевченка з дня його 175-річчя” [18, с. 201]. Виступ артистки був занесений до програми урочистого гала-концерту і став кульмінацією вечора. Як згадувала Р. Решетнюк, “коли я у 1989 році читала в нашому театрі поему “І мертвим, і живим...”, то весь зал припишк. Мабуть, я ще ніколи так натхненно, так пристрасно не читала” [17, арк. 11]. На хвилі національного піднесення кінця 1980-х рр. слова Т. Шевченка “раби, підніжки, грязь Москви, варшавське сміття – ваші пани”, які Р. Решетнюк виголосила з головної сцени Чернігівщини в обличчя очільників обкому компартії, котрі сиділи у залі, набули оновленого звучання. За згадкою артистки, журналіст обласного тижневика

“Деснянська правда”, засновник часопису “Літературний Чернігів” В. Струтинський “з невимовним здивуванням спитав мене тоді, звідки ж віднайшовся цей твір” [17, арк. 11]. Певно, що не лише текстом твору були зумовлені особливості його сприйняття чернігівською аудиторією у 1989 році. Поема не була заборонена навіть у часи царату: в “Кобзарі”, виданому в Петербурзі 1867 р., “І мертвим, і живим...” надрукована з незначними скороченнями. Основна причина такого сприйняття прочитання Р. Решетнюк була обумовлена соціальним контекстом часу, але, крім цього був потрібен той, хто донесе його до глядача, наважиться зробити це у непевних умовах суспільно-політичної ситуації кінця горбачовської перебудови. Раїса Решетнюк успішно реалізувала таку місію: її прочитання “І мертвим, і живим...” було нетрафаретним, з майстерно розставленими акцентами, й поема заграла у сприйнятті слухачів зовсім іншими барвами. Можна згадати історію славнозвісної опери О. Даргомижського “Русалка”. Поставлена у 1856 р., вона не мала успіху: витримавши лише одинадцять вистав, була знята з репертуару. Але на початку 1860-х рр. соціокультурна ситуація у країні зазнала змін; оперу “Русалка”, відновлену в репертуарі Маріїнського театру в 1865 р., захоплено сприйняла нова демократична театральна публіка, адже твір О. Даргомижського викривав соціальну нерівність, всездозволеність панівної верхівки й наголошував на неминучості покарання.

Улітку 1990 р. поема “І мертвим, і живим...” стала центральним твором Шевченкової літературної програми, яку Р. Решетнюк представила у містах та селах Чернігівщини в рамках культурологічного походу “Дзвін–90”. Офіційно задекларована мета походу полягала в “ознайомленні з історією, культурою, зокрема фольклором різних регіонів України, розвиток екологічної свідомості населення в широкому розумінні цих слів – екології навколишнього середовища, історії, мови, культури” [6, с. 4]. Окрім провідної мети, організатори (обласні осередки “Просвіти” й “Народного Руху України”) прагнули донести до населення Чернігівщини зміст і значення Декларації про державний суверенітет, яку Верховна Рада УРСР прийняла 16 липня 1990 року. Маршрут походу, що розпочався 21 липня 1990 р. з Чернігова, охоплював Куликівку, Жуківку, Вересоч, Дрімайлівку, Вертіївку, Ніжин, Заньки, Комарівку, Берестовець, Оленівку, Мотронівку, Малу Загорівку, Борзну, Шаповалівку, Пальчики, Батурин, Бахмач, Качанівку.

Раїса Решетнюк щодня читала поезії Тараса Шевченка мешканцям міст та сіл регіону, потім відбувалися мітинги, лекції про символи Української держави, гетьманів, історичні події, про минуле й сучасне України; розповсюджували листівки, просвітницькі матеріали. У Батурині було вшановано пам’ять жертв Батуринської трагедії й відправлено молебень за гетьмана Івана Мазепу. Читаючи серед руїн палацу Розумовських “І мертвим, і живим...”, Р. Решетнюк “не могла стримати свого обурення. Я виголосила промову, що неприпустимо, щоб у Батурині не було ні знака, ні пам’ятної плити, де б справжні патріоти могли вклонитися нашим героїчним предкам. Ганьба всім нам буде, якщо так триватиме і далі! І мене почули” [17, арк. 12]. У 1991 р. у Батурині “було насипано пам’ятний курган і встановлено дубовий хрест на згадку про мешканців Батурина, страчених у 1708 році. Неподалік – плита з портретом І. Мазепи” [4, с. 192].

У 1994 р. Р. Решетнюк представила глядачам літературно-музичну програму “Поставлю хату і кімнату...”, присвячену коханню Тараса Шевченка. “У своїй творчості я тривалий час проходила повз інтимну лірику Шевченка, – згадувала Р. Решетнюк. – Не було причини звертати на неї увагу. Як це, Шевченко – коханець? Така тема була непотрібна. Шевченко – мислитель, Шевченко – борець, Шевченко – революціонер. Ось що було пріоритетним! Ось про що треба було говорити! Канонізована постать Шевченка-борця гордо “бронзовіла” на вітрі” [1, с. 44]. На ідею створення шевченківської програми ліричного спрямування Раїсу Решетнюк наштовхнула книга Марієтти Шагінян, яка зазначила, що “вивчення творчості Тараса Шевченка допомогло мені потім у моїх працях про Гете, Яна Амоса Коменського, Вільяма Блейка і про вірменських класиків – Миколу Налбандяна, Хачатура Абовяна” [10, с. 116].

Аналізуючи творчість та особистість Т. Шевченка, М. Шагінян діяла “не як дослідник, а як письменник, психолог, що проникає у світ особистих переживань поета” [10, с. 102]. Тому

Кобзар у неї постав перед читачем як людина з емоціями, переживаннями, зривами, великою любов'ю до України і земним коханням до жінки. Саме це і вразило Р. Решетнюк при ознайомленні з дослідженням М. Шагінян: “Я відкрила для себе жіночі образи, які зігривали душу поета і були увічнінені у його віршах. Це – Лікера Полусмакова з Липового Рогу і таємнича Г. З. <...> вірменка Шагінян повернула нам ім'я однієї з муз Шевченка – Ганни Закревської з Березової Рудки” [1, с. 46]. У новоствореній літературно-музичній програмі Раїса оповідала про кохання Тараса Шевченка, про загадкову Г. З., про нерозважливу Лікеру Полусмакову; живі сторінки інтимних почуттів поета відкривалися слухачам у віршах “Г. З.”, “Ой, маю, маю я оченята...”, “Л.” (“Поставлю хату і кімнату”), “Лікері”, “Барвінок цвів і зеленів” та ін. У виконанні артистів філармонії звучали твори Ф. Шопена, які поет чув у садибі Закревських, романси М. Лисенка та ін.

У 2003 р. на сцені Чернігівської філармонії відбулася прем'єра музично-поетичної містерії “Великий льох” за однойменною поемою Т. Шевченка, автором ідеї створення, режисером і виконавцем якої стала Р. Решетнюк; поему Т. Шевченка вона читала в супроводі духового оркестру філармонії (музика чернігівського композитора А. Ткачука).

Цей твір вписав яскраву сторінку до мистецької Шевченкіани, адже на початку ХХІ ст. серед її зразків можна назвати хіба що оперу “Поет” Л. Колодуба, поставлену в Харківському національному академічному театрі опери та балету ім. М. Лисенка у 2001 році. До того ж до появи твору чернігівських митців не було прецеденту поєднання духового оркестру і читця у межах спеціально створеного музичного твору. Одиничність прикладів (“Музика для казки Едгара По” для читця з оркестром Ж. Кастереда і Сюїта для читця та духового оркестру П. Казимира, написані, відповідно, у 1957 і 2014 рр.), тільки підкреслюють винятковість реалізованого задуму Р. Решетнюк.

Містерія “Великий льох” уперше прозвучала під час ювілейних урочистостей з нагоди 30-річчя творчої діяльності Р. Решетнюк на Чернігівщині і “вразила чернігівців емоційною пристрасністю прочитання та неймовірною актуальністю цього твору. Затамувавши подих, переповнений зал слухав містерію. В ній були і любов до свого народу, і гнів до його ворогів, і минулих, і сучасних, і осмислення ролі митця в творенні духу нації” [1, с. 99]. Справжньою творчою знахідкою Р. Решетнюк стала фінальна сцена містерії, коли на словах “не смійтеся, чужі люди, встане Україна!” вона гнівно зривала зі себе чорну накидку і поставала перед слухачами в яскравих українських строях, ніби уособлюючи одухотворену, вільну Україну.



*Р. Решетнюк читає “Великий льох” Т. Шевченка.  
Партія фортепіано – О. Бадалов. 2005 р. Фото з архіву автора.*

Високохудожнє прочитання Р. Решетнюк, поєднане зі сповненим українського мелосу музичним супроводом, справляло надзвичайне враження на публіку, хоча “непросто тримати увагу залу одним лише словом. Без декорацій, без гриму, без костюмів і підтанцювки” [9, с. 4]. До речі, з оркестром Р. Решетнюк виступала лише кілька разів (Чернігів, Батурин, Славутич). Зазвичай вона читала поему у фортепіанному супроводі (транскрипція О. Бадалова), що обумовило мобільність (на противагу численному духовому оркестру) артистичних сил, завдяки чому твір почули учні усіх шкіл Чернігова в рамках філармонійного лекторію, а окремі частини композиції звучали у гала-концертах зі сцени філармонії.

У 2006 р. Указом Президента України Р. Решетнюк було присвоєно почесне звання “Заслужений артист України”.

Серед творчого доробку Р. Решетнюк окреме місце займала програма “Моя Софія Русова”, літературна основа якої не належала до зразків красного письменства, але несла у собі вагоме національно-виховне наповнення, виконувала просвітницьку функцію. Своєю появою ця програма завдячує гастрольній подорожі Р. Решетнюк до Канади у 1990 році. На запрошення керівництва українських шкіл провінції Альберти артистка читала поезії Т. Шевченка перед канадськими українцями. У Едмонтоні вона познайомилася з представницями місцевого “Союзу українок”, від яких дізналася про видатну діячку українського національно-культурного руху, члена уряду М. Грушевського, уродженку Чернігівщини С. Русову (1856–1940). Захоплена величию її особистості й обурена заборонаю, що наклала на її духовний спадок радянська цензура, понад двадцять останніх років життя Р. Решетнюк присвятила “поверненню імені й духовної спадщини С. Русової на Чернігівщину, увічненню її пам’яті у рідному краї” [2, с. 4]. Основний масив діяльності цього спрямування артистка реалізовувала в суспільно-політичній сфері як депутат Чернігівської міської ради, член Проводу Конгресу Українських Націоналістів, фундатор і очільник протягом 1990–2014 рр. Чернігівського відділу “Союзу українок”. Водночас, поширення ідей С. Русової Р. Решетнюк зробила складовою своєї мистецької діяльності.

У 1991 р. Р. Решетнюк представила прем’єру літературно-музичної програми “Моя Софія Русова” – з нагоди 135-річчя від дня народження діячки: “від імені Софії я вела розмову з глядачами, а солісти і творчі колективи філармонії виконували твори, про які згадано у книзі С. Русової “Мої спомини”. Це була монументальна композиція на дві години звучання, але згодом я зробила зменшений варіант. Завдяки цьому з цією програмою ми виступили в Олешні, Ріпках, Шаповалівці, обійшли усі школи Чернігова, виступали у філармонійному центрі перед студентами” [17, арк. 13]. Важко порахувати, скільки глядачів, інколи зовсім далеких від національного культурно-просвітницького руху, почули від Р. Решетнюк уривки з книги С. Русової, в яких ішлося про невідомі на початку 1990-х рр. обставини становлення національного освітнього простору періоду Української Народної Республіки, розвій української культури кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст., про життя української інтелігенції у суспільно-політичних умовах України часів першої незалежності та перших років радянської доби, про обставини перебування в еміграції у Чехії. Багаторічна подвижницька діяльність Р. Решетнюк з увічнення пам’яті видатної уродженки Чернігівського краю відзначена у 2008 р. присвоєнням звання лауреата обласної педагогічної премії ім. С. Русової.

Отже, не викликає сумніву, що багаторічна творча діяльність Р. Решетнюк була тісно вплетена у соціокультурний контекст часу й стала важливим періодом у розвитку мистецького життя Чернігівщини. Набувши виконавської майстерності на традиційних текстах радянських письменників, артистка знайшла своє власне творче обличчя, зосередившись на регіональній складовій української культури, відкритті її невідомих або призабутих з часом подій. Віхами творчого зростання Р. Решетнюк стали камерні літературно-музичні композиції “Соло для скрипки і кларнета”, “На крилах пісні”, “Поставлю хату і кімнату...”, велична фреска “Великий льох”. Уже на основі звершень цих робіт поставали програми Р. Решетнюк, присвячені Л. Глібову, М. Лисенку, О. Довженку, В. Стусу, О. Телізі, Л. Костенку та ін., що реалізовували провідну мету творчості артистки – “накреслити шляхетні обриси своєї культури” [8, с. 34]. Можемо стверджувати, що творчість Р. Решетнюк була спрямована на формування суспільного сприйняття Чернігова як одного з центрів національного культуротворення, адже кращі зразки

творчості М. Коцюбинського, Л. Глібова, П. Тичини, вагомій події життя Т. Шевченка, М. Лисенка, С. Русової пов'язані з Чернігівщиною, на чому наголошувала у літературно-музичних програмах Р. Решетнюк. Просвітницький характер творчості Р. Решетнюк вплинув на розвиток музичного життя Чернігівщини кінця ХХ – початку ХХІ ст. Цей вплив простежується у появі написаних спеціально для літературно-музичних програм Р. Решетнюк численних зразків сучасної композиторської творчості місцевих авторів М. Демиденко, А. Ткачука, М. Збарацького, В. Коцура, М. Борща; зросла кількість солоспівів українських композиторів у репертуарі солістів Чернігівської філармонії, учасників програм Р. Решетнюк – народних артистів України В. Субачева та Л. Роговець, заслужених артистів України П. Омельченка, В. Гришина, М. Юськова, С. Сулімовського, М. Маккей та ін.

Подальше вивчення творчої діяльності Р. Решетнюк може тривати у напрямку з'ясування особливостей її роботи з літературними джерелами, має узагальнити її режисерські напрацювання у формуванні репертуарного спрямування філармонійного лекторію, дослідити вплив артистки на розвиток гуманітарного простору Чернігівщини кінця ХХ – першого десятиліття ХХІ ст., що сприятиме формуванню цілісної картини мистецького життя регіону.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бадалов О. Раїса Решетнюк: митець, просвітниця, суспільний діяч. Ніжин : Аспект-Поліграф, 2015. 140 с.
2. Бадалов О. Світло душі Софії. *Деснянська правда*. 2011. 29 вересня. С. 4.
3. Белошадка Н. В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева. Ижевск : Изд-во Удмуртского университета, 2012. 320 с.
4. Вечерський В. Гетьманські столиці України. Київ : Інформаційно-аналітична агенція “Наш час”, 2008. 338 с.
5. Гранат О. Б. Музично-драматичний театр як феномен української культури (на матеріалі Чернігівщини кінця ХІХ – початку ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2011. 19 с.
6. Запрошуємо в похід. *Молодь України*. 1990. 27 червня. С. 4.
7. Константинова К. Один у “Слові” – воїн. Анатолій Паламаренко: “...і що ж то таке з нашою Україною”. *Дзеркало тижня*. 2009. 26 червня – 3 липня. С. 12.
8. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. 52 с.
9. Кушнір Л. Народний артист Анатолій Паламаренко: “У мене є мрія, що колись Україна буде українською”. *Україна молода*. 2017. 31 березня.
10. Ляшенко А. В. “Тарас Шевченко” Маризьтти Шагинян и историко-биографический роман в советской литературе: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.02. Киев, 1983. 183 с.
11. Ляшенко Т. В. Музична діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини в контексті української музичної культури першої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. К., 2006. 197 с.
12. Материалы ХХІІІ съезда КПСС. Москва : Политиздат, 1966. 304 с.
13. Матюх М. І троянди в нагороду. Творчий концерт Раїси Решетнюк. Комсомольський гарт. 1980. 14 червня. С. 4.
14. Методические рекомендации по составлению репертуара хоровых коллективов для агитационно-художественных бригад по достойной встрече ХХVІІ съезда КПСС, 1985 г., 10 арк. Державний архів Чернігівської області. Ф. Р–5142 Обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи Чернігівського обласного управління культури. 1944–1989 рр. Оп. 3. Спр. 92.
15. Миколаєнко В. Красу і силу слова передати. Комсомольський гарт. 1983. 8 вересня. С. 3.
16. Палкіна І. Жанр мелодекламації в українській рок-музиці. *Вісник НАКККіМ*. 2014. № 4. С. 144–148.
17. Решетнюк Р. І. Спогади. Рукопис. 2014 рр. 15 арк.

18. Холодний М. Столітня війна в Чернігівському варіанті. Великдень за колючим дротом. Львів : Кобзар, 2002. 283 с.
19. Чернець В. Г. Принцип персоналізації у теоретичному аналізі історії культури. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції “Культурна трансформація сучасного українського суспільства”. Київ : ДАКККіМ, 2009. Ч. 2. С. 7–13.
20. Щербенос В. Щоб більше стало в світі доброти. *Комсомольський гарт*. 1988. 18 червня. С. 12.
21. Яворський Е. Фермата рожевої троянди. *Музика*. 1992. № 4. С. 22–23.

#### REFERENCES

1. Badalov, O. (2015). *Raisa Reshetniuk: mytets, prosvitnytsia, suspilnyi diiach* [Raisa Reshetnyuk: artist, educator, public figure]. Nizhyn: Aspekt-Polihraf. (in Ukrainian).
2. Badalov, O. (2011). Light of the soul of Sophia. *Desnianska Pravda* [The truth of Desna]. September 29, p. 4. (in Ukrainian).
3. Beloshapka, N. V. (2012). *Gosudarstvo i kultura v SSSR: ot Khrushcheva do Gorbacheva* [State and culture in the USSR: from Khrushchev to Gorbachev]. Izhevsk: Izd-vo Udmurtskogo universiteta. (in Russian).
4. Vecherskyi, V. (2008). *Hetmanski stolytsi Ukrainy* [Hetman's capitals of Ukraine]. Kyiv: Informatsiino-analitychna ahentsiia “Nash chas”. (in Ukrainian).
5. Hranat, O. B. (2011). “Musical and Drama Theater as a Phenomenon of Ukrainian Culture (on the material of Chernihiv region at the end of XIX – beginning of XX century)”. Thesis abstract for Cand. Sc.: 26.00.01. Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
6. *Zaprosuiemo v pokhid* [Welcome to the hike]. (1990). *Molod Ukrainy* [Youth of Ukraine], June 27, p. 4. (in Ukrainian).
7. Konstantynova, K. (2009). One in the “Word” – a warrior. Anatoliy Palamarenko: “... and what is it with our Ukraine”. *Dzerkalo tyzhnia* [Mirror of the week], June 26 – July 3, p. 12. (in Ukrainian).
8. Kostenko, L. (2011). *Humanitarna aura natsii, abo defekt holovnoho dzerkala* [The humanitarian aura of the nation, or the defect of the main mirror]. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU im. I. Franka. (in Ukrainian).
9. Kushnir, L. (2017). People’s Artist Anatoliy Palamarenko: “I have a dream that Ukraine will someday be Ukrainian”. *Ukraina moloda* [Ukraine young] March 31. (in Ukrainian).
10. Lyashenko, A. V. (1983). “Taras Shevchenko” by Marietta Shaginyan and historical and biographical novel in Soviet literature. The dissertation of the candidate of Philological sciences: 10.01.02. Kyiv. 183 p. (in Russian).
11. Liashenko, T. V. (2006). Musical Activity of Civic and Cultural Societies of Chernihiv Region in the Context of Ukrainian Musical Culture of the First Third of the 20th Century: The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.01. Kyiv, 197 p. (in Ukrainian).
12. *Materialy XXIII sezda KPSS* [Proceedings of the XXIII Congress of the CPSU]. (1966). Moscow: Politizdat. (in Russian).
13. Matyukh, M. (1980). And roses as a reward. Raisa Reshetnyuk’s creative concert. *Komsomolskiy gart* [Komsomol Hardening], June 14, p. 4. (in Ukrainian).
14. Methodical recommendations for drawing up a repertoire of choral groups for agitation and art teams at a worthy meeting of the XXVII CPSU Congress. (1985). *Derzhavniy arkhiv Chernigivskoi oblasti. F. R–5142. Oblasniy naukovo-metodichniy tsentr narodnoi tvorchosti i kulturno-osvitnoi roboti Chernigivskogo oblasnogo upravlinnya kultury. 1944–1989. Op. 3. Spr. 92. 10.* (in Russian).
15. Mykolaienko, V. (1983). Beauty and power of the word to convey. *Komsomolskiy gart* [Komsomol Hardening], September 8, p. 3. (in Ukrainian).
16. Palkina, I. (2014). *Zhanr melodeklamatsii v ukraïnskii rok-muzytsi* [Genre of melodrama in Ukrainian rock music]. *Visnyk NAKKKiM*, no 4, pp. 144–148. (in Ukrainian).
17. Reshetniuk, R. I. (2014). *Spohady* [Memories]. Manuscript, 15 sheets. (in Ukrainian).

18. Kholodnyi, M. (2002). *Stolitnia viina v Chernihivskomu varianti. Velykden za koliuchym drotom* [Centenary war in the Chernihiv variant. Easter behind barbed wire]. Lviv: Kobzar. (in Ukrainian).
19. Chernets, V. H. (2009). *Pryntsyp personalizatsii u teoretychnomu analizi istorii kultury. Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii "Kulturna transformatsiia suchasnoho ukrainskoho suspilstva"* [Principle of personalization in theoretical analysis of cultural history. Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference "Cultural Transformation of Modern Ukrainian Society"]. Kyiv: DAKKKiM. Part. 2, pp. 7–13. (in Ukrainian).
20. Shcherbenos, V. (1988). To become more in the world of kindness. *Komsomolskiy gart* [Komsomol Hardening], June 18, p. 12. [in Ukrainian].
21. Iavorskyi, E. (1992). The Pink Rose Farm. *Muzyka* [Music], no. 4, pp. 22–23. (in Ukrainian).

УДК 792.028. 3 : [792.2+792.73]

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.14>

**Микола Крипчук**

<https://orcid.org/0000-0002-1255-7135>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київський національний університет культури і мистецтв

kripchuk@gmail.com

#### **АСПЕКТИ ПСИХОТЕХНІКИ В ТЕАТРІ Й НА ЕСТРАДІ (КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ)**

*У статті досліджено специфіку основних елементів психотехніки в театрі та естрадному мистецтві. Уточнено і конкретизовано природу психотехніки артиста естради. Визначено специфічні особливості та відмінності способу існування драматичного актора й артиста естради. Охарактеризовано специфіку естрадного виконавства у номері, де використано лаконічний арсенал засобів акторської виразності.*

**Ключові слова:** психотехніка, естрадний номер, сценічна увага, запропоновані обставини, сценічне спілкування, оцінка факту.

**Николай Крипчук**

кандидат искусствоведения, доцент

Киевский национальный университет культуры и искусств

#### **АСПЕКТЫ ПСИХОТЕХНИКИ В ТЕАТРЕ И НА ЭСТРАДЕ (КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ)**

*В статье исследовано специфіку основных элементов психотехники в театре и современной эстраде. Уточнено и конкретизировано природу психотехники артиста эстрады. Определено специфические особенности и отличия способа существования драматического актёра и артиста эстрады. Охарактеризовано специфіку эстрадного исполнительства в номере, где используется лаконичный арсенал средств актёрской выразительности.*

**Ключевые слова:** психотехника, эстрадный номер, сценическое внимание, предлагаемые обстоятельства, сценическое общение, оценка факта.



**Mykola Krypchuk**

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
Kyiv National University of Culture and Arts

**ASPECTS OF PSYCHOTECHNICS IN THEATER AND IN VARIETY ART  
(COMPARATIVE ANALYSIS)**

*The article investigates the specifics of the basic elements of psychotechnics in theater and variety art. The nature and variety of the artist's psychotechnics is clarified and specified. The specific peculiarities and differences of the way of existence of a dramatic actor and a stage artist are determined. Specificity of performance in the variety turn, which uses a laconic arsenal of means of acting expression is characterized.*

*The "foundation" of K. Stanislavsky's entire system are the basic principles where the process of dramatic transformation of an actor into an image is crucial. The theater reformer was able to discover the secret of creating an everyday life in unrealistic conditions. In this sense, it is necessary not only to select the crucial elements of the performing arts, but also to synthesize them, to merge into a new "human soul" seeking for dramatic transformation.*

*The purpose of the article is to determine the nature of actor psychotechnics in the theater and on the stage, its aspects.*

*The experience of the Ukrainian variety shows proves that the tendency of combining acting skills and technical virtuosity of performing a variety turn of a particular genre, which are becoming relevant at the current stage of development of variety art as a whole, is actualizing. Many components of the variety artist's profession are based on the general fundamental principles inherent in dramatic theater, musical theater and the circus.*

*Stage attention is one of the most important elements of a person's mental activity, which includes being focused and to focus consciousness on a particular object. Possession of our attention is connected with the activity of our senses (sight, hearing, touch, smell, taste), ability to think and act.*

*However, if in dramatic theater the artist's attention on stage can be both passive and active, then on the stage the artist's attention is always suspended, since the short time frames of the performance and co-operative interaction with the public do not allow the artist to involuntarily perceive it. Therefore, the attention of the artist on the stage is always active.*

*In a dramatic performance, a complex form of external-internal attention is used; not during the entire theatrical production, but in some individual moments of performing the role. And on stage the artist almost always uses this type of attention throughout the variety turn.*

*Therefore, in order to successfully demonstrate the artist's variety turn, it is necessary to have a complex form of external-internal attention, to be able to manage multidimensional attention at different concert venues, to have the ability to instantly and repeatedly switch the attention from the object on the stage to the audience and back. Thus, the "double world" of a variety art also influences this element of the actor's internal technique creating a different structure of attention other than the art of theater.*

*The author emphasizes that psychotechnics are the most important in the art of the actor. The artist in his or her psychophysical unity is for him/herself both the creator and the "tool". According to the author of the study, in order to create favorable conditions for creativity, it is necessary to bring into proper condition the "tool" of the actor – his own organism. For this purpose it is necessary to improve the internal (mental) technique of the artist.*

*The analysis of the problem made it possible to identify and classify the two main differences between variety art and theatrical art: first, it is a special system of communication between the artist and the auditorium; secondly, this difference is laconicism.*

**Keywords:** psychotechnics, variety number, stage attention, proposed circumstances, stage communication, fact assessment.

Акторська майстерність на сучасному етапі дедалі більше набуває культуротворчого значення є показником світоглядних інновацій, які відбуваються в особистісних

характеристиках її суб'єктів. Розуміння й відчуття п'єси, розкриття системи акторських образів і місце кожної дійової особи в цій системі, проникнення до внутрішнього світу персонажа, пошук зовнішньої характерності – генеруючі основи сучасного актора.

“Фундаментом” усієї системи К. Станіславського служать головні принципи, де процес перевтілення актора в образ є вирішальним. Реформатор театру зумів відкрити секрет створення повсякденного життя в ірреальних умовах. У цьому сенсі потрібно не лише відбирати необхідні сценічному мистецтву елементи, а й синтезувати їх, з'єднувати до купи в нову “людську душу”, що прагне до перевтілення.

Алгоритм переживання створює внутрішнє самопочуття, процес втілення – зовнішнє самопочуття, а разом вони складаються у загальне сценічне самопочуття, де “віра і правда” є підґрунтям дії, “стартовим майданчиком” для оволодіння усіма елементами і для створення наскрізної дії театральної постановки. Закон внутрішньої техніки акторського мистецтва реалізується під час перебування актора на сцені, де всі його слова, вчинки, запропоновані обставини повинні бути творчо виправдані. Оволодіння актором внутрішньою технікою пов'язано з вихованням у ньому вміння викликати у собі правильне внутрішнє сценічне самопочуття в умовах публічності.

Творчий стан складається з ряду взаємопов'язаних “ланок” або, як називав їх К. Станіславський, “елементів”. Ці елементи представники різних театральних шкіл називають по-різному, але суть їх від цього не змінюється: елементи внутрішньої техніки актора, елементи внутрішнього сценічного самопочуття, елементи психотехніки, елементи акторської майстерності або техніки, елементи сценічної дії.

У сучасній сценічній практиці найчастіше використовують поняття “психотехніка”. Незважаючи на те, що елементи психотехніки актора систематизовані, тісно злиті в єдине сценічне самопочуття, вони окремо один від одного в творчості не існують. Оволодіння елементами внутрішньої техніки – важливе проблемне завдання сучасної театральної школи при підготовці майбутніх акторів театру й естради. Не є винятком і творчий процес на кафедрі “режисури естради та масових свят” Київського національного університету культури і мистецтв, де через тренінг набувають розвитку елементи психотехніки майбутніх артистів естради.

Серед останніх праць, що висвітлюють цю проблематику, необхідно відзначити дослідження М. Барнича [1], Р. Біль[2], Л. Грачової [3], М. Крипчука [5; 6; 9], Л. Лимаренко [7] та ін.

Саме психотехніка є тією основою, завдяки якій відбувається процес перевтілення у сценічному мистецтві. У цьому сенсі, як вважає мистецтвознавець М. Барнич, є два типи переживання актора в ролі. Автор вважає, що “перший тип переживання доступніший, бо дотичний і близький до того переживання, яке охоплює людину в житті. Це сильне збудження організму, десь таке, наче тебе несподівано образили. І потрібен час, аби вивести себе з цього збудження! < ... > це гіперактивний стан, в якому, крім іншого, найбільше заковується голос і скорочуються м'язи, особливо обличчя” [1, с. 7]. В іншого типу акторів інша природа переживання. У них “не паралізується природа, не заковується голос і не скорочуються м'язи обличчя, яким би глибоким не було переживання в ролі! Вони щомиті творять власною природою, вона їхній інструмент, який ніколи не може виходити з-під управління < ... >” [1, с. 8].

На переконання дослідника Р. Біля, “тренінг вправляє акторський інструментарій, вивільняє творчий потенціал – це його призначення (але не самоціль!), а сцена потребує практичного застосування набутого в тренінгах плюс ще багато інших навичок – це наступний етап, а він вимагає нових зусиль” [2, с. 27]. Автор бачить у цьому процесі важливе завдання “через тренінг підготувати свій організм і психіку до великих енергій – потужних емоційних переживань, навчитися керувати енергетичними потоками й опанувати техніки психосаморегуляції” [2, с. 11].

У дослідженні М. Крипчука увагу акцентовано на багатоплощинній увазі артиста. Цей аспект повинен бути пріоритетним на перших етапах підготовки майбутніх артистів естради [5].

У мистецтвознавчому дослідженні Л. Лимаренко порушує проблему акторського тренінгу. Дослідниця наголошує на тому, що “шлях до розкриття можливостей особистісних дарувань лежить через пізнання таємниць психотехніки, через постійне тренування психофізичного апарату” [7].

Мета статті – визначити природу психотехніки актора в театрі й на естраді та розглянути її аспекти.

Досвід української естради свідчить про те, що актуалізується тенденція поєднання акторської майстерності й технічної віртуозності виконання естрадного номера певного жанру, що стають актуальними на сучасному етапі розвитку естрадного мистецтва в цілому. Багато компонентів професії артиста естради спираються на загальні фундаментальні принципи, притаманні драматичному театру, музичному театрові, цирку. Надалі на їх основі “будуються абсолютно різні конструкції, зведення яких йде за різними правилами” [6, с. 226].

Виховання й навчання майбутнього актора естради має певну специфіку і відрізняється від виховання й навчання актора драми. Це стосується насамперед спеціальних дисциплін. Звичайно, на самому початку навчального процесу різниці немає. Методика викладання єдина і спрямована на осягнення “азів” акторської майстерності, оскільки, як вважає автор, основа є одна, бо цілі й завдання однакові в усіх видів сценічного мистецтва.

Разом з тим, у роботі зі студентами спеціалізації режисури естради і масових свят над освоєнням “азів” майстерності актора опора – на багатющий художній, теоретичний і практичний досвід педагогічної системи, основи якої заклав К. Станіславський: вивчають елементи внутрішньої техніки актора, роблять найпростіші вправи на їх розвиток.

Висока умовність форми в тому чи іншому жанрі естради змушує уважніше ставитися до внутрішнього життя артиста в номері. Саме оволодіння базовим комплексом внутрішнього сценічного самопочуття актора дає змогу для органічної поведінки естрадного виконавця навіть у тих жанрах, де домінуючим принципом є специфічна трюкова або хореографічна техніка.

Сценічна увага – один з найважливіших елементів психічної діяльності людини, що охоплює спрямованість і зосередженість свідомості на певному об’єкті. Володіння своєю увагою пов’язано з діяльністю наших органів відчуттів (зору, слуху, дотику, нюху, смаку), здатністю мислити та діяти.

У театральному мистецтві використовують сценічну (творчу) увагу – це “така увага, при якій актор за допомогою своєї фантазії робить поставлений йому об’єкт необхідним для себе, потрібним, важливим, цікавим, таким, що йому, зрештою, стає важко від нього відірватися”, тобто “творчо перетворює цей об’єкт” [4, с. 126].

Разом з тим, якщо в драматичному театрі, за твердженням К. Станіславського, “артистові потрібен об’єкт уваги, але тільки не в залі, а на сцені” [8, с. 149], то артистові естради необхідні об’єкти уваги, насамперед у глядацькій залі, а також на сцені. Отже, поняття “увага” в естрадному мистецтві має свою специфіку.

У мистецтві театру є два види сценічної уваги: мимовільна і довільна увага. Розглянемо, чи характерні вони для мистецтва естради.

Мимовільна або пасивна увага – це елементарна (фізична) форма уваги, властива нам з дитинства; вона не потребує великих розумових чи енергетичних зусиль. Довільна (активна) увага завжди виходить за межі людського чуттєвого змісту та є завжди активною. Крім того, крім довільної і мимовільної уваги в чистому вигляді існує перехідна форма, коли одна форма переходить в іншу.

Однак, якщо у драматичному театрі увага артиста на сцені може бути як пасивною, так і активною, то на естраді увага артиста завжди довільна, оскільки короткі часові рамки виступу і співтворча взаємодія з публікою не дозволяють артистові сприймати її мимоволі. Отже, увага артиста на естраді завжди є активною.

У драматичному спектаклі використовують складну форму зовнішньо-внутрішньої уваги, але не протягом усього театального твору, а в якісь окремі моменти виконання ролі. А на естраді артист практично завжди використовує цей тип уваги протягом усього номера.

До того ж, якщо у драматичному театрі артист під час вистави на нетривалий час може “втратити” об’єкт уваги на сцені, то у нього є тимчасова можливість відновити втрачений зв’язок із об’єктом, а на естраді, у зв’язку з короткочасністю номера, виконавець позбавлений такої змоги: “втрата” об’єкта у глядацькій залі або на сцені завжди означає, що номер зазнає поразки.

На естраді, як підкреслював К. Станіславський, у артиста має бути “багатоплощинна увага”, і кожна площина не повинна заважати іншій [8, с. 175].

Справді, багатоплощинна увага є характерною для специфічних умов роботи актора естради. Саме в цьому і полягають головні труднощі у психотехніці артиста естради – вміння утримувати увагу на кількох площинах (об’єктах) одночасно: перша площина – глядачі, друга площина – сценічні партнери (якщо вони є в номері), третя площина – мікрофон, четверта площина – музичний інструмент або реквізит (залежно від жанру, в якому виступає артист), п’ята площина і наступні – технічне оснащення та оформлення номера (модульні конструкції, лазери, відеопроєкції, світлодіодні екрани, піротехніка, світлотехніка і т. д.).

Володіння мікрофоном, музичним інструментом, цирковим реквізитом і т. п., утримання уваги на кількох об’єктах одночасно на сцені й у залі для глядачів – зовсім необов’язкові для драматичного артиста, а на естраді – це необхідні умови роботи. Цілком зрозуміло, що кількість площин, на яких артист естради повинен одночасно утримувати свою увагу, залежить від жанру, в якому він виступає, від чисельного складу учасників номерів, від технічного оснащення і т. д.

Отже, управління своєю увагою і точним розподілом її на весь простір багатотисячного стадіону або концертного залу залежить від майстерності володіння артистом естради колами уваги: великим, середнім і малим.

Артист естради, котрий стоїть на сцені, перебуває в малому колі уваги, однак він взаємодіє з публікою, яка розташована у великому колі уваги, і долучає середнє коло уваги, коли на сцені з’являється партнер (партнери, реквізит, технічне забезпечення номеру, використовують складні постановочні конструкції і т. п.). У досвідченого естрадного виконавця в будь-якому жанрі всі ці перемикання відбуваються зазвичай миттєво.

Отже, для того, щоб з успіхом демонструвати естрадний номер, артистові необхідно: володіти складною формою зовнішньо-внутрішньої уваги, вміти керувати багатоплощинною увагою на різних концертних майданчиках, бути спроможним миттєво і багаторазово протягом короткого номера “перемикати” увагу з об’єкта у глядацькій залі на об’єкт на сцені й назад, а отже, “подвійний світ” естрадного мистецтва впливає і на цей елемент внутрішньої техніки актора, створюючи іншу, відмінну від мистецтва театру, структуру уваги.

На естраді кожен новий факт у сценічному житті героя повинен бути оцінений не тільки самим актором-образом, а й публікою в глядацькій залі, що вступає з ним у творчі відносини.

“Оцінка факту” в естрадному мистецтві набуває специфічної та ускладненої структури, будучи відмінною від поняття “оцінка факту” в театральному мистецтві, в якому артисти оцінюють кожен новий факт, що трапився у сценічному житті героя, не залучаючи глядацьку аудиторію до відкритих взаємин. Звернемо увагу на те, що естрадний номер має, у зв’язку з його короткочасністю, високу концентрацію нових фактів, які стрімко змінюють один одного. Драматичний спектакль не володіє можливістю естрадної мініатюри гранично насичувати кожную хвилину сценічного часу новими фактами, оскільки театральному творові притаманна інша естетика: занурення глядачів у обставини п’єси завжди відбувається поступово, детально і всебічно.

В імпровізаційних номерах розмовного жанру кожна “оцінка факту” створюється разом з процесом демонстрації номера, оскільки специфічна естрадна драматургія народжується за допомогою глядачів, які є співавторами артиста.

Автор вважає, що в театральному мистецтві соціальний склад і поведінка глядацької зали не входять у поняття “оцінка факту”, а в мистецтві естради, непередбачена реакція залу впливає на процес “оцінки факту” і може змусити номер “піти” за іншою “течією”: привести до деформації його внутрішньої структури або навіть до його провалу. В цьому і полягає принципово інший зміст поняття “оцінка факту” на естраді, ніж у театрі.

У цьому сенсі важливим є величезний пласт найрізноманітніших запропонованих обставин, в яких перебуває виконавець у процесі створення акторського образу. Драматичний артист – це художник, який втілює сценічний образ на основі готових обставин п'єси, що запропонував драматург.

Однак якщо в драматичному театрі актор, граючи роль, занурюється в сценічні запропоновані обставини на порівняно тривалий відрізок часу, і йому допомагають у цьому декорації, реквізит, бутафорія, грим, костюм, сценічне освітлення, музичне оформлення вистави тощо, то на естраді все інакше.

Оскільки даний вид мистецтва має певну специфіку, з цього прямо випливає, що поняття “запропоновані обставини” в естрадному мистецтві повинно нести у собі інше, ніж у драматичному театрі змістовне наповнення.

У деяких різновидах вокального (джазова імпровізація), хореографічного (степ-імпровізація тощо) та інструментально-музичного (музично-інструментальна імпровізація) жанрів реальні обставини концерту стають запропонованими обставинами номерів, оскільки глядацька зала є реальною, але як поведеться вона під час демонстрації твору естрадного мистецтва – це обставина, котру запропонує публіка (в театрі – автор). У цьому і полягає кардинальна відмінність згаданого поняття в театрі й на естраді.

Варто зауважити, що іноді виникають такі непередбачувані обставини концерту, які не залежать від артиста. Це так звані форс-мажори. У таких ситуаціях, артист естради повинен уміти правильно оцінювати, координувати і скеровувати реальні обставини концерту в потрібне русло сценічних запропонованих обставин. На естраді нема безперервної лінії сценічних запропонованих обставин, як у драматичному театрі, оскільки вона миттєво переривається під час переходу з однієї площини в іншу.

У ХХ ст. Є. Вахтангов визначив логічну послідовність освоєння елементів внутрішньої техніки актора, де особливу увагу приділено сценічному спілкуванню, що є процесом взаємозв'язку і взаємодії громадських суб'єктів, у якому відбувається обмін діяльністю, інформацією, досвідом, здібностями, вміннями й навичками, а також результатами діяльності. Прийнято розрізняти пряме спілкування (безпосереднє) і непряме спілкування (опосередковане, тобто за допомогою чого-небудь або кого-небудь).

Пряме спілкування припускає особисті контакти і безпосереднє сприйняття один одного людьми, які спілкуються за допомогою вербальних (мовних) та невербальних засобів (жести, міміка, пантоміма), коли інформацію передає особисто один із його учасників іншому.

Непряме спілкування здійснюють через будь-яких посередників, які є передавачами інформації. Як правило, таке спілкування – одностороннє, оскільки такий тип спілкування можна розглядати як неповний психологічний контакт за допомогою спеціальних засобів (письмові або технічні пристрої, знакові системи і т. д.), що ускладнюють чи віддаляють під час отримання зворотного зв'язку між учасниками спілкування.

Розглянемо, чи характерні ці види сценічного спілкування для мистецтва естради, оскільки таке поняття має нести в собі певну відмінність, обумовлену природою даного виду мистецтва.

У драматичному театрі самоспілкування або одиночне спілкування означає мову дійової особи п'єси, вилучену з розмовного спілкування персонажів, яка не передбачає безпосереднього відгуку.

Звичайно, в окремі моменти самоспілкування артиста може бути безпосередньо звернене до глядацької зали, але “природа театру і його мистецтва” не дозволить аудиторії вступити з дійовою особою п'єси в активну взаємодію.

Цілком очевидно, що у драматичному театрі між публікою і актором завжди є персонаж, якого він грає, і якщо раптом пролунає якась репліка зі залу, то артист не може, перервавши дію на сцені, облишити виконувати завдання, що визначили драматург і режисер, почати активно спілкуватися з глядачами від свого власного імені, забувши про роль, яку він грає, позаяк це зовсім інша естетика, не притаманна мистецтву театру. Театральний актор “робить вигляд”, що “не чує” реплік із глядацької зали.

Своєю чергою, естрадний виконавець не може “робити вигляд”, що публіки не існує. Адже актор естради спілкується безпосередньо з тими, хто сидить у залі, – там його партнери, яким він залишає їх частку “догравання” і домислювання, залучаючи до активної співтворчості.

На естраді одиночного спілкування (самоспілкування) як такого нема, оскільки головним партнером артиста є глядачі [9].

Інший вид сценічного спілкування у драматичному театрі – пряме спілкування (взаємодія) актора з об’єктом, партнером (партнерами) на сцені, а з глядачами непряме – також не є типовим для естради, позаяк даний вид мистецтва має зовсім інші художні можливості.

Разом із тим, треба звернути увагу на той факт, що естрадний виконавець ніколи не може знати заздалегідь, наскільки публіка в залі буде готова до відкритої взаємодії з ним. Адже непередбачувана реакція залу може внести суттєві зміни в створений номер і навіть призвести до деформації його внутрішньої структури у бік збільшення або зменшення тривалості в часі.

Можна зробити висновок, що специфіка естрадного мистецтва впливає на цей елемент психотехніки актора естради, створюючи іншу, відмінну від мистецтва театру, структуру спілкування. Якщо у драматичному театрі в поняття “спілкування” не охоплює склад і поведінку глядацької зали, то на естраді в поняття “спілкування” входить “реальний світ”, тобто непередбачувана реакція глядачів, що може внести кардинальні зміни у створений номер і навіть вплинути на деформацію його внутрішньої структури.

Доцільно зазначити, що і фантазія, і уява, кінострічка внутрішніх “бачень”, допомагають артисту естради, котрий виступає, як правило, на порожній сцені, “переносити” глядачів з одного часового відрізка життєвого шляху героя в інший, не вдаючись ні до яких “підручних засобів”. Психофізичне навантаження у цьому процесі на естраді кардинально відрізняється від театру. Якщо при виконанні ролі у виставі життя персонажа відтворюють всебічно, то на естраді в момент розповіді видима фізична діяльність актора зводиться до мінімуму, а робота уяви, розумової та емоційної сфери інтенсифікується гранично.

Із урахуванням викладеного можемо стверджувати, що уява і фантазія артиста естради працюють максимально, на відміну від уяви і фантазії драматичного актора, якому допомагає арсенал театральних компонентів. Адже вся сценічна атрибутика (декорації, реквізит, бутафорія тощо) знижує інтенсивність роботи уяви і фантазії драматичного актора. Саме сценічне завдання – та основа, що з’єднує всі основні елементи психотехніки у сценічному просторі.

Психотехніка є найважливішою в мистецтві актора. Артист у своїй психофізичній єдності служить для самого себе і творцем, й “інструментом”. Для того, щоб створити сприятливі умови для творчості, необхідно привести в належний стан “інструмент” актора – його власний організм. Для цього потрібно вдосконалити внутрішню (психічну) техніку артиста.

Оволодіння актором психотехнікою пов’язане з вихованням в ньому вміння викликати в собі правильне внутрішнє сценічне самопочуття в умовах публічності. На цей стан взаємовпливають основні елементи внутрішньої техніки, які в різних театральних школах мають свої термінологічні трактування.

Аналіз проблеми дав змогу виділити і класифікувати дві головні відмінності естрадного мистецтва від театального: по-перше, це особлива система спілкування артиста з глядацькою залу; по-друге, цією відмінністю є лаконізм.

На основі аналізування варто зробити висновок про те, що на естраді елементи внутрішнього сценічного самопочуття актора мають принципово інший зміст, оскільки в них входить “реальний світ”, яким є непередбачувана реакція глядачів; особливо це стосується імпровізаційних жанрів. А в драматичному театрі, у зв’язку з тим, що він володіє іншими естетичними можливостями, в поняття елементів акторської майстерності не входять соціальний склад і поведінка глядацької зали.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барнич М. М. Психотехніка актора. Майстер-клас : монографія. К. : Вид-во “Пінзель”, 2018. 200 с.
2. Біль Р. Виховання акторської харизми : метод. посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 232 с.
3. Грачова Л. В. Психотехника актёра в процессе обучения в театральной школе : автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.01 “Театральное искусство”. Санкт-Петербург, 2005. 32 с.
4. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссера. Москва : РАТИ – ГИТИС, 2008. 432 с.
5. Крипчук М. В. Проблеми розвитку та удосконалення психотехніки артиста естради. *Культурологічний альманах*. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2018. Вип. 2. С. 43–45.
6. Крипчук М. В. Сценічний етюд як форма створення сучасного естрадного номеру. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 28. С. 222–229.
7. Основні завдання акторська тренінгу в студентському театрі. URL : <http://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/10846/4/lumarenko.pdf> (дата звернення: 16. 09. 2019).
8. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. / ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский ; коммент. Г. Кристи и В. Дыбовского. Москва : Искусство, 1989. Т. 2. 511 с.
9. Krypchuk M. Stage communication in the Theatre and on the Stage (comparative analysis). *Proceedings of the Fifth International Conference of European Academy of Science*. (Bonn, Germany, 20-28 February 2019). Bonn, 2019. pp. 42–43.

REFERENCES

1. Barnych, M. M. (2018). *Psykhotekhnikha aktora. Maister-klas: monohrafiia* [Psychology of the actor. Master class: monograph], Kyiv: Pinsel. (in Ukrainian).
2. Bil, R. (2013). *Vykhovannia aktorskoi kharyzmy : metod. posibnyk* [Teaching Acting Charisma: A Method. manual], Vinnytsia: Nova knyha. (in Ukrainian).
3. Grachova, L. V. (2005). “Psychotherapy of the actor in the process of training in the theater school”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.01 “Theater Art”. St. Petersburg. (in Russian).
4. Krypchuk, M. V. (2018). Problems of development and improvement of psychotechnics of the stage artist, *Kulturolohichnyi almanakh* [Culturological almanac], Vinnytsia: Nilan-LTD, Iss. 2, pp. 43–45. (in Ukrainian).
5. Krypchuk, M. V. (2015). Stage etude as a form of creating a contemporary variety number. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art Studies notes], Kyiv: Millennium, Vol. 28, pp. 222–229. (in Ukrainian).
6. Krypchuk, M. (2019). Stage communication in the theater and on the Stage (comparative analysis). *Proceedings of the Fifth International Conference of the European Academy of Science*. (Bonn, Germany, 20–28 February 2019), Bonn, pp. 42–43. (in English).
7. The main tasks of acting training in student theater. URL: <http://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/10846/4/lumarenko.pdf> (accessed: 09/16/2019) (in Ukrainian).
8. Stanislavsky, K. S. (1989). *Sobranie sochineniy : v 9 t.* [Collected works: in 9 vol.], edit and auth. introduction. art. Smelyansky A. M.; comment. G. Christy and V. Dybovsky, Moscow: Iskusstvo, Vol. 2. (in Russian).
9. Zakhava, B. E. (2008). *Masterstvo aktera i rezhissera* [The skill of an actor and director], Moscow: RATI – GITIS. (in Russian).

# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7.072.2(477)“XIX–XX”

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.15>

**Ірина Матоліч**

<https://orcid.org/0000-0002-9728-7372>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Університет Короля Данила

(м. Івано-Франківськ)

artnamur@ukr.net

## **МИСТЕЦТВОЗНАВЧА НАУКА В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ (1991–2010 РОКІВ): АНАЛІЗ ДИСЕРТАЦІЙНИХ ПРАЦЬ (ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА)**

*У статті проведено бібліометричний та бібліографічний аналіз наукових робіт за напрямом “мистецтвознавство”, захищених в Україні й поза її межами, насамперед тих, що безпосередньо стосуються української культури. Досліджено й проаналізовано дисертації на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата наук за мистецтвознавчими спеціальностями (візуальні мистецтва). Наведено статистичні результати стосовно динаміки, розподілу досліджень за спеціальностями та об’єктами досліджень.*

**Ключові слова:** мистецтвознавство, наукове дослідження, автореферат, теорія та історія культури, образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, бібліометричний аналіз.

**Ірина Матоліч**

кандидат искусствоведения, доцент

Университет Короля Даниила

(г. Ивано-Франковск)

## **ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ НАУКА В УКРАИНЕ ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ (1991–2010 ГОДОВ): АНАЛИЗ ДИССЕРТАЦИОННЫХ РАБОТ (ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА)**

*В статье проведен библиометрический и библиографический анализ научных работ по направлению “искусствоведение”, защищенных в Украине и за ее пределами, прежде всего тех, которые непосредственно касаются украинской культуры. Исследовано и проанализировано диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидата наук по искусствоведческим специальностям (визуальные искусства), защищенные в течение 1991–2010 гг. Приведены статистические результаты относительно динамики, распределения исследований по специальностям и объектами исследований.*



**Ключевые слова:** *искусствоведение, научное исследование, автореферат, теория и история культуры, изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство, библиометрический анализ.*

**Iryna Matolich**

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
King Danylo University (Ivano-Frankivsk)

**ART SCIENCE IN UKRAINE DURING THE PERIOD OF INDEPENDENCE (1991–2010):  
ANALYSIS OF DISSERTATION WORKS (VISUAL ARTS)**

*The thesis work is one of the results of scientific activities. The topics of thesis works demonstrate the current problems in the scientific and practical activities of Ukrainian art experts the most vividly. In the course of the research, the bibliometric and bibliographic analyses of scientific works in the field of “art history”, defended in Ukraine and abroad, first of all those, that directly relate to the Ukrainian culture, were performed. To determine the trends of art history search and problematic issues of scientific studies, theses for the scholastic degree of doctor and candidate of sciences in the art studies specialties (visual arts), 17.00.05, 17.00.06 and 17.00.01, 26.00.01, which were defended within 1991–2010, were analysed. The statistical results regarding the dynamics, distribution of researches according to the specialties and objects of research are given. This allows identifying groups of the problematic and promising trends of scientific inquiries and the level of their solution.*

*After analysing the distribution of thesis works in the specialties, certain disproportions were detected. The greatest number of works is defended in the specialty “Fine Arts”, in the second place is “Decorative and Applied Arts”, in the last place is “Theory and History of Culture”. Of all the specialties, the doctoral theses were defended much less – in 5 times (specialty “Theory and History of Culture”) and in 9 times (specialty “Fine Arts”) than the candidates’ theses.*

*The largest scientific centres, where art experts of Ukraine gather, are Lviv which accounts for 48.70% of all defended theses, most of which are in the specialty 17.00.06 – “Decorative and Applied Arts”, as well as Kyiv (29.32%), Kharkiv (15.18%), Ivano-Frankivsk (4.19%) and Simferopol (0.52%). The greatest number of defences in Ukraine from 1991 to 2010 took place in Lviv – 93 theses, whereas in Kyiv – 56 (all three specialties), Kharkiv – 29, Ivano-Frankivsk – 8, Simferopol – 1 thesis.*

*Thus, the structural-dynamic classification of the thesis works, which were defended in Ukraine within 1991–2010 for the scholastic degrees of candidate and doctor of the art history (visual arts), showed a certain fragmentary nature in this area. The bibliometric analysis of scientific studies in the art history specialties gives grounds to assert that the indicated problem is widely represented and was considered by scientists according to the overwhelming majority of the specialty 17.00.05 “Fine Arts”. The consideration of geography of scientific publications of the period of 199–2010 for the defence of art history theses (visual arts) provides an opportunity to highlight the biggest centres of Ukraine. These are Lviv, Kyiv, Kharkiv and Ivano-Frankivsk.*

*So, the analysis of dynamics of the researches conducted in Ukraine points to the periodic increase in the number of defended theses. However, there are many gaps in the topics of scientific works. Mostly, these are theses in the contemporary art and somewhat less than the “new” period and extremely few of the periods of the Middle Ages and the old time (from one to three works). In particular, it was revealed that in the Ukrainian art history of the period under study there were no thesis works where the sculpture would be studied. Also, the artistic processing of bone and horn still remains unresearched.*

**Keywords:** *art studies, scientific research, abstract, theory and history of culture, fine art, decorative and applied art, bibliometric analysis.*

Якісний розвиток мистецтвознавства як науки неможливий без дослідження наукових надбань попередників, а також врахування у процесі управління облікової інформації, що є

основою прийняття управлінських рішень. На користь актуальності обраної теми дослідження свідчить зацікавленість нею фахівців різних галузей науки. Так, тільки за 1991–2010 рр. в Україні захищено 191 дисертацію на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора наук зі спеціальностей “образотворче мистецтво”, “декоративно-ужиткове мистецтво” й (візуальні мистецтва). Упродовж 1991–2010 рр. за спеціальністю 17.00.05 – “Образотворче мистецтво” захищено (за даними ДАК України) 80 дисертацій. Дещо менше дисертацій за цей період було захищено зі спеціальності 17.00.06 – “Декоративно-прикладне мистецтво” – 74. Найменша кількість робіт захищена за спеціальностями 17.00.01; 26.00.01 – “Теорія та історія культури” – 37. Комплексне розкриття теми дослідження дасть змогу поглибити розуміння мистецтвознавчої науки, досягнути цілісності всеукраїнського мистецтвознавства, простежити його своєрідність в окремих містах.

Аналіз динаміки досліджень в Україні свідчить про періодичне зростання кількості захищених дисертацій. Проте є деякі прогалини в тематиці наукових робіт. Так, переважна більшість дисертацій присвячена мистецтву новітнього та дещо менше – “нового” періодів і вкрай мало – періодів середньовіччя й давнього часу (від однієї до трьох праць). Зокрема, виявлено, що в українському мистецтвознавстві досліджуваного періоду нема дисертаційних робіт із вивчення скульптурних творів. Також досі недослідженою є художня обробка кістки та рогу в Україні. Виявлені зауваги можуть стати поштовхом для подальших наукових досліджень в українському мистецтвознавстві.

Базовими для написання публікації стали автореферати кандидатських і докторських дисертацій з мистецтвознавства (спеціальності 17.00.01, 26.00.01 – “теорія та історія культури”, 17.00.05. – “образотворче мистецтво”, 17.00.06 – “декоративно-прикладне мистецтво”), а також дала користь стаття І. Котляревського [2], завдяки якій ми ознайомилися з головними принципами статистичного та змістовного аналізу дисертаційних праць. Однією з найперших праць, що узагальнено розглядає українське мистецтвознавство кін. ХХ – поч. ХХІ ст., є публікація М. Станкевича [7]. В осмисленні теоретичних питань нашого дослідження також було взято до уваги концептуальні твердження, що їх розробили відомі науковці А. Карнак [1], М. Криволапов [3], В. Овсійчук [5] та ін. Допоміжними складовими такого напрямку досліджень стала книга, укладена автором цієї статті – “Мистецтвознавці України. Довідник. 1991–2010 рр.” [4] з відомостями у сфері пластичних мистецтв, а також праці інших відомих дослідників українського мистецтва в окреслений період. Сюди ж відносимо унікальну міжнародну наукову конференцію, що чи не вперше була повністю присвячена проблемам розвитку саме мистецтвознавства, – “History of Art History” у вересні 2010 р. в Торуні (Польща) [8], а закінчилася через місяць у Каунасі (Литва) [9]. У цих міжнародних заходах на рівні філософсько-мистецтвознавчого дискурсу були розглянуті найактуальніші проблеми мистецтвознавчої науки, осмислені важливі аспекти мистецької практики.

Мета статті – проаналізувати тематику кандидатських та докторських дисертаційних праць, що найяскравіше продемонструє актуальні проблеми в науковій і практичній діяльності українських мистецтвознавців.

Дисертаційна робота є одним із результатів наукової діяльності. Вважаємо, що тематика дисертаційних праць найяскравіше демонструє актуальні проблеми в науці та практичній діяльності, саме тому в ході дослідження проведемо бібліометричний і бібліографічний аналіз наукових робіт за напрямом “мистецтвознавство”, захищених в Україні й поза її межами, але таких, що безпосередньо стосуються української культури. Для визначення напрямів проблемних питань за темою дослідження проаналізуємо дисертаційні роботи на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата наук за мистецтвознавчими спеціальностями (візуальні мистецтва) 17.00.01, 26.00.01, 17.00.05 та 17.00.06, захищені впродовж 1991–2010 рр. Для цього наведемо статистичні результати стосовно динаміки, розподілу досліджень за спеціальностями й об’єктами досліджень [3, с. 38–39]. Це дає змогу виявити групи проблемних і перспективних напрямів наукових пошуків та рівень їх вирішення.

У сучасній українській мистецтвознавчій науці помітне місце займають три основні спеціальності, що досліджують проблеми історії і теорії образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва як в Україні, так і за її межами. Кожна з спеціальностей має відповідно

свій шифр: “теорія та історія культури” – 17.00.01, 26.00.01, “образотворче мистецтво” – 17.00.05 й “декоративно-прикладне мистецтво” – 17.00.06.

Галузь “17.00.01, 26.00.01 – теорія та історія культури” вивчає теорію та історію культури в її поліваріантних проявах, історичні дослідження теоретичної рефлексії щодо аналізу культурних феноменів, методологію історичного аналізу, виявляє закономірності й тенденції історико-культурного процесу [6].

Галузь досліджень спеціальності “17.00.05 – образотворче мистецтво” передбачає пошуки засадничих закономірностей генези й еволюції образотворчого мистецтва як у цілому, так і на певних історично детермінованих стадіях його розвитку, зокрема стильових, у різному національному контексті [6].

До одного з напрямів художньої діяльності належить спеціальність “17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво”, твори якого поєднують естетичні та практичні якості. Предметом дослідження є всі форми естетизації середовища перебування людини, які не несуть ознак автономії окремого виду мистецтва і пов’язані з практичним функціональним призначенням об’єктів цього середовища [6].

Об’єкт аналізу нашого дослідження становить суцільна вибірка дисертацій вітчизняних науковців у період з 1991 до 2010 рр. за даними системи каталогів авторефератів та дисертацій Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

Основними напрямками, за якими проведено бібліографічний аналіз наукових досліджень в Україні, є динаміка захищених дисертацій за роками захисту [2, с. 21].

Серед найвагоміших проблем, що розв’язувала зазначена група дослідників, – кам’яна пластика та мистецтво скіфо-сарматського періоду, мистецтво Київської Русі й Давнього Галича (пластика, образ людини, монументальне мистецтво), різні жанри живопису Західної України XVII–XIX ст. (портрет, релігійний живопис, монументальний живопис, графіка), мистецьке середовище й образотворче мистецтво Львова XX ст., графіка Харкова, художнє життя різних регіонів України тощо.

За спеціальністю 17.00.06 – “Декоративно-прикладне мистецтво” написано і захищено 74 роботи (9 докторських та 65 кандидатських), що становить 39 % від усіх дисертацій з мистецтвознавства (візуальне мистецтво), що були захищені з 1991 до 2010 року. В межах цієї спеціальності дослідники виконували роботи, присвячені питанням орнаменту Софії Київської, кераміки Давнього Галича (XII–XIII ст.), літургійного шитва й хоругв України, килимів, скульптурного декору XVII–XVIII ст., а також дерев’яного різьблення, народної ікони, гравюри, костюма Галичини XVIII–XIX ст., народної вишивки, тканини, фарфору, художньої обробки дерева, орнаментики, меблярства XIX–XX ст. та ін.

Кількість робіт, захищених за спеціальністю 17.00.01, 26.00.01 – теорія та історія культури (візуальні мистецтва) є найменшою з трьох спеціальностей, що ми взяли до розгляду – 37 робіт (6 докторських та 31 кандидатська); це становить 19 % від усієї кількості дисертацій з мистецтвознавства (візуальне мистецтво). Серед досліджуваних питань – художня культура Галицько-Волинської Русі, України XVII–XVIII ст., український іконопис XVI–XVIII ст., культура монастирів Галичини, художнє життя України на межі XIX–XX ст., зокрема Галичини й Кременеччини.

Щодо динаміки кількості захистів дисертацій з мистецтвознавства (візуальні мистецтва) в Україні, то очевидною і характерною його рисою є строкатість кількості захистів за роками. Цікаво, що у 1992 р. було лише три захисти кандидатських дисертацій зі спеціальності “Образотворче мистецтво”: С. Лупій, Л. Савицької та Р. Шмагало. А вже у 1994 р. їх кількість зросла вдвічі [3, с. 42].

Результати аналізу засвідчують підвищення активності дослідження проблем і захистів робіт, що відповідають спеціальності “Образотворче мистецтво”, починаючи з 1994 року. Так, у 1991 р. дисертацій із названої спеціальності взагалі не захищали. У 1991 р. після проголошення незалежності України, зміни в соціально-економічному розвитку країни висунули нові вимоги та підходи до змісту положень, які віддзеркалені в Державній національній програмі “Освіта (Україна XXI ст.)”, а саме: вироблення державних стандартів та відповідних систем знань, умінь і навиків, творчої діяльності й інших якостей особи на різних рівнях розвитку. Цей період

спонукав до активізації досліджень проблем українського образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва. З 1992 до 1993 р. кількість дисертацій була порівняно малою і за вказані два роки становила тільки 9 робіт. Із 1994 р. загальний рівень захисту дисертаційних робіт мистецтвознавчого напрямку дещо піднявся (1994 р. 17.00.05 – 6, 17.00.06 – 2; 1995 р. 17.00.05 – 1, 17.00.06 – 7; 1996 р. 17.00.05 – 6, 17.00.06 – 4).

Варто зазначити, що перший захист зі спеціальності “Історія та теорія культури” відбувся лише у 1997 році. Це була докторська дисертація О. Найдена на тему: “Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів” [3, с. 42–43]. Захист відбувся у Києві, де було відкрито за цією спеціальністю спеціалізовану вчену раду при Київській консерваторії (тепер – Національна музична академія України ім. П. Чайковського).

Від 2000 р. спостерігається певне збільшення порівняно з минулими роками кількості дисертаційних робіт, а саме: в 2002 р. – 13 робіт (1998 р. – 5, 1999 р. – 4). Зокрема зростає кількість захищених дисертацій за спеціальністю “Декоративно-прикладне мистецтво” (2000 р. – 6). Це роботи, головною тематикою яких є народне декоративне мистецтво Покуття XIX–XX ст. (Б. Бойчук), дерев’яна сакральна архітектура Українських Карпат XVII – поч. XX ст. (О. Болюк) та художні вироби з дерева в інтер’єрі народного житла Українських Карпат і Прикарпаття XIX – першої пол. XX ст. (М. Гнатюк), українська димлена кераміка XIX – XX ст. (Р. Мотиль), художнє скло київської школи 1950–1990-х рр., український костюм середини XIX–XX ст. (О. Цимбалюк).

Із 2007 р. бачимо більш-менш однакову цифру зі захисту докторських дисертацій: у 2007 – 2 та у 2008 – 3 наукові роботи. Кількість захищених кандидатських дисертацій, натомість, збільшується майже втричі у 2009 р. порівняно з 2008 р. Таке стрімке зростання кількості дисертацій можна пояснити не лише активним розвитком мистецтвознавчого знання, а й суворішими вимогами до ліцензування й акредитації спеціальностей у ВНЗ, оскільки, згідно з новими вимогами МОН України, на кафедрах мистецтвознавчого спрямування чи інших кафедрах ВНЗ повинні працювати кандидати наук відповідної спеціальності, тобто 17.00.05. Про це свідчить і той факт, що 92 % здобувачів є штатними працівниками ВНЗ різного рівня акредитації, і лише близько 7 % – працівниками науково-дослідних інститутів Академії педагогічних наук України. Ще одним поясненням зростання кількості захистів в Україні є той факт, що з кінця 2008 р. збільшилася кількість наукових центрів. Так, у Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ) було відкрито спеціалізовану вчену раду із захисту кандидатських дисертацій зі спеціальностей 17.00.06 та 26.00.01.

Як ми вже зауважили, найбільше дисертацій захищено в 2009 р. – 23 роботи, 9 з яких за спеціальністю “образотворче мистецтво”, 8 – “декоративно-прикладне мистецтво” та 6 – “теорія та історія культури”. У 2009 р. захищено докторські дисертації – “Декоративно-прикладне мистецтво кримських татар XV – першої пол. XX ст. (етапи розвитку, типологія, стилістика, художні особливості)” (Н. Акчуріна-Муфтієва) (17.00.06), “Кам’яні хрести в Україні. XVIII–XX ст.: Онтологія. Типологія. Символіка. Функція” (В. Малина) (26.00.01), “Художня культура Галицько-Волинської Русі” (Р. Михайлова) (26.00.01).

Проаналізувавши розподіл дисертаційних робіт за спеціальностями, ми виявили певні диспропорції. Якщо розглядати захищені дисертації у відсотковому відношенні, то серед кандидатських дисертацій найбільшу частку займають роботи з образотворчого мистецтва – 42 %. На декоративно-прикладне мистецтво припадає 39 %, а на теорію та історію культури – лише 19 %, що не співпадає із співвідношенням у докторських дисертаціях, де образотворчого 35 % та декоративно-прикладного мистецтва 39 %, а теорії та історії культури – 26 %.

Необхідно враховувати, що на обсяг захищених дисертацій впливає галузева спрямованість певної області (регіону), кількість ВНЗ і наукових установ та кількість відкритих спеціалізованих вчених рад із захисту дисертацій за спеціальностями з мистецтвознавства [5, с. 595]. Так, в Україні є 5 основних міст, які можна вважати центрами розвитку мистецтвознавчої науки. Зважаючи на кількість захищених дисертацій, сюди належать Київ

(29,32 %), Львів (48,70 %), Харків (15,18 %), Івано-Франківськ (4,19 %) та Сімферополь (майже 1 %).

Доцільно зазначити, що незначна кількість дисертаційних робіт за спеціальностями 17.00.05 та 17.00.06 впродовж 1991–2010 рр. була захищена за межами нашої держави. Це було здійснено на початку досліджуваного періоду, а саме в 1992–1993 рр. у Москві (О. Боднар, Ф. Петрякова, Р. Шмагало) та Санкт-Петербурзі (І. Голод).

Для того, щоб проаналізувати тематику захистів кандидатських та докторських дисертацій за мистецтвознавчими спеціальностями (візуальні мистецтва), нам необхідно їх розглянути. Діючи за хронологічним підходом, ми ділимо тематику дисертацій усіх спеціальностей за історичними періодами (давнє, медієвістика, нове та новітнє).

Розділивши за історичними періодами дисертації зі спеціальності 17.00.05 – “Образотворче мистецтво” (українське й зарубіжне), побачимо, які саме проблеми розглядають вітчизняні дослідники. Загалом, наукових праць із давнього вітчизняного мистецтва є лише дві, й обидві на тему скіфського мистецтва – кам’яна пластика (Ю. Одробінський) і торевтика скіфів (М. Русяєва). Більше дисертацій (1 докторська та 5 кандидатських) було присвячено середньовіччю України. У переважній більшості це дослідження мистецтва Київської Русі, зокрема, її монументального живопису (Ю. Коренюк), художньої пластики (В. Жишкович) та висвітлення образу людини в мистецтві давньоруської держави (Н. Козак). Із зарубіжного мистецтва названого історичного періоду дисертанти захистили три роботи: іконографія літургійного шитва пізнього середньовіччя (Ю. Гріднева (Матвеева)), творчість майстрів школи Фонтенбло у французькому мистецтві XVI ст. (Ю. Романенкова) і становлення пейзажного жанру в німецькому живописі та графіці (Т. Смирнова).

Розглянувши тематику наукових робіт “нового” періоду, переконуємося, що найбільшу увагу дисертанти звертають на жанри живопису і графіки різних регіонів України. Це портретний живопис Центральної і Східної України XVII–XVIII ст. (М. Ковальова) (2010), релігійний живопис України другої половини XVII – XIX ст. (Н. Кравченко) (2007), львівський портрет кінця XVIII – початку XIX ст. (М. Левицька) (2003), народна течія живопису XVII–XVIII ст. (В. Откович) (1993), іконопис Слобожанщини XVII – поч. XIX ст. (Т. Паньок) (2005), монументальний живопис Галичини XVIII ст. (Д. Фесенко) (2009). Науковці дослідили графіку (О. Овчаренко) та її різновид – гравюру (В. Фоменко, О. Юрчишин). Лише одна дисертація присвячена зарубіжному мистецтву “нового” часу. Вона належить Т. Смирновій; у цій роботі розглянута творчість живописця Т. Гейнсборо. Отже, на основі проаналізованих дисертацій можемо зробити висновок, що мистецтво “нового” часу є малодослідженим у вітчизняній науці. Зокрема, немає дисертаційних робіт, автори яких досліджували б скульптуру. Зі спеціальності “Образотворче мистецтво” написано й захищено найбільшу кількість наукових робіт, хронологічні рамки яких стосуються нового часу – з 1917 р. до сьогодні. Досліджень цього історичного періоду є значно більше, ніж інших. Так, маємо чимало праць з образотворчого мистецтва XX ст. – авторства Т. Лупій, Н. Порожнякової, І. Міщенко, О. Роготченка, А. Тарасенко, І. Тесленко, А. Коваленко, Л. Купчинської. Окремі науковці обрали головною темою для власних наукових пошуків українську графіку XX ст. – О. Гладун, А. Іжевський, О. Лагутенко, О. Ламонова, О. Мельник. Мистецтво скульптури розглянули у працях О. Кубриш (творчість геніїв українського народу О. Архипенка та І. Кавалерідзе), С. Лупій (станкова скульптура Прикарпаття), М. Протас (українська станкова скульптура 1970–1990-х рр.). До дисертацій, об’єктом дослідження яких є живопис, належать праці Н. Мархайчук – про вітчизняний нефігуративний живопис XX ст., Б. Мисюги – про жанр пейзажу в живописі Галичини, А. Носенко – про пленер у живописі м. Одеси. У своїх дисертаціях М. Бесага, О. Гладун, А. Іжевський, О. Ламонова, Р. Яців піднімають питання вітчизняної графіки.

Маємо кандидатські дисертації, в яких досліджено художнє життя різних регіонів, областей та міст України (Південна Україна – Н. Сапак, Дніпропетровськ – О. Світлична, Галичина – О. Семчишин-Гузнер, Івано-Франківщина – І. Чмелик); автори описують загальний мистецький процес та ретельно аналізують усі види мистецтва досліджуваного краю. До

питання становлення вищої мистецької освіти в Україні у 1917–1934 рр. звертається С. Нікуленко.

Розподіл дисертацій зі спеціальності 17.00.06 “Декоративно-прикладне мистецтво” дало змогу виявити відсутність робіт на тему давнього мистецтва. Написано й захищено лише дві наукові праці на тему українського мистецтва, в яких досліджено орнамент Софії Київської (О. Герій) і галицькі керамічні плитки (О. Кошовий) періоду середньовіччя. Маємо небагато робіт (1 докторську та 8 кандидатських), в яких досліджено декоративно-прикладне мистецтво “нового” часу. В окремих працях розглянуто орнаментику й стилістику літургійного шитва (Т. Кара-Васильєва), українські килими (Г. Когут) та хоругви (Р. Косів), а також скульптурний декор в архітектурі Західної України (М. Студницька) XVII–XVIII століть. У вітчизняній мистецтвознавчій науці є дисертація, де досліджено українську народну гравюру XVII–XIX століть (О. Шпак). На її основі було видано однойменну монографію (2006). Михайло Приймич захистив кандидатську дисертацію “Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII–XIX ст. (Історія. Типологія. Художньо-стильові особливості)”, в якій він проаналізував проблему появи різьбленого декору в храмовому інтер’єрі; також автор визначив особливості й важливі аспекти в розвитку сакрального мистецтва, зокрема, різьблення.

Як із спеціальності “Образотворче мистецтво”, так і зі спеціальності “Декоративно-прикладне мистецтво” захищено чимало (понад шість десятків) дисертацій з мистецтва новітнього часу. У працях досліджено всі види декоративно-прикладного мистецтва України цієї доби. А саме: художнє скло і фарфор (Ф. Петрякова), народна витинанка й художнє деревообробництво (М. Станкевич), жіночі прикраси (Г. Врочинська), народна іграшка (Л. Герус), вибійчані тканини (Р. Дутка), художнє плетіння з рослинних матеріалів (Т. Зузяк), кахлі (А. Колупаєва), димлена кераміка (Р. Мотиль), витинанка окремих художників (О. Тихонюк), костюм (О. Тканко), художнє палітурництво (Ю. Станкевич), а також народна орнаментика (М. Селівачов), українська народна тканина (О. Никорак), український рушник (Л. Андрушко), розпис тканин (Т. Печенюк), розписи весільних скринь (М. Юр), українська прикладна графіка (І. Мельник). Досі не дослідженим у вітчизняному мистецтві залишається художня обробка кістки і рогу. Поруч із загальноукраїнськими дослідженнями науковці також розглянули декоративно-прикладне мистецтво географічних та етнографічних регіонів, окремих частин і осередків України. Зокрема, різні види декоративно-прикладного мистецтва Західної України досліджували: Р. Захарчук-Чугай (художня вишивка), О. Козакевич (мистецтво в’язання), О. Федорчук (народні прикраси з бісеру); Галичини – храмовий вітраж (І. Гах), меблярство (М. Дяків), художньо-промислова кераміка (О. Нога), весільний костюм (О. Федина), меморіальна різьба (Л. Хом’як), золототкацтво (Л. Цимбала); Буковини – килим (В. Дутка-Жаворонкова); Волині – народна кераміка (Г. Істоміна, Н. Кубицька); Закарпаття – угорська вишивка (А. Коприва); Півдня України – народне мистецтво (В. Малина); українських Карпат – дерев’яна сакральна архітектура (О. Болюк), художні вироби з дерева в інтер’єрі народного житла (М. Гнатюк), вишивка у народному одязі (Л. Семчук); Покуття – народне декоративне мистецтво (Б. Бойчук), художні тканини (О. Олійник); Гуцульщини – народний розпис в інтер’єрі гуцульської хати (М. Гринюк), художні вироби зі шкіри (Б. Книш (Чіх), орнаментика гуцульської різьби (І. Юрченко); Лемківщини – різьбярство (Р. Одрехівський); Поділля – народне декоративне мистецтво (О. Дяків), інтер’єр дерев’яних церков (А. Клімашевський), хатній (настінний) розпис (Н. Студенець); Полісся – рушники (Т. Бокій (Лупій)); центри – Опішні – народна кераміка (О. Клименко) та Пістиня – гончарство (О. Слободян).

Розглянувши дисертації зі спеціальності 17.00.01, 26.00.01 “Історія та теорія культури”, пересвідчуємося, що з давньої культури (Т. Князева) та культури українського середньовіччя (доктор мистецтвознавства Р. Михайлова) захищено лише по одній праці. Також небагато робіт з досліджень “нового” часу. Кандидатську дисертацію виконано за темами “Художня культура барокко” (В. Бескорса) та “Українська ікона в художніх колекціях Дніпропетровщини цього періоду” (В. Піщанська), а також “Культура монастирів Галичини” (О. Чуйко). Є дві докторські дисертації із зарубіжної культури. Вони стосуються “нового” часу: С. Рибалко досліджує культуру класичної Японії доби Токугава (живопис та графіка), а Ю. Романенкова – художню

течію маньєризму в культурі Європи кінця XV – першої половини XVII століття. Визнаємо традиційним, що найбільше наукових праць є на тему новітнього мистецтва, в яких порушені проблеми мистецько-культурного життя різних географічних районів України: Кременеччини (О. Панфілова), Галичини (О. Граб), Житомирщини (П. Даценко), художня творчість окремих митців у контексті культурно-мистецьких подій того часу: В. Авраменка (Л. Косаковська), В. Зарецького (Л. Медведєва). Дуже корисною для нашого дослідження стала дисертація В. Сидоренка про художні стилі візуального мистецтва кін. XX – поч. XXI століття. Ще маємо наукові праці про один із видів сучасного мистецтва – перформанс (В. Романюк), абстракціоністську течію в мистецтві – експресіонізм (Т. Кохан) і працю про російських художників символістів та футуристів кінця XIX – початку XX ст. (Р. Ткаченко).

В окрему групу виділяємо загальні дослідження, що охоплюють кілька історичних періодів. Сюди відносимо праці про орнаментальне мистецтво (Н. Лоліна), рекламу як явище художньої культури (О. Оленіна), садово-паркове мистецтво (О. Соловійова), українські народні флористичні композиції (М. Федущак).

Таким чином, структурно-динамічна систематизація дисертаційних робіт, захищених в Україні впродовж 1991–2010 рр. на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора мистецтвознавства (візуальні мистецтва), виявила певну фрагментарність у цій сфері. Бібліометричний аналіз наукових досліджень за мистецтвознавчими спеціальностями дає підстави стверджувати, що згадану проблематику широко розглядали науковці за переважною більшістю спеціальності 17.00.05. “Образотворче мистецтво”. Розгляд географії наукових видань упродовж 1991–2010 рр. із захисту мистецтвознавчих дисертацій (візуальні мистецтва) дав змогу виділити найбільші наукові центри України. Це – Львів, Київ, Харків, Івано-Франківськ.

Отже, аналіз динаміки проведених досліджень в Україні свідчить про періодичне зростання кількості захищених дисертацій. Проте є багато прогалин у тематиці наукових робіт. Захищають дисертації переважно з мистецтва новітнього та дещо менше “нового” періоду і вкрай мало – з періодів середньовіччя і давнього часу (від однієї до трьох праць). Зокрема, виявлено, що в українському мистецтвознавстві досліджуваного періоду немає дисертаційних робіт із дослідженнями скульптури. Також досі недослідженим залишається художня обробка кістки та рогу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Карнак А. Експертна оцінка в мистецтвознавстві: проблеми формування єдиних критеріїв. *Мистецтвознавство '99: науковий збірник*. Львів, 1999. С. 19–26.
2. Котляревський І. А. Принципи статистичного та змістовного аналізу дисертаційних тем. *Мистецтвознавчі аспекти славістики: зб. наук. праць*. Київ, 2002. Вип. 2. С. 21–23.
3. Криволапов М. До питання розвитку українського мистецтвознавства у XX ст. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2007. Вип. 14. С. 38–49.
4. Матоліч І. Я. Мистецтвознавці України. Довідник. 1991–2010 / за ред. І. Матоліч. Київ : ДП НВЦ “Пріоритети”, 2014. 124 с.
5. Овсійчук В. Стан мистецтвознавства в Україні. *Народознавчі зошити*. Львів, 1999. Вип. 5 (29). С. 593–597.
6. Паспорти спеціальностей. Вища атестаційна комісія України. URL: [http://uazakon.com/documents/date\\_1c/pg\\_ijgosc.htm](http://uazakon.com/documents/date_1c/pg_ijgosc.htm) (дата звернення: 03. 02. 2019).
7. Станкевич М. Мистецтвознавство на межі тисячоліть. *Мистецтвознавство '99: науковий збірник*. Львів, 1999. С. 11–22.
8. History of Art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe: Jubilee International Conference celebrating The 200 Anniversary of the First Lecture on the History of Art at Vilna. Vilnius University, Torun, 14–16 September. 2010. Torun, 2012. Vol. 1. 300 p., Vol. 2. 286 p.
9. Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism. Т. 7. – Kaunas : Vytauto Didžiojo universitetas, 2011. 244 p.: iliustr.

REFERENCES

1. Karnak, A. (1999). Expert assessment in art criticism: problems of forming common criteria, *Mystetstvoznavstvo '99: naukovyi zbirnyk* [Art Studies'99: scientific collection], Lviv, pp. 19–26. (in Ukrainian).
2. Kotliarevskiy, I. A. (2002). Principles of statistical and substantive analysis of dissertation topics, *Mystetstvoznavchi aspekty slavistyky: zb. nauk. prats* [Art Studies aspects of Slavic studies: coll. sciences works], vol. 2, Kyiv, pp. 21–23. (in Ukrainian).
3. Kryvolapov, M. (2007). On the development of Ukrainian art in the twentieth century, *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, [Ukrainian Academy of Arts. Research and methodological works], vol. 14, Kyiv, pp. 38–49. (in Ukrainian).
4. Matolich, I. Ya. (2014). *Mystetstvoznavtsi Ukrainy. Dovidnyk. 1991–2010* [Art historians of Ukraine. Directory. 1991–2010], Kyiv: DP NVTs “Priorytety”. (in Ukrainian).
5. Ovsichuk, V. (1999). The state of art in Ukraine, *Narodoznavchi zoshyty* [Ethnology notebooks], vol. 5 (29), Lviv, pp. 593–597. (in Ukrainian).
6. Passports of specialties. Higher Attestation Commission of Ukraine: [http://uazakon.com/documents/date\\_1c/pg\\_ijgosc.htm](http://uazakon.com/documents/date_1c/pg_ijgosc.htm) (access date 03. 02. 2019). (in Ukrainian).
7. Stankevych, M. (1999). Art at the turn of the millennium, *Mystetstvoznavstvo '99: naukovyi zbirnyk* [Art Studies'99: scientific collection], Lviv, pp. 11–22. (in Ukrainian).
8. History of Art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe: Jubilee International Conference celebrating The 200 Anniversary of the First Lecture on the History of Art at Vilna. Vilnius University, Torun. (in English).
9. Meno istorija ir kritika [Art History & Criticism], Vol. 7, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2011. (in Lithuanian).

УДК 747 : 745.51 : 62

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.16>

**Наталья Брижаченко**

<https://orcid.org/0000-0001-7322-1291>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка

[Bryzhachenko@gmail.com](mailto:Bryzhachenko@gmail.com)

**СУЧАСНІ ІНТЕР'ЄРНІ АРТ-ОБ'ЄКТИ:  
КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ**

*У статті досліджено та систематизовано світовий досвід створення інтер'єрних арт-об'єктів. Встановлено, що виготовлення арт-об'єктів спирається не лише на знання з композиції, а й на розуміння особливостей роботи сучасного промислового обладнання, яке застосовують при створенні означених композицій. Виявлено, що використання інноваційних технічних засобів передбачає вміння і навички роботи у спеціальних графічних комп'ютерних програмах та розуміння фізичних і художньо-естетичних властивостей матеріалів.*

**Ключові слова:** арт-об'єкти, арт-дизайн, моделювання, фрезерування.

**Наталья Брыжаченко**

кандидат искусствоведения, доцент

Сумской государственной педагогический университет им. А. С. Макаренко



**СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРЬЕРНЫЕ АРТ-ОБЪЕКТЫ:  
КЛАССИФИКАЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ**

*В статье исследован и систематизирован мировой опыт создания арт-объектов. Установлено, что изготовление творческих работ опирается не только на знаниях по композиции, но и на понимании особенностей работы современного промышленного оборудования, которое применяется при создании данных арт-объектов. Выявлено, что использование инновационных технических средств предполагает умение и навыки работы в специальных графических компьютерных программах и понимании физических и художественно-эстетических свойств материалов.*

**Ключевые слова:** арт-объекты, арт-дизайн, моделирование, фрезерование.

**Natalia Bryzhachenko**

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

**MODERN INTERIOR ART OBJECTS:  
CLASSIFICATION AND CREATION FEATURES**

*In recent years, there has been an increasing interest in art-design that is a combination of art and design where the conceptual component prevails over the utilitarian value of the object. The works of art-design reflect the author's artistic concepts and combine aesthetic expressiveness, artistic design and a certain functional load.*

*The objectives of this study are to make a classification of modern interior art-objects and to determine the role of modern industrial equipment in the process of creating designated creative works.*

*The methodology of this work based on the application of empirical and theoretical research methods. The empirical methods, namely experiment, comparison and observation, when studying the characteristics of the manufacture of these creative compositions, are fundamental. To summarize the practical experience and update the curriculum applied theoretical research methods, namely analysis, synthesis and forecasting.*

*The results of the research support the idea that art-objects can be classified: by composition (frontal, three-dimensional, deep-spatial); in terms of components (modular, similar, heterogeneous); in artistic and figurative direction (abstract, associative, naturalistic); by nature of interaction with humans (interactive and static); by materials (wooden, polymeric, metal, glass, mirror, with fabric or combination of several materials in one work); by function (creation of compositional accents or compositional dominant in the interior, identification of separate zones in space, creation of a special artistic-imaginary system in the interior).*

*The analysis of numerical examples of the introduction of art objects in the general design of the object-space environment revealed the criteria that influence the perception of the identified compositions by man: the figurative and stylistic conformity of the art-object to the overall interior design. In this aspect becomes important the question of forming a coherent harmonious space; the compositional arrangement of art-objects in a object-space environment, which depends on the author's concept, architectural planning and spatial-spatial features of the interior.*

*It was revealed that the creation of art-objects is based not only on the knowledge of the composition, but also on the understanding of the features of modern industrial equipment, which is used in the creation of these objects. To make the interior art-object it is necessary to follow certain stages of the work, namely: analysis of the works of predecessors, formulation of the concept, sketching and the production of the object.*

*To produce elements of an art-object it is necessary to create a computer model of that object; to write a control programs for CNC machine tools production of the details of an art-object in the material; to decorate the surfaces of elements. The present results are significant that the use of innovative technical means requires the ability to work in special graphic computer programs and to*

*understand the physical, artistic and aesthetic properties of materials. The use of CNC machines improves the quality of the compositions and opens new horizons in the field of implementation of the most daring creative concepts and the use of different materials.*

*We conclude that the use of industrial equipment in the process of art-objects creation contradicts the concept of manual production of a work of art-design, but the machine is just a tool in the hands of the artist, whose use doesn't offset knowledge of composition, understanding of combinatorics. Without professional training and original artistic design, no industrial equipment is able to produce a unique art object.*

**Keywords:** *art objects, art design, modeling, milling.*

Дослідження численних прикладів дизайну інтер'єру житлового та громадського призначення дає змогу стверджувати, що наразі простежується тенденція уведення різноманітних арт-об'єктів у загальне вирішення предметно-просторового середовища. Світова дизайн-практика свідчить, що означені творчі композиції можуть і бути акцентними елементами інтер'єру, і ставати композиційною домінантою простору.

Арт-об'єкти є втіленням такого напрямку, як арт-дизайн, що відкрив горизонти для творчих експериментів та пошуків нових засобів художньої виразності різноманітних технік і матеріалів. Окрім авторських концепцій, що втілюються через пошуків нових форм, роботу з фактурою, рельєфом, кольором та поєднання матеріалів, важливим постає питання фактичного виготовлення арт-об'єктів. Розвиток технологій дає змогу створювати найскладніші твори, які відіграють роль композиційного центру середовища. В сучасному світі найбільшого поширення у галузі промислового виготовлення елементів або цілісних арт-об'єктів набуло використання верстатів з числовим програмним управлінням (ЧПК). Можливість використання даного обладнання не лише забезпечує високу якість творчих композицій, а й пришвидшує їх виготовлення і надає можливість для реалізації творчих експериментів.

Нестача аналітичних праць у галузі впровадження сучасного промислового обладнання у процес створення інтер'єрних арт-об'єктів та недостатня кількість матеріалу щодо систематизації світового досвіду їх створення формують актуальність даної роботи.

Дослідив виникнення такого напрямку, як арт-дизайн та висвітлив основні напрямки створення сучасних арт-об'єктів український науковець О. Бойчук [2]. Автор зазначив, що терміном *арт-дизайн* “почали позначати підкреслено художні моделі об'єктів, створені на перетині авангардного мистецтва та дизайну, які йшли напереріз естетиці уніфіковано-модульних форм та конструкцій <...>” [2, с. 192]. Також О. Бойчук наголосив, що початком арт-дизайну стали експерименти дадаїстів початку ХХ сторіччя (М. Дюшан. М. Рей), які продовжились у мистецтві інсталяції (С. Далі, Г. Мур та ін.) і творчості майстрів кінетичного мистецтва (О. Колдер, Ж. Тенглі та ін.). Означену концепцію початку такого напрямку як арт-дизайн підтримала О. Ковалевська [4], яка простежила витoki даного явища та визначила конотації арт-дизайну не лише з дадаїзмом, а й із ар-деко та поп-артом. Автор зазначила, що саме в період поп-арту (1950-ті роки) зникли кордони між “високою” і “низькою” культурою, а процес естетизації речового світу, який розпочали дадаїсти, набув розвитку та різноманіття [4]. Нові методи художньої творчості почали активно застосовувати майстри арт-дизайну, що втілилось у розмаїтті напрямків даного явища: кінетичне мистецтво, мультимедійне мистецтво, мистецтво інсталяції (хепенінги, перфоманси), ленд-арт, ресайклінг, апсайклінг тощо.

Світова практика свідчить, що арт-дизайн поширився від художніх експериментів у концептуальних мистецьких творах на предметно-просторове середовище. Арт-дизайн у проектуванні меблів кінця ХХ – початку ХХІ сторіч досліджувала М. Морозова [6], яка розглянула феномен арт-дизайну в меблях як особливий художньо-концептуальний напрямок проектної культури. При створенні об'єктів арт-дизайну на перший план виступає питання взаємодії мистецтва і дизайну, естетики та функціональності. Означена проблематика була розглянута в роботах В. Аронова [1], В. Глазичева [3], С. Хан-Магомедова [8] та ін. Питання артизації сучасного світу також розглянуто у статті К. Костеріної. Автор, досліджуючи проникнення художніх практик у сфери соціального життя, зазначила, що сучасний арт-дизайн

розкриває нові горизонти поєднання традиційних форм художньої діяльності та різноманітних технічних інновацій [5].

Мета статті – систематизувати світовий досвід створення інтер'єрних арт-об'єктів та окреслити етапи їх створення на ЧПК обладнанні.

Для ґрунтового аналізу та систематизації світового досвіду створення інтер'єрних арт-об'єктів необхідним є розгляд арт-дизайну, в рамках якого і створюють означені мистецькі твори.

Початком арт-дизайну як окремого напрямку мистецької творчості вважають 60-ті роки ХХ сторіччя, коли змінювалися парадигми та відбувався перехід у період постмодернізму. Означена трансформація стала результатом змін світоглядних цінностей суспільства, в якому важливим став суб'єктивний фактор. На перший план вийшли індивідуальність, своєрідність, оригінальність та прагнення унікальності. В галузі дизайну означена зміна традиційної системи художнього проектування найяскравіше проявилася в Італії, де “постіндустріальні тенденції були перекладені мовою предметного проектування, використані у дизайні” [4].

За визначенням О. Ковалевської, основними рисами арт-дизайну є: несподівані комбінації кольору та світла; зміна пропорційних співвідношень; поєднання різних стилів в одному об'єкті; створення нестандартних образів; висока якість роботи; увага до деталей композиції; переважання принципу ручного виготовлення об'єкта; іронія, кітч; унікальність арт-об'єктів [4].

Арт-дизайн є переплетенням мистецтва та дизайну, де концептуальна складова превалює над утилітарним значенням об'єкта. Твори арт-дизайну відображають авторські мистецькі концепції та поєднують у собі естетичну виразність, художній задум і певне функціональне навантаження.

Дослідження світового досвіду створення арт-об'єктів дало змогу зазначити, що творчі композиції можна класифікувати:

- *за композиційною будовою*: фронтальні, об'ємні, глибинно-просторові;
- *за складовими елементами*: модульні, подібні, різнорідні;
- *за художньо-образним спрямуванням*: абстрактні, асоціативні, натуралістичні (зображальні);
- *за характером взаємодії з людиною*: інтерактивні (твори, форма або зображення котрих на поверхні об'єкта трансформуються під впливом дій людини або зовнішніх факторів (мультимедійні та кінетичні скульптури)), статичні (композиції, зовнішній вигляд і структура яких не змінюються під впливом зовнішніх факторів);
- *за матеріалами*: дерев'яні, полімерні, металеві, скляні, дзеркальні, з тканиною або комбіновані (поєднання в одній роботі кількох матеріалів);
- *за функцією*: створення композиційних акцентів або композиційної домінанти в інтер'єрі, вияв окремих зон у просторі, створення в інтер'єрі особливої художньо-образної системи.

Варто зазначити, що складність арт-об'єктів та їх якість залежать не лише від гармонійної композиції, а й самої роботи з матеріалами. Сприйняття ж таких об'єктів формується завдяки їх образно-стилістичній відповідності інтер'єру та композиційних прийомів розташування у просторі.

Аналіз численних прикладів упровадження арт-об'єктів у загальне рішення предметно-просторового середовища дав змогу виявити критерії, що впливають на те, як людина сприймає означені композиції:

- *образно-стилістична відповідність арт-об'єкта загальному рішення інтер'єру*. В даному аспекті актуалізується питання формування цілісного гармонійного простору;
- *композиційне розташування об'єктів у предметно-просторовому середовищі*, яке залежить від авторської концепції, архітектурно-планувальних та об'ємно-просторових особливостей інтер'єру.

При формуванні образно-стилістичної відповідності арт-об'єкта загальному рішення інтер'єру постає питання щодо нюансності або контрастності творчої композиції стосовно

інтер'єрного середовища. Нюанс/контраст арт-об'єкта реалізується через співвідношення форм, масштабів і матеріалів художньої композиції з вирішенням загального простору. Світова практика свідчить, що в житловому інтер'єрі поширенішим є нюансне введення арт-об'єктів у простір; натомість у предметно-просторовому середовищі громадського призначення популярним є контраст у співвідношенні арт-об'єктів та інтер'єру.

Нюансні арт-об'єкти підпорядковуються загальній дизайн-концепції інтер'єру і стають композиційними акцентами предметно-просторового середовища. До таких арт-об'єктів можна віднести статичні композиції з різних матеріалів (деревина, метал, скло, дзеркало, полімерні матеріали) або мобільні, елементи яких змінюють своє положення у просторі завдяки руху повітряних мас.

До контрастних арт-об'єктів можна віднести кінетичні композиції, розташовані в центрі простору (атріумі) або у транзитній зоні, що стають головним елементом формування художнього образу інтер'єру. Такі арт-об'єкти найчастіше – композиційна домінанта простору.

При створенні сучасних інтер'єрних арт-об'єктів важливим є як знання матеріалів (їх конструктивних та художньо-декоративних властивостей), так і ознайомлення із сучасною промислово-технічною базою, новим інструментарієм, завдяки якому втілюються авторські задуми та створюється оригінальне предметне наповнення простору. Вміння професійно моделювати необхідні форми та підготувати електронні файли для промислового виробництва авторських об'єктів – важливе завдання в сучасній дизайнерській практиці. А знання та практичні навички з декоративної обробки поверхонь сприяють формуванню естетичної виразності об'єкту, його художньої цінності, самобутності й оригінальності.

Створення інтер'єрних арт-об'єктів передбачає володіння знаннями з композиції, навичками ремісничої роботи і варіативними техніками декоративного оздоблення поверхонь. Перед виготовленням авторського арт-об'єкта необхідно дотримуватися певних етапів виконання твору:

1. *Етап аналізу робіт попередників* передбачає дослідження вже наявних арт-об'єктів, виготовлених з різноманітних матеріалів. У процесі дослідження аналогів важливим є аналіз: композиції роботи, характерних моментів при обробці поверхонь, вузлових з'єднань елементів роботи, фактури матеріалів, поєднання кількох різних матеріалів, пластика поверхонь.

2. *Етап розроблення концептуального рішення* базується на втіленні творчого задуму художника, виявленні певної проблематики або визначенні конкретних завдань при організації предметно-просторового середовища. Концепція роботи є своєрідною пропозицією щодо розв'язання означеної проблеми через формування відповідного образу, донесення певного авторського бачення.

3. *Етап розроблення авторських ескізів* є пошуком втілення концептуального задуму. В сучасній проектній практиці означений етап реалізують у ручній графіці, у вигляді колажів і завдяки застосуванню комп'ютерних технологій.

4. *Етап виготовлення* є найскладнішим при створенні арт-об'єкта, оскільки при втіленні творчого задуму в матеріалі необхідно не лише мати знання з композиції, а й враховувати всі особливості матеріалів, з яких заплановано виготовити твір. У сучасній мистецькій практиці дедалі частіше виготовляють деталі арт-об'єктів на промисловому обладнанні з числовим програмним управлінням. Проте для означеного методу виготовлення елементів арт-об'єкта необхідно пройти певні ступені, а саме:

– *створення комп'ютерних моделей арт-об'єктів*. При застосуванні промислових верстатів (лазерного або фрезерного верстатів з ЧПК) виникає необхідність підготовки макета у графічних програмах векторної графіки (CorelDraw, Illustrator, AutoCAD та ін.) або 3d моделювання (Rhinoceros, 3ds max, SketchUp, КОМПАС-3D, Solidworks, Zbrush та ін.). Векторну графіку застосовують за необхідності вирізання площинних форм, а задля виготовлення об'ємних елементів необхідне 3d моделювання, в якому враховані розміри і кривизна форми, рельєфність поверхні й фактура;

– *написання керувальних програм для станків з ЧПК*. Означений етап здійснює програміст-оператор верстата, який добирає відповідні фрези для роботи, встановлює швидкість

фрезерування, визначає оберти шпинделя, подачі на врізання фрези, стратегію та порядок обробки деталей;

– *виготовлення деталей творчої композиції в матеріалі*. Означений етап передбачає випилювання окремих елементів або, за необхідності, усього арт-об'єкта. Потім виникає необхідність обробити поверхню (шліфування);

– *декоративне оздоблення елементів*, що здійснюють відповідно до матеріалу, з якого було виготовлено об'єкт. При застосуванні деревини можливі використання маркетрі, інтарсії, інкрустації, обробки гарячим піском, тонування, випалювання тощо. При створенні арт-об'єкта з металу можливе застосування гальванопластики, гравірування, чеканки, кування. При впровадженні скла використовують техніки обробки піском, хімічне травлення, фьюзінг, бевелінг, дуття, вітражні техніки, розпис.

– *завершальною стадією створення арт-об'єкта є оформлення роботи*, що передбачає додавання штучного освітлення або акцентних елементів з інших матеріалів та збирання готових сегментів.

Отже, варто зазначити, що активне використання промислового обладнання не нівелює ручне створення художніх творів, а спрямоване на оптимізацію процесу та відкриває нові можливості роботи з різноманітними матеріалами. Завдяки застосуванню промислового обладнання стало можливим створювати арт-об'єкти з фанери, працювати з якою вручну недоцільно як із позиції затрат часу, так і з огляду на якість та варіативність обробки. Крім фанери, в сучасній мистецькій практиці при створенні арт-об'єктів дедалі частіше застосовують полімерні матеріали, які також доцільніше обробляти на промисловому обладнанні з ЧПУ.

Безсумнівно, що впровадження промислового обладнання в процес створення арт-об'єктів протирічить концепції ручного виготовлення твору арт-дизайну, проте верстат – це лише інструмент у руках митця, використання якого не нівелює знання з композиції, розуміння понять про комбінаторику, декоративність та формоутворення. Без професійної підготовки та оригінального художнього задуму жодне індустріальне обладнання не спроможне виготовити унікальний арт-об'єкт. При створенні художнього твору автор обирає той інструментарій, який є найдоцільнішим для кожної окремої роботи і завдяки чому можливо реалізувати творчий задум.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века : анализ теоретических концепций : автореф. дисс. д-ра искусствоведения. Москва, 1995. 38 с.
2. Бойчук А. В. Пространство дизайнера. Харьков : Новое слово, 2013. 368 с.
3. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. Москва : Европа, 2006. 320 с.
4. Ковалевская Е. Арт-дизайн как художественное явление. URL: [http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/4946/1/vek\\_diz-2009\\_11.pdf](http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/4946/1/vek_diz-2009_11.pdf) (дата звернення 15. 09. 2019).
5. Костерина К. С. Арт-дизайн: традиция или новация. URL: [http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/4947/1/vek\\_diz-2009\\_12.pdf](http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/4947/1/vek_diz-2009_12.pdf) (дата звернення 15. 09. 2019).
6. Морозова М. А. Арт-дизайн в зарубежном проектировании мебели XX – начала XXI вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн. Санкт-Петербург, 2008. 26 с.
7. Фиелл Ш. Энциклопедия дизайнера. Концепции. Материалы. Стили. Москва : Астрель, 2008. 192 с.
8. Хан-Магомедов С. О. К постановке вопроса о специфике художественной формы в дизайне. *Проблемы художественной выразительности современной предметной среды*. Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Москва : ВНИИТЭ, 1985. Вып. 45. 100 с.

REFERENCES

1. Aronov, V. R. (1995). "Design in the culture of the XX century: an analysis of theoretical concepts". Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.06. Moscow. 38 p. (in Russian).
2. Boychuk, A. (2013). *Prostranstvo dizayna* [Design space]. Kharkov: New Word. (in Russian).
3. Glazychev, V. L. (2006). *Dizayn kak on est'* [Design as it is]. Moscow: Europe. (in Russian).
4. Kovalevskaya, E. "Art design as an artistic phenomenon". available at: [http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/4947/1/vek\\_diz-2009\\_12.pdf](http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/4947/1/vek_diz-2009_12.pdf) (access date September, 15. 2019).
5. Kosterina, K. S. "Art Design: Tradition or Innovation". available at: [http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/4947/1/vek\\_diz-2009\\_12.pdf](http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/4947/1/vek_diz-2009_12.pdf) (access date September, 15. 2019)
6. Morozova, M. A. (2008). "Art-design in the foreign furniture design of the XX – the beginning of the XXI centuries". Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.06. St. Petersburg. 26 p. (in Russian).
7. Fiell, S. (2008). *Entsiklopediya dizayna. Kontseptsii. Materialy. Stili* [Design Encyclopedia. Concepts. Materials. Styles]. Moscow: Astrel. (in Russian).
8. Khan-Magomedov, S. O. (1985). On the question of the specifics of the art form in design. *K postanovke voprosa o spetsifike hudozhestvennoy formy v dizayne. Seriya: Tehnicheskaya estetika* [The problems of artistic expressiveness of the modern subject environment. Proceedings of VNIITE. Series: Technical Aesthetics]. vol. 45. Moscow: VNIITE. (in Russian).

УДК 7.05: 62: 7.038.11. 94 (477)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.17>

**Наталія Вергунова**

<https://orcid.org/0000-0002-8470-7956>

кандидат мистецтвознавства, доцент  
Харківський національний університет  
міського господарства імені О. М. Бекетова.  
[n.vergunova@gmail.com](mailto:n.vergunova@gmail.com)

**ДО ПИТАННЯ ПРО ВИНИКНЕННЯ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ  
НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРІ. ВПЛИВ КОНСТРУКТИВІЗМУ**

*У статті досліджено питання про вплив конструктивізму на формування промислового дизайну на пострадянському просторі. Розглянуто особливості становлення і розвитку цього процесу з позицій термінологічного обґрунтування. Охарактеризовано смислове наповнення поняття "конструктивізм" з погляду деяких теоретиків того часу, а також їх спроби пошуку синтезу між мистецтвом, працею і виробленою продукцією, у процесі якого формувалося "виробниче мистецтво", що можна вважати своєрідним протодизайном XXI століття.*

**Ключові слова:** промисловий дизайн, виробниче мистецтво, футуризм, конструктивізм, стильова система.

**Наталья Вергунова**

кандидат искусствоведения, доцент,  
Харьковский национальный университет  
городского хозяйства имени А. Н. Бекетова

**К ВОПРОСУ О ПОЯВЛЕНИИ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА  
НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ. ВЛИЯНИЕ КОНСТРУКТИВИЗМА**

*В статье исследован вопрос о влиянии конструктивизма на формирование промышленного дизайна на постсоветском пространстве. Рассмотрены особенности становления и развития этого процесса с позиций терминологического обоснования. Охарактеризовано смысловое наполнение понятия “конструктивизм” с точки зрения некоторых теоретиков того времени, а также их попытки поиска синтеза между искусством, трудом и произведенной продукцией, в процессе которого формировалось “производственное искусство”, что может считаться своеобразным протодизайном XXI века.*

**Ключевые слова:** *промышленный дизайн, производственное искусство, футуризм, конструктивизм, стилевая система.*

**Natalia Vergunova**

Candidate of Art Studies Associate Professor  
O. M. Beketov National University  
of Urban Economy in Kharkiv

**THE EMERGENCE OF INDUSTRIAL DESIGN IN THE POST-SOVIET AREA.  
THE INFLUENCE OF CONSTRUCTIVISM**

*The beginning of industrial design's formation (“production art”) started in the 20's years of the last century. As it was the time of ambiguous and controversial phenomena, the further refinement and clarification of theory based on factual data is required. At that time the concept of new relations between art and production was developed, as well as its ideological saturation and functional purpose. One of the key elements in this concept is the phenomenon of constructivism and its impact on the emergence of industrial design in the post-Soviet space.*

*These fundamental and often irreconcilable complexities and contradictions can be traced in numerous articles of theorists: N. Punin, B. Kushner, A. Ghan, M. Ginsburg, N. Chuzhak and others. Each of them has a personal point of view in terms of semantic content of “constructivism”. Their vision of constructivism is essential for reconsidering and refinement of those processes in context of socio-economic and cultural formations of that time.*

*The aesthetics of artistic designing was based on rejection of artistic idea as well as decorative elements and other old forms of art so orientation towards the functional requirements in everyday things was the priority. It was happening due to the fact that old forms of art represented a certain social position of human in a society where the relations of people are often replaced by the relations of things. Another reason for abandoning the artistic forms of past also has to do with the social area of that time when useful things were opposed to pieces of art associated with luxuries that were unacceptable in those difficult and contradictory conditions of life.*

*The theoretical support of “constructivism” term was provided by Oleksiy Ghan and his book “Constructivism” published in Tver in 1922. A. Ghan and his followers understood constructivism not only as “conventional” art, but as “intellectual and material production” associated with science and technology, which is the basis of industrial design of today.*

*Thus, the formation of “production art” in the 20's of the twentieth century went under the significant influence of constructivism. There are also some several conflicting points regarding the phenomenon of constructivism, namely the primary meaning of this term. Some researchers focus on the formal side of constructivism than on its social content. Meanwhile, there are several substantive levels of perception of constructivism, namely the connection with technical construction; connection with the structural organization of work of art, which also represents a certain construction; connection with construction process, for example, with methods of engineer's work; connection with the purpose set by organization, that is, the construction of subject environment.*

*This multilevel semantic diversity of “constructivism” term also reflects the wide range of phenomena covered by this concept. It has more than a purely stylistic sense, for example in design and architecture, and cannot be linked to the literal manifestation of an object’s construction. As S. Khan-Magomedov have noted, constructivism, first of all, was understood as a new method of designing. In other words, it is essential for solving problems of shaping, and the process of form creation is fundamental in design, especially in industrial design.*

**Keywords:** industrial design, production art, futurism, constructivism, style system.

Початок формування промислового дизайну, тоді “виробничого мистецтва”, на наших територіях припадає на 20-ті роки минулого століття. Події того часу, що навіть сьогодні можуть сприйматися неоднозначно і суперечливо, а тому потребують додаткового уточнення з урахуванням фактологічних даних, послужили істотним чинником у розробленні концепції нових відносин мистецтва і виробництва, із певним ідейним насиченням та функціональним призначенням. Однією з таких подій є явище конструктивізму і його вплив на виникнення промислового дизайну на пострадянському просторі.

Ці складності та протиріччя можна простежити в численних статтях наступних дослідників: М. Пуніна [4], Б. Кушнера [5], О. Гана [2], С. Хан-Магомедова [7], М. Гінзбурга [3], Н. Чужака [8], М. Асеева, Б. Арватова [1] й інших. Ці статті дають по-новому поглянути на процеси, що відбувалися тоді, з огляду на соціально-економічні та культурні формації, притаманні тому часу.

Мета статті – висвітлити вплив конструктивізму на виникнення промислового дизайну на пострадянському просторі у 20-х роках ХХ століття, розглянути особливості становлення і розвитку цього процесу з позицій термінологічного обґрунтування.

Ідеологічною базою для формування промислового дизайну того часу – “виробничого мистецтва”, напочатку слугували ідеї футуризму. Футуризм як явище виник у Російській імперії в першому десятилітті ХХ століття, та, за твердженням сучасників, намагався поглинути російський імпресіонізм і символізм, довівши їх до логічного завершення. За трохи більше як десятирічний термін свого існування футуризм пройшов кілька етапів розвитку, починаючи з лабораторно-формального, коли стався прорив у зміні використовуваних зображувальних засобів; трибуно-плакатний етап, що відзначився виникненням у мистецтві перших революційно-пролетарських змістовностей; та кінцевий етап злиття мистецтва з виробництвом [8, с. 19].

Згодом ці ідеї транслювалися в журналі “ЛЕФ” (журнал Лівого фронту мистецтв під редакцією В. Маяковського), що і став головним розповсюджувачем ідей цього нового, “виробничого мистецтва”. У першому, березневому номері журналу, що вийшов у 1923 році, була задекларована програма дій цього фронту, його ідеологічна платформа. У кількох розділах програми учасники процесу сформулювали основні завдання й намітили шляхи їх досягнення. У підсумковій частині цього документа був сформульований заклик і до майбутніх “дизайнерів”:

“Конструктивісти! <...> Стоїть питання про саме існування мистецтва. Конструктивізм повинен стати найвищою формальною інженерією усього життя. Конструктивізм в розігруванні пастуших пасторалей – дурниця. Наші ідеї повинні розвиватися на сьогоднішніх речах” [1, с. 10].

Саме футуризм та його прояв у суспільно-культурному житті країни сприяв виникненню конструктивізму, що можна вважати історичним фундаментом сучасного промислового дизайну в усіх пострадянських країнах, стилеутворювальною предтечею сьогоднішньої формотворчості сучасних дизайнерів. Звичайно, цей стилеутворювальний фундамент, закладений у 1920-ті роки за вирішальної ролі конструктивізму (функціоналізму), утворив стильову систему не на одне покоління і, можливо, не на одне століття. ХХ століття минуло під її гаслами, плавно пересуваючись у третє тисячоліття. Цілком можливо, що так буде тривати і далі, оскільки нічого принципово нового в питаннях стиле- та формоутворення у навколишньому предметно-просторовому середовищі, що можна було б протиставити



закладеній у ті роки стильовій системі конструктивізму, створено не було. Весь цей час дизайнери збагачували і розвивали підходи до формоутворення, запропоновані в 20-ті роки минулого століття.

Варто зазначити, що за цей час було зроблено кілька спроб відійти від стилеутворювального стрижня концепції конструктивізму. Перша спроба припадає на 1930-і роки, після Великої депресії у Сполучених Штатах Америки та пов'язаною з нею економікою Європи, коли хвиля неокласицизму прокотилася багатьма країнами. Тоді ще були живі спогади про модерн початку століття й активно працювали представники цієї течії, але ця перша хвиля стилізації і еkleктики так і залишилась історичним пластом у загальній мистецтвознавчій парадигмі. Друга хвиля традиціоналістської стилізації відбулася в 1950-ті роки, передусім у США, на хвилі інтересу до космічних досліджень, і як результат, комерційного використання нових матеріалів. Саме в цей час (1959) були створені “ікони” автомобільно-аерокосмічного дизайну Cadillac Series 62 convertible and Eldorado Seville, Chevrolet Impala Sport Coupe, Imperial LeBaron Charles Schridde та інші. А ще раніше, в 1950 році, дизайнери меблів Рей і Чарльз Імзі (Charles & Ray Eames) започтакували колекцію “Eames Plastic Side Chair”, з якої “Fiberglass Chair” був першим пластиковим стільцем, запущеним у масове виробництво. Його сворили у двох варіантах: DSR (Dining Height Side Chair Rod Base) – з металевими ніжками і DSW (Dining Height Side Chair Wood) – з дерев'яними ніжками, й він одразу став культовим предметом меблів ХХ століття. Сьогодні цей стілець можна побачити в багатьох інтер'єрах приватного житла та громадських просторів.

Стилістичні метаморфози 1980-х і наступних років уже не протиставляють, як інші, вихідним концепціям конструктивізму. Їх можна розглядати і як пошук “свого обличчя” окремих дизайнерів (“чуттєвий мінімалізм” Каріма Рашида (Karim Rashid), і як своєрідні творчі прагнення та пориви в умовах труднощів у сфері формоутворення (біоморфізм Сантьяго Калатрави (Santiago Calatrava) або Захи Хадід (Zaha Hadid), і як спробу запропонувати нову стилеутворювальну концепцію (група “Мемфіс” (Memphis Group), “Архізум” (Archizoom) та інші). Але поки що більшість дизайнерів бачить вихід у поєднанні еkleктики і декоративізму; найчастіше це спрацьовує – еkleктика і декоративізм як такі ефективні й, без сумніву ефектні.

Щодо термінології, то поняття “еклектика” було оновлено на “ф'южен/ф'южн” (англ. Fusion, злиття – стиль в архітектурі й дизайні інтер'єру, що характерний “поєднанням непоєднуваного”, тобто об'єднує в собі абсолютно різні елементи з різних стилів). Або, наприклад, “мінімалізм”, що сьогодні перетворився на “лофт”. Але для серйозного ствердження про виникнення нової стильової парадигми цього поки що недостатньо: це, радше, визнання фундаментальної обґрунтованості стильової системи, запропонованої ще в 1920-ті роки.

Згадана стильова система та її стрімке впровадження у різні види художньої творчості різко змінили вигляд предметно-просторового середовища, при цьому практична сторона процесу потребувала наукового осмислення і теоретичних установок. Саме тому в березні 1920 року в Москві був організований Інститут художньої культури (ІНХУК), що діяв до 1924 року. Поряд з науково-дослідною роботою, яку здійснювали в інституті, ця організація також представляла творче об'єднання живописців, графіків, скульпторів, архітекторів і мистецтвознавців, які займалися питаннями теорії та історії художньої культури [7, с. 134].

Методика дослідження в програмі ІНХУКу, що розробив В. Кандинський, зосереджувалася на виявленні закономірностей впливу творів мистецтва на людину, також у програмі були намічені плани дослідження засобів виразності різних видів мистецтва та не менш велике значення надано пошукові аналогії засобам впливу одних видів мистецтва на інші.

Якщо спочатку діяльність Інституту художньої культури тривала під впливом “лівих” течій в образотворчому мистецтві (безпредметного та інших) і ставили завдання дослідження формальних засобів різних видів мистецтва (музики, театру, живопису, графіки, скульптури й інших), то у 1921 році в ІНХУКу відбулося розмежування між прихильниками цієї формальної програми і тими, хто прагнув застосувати результати теоретичних установок і експериментів у сфері художньої творчості в повсякденній практичній діяльності, зокрема в промисловості [7, с. 136].

Саме тоді в ІНХУКу склалася “Перша робоча група конструктивістів”, яка займалася теоретичним розробленням проблем конструктивізму і виробничого мистецтва та експериментуванням у галузі художнього конструювання. Якщо перше офіційне засідання московської групи конструктивістів датоване 18 березня 1921 року, то неофіційні зібрання ініціативного ядра – О. М. Ган, О. М. Родченко і В. Ф. Степанова відбувались і раніше, 23 лютого, з обговоренням програмних та організаційних питань групи [7, с. 138]. Протокол цих зборів є першим із числа відомих документів, де вжито терміни “конструктивізм” і “конструктивіст”.

Ці ідеї виробничого мистецтва, що переважали в ІНХУКу з 1921 року, мали великий вплив на теоретичну базу конструктивізму в різних видах мистецтва: кіно, поліграфії, театрі, літературі, зароджуваному тоді дизайні. В основу естетики художників-конструктивістів було покладено заперечення художнього вимислу і присутності декоративізму та інших старих форм мистецтва, тобто домінувала орієнтація на функціональні вимоги в побутових речах. Це пов’язано, насамперед, з тим, що старі художні форми уособлювали певне соціальне становище людини в суспільстві, де стосунки людей нерідко підмінювали стосунками речей. Ще одна причина відмови від художніх форм минулого також пов’язана зі соціальним полем тієї епохи, коли корисні речі протиставляли творам мистецтва, асоційованим із предметами розкоші, що були недопустимі в тих складних і суперечливих умовах життя.

Термін “конструктивізм” своїм теоретичним обґрунтуванням завдячує Олексієві Михайловичу Гану. В 1922 році у Твері була опублікована книга О. М. Гана “Конструктивізм” – своєрідний маніфест нової революційної творчості, де зокрема йшлося: “У конкретній обстановці нашого дня спостерігається тяжіння в середовищі майстрів революційного мистецтва у бік технічного розквіту і соціального осмислення своєї праці. Виступає конструктивізм – струнке дитя індустріальної культури <...> Починається нове літочислення з 25-го жовтня 1917 року” [2, с. 19].

Ган і його послідовники розуміли конструктивізм не тільки як “умовне” мистецтво, а як “інтелектуально-матеріальне виробництво”, пов’язане з наукою і технікою, що сьогодні є базовою точкою докладання промислового дизайну.

Не менш вагомий внесок зробив інший теоретик – Мойсей Якович Гінзбург у книзі “Стиль та епоха” 1924 року видання. На думку цього теоретика, кожний великий стиль завжди залежить від умов своєї епохи та відображає характерний їй естетичний ідеал, іншими словами, причинна залежність між реальними життєвими факторами і системою художнього мислення людини, а також формальною творчістю художника має бути врахована [3, с. 17]. Варто зазначити, що перші теоретичні викладки М. Я. Гінзбурга щодо теорії конструктивізму були базовані суто на змістовому значенні цього терміна, тобто розкривали тільки проблеми взаємодії конструкції і архітектурної форми, визначаючи його як “одну з граней сучасної естетики”, “одну з особливостей, що входить у характеристику нового стилю” [3, с. 123]. Згодом у його роботах цей термін став більш узагальнювальним та всеосяжним.

Продовженням маніфестацій ідей конструктивізму стали експонати “Першої російської художньої виставки” (Die erste russische Kunstausstellung), що була організована у жовтні 1922 року в берлінській галереї Ван Дімена. Виставка стала важливим етапом у розвитку відносин між радянською Росією та Німеччиною. Обкладинку виставкового каталогу виконав Ель Лисицький (Lazar Markovich Lissitzky; 1890–1941). У передмові до каталогу виставки уповноважений Наркомосу художник Д. Штеренберг наголосив: “Цим приїздом ми ставимо собі за мету показати Західній Європі все те, що може дати уявлення про творчі здобутки російського мистецтва військових і революційних років” [6, с. 52].

Для Радянської Росії були важливі будь-які акції, спрямовані на зміцнення її позицій на міжнародній арені, тому в квітні–травні 1923 року ця виставка переїхала у Стеделік-музей: міський музей Амстердама (Stedelijk Museum). Таким чином, можна вважати, що в Європі термін “конструктивізм” виник лише в 1922 р., і там його озвучив, судячи з усього, Ель Лисицький. Саме він виїжджав тоді з Радянської Росії в Німеччину і Францію. І саме йому О. М. Ган передав Програму і знімки робіт конструктивістів.

Отже, “виробниче мистецтво” у 20-х роках ХХ століття формувалося під істотним впливом конструктивізму. Своєю чергою, щодо явища конструктивізму простежуються кілька суперечливих аспектів, зокрема первинний сенс цього терміна. Деякі дослідники акцентують увагу радше на формальному боці конструктивізму, ніж на його соціальному змісті. Тим часом є кілька змістовних рівнів сприйняття конструктивізму, а саме зв’язок із технічною конструкцією; зв’язок зі структурною організацією художнього твору, що також представляє певну конструкцію; зв’язок із процесом конструювання, наприклад, з методами роботи інженерів; зв’язок із завданням тієї чи іншої організації, тобто конструювання предметного середовища людини.

Ця багаторівнева змістовна різноманітність терміна “конструктивізм” також свідчить про широке коло явищ, які охоплює це поняття. Воно має більше ніж суто стилістичний сенс, наприклад, у дизайні й архітектурі, та не може бути пов’язане з буквальним виявленням конструкції об’єкта. Як свого часу зазначив С. Хан-Магомедов, у конструктивізмі бачили передусім новий метод проектування, тобто розв’язання певних проблем формоутворення, а процес створення форми та робота з нею є першоосновою в дизайні як такому, особливо у промисловому дизайні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асеев Н., Арватов Б., Брик О., Кушнер Б., Маяковский В., Третьяков С., Чужак Н. Программа ЛЕФ. *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1923. № 1. 255 с.
2. Ган А. М. Конструктивизм. Тверь : Тверское издательство, 1922. 72 с.
3. Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха : проблемы современной архитектуры. Москва : Государственное издательство, 1924. 238 с.
4. Карасик И., Пунин Н. Новое искусство. *Искусство XX века. Вопросы отечественного и зарубежного искусства*. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский университет, 1996. Вып. 5. С. 57–68.
5. Кушнер Б. Организаторы производства. *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1923. № 3. С. 100–107.
6. Попов А. Н. Русский Берлин. Москва : Вече, 2010. 404 с.
7. Хан-Магомедов С. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. Москва : Стройиздат, 2001. 712 с.
8. Чужак Н. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня). *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1923. № 1. 255 с.

#### REFERENCES

1. Aseev, N., Arvatov, B., Brik, O., Kushner, B., Mayakovskiy, V., Tret'yakov, S. and Chuzhak, N. (1923). LEF program, *Levy front iskusstv* [Left Front of the Arts], vol. 1, Moscow: LEF. (in Russian).
2. Gan, A. (1922). *Konstruktivizm* [Constructivism] Tver: Tverskoe izdatel'stvo. (in Russian).
3. Ginzburg, M. (1924). *Stil' i epokha: problemy sovremennoy arkhitektury* [Style and era: problems of modern architecture] Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (in Russian).
4. Karasyk, Y., Punyn, N. (1996). New art. *Iskusstvo XX veka. Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva* [Art of the XX century. Questions of domestic and foreign art], Vol. 5, Saint Petersburg: Saint Petersburg University, pp. 57–68 (in Russian).
5. Kushner, B. (1923). Organizers production, *Levy front iskusstv* [Left Front of the Arts], Vol. 3, Moscow: LEF, pp. 100–107 (in Russian).
6. Popov, A. (2010). *Russkiy Berlin* [Russian Berlin]. Moscow: Veche. (in Russian).
7. Khan-Magomedov, S. (2001). *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture of the Soviet avant-garde]. Moscow: Stroyizdat. (in Russian).
8. Chuzhak, N. (1923). Under the sign of life building (experience of awareness of the art of the day), *Levy front iskusstv* [Left Front of the Arts], Vol. 1, Moscow: LEF. (in Russian).

УДК 7.012(03)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.18>

**Євген Гула**

<https://orcid.org/0000-0002-3559-2179>

професор

Київський національний університет технологій та дизайну

[evgenush.gula@gmail.com](mailto:evgenush.gula@gmail.com)

### **ХУДОЖНЄ МИСТЕЦТВО ТРИПІЛЛЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ**

*У статті розглянуто риси, притаманні орнаменту епохи Трипілля, та їх значення для сучасного українського дизайну. З'ясовано, що дані археологічних розкопок дають дослідникам стверджувати про наявність у стародавніх племен епохи міді та бронзи своєрідних зародків дизайну. Виявлено, що художнє мистецтво Трипілля формувалося упродовж тривалого періоду (ймовірно, кількох століть) під впливом міграцій, культурної взаємодії та дифузії багатьох племен різних земель і природно-географічних зон.*

**Ключові слова:** дизайн, матеріальна культура, образотворче мистецтво, історія, сьогодення, Трипілля, посуд, кераміка, орнамент, протоміста.

**Евгений Гула**

профессор

Киевский национальный университет технологий и дизайна

### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО ТРИПОЛЬЯ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОГО ДИЗАЙНА**

*В статье осуществлен обзор характеристик, присущих орнаменту эпохи Триполья, и их значение для современного украинского дизайна. Выяснено, что данные археологических раскопок позволяют исследователям утверждать о наличии у древних племен эпохи меди и бронзы своеобразных истоков дизайна. Виявлено, что художественное искусство Триполья формировалось в течение продолжительного периода (вероятно, нескольких столетий) под влиянием миграций, культурного взаимодействия и диффузии многих племен разных земель и природно-географических зон.*

**Ключевые слова:** дизайн, материальная культура, изобразительное искусство, история, настоящее, Триполье, посуда, керамика, орнамент, протогорода.

**Yevhen Hula**

Professor

Kyiv National University of Technologies and Design

### **THE ART OF TRYPILLYA IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN DESIGN**

*In this publication the review of the characteristics inherent of an era ornament Trypillya and to their value for modern Ukrainian design is carried out. It is found out that data of archeological excavations allow researchers to claim about presence at ancient tribes of an era of copper and bronze of peculiar sources of design. It is revealed that art of Trypillya was formed during the long period (probable several centuries) under the influence of migrations, cultural interaction and diffusion of many tribes of different lands and natural and geographical zones. The most expressive elements of initial design of Trypillya's people were present at ware which got unique forms for this account. A Trypillya civilization, being a part of the world of ancient farmers of the European*

*continent, tells contemporaries the valuable reference points in design connected with a cult of the Sun, the earth, fertility and also the nature in general.*

*Trypillian culture became an example of artly perfect registration of utilitarian household items in the period of the primary in the territory of Ukraine. In this context it can be considered as a background and soil for a prototype of the modern art of design. Despite the fact that origin of trypilets up to the end not found out, a part of researchers identify them with the autochthonic agricultural population of the Right bank of Ukraine of a copper era which descendants on these lands perhaps created protoslavic tribes in the first centuries after B.C.*

*In development of Trypillian culture researchers traditionally allocate three chronological periods: early (A), average (C) and late (C), Proto design of culture Trypillya known to us, first of all, thanks to an ornament of kitchen and table pottery. In the period of early Trypillya it was drawn on crude clay usually black, brown, is more rare – white paints; at the time of an average Trypillya represented polychrome, and late Trypillya – monochrome painting. Of course, that except patterns, ancient Trypillian masters tried to apply primitive images of people and animals to ware.*

*The symbolics of trypslets during the most developed period when they produced the perfect drawn ware, consisted from more than 300 separate signs and also their blocks. Thus, a Trypillian civilization, being parts of the world of ancient farmers of the European continent, tells contemporaries the valuable reference points in design connected with a cult of the Sun, the earth, fertility and also the nature in general. Also eternal there is a symbolics of trypilets about revival and immortality of human soul which was quite atypical for the primitive primaries, and fully as the official religion revealed in the period of the developed civilizations.*

*Era ornament Trypillya is of great interest as it was characterized by the high level of saturation initial symbolics, powerful magic of initial rituals, the appeal of people to otherworldly forces to modern designers. Besides, it is important that trypilets tried to transfer the whole texts which gives the grounds to certain researchers to approve about existence in neolytic the population of Ukraine of a prototype of writing in ornaments.*

**Keywords:** *design, material culture, fine arts, history, present, Trypillya, ware, ceramics, ornament, prototowns*

Пошук витоків українського дизайну в минулі часи є вельми актуальною науково-дослідницькою проблемою, позаяк дає науковцеві змогу зрозуміти, наскільки глибоким є коріння тих ціннісно-естетичних орієнтирів і архетипів, які нині відображаються у дизайнерських розробках.

Імовірно є те, що найдавніші джерела таких культурних патернів були сформовані у рамках першої значної землеробської культури на території України – Трипільської культури, представники якої залишили після себе унікальний мистецький спадок, який досі є предметом дослідницьких дискусій представників наукових шкіл у різних країнах світу. Про матеріальну культуру Трипілья дослідники, насамперед археологи, довідалися із другої половини XIX століття, коли у ході розкопок на території Поділля й Київщини віднайшли залишки стародавніх жител, які виявилися датованими V–III тисячоліттями до Різдва Христового. Крім того, були віднайдені рештки мальованої кераміки й антропоморфні статуетки, що дало історикам змогу стверджувати про високий рівень художньо-образного мислення стародавніх трипільців, а сучасним дослідникам сфери дизайну – про прихильність населення Трипільської культури до оздоблення речей повсякденного, у т. ч. утилітарного вжитку, тобто до протодизайну.

Наразі є розгалуження наукового вивчення Трипільської культури у загальноісторичній, навчальній та публіцистичній літературі. Однак наявні й суттєві відмінності – якщо в історичній літературі формується наукова картина трипільської культури, то в інших працях значною мірою залишається міфотворення. Крім того, слід зазначити, що питання історичної інтерпретації трипільської культури, у т. ч. її художньо-мистецького компонента, має значну заполітизованість в Україні й за її межами.

Зв'язок даної проблеми з важливими завданнями ряду наукових дисциплін тісний і обумовлений тим, що дослідження зв'язку Трипільської культури зі сучасними дизайнерськими

напрацюваннями буде продуктивнішим при залученні теоретичного й методологічного інструментарію не лише власне теорії дизайну і мистецтвознавства, а й історії, археології та етнології.

Серед останніх наукових праць про різні сфери дизайну в Україні (2019 р.) варто згадати дисертації В. Косіва [15] й Н. Кохан [16], монографії і посібники І. Гардабхадзе [7], О. Дубового, Т. Блажкевич, В. Дубового [13], Я. Крижановської, М. Вотінова, О. Смірної [17], О. Сафронової [21]. Мистецтву Трипільської культури та його впливу на подальші історичні епохи присвячені роботи таких дослідників, як К. Буренко [3], М. Відейко [4–6], О. Годенко-Наконечної [8], Е. Овчинникова [19], В. Рудя [20], П. Толочка, Д. Козак, С. Крижицького, О. Моця, В. Мурзіна [23], Д. Толочко [24]. Актуальним є розгляд праці М. Відейка “Трипільські протоміста”, присвяченої історії вивчення трипільських поселень-гігантів та їх матеріальної культури [5]. Загалом матеріальна культура Трипільля завжди привертала увагу вчених через своє виняткове значення, унікальність (як для епохи міді). Водночас залишаються лакуни, пов’язані з науковим осягненням значення культури Трипільля для сучасного дизайну України і регіону Східної Європи у цілому.

Мета статті полягає у висвітленні загальних тенденцій еволюції естетичних канонів дизайну (в нинішньому розумінні цього терміна) від періоду Трипільля до нинішніх часів.

Відповідно до одного з найпопулярніших визначень, дизайн – “одна з найпоширеніших у наш час галузей мистецтва, що тісно пов’язана з цивілізаційними викликами сучасного суспільства і розвивається у напрямку всебічного вдосконалення як у науково-технічному, економічному, так і в естетичному та культурному напрямках” [12, с. 5]. Наприкінці 2010-х років місія дизайну полягає у формуванні творчого середовища як посередника між сучасною техногенною цивілізацією та духовною культурою, між світом метамодерну і традицією, між інноваціями й історією.

Із дизайном безпосередньо пов’язана графіка – “будь-які рисунки, (етюди, ескізи, начерки до живописних творів, самостійні завершені твори), що розмножуються засобами друку, рисунки-зображення і чисті візерунки”. До графіки також належать рисунок літер та різноманітні шрифти [2, с. 59]. Щодо графічного дизайну, то його найважливішим елементом науковці вважають візуалізацію змісту вислову, способи якої можуть варіюватися від реального зображення об’єктів до словесних знаків, де не лише слово, а й зображення його має певний зміст [12, с. 105].

Водночас схильність до художньо досконалого оздоблення предметів матеріального світу, в тому числі тих, що перебувають у повсякденному користуванні, не була унікальним явищем для ХХ століття, коли виник власне дизайн. Вона супроводжувала людство й у первісні часи, адже дані археологічних розкопок дають дослідникам змогу стверджувати про наявність у стародавніх племен епохи міді та бронзи своєрідних зародків дизайну, т. зв. “протодизайну”. В цей період на території України набула розквіту культура Трипільля, що отримала свою назву від однойменного селища, розташованого за 40 км від столиці України. У Молдові та Румунії ця ж культура отримала назву Кукутень [6, с. 10]. Художня культура періоду Трипільля пов’язана, насамперед, із масштабним виробництвом керамічних гончарних виробів, жіночих статуєток, намист, амулетів, а також моделей житла.

Як уже зазначено, вивчення Трипільської культури значною мірою пов’язане із міфотворенням у вітчизняній і зарубіжній історичній науці. Крім того, є різні підходи до хронології трипільських поселень на південному заході України. Так, одна група істориків й археологів обмежує час розвитку культури Трипільля початком IV – кінцем III тис. до н. е. Територією розміщення трипільських племен вважають субрегіон Східної Європи, який охоплював більшу частину сучасної України, а також переважну більшість країн Балканського півострова. Водночас інша група дослідників переконана у раніших витоках Трипільської культури (рубіж V – IV тис. до н. е.). Щодо географії трипільських поселень, то вона, на думку другої групи вчених, мала свій умовний епіцентр у Трансільванії та Румунській Молдові, а на території України була поширена лише на Правобережжі (зокрема на Київщині, де, власне, і розташоване с. Трипільля) і частково Лівобережжі [10, с. 129; 14, с. 35].

Генезу Трипільської спільноти (5300–4000 роки до н. е.) більшістю сучасних авторів пов'язують із археологічною культурою Кукутені (Румунське Прикарпаття). Саме звідси орієнтовно упродовж VI тисячоліття та у першій половині V тисячоліття до н. е. племена трипільців розселилися у басейні річок Дністер та Південний Буг, а звідти – практично по всій Правобережній Україні.

Стосовно історичних міфів про трипільців, то вони полягають насамперед у встановленні прямого і безпосереднього зв'язку цих прадавніх племен зі східними слов'янами й українцями. Водночас з наукового погляду стверджувати про це не зовсім коректно, з урахуванням кількох тисячоліть, які відділяли Трипільську культуру від власне слов'янських поселень на території нинішньої України.

Художнє мистецтво Трипільля формувалося упродовж тривалого періоду (ймовірно, кількох століть) під впливом міграцій, культурної взаємодії та дифузії багатьох племен різних земель і природно-географічних зон. На рис. 1 відображена географія трипільських поселень, що, як це випливає з досліджень, у безпосередній взаємодії (торговельній та ін.) і під впливом археологічних культур лійчастого посуду (територія сучасної Польщі), ямково-гребінцевої кераміки (північний схід України), нижньомихайлівсько-кемі-обинської культури (південь України) тощо.

Художня культура періоду Трипільля пов'язана, насамперед, із масштабним виробництвом керамічних гончарних виробів. Серед глиняного посуду різної форми у трипільських поселеннях найчастіше трапляються типи великих посудин грушоподібної форми (використовували для зерна), горщиків різної форми. Крім того, археологи традиційно знаходять на території трипільських “протоміст” ложки, друшляки, миски, а також біноклеподібний посуд. Трипільська культура, як і багато подібних культур первісного суспільства й стародавнього світу, відома і глиняними жіночими статуетками, намистами, амулетами, а також модельками житла, завдяки яким сучасні вчені можуть дізнатися, де мешкали представники цього прадавнього етносу 6–7 тис. років тому.

Власне, більшість виробів із глини мали побутове призначення (насамперед посуд), проте стосовно статуеток та інших подібних предметів, то вони виконували, найімовірніше, ритуальну функцію, будучи безпосередньо пов'язаними із хліборобськими культами (жінка – символ родючості тощо).

Крім того, у трипільських поселеннях археологи знаходять вироби не лише з глини, а й подекуди з міді (переважно прикраси – браслети, кільця, гачки та інші предмети).

Розглядаючи елементи протодизайну на виробах трипільців, можна стверджувати, що найвиразніші з них наявні на посуді, який за рахунок цього набув неповторних форм. Зокрема, у період умовного раннього Трипільля (4000–3600 рр. до н. е.) поверхня посуду була вкрита заглибленим орнаментом або канелюрами у вигляді стрічок з кількох паралельних ліній, які утворювали спіральні форми орнаменту. Подібний орнамент був притаманний також для більшості статуеток.

Переходячи до характеристики специфічних рис орнаменту на посуді т. зв. середнього Трипільля (3600–3100 рр. до н. е.), слід зазначити, що типовим для цього часу виявився монохромний спіральний орнамент, який наносили чорною фарбою на жовтувато-червонуватому фоні. Саме на цей період припадає активне використання повільного гончарного кола, що, звісно, посприяло збільшенню числа археологічних знахідок середнього Трипільля (поселення знайдені біля н. п. Володимирівка, Сушківка, Попудня, Шипинці).

У часи пізнього Трипільля (3100–2500 рр. до н. е.) протодизайн посуду вчергове зазнав змін. Оскільки території розселення трипільців на початку III тисячоліття суттєво розширилися і віднайдені “міста” Трипільської культури сягали теренів не лише Українського лісостепу, а й степової зони, на їх матеріальний світ починають впливати племена прадавніх скотарів цього регіону (ямна культура тощо). Зазначене безпосередньо відобразилося на особливостях пізньотрипільського орнаменту [22, с. 101]. У ньому, зокрема в мотивах розпису посуду, зникає спіральна орнаментация, а також поступово видозмінюються “типові” трипільські форми посуду. Натомість появляється новий тип посуду, що орнаментований відтисками шнура. Водночас у сфері антропоморфної пластики також відбувається певне “розчинення” стилю та

його примітивізація. Науковці вважають, що надалі племена трипільців на землях Середнього Подністров'я та Придніпров'я витіснили праїндоевропейці, які були представлені, зокрема, археологічною культурою кулястих амфор [22, с. 102].

На пізньому етапі вся матеріальна культура трипільців зазнала великих змін: зростає роль скотарства, спрощується житлобудівництво, зменшується кількість розписної кераміки, пластика дедалі більше стилізується й поступово взагалі щезає. Виникають сталі за характером культурного комплексу типи пам'яток – усатівський, городський, софіївський, котрі різняться між собою не лише за складом кераміки, а й за обрядом поховань, пластикою тощо. Деякі дослідники вбачають у цих типах окремі культури.

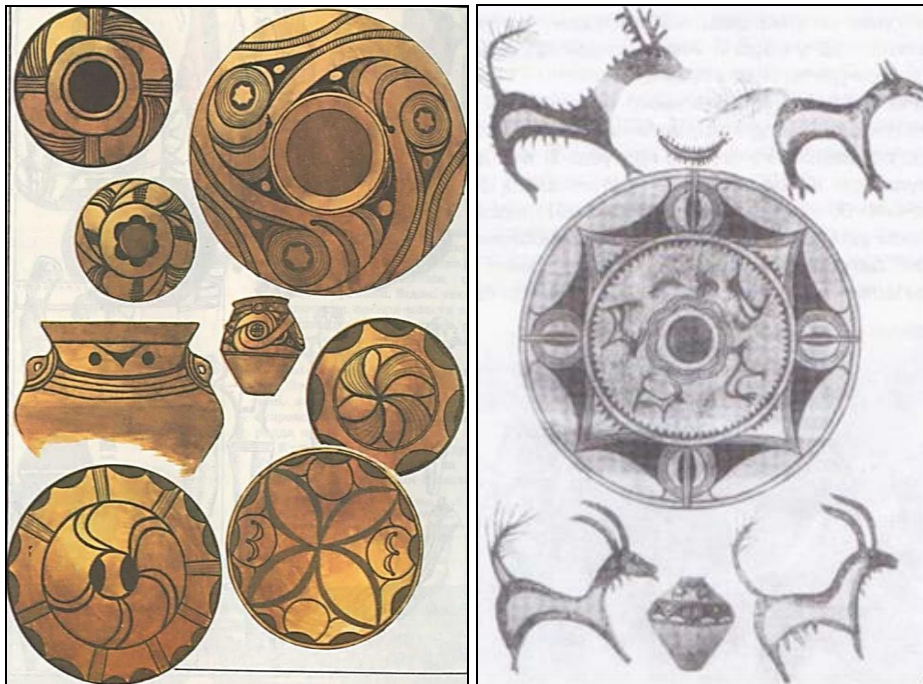


Рис. 1. Зразки розпису трипільського посуду

Спадщина Трипілля безпосередньо позначилася на матеріальній культурі південно-західної частини України. Власне, в академічній науці домінує погляд, що представники племен, яких можна віднести до трипільської спадщини, потенційно могли передати власну культурну спадщину індоевропейським предкам слов'ян, які через багато тисячоліть прийшли на територію Правобережної України та витіснили чи частково асимілювали нащадків трипільців.

Зокрема, зазначене може стосуватися зв'язків Трипілля з культурою Гумельниця, пам'ятки якої відомі у Північно-Західному Причорномор'ї, зокрема в Одеській області та в Молдові (Озерне, Болград, Вулканешти тощо) й Нижньому Попрутті. Як і Трипільська, Гумельницька культура характерна землеробсько-скотарським напрямом господарства й розвиненою матеріальною культурою, зокрема житлобудівництвом. Разом із тим, у протодизайні цих культур проявлялися відмінності – зокрема, у гончарному комплексі Гумельниці переважала чорнолискована й канельована кераміка, а розписного посуду було значно менше, ніж у Трипіллі. Гумельниця як спадкоємець Трипілля також характерна своєрідним набором глиняних та кістяних амулетів, частина з яких оформлена як зображення людської постаті, а інша – як складова примітивного сонячного годинника [24, с. 138].

Насамкінець слід відповісти на запитання: який ціннісний меседж через тисячоліття повідомляє Трипільська культура сучасному дизайнеру? Мабуть, слід погодитися з М. Відейком стосовно того, що Трипілля мало унікальну знакову систему з коренями в культурах Малої Азії пізнього кам'яного віку [4, с. 101]. Науковці вважають, що символіка



трипільців у найбільш розвинений період, коли вони виготовляли досконалий мальований посуд, складалася з більше ніж 300 окремих знаків, а також їх блоків. Таким чином, трипільська цивілізація, будучи частиною світу стародавніх землеробів Європейського континенту, повідомляє сучасникам ціннісні орієнтири у дизайні, пов'язані з культом Сонця, землі, родючості, а також природи у цілому [4, с. 102]. Також вічною є символіка трипільців про відродження й безсмертя людської душі, що було нетиповим для примітивних первісних суспільств, а сповна як офіційна релігія це розкрилося у період розвинених цивілізацій.

Стверджувати про розвиток українського дизайну від Трипілля до сьогодення можна, звичайно, зі значним рівнем умовності, оскільки, по-перше, дизайн як окреме культурне явище зі складною структурою виник лише у ХХ столітті, а, по-друге, досліджувати суто український дизайн так само не є зовсім коректним (доцільніше розглядати елементи української національної культури у дизайні або розвиток дизайну на території України). Водночас у рамках мети даної публікації ми дійшли до таких висновків:

– Трипільська культура стала прикладом художньо досконалого оформлення утилітарних предметів побуту в період первісного суспільства на території України. У цьому контексті її можна розглядати як фон і ґрунт для прообразу сучасного мистецтва дизайну. Попри те, що походження трипільців доконечно не з'ясовано, частина дослідників ототожнюють їх із автохтонним землеробським населенням Правобережжя України епохи міді, нащадки якого на цих землях можливо сформували протослов'янські племена у перші століття нової ери.

– У розвитку Трипільської культури дослідники традиційно виділяють три хронологічні періоди: ранній (А), середній (В) й пізній (С), Протодизайн культури Трипілля відомий нам, передусім, завдяки орнаменту кухонного і столового глиняного посуду. Зокрема, орнамент кухонного посуду (був виготовлений із глини з домішками товчених черепків) становив просту сукупність окремих наліпів, “перлин” і “розчосів”, розташованих на шийці. Щодо столового посуду (досконалішого, виготовленого з відмуленої глини), то він був переважно спіральсько-меандровим. У період раннього Трипілля орнамент був прокреслений на вогкій глині як правило чорною, бурюю, рідше – білою фарбами; у часи середнього Трипілля – це поліхромний, а пізнього Трипілля – монохромний розпис. Звичайно, що крім візерунків, на посуд стародавніх трипільських майстрів намагалися наносити примітивні зображення людей і тварин.

На нашу думку, для сучасних дизайнерів орнамент епохи Трипілля становить великий інтерес, оскільки він характерний високим рівнем насиченості первісною символікою, потужною магією первісних ритуалів, звертанням людей до потойбічних сил. Окрім того, важливо, що в орнаментах трипільці намагалися передавати певні тексти, що дає підстави окремим дослідникам стверджувати про наявність у неолітичного населення України прообразу писемності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Барнет Б. Дизайн-мислення. Спроектуй своє життя / пер. з англ. В. Глінка. Київ: Наш формат, 2018. 223 с.
2. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв. Київ : Рад. школа, 1973. 128 с.
3. Буренко К. І. Трипілля в течії віків. Київ : Прес-КІТ, 2012. 495 с.
4. Відейко М. Ю. Трипільська цивілізація. Київ : Наш час, 2008. 158 с.
5. Відейко М. Ю. Трипільські протоміста. Київ : Академперіодика, 2009. 159 с.
6. Відейко М. Ю. Україна: від Трипілля до антів. Київ : КВІЦ, 2008. 279 с.
7. Гардабхадзе І. А. Інновації у дизайні: ролі, тенденції, управління, ефективність. Київ : КНУКіМ, 2019. 176 с.
8. Годенко-Наконечна О. П. Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 24 с.
9. Графічний дизайн. Типографіка. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2015. 87 с.

10. Гуменна Д. Минуте пливе в прийдешнє: Розповідь про Трипїлля. Нью-Йорк, 1978. 375 с.
11. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури. Харків : ХДАДМ : Колорит, 2005. 243 с.
12. Дизайн: Словник-довідник. Київ : Фенікс, 2010. 384 с.
13. Дубовий О. В., Блажкевич Т. П., Дубовий В. І. Екологічний дизайн. Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС, 2019. 361 с.
14. Залізник Л. Л. Від склавинів до української нації. Київ : Бібліотека українця, 2004. 256 с.
15. Косів В. М. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: символи, образи, стилістика : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.07; Київ. нац. ун-т технологій та дизайну. Київ, 2019. 36 с.
16. Кохан Н. М. Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтної дизайну : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків, 2019. 19 с.
17. Крижановська Н. Я., Вотінов М. А., Смірнова О. В. Основи ландшафтної архітектури та дизайну. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2019. 348 с.
18. Михайленко В. Є., Яковлєв М. І. Основи композиції. Геометричні аспекти художнього формотворення. Київ : Каравела, 2004. 303 с.
19. Овчинников Е. В. Трипільська культура Канівського Подніпров'я (етапи В II – С I). Київ : Олег Філюк [вид.], 2014. 405 с.
20. Рудь В. С. Трипільська культура півдня лісостепової зони у межиріччі Південного Бугу та Дністра (етапи В II – С I) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.04; НАН України, Ін-т археології. Київ, 2018. 18 с.
21. Сафронова О. О. Сучасні технології дизайн-діяльності. Київ : КНУТД, 2019. 208 с.
22. Ткачук Т. М., Мельник Я. Г. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем. Івано-Франківськ : Плай, 2000. 238 с.
23. Толочко П. П., Козак Д. Н., Крижицький С. Д., Моця О. П., Мурзін В. Ю. Давня історія України: У 2 кн. Київ : Либідь, 1994. Т.1. 240 с.
24. Толочко Д. В. Трипільєзнавство як окрема галузь української історіографії і складова національної історичної науки. *Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації профспілок України*. 2009. № 1. С. 135–140.
25. Хмельовський О. М. Графічний дизайн. Луцьк : Терен, 2008. 160 с.
26. Videiko M. Yu. Ukraine: from Trypillia to Rus. Kyiv: Krion, 2010. 526 p.

#### REFERENCES

1. Burnett, B. (2018). *Dyzain-myslennia. Sproektui svoje zhyttia* [Design-Thinking. Design Your Life], trans. from English by V. Hlinka. Kyiv: Nash format. (in Ukrainian).
2. Biletskyi, P. A. (1973). *Mova obrazotvorchykh mystetstv* [The Language of Fine Arts]. Kyiv: Radianska Shkola. (in Ukrainian).
3. Burenko, K. I. (2012). *Trypillia v techii vikiv* [Trypillia in the Course of Centuries]. Kyiv: Press-KIT. (in Ukrainian).
4. Videiko, M. Yu. (2008). *Trypilska tsyvilizatsiia* [Trypillian Civilization]. Kyiv: Nash Chas. (in Ukrainian).
5. Videiko, M. Yu. (2009). *Trypilski protomista* [Trypillian Protocities]. Kyiv: Akadempriodyka. (in Ukrainian).
6. Videiko, M. Yu. (2008). *Ukraina: vid Trypillia do Antiv* [Ukraine: from Trypillia to the Antes]. Kyiv: KVITs. (in Ukrainian).
7. Gardabhadze, I. A. (2019). *Innovatsii u dyzaini: roli, tendentsii, upravlinnia, efektyvnist* [Innovations in Design: Roles, Trends, Management, Efficiency]. Kyiv: KNUKiM. (in Ukrainian).
8. Hodenko-Nakonechna, A. P. (2017). “Trypillia Ornamentation: Typologization, Interpretation, Semantic, Artistic and Functional Features”, Thesis abstract for Candidate of Art Studies:: 26.00.01; NAS of Ukraine, Rytsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Kyiv, 24 p. (in Ukrainian).

9. Pidhurnyi, I. (2015). *Hrafichnyi dyzain. Typohrafika* [Graphic Design. Typography], Kamianets-Podilskyi: Aksioma. (in Ukrainian).
10. Humenna, D. (1978). *Mynule plyve v pryideshnie: Rozpovid pro Trypillia* [The Past Floats to the Future: The Story of Trypillia], New York. (in Ukrainian).
11. Danylenko, V. Ya. (2005). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury* [Design of Ukraine in the World Context of Art and Design Culture]. Kharkiv: KhDADM: Koloryt. (in Ukrainian).
12. Yakovliev, M. (2010). *Dyzain: Slovnyk-dovidnyk* [Design: Handbook], Kyiv: Feniks. (in Ukrainian).
13. Dubovyi, O. V., Blazhkevych, T. P., Dubovyi, V. I. (2019). *Ekolohichni dyzain* [Ecological Design]. Kherson: OLDI-PLIuS. (in Ukrainian).
14. Zalizniak, L. L. (2004). *Vid sklavyniv do ukrainskoi natsii* [From Sclaveni to the Ukrainian Nation]. Kyiv: Biblioteka ukrainsia. (in Ukrainian).
15. Kosiv, V. M. (2019). “Ukrainian Identity in Graphic Design of 1945–1989: Symbols, Images, Stylistics”, Thesis abstract for Doctor of Art Studies: 17.00.07; Kyiv National University of Technology and Design. Kyiv, 36 p. (in Ukrainian).
16. Kokhan, N. M. (2019). “Land Art in the Context of Modern Landscape Design”, Thesis abstract for Candidate of Art Studies: 17.00.07. Kharkiv, 19 p. (in Ukrainian).
17. Kryzhanovska, N. Ya., Votinov, M. A., Smirnova, O. V. (2019). *Osnovy landshaftnoi arkhitektury ta dyzainu* [Fundamentals of Landscape Architecture and Design]. Kharkiv: Beketov Kharkiv National University of Urban Economy. (in Ukrainian).
18. Mykhailenko, V. Ye., Yakovlev, M. I. (2004). *Osnovy kompozytsii. Heometrychni aspekty khudozhnoho formotvorennia* [Fundamentals of Composition. Geometric Aspects of Art Formation]. Kyiv: Karavela. (in Ukrainian).
19. Ovchynnykov, Ye. V. (2014). *Trypilska kultura Kanivskoho Podniprov'ia (etapy V II S I)*. [The Trypillian Culture of Kaniv Dnieper (Stages B II C I)]. Kyiv: Oleh Filiuk [vyd.]. (In Ukrainian).
20. Rud, V. S. (2018). “Trypillia Culture of the South of the Forest-Steppe Zone in the Intersection of the Southern Bug and the Dniester (stages VP – SI)”, Thesis abstract for Candidate of History: 07.00.04; NAS of Ukraine, Institute of Archeology. Kyiv, 18 p.
21. Safronova, O. O. (2019). *Suchasni tekhnolohii dyzain-diialnosti* [Modern Technologies of Design Activity]. Kyiv: KNUTD. (in Ukrainian).
22. Tkachuk, T. M., Melnyk, Ya. H. (2000). *Semiotychnyi analiz trypilsko-kukutenskykh znakovykh system* [Semiotic Analysis of Trypillian-Cucutian Sign Systems]. Ivano-Frankivsk: Plai. (in Ukrainian).
23. Tolochko, P. P., Kozak, D. N., Kryzhytskyi, S. D., Motsia, O. P., Murzin, V. Yu. (1994). *Davnia istoriia Ukrainy: U 2 kn.* [Ancient History of Ukraine: In 2 volumes]. Kyiv: Lybid. (in Ukrainian).
24. Tolochko, D. V. (2009). Trypillia Studies as a Separate Branch of Ukrainian Historiography and a Component of National Historical Science. *Visnyk Akademii pratsi i sotsialnykh vidnosyn Federatsii profspilok Ukrainy* [Bulletin of the Academy of Labour and Social Relations of the Federation of Trade Unions of Ukraine], no. 1, pp. 135–140. (in Ukrainian).
25. Khmelovskiy, O. M. (2008). *Hrafichnyi dyzain* [Graphic Design]. Lutsk: Teren. (in Ukrainian).
26. Videiko, M. Yu (2010). *Ukraine: from Trypillya to Rus*. Kyiv: Krion. (in English).

УДК 7.044

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.19>

**Наталія Дацюк**

<https://orcid.org/0000-0003-2548-3638>

асистент

Тернопільський національний педагогічний  
університет імені Володимира Гнатюка

[nat.datsyuk@gmail.com](mailto:nat.datsyuk@gmail.com)

### **ТРАДИЦІЯ ТА МОДЕРНІЗМ У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ІГОРЯ ЗІЛІНКА**

*У статті досліджено основні напрямки сучасного українського сакрального мистецтва у творчості художника І. І. Зілінка, його внесок у розвиток іконографічної традиції храмів Тернопільщини. Висвітлено основні напрямки стилістичної спрямованості у формуванні сучасного сакрального мистецтва, еволюцію розписів від реалістичних тенденцій українського церковного малярства XVII століття до експериментів із стилізацією іконописних фігур у пошуках більшої духовності обличчя, запровадження власної модерної іконографії, базованої на традиціях українського мистецтва, без порушення усталених канонів.*

**Ключові слова:** сакральне мистецтво, ікона, стінопис, національні традиції.

**Наталія Дацюк**

асистент

Тернопольский национальный педагогический  
университет имени Владимира Гнатюка

### **ТРАДИЦИЯ И МОДЕРНИЗМ В САКРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ИГОРЯ ЗИЛИНКО**

*В статье исследованы основы направления современного украинского сакрального искусства в творчестве художника И. И. Зилинко, его вклад в развитие иконографической традиции храмов Тернопольщины. Освещены основные направления стилистической направленности в формировании современного сакрального искусства, эволюцию росписей от реалистических тенденций украинской сакральной живописи XVII века до экспериментов с стилизацией иконописных фигур, внедрение собственной современной иконографии, основанной на традициях украинского искусства, без нарушения сложившихся канонов.*

**Ключевые слова:** сакральное искусство, икона, стенопись, национальные традиции.

**Natalia Datsiuk**

Assistant

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

### **TRADITION AND MODERNISM IN THE SACRED ART OF IGOR ZILINKO**

*The article explores the directions of contemporary Ukrainian sacral art in the work of the painter I. Zilinko, his contribution to the development of sacred art of the temples of Ternopil region. The main directions of stylistic orientation in the formation of modern sacral art, the evolution of paintings from realistic tendencies of Ukrainian sacral painting of the seventeenth century to experiments with stylization of iconic figures in search of greater spirituality of the face, the introduction of our own modern iconography, based on tradition.*

*The article explores the directions of contemporary Ukrainian sacral art in the work of the painter I. Zilinko, his contribution to the development of sacred art of the temples of Ternopil region.*

*Sacred art is the object of study of many scientists, historians, archivists, art historians, local historians, journalists. Among them, in particular, D. Stepovyk, M. Golubets, K. Moskalets, V. Sventsitska. However, the issue of the development of the modern sacred art of Ternopil region (1990–2018) requires additional study.*

*The purpose of the article is to highlight the main directions in the work of Igor Zilinka, to specify the formation of the sacral and artistic environment of the churches of the city of Ternopil, to study the temples with modern interiors, to analyze the observance of traditions in icon painting and the search for modern aesthetic forms.*

*After the revival of the Ukrainian Church, the construction of new temples began. The construction of churches led to the search for masters who could carry out their interior decoration. Famous Ternopil painter Igor Zilinko has become a “sacred” artist who has been successfully working in this field for many years.*

*One of the first works of Igor Ivanovich was the decoration of the church of the Sacred Heart of Christ in the village of Veluky Gai, Ternopil district (1920). The murals of the church are classic paintings that date back to the works of the famous master of Ukrainian icon painting of the seventeenth century Ivan Rutkovych. It is the only church that reflects the realistic trends of Ukrainian sacral painting of the seventeenth century. Here the traditions of folk art are combined with creative bold search for new content and form.*

*Next was the work on painting the temples in the villages of Petrykiv, Pronyatin, Kupchintsy, in the Ternopil region. On the initiative of Fr. Pavel Repely, the parish priest of the church of the village of Petrykiv, the painter was oriented to the heritage of Byzantine-Ukrainian icon painting. It is the first church in the Ternopil region that depicts the Eastern traditions of icon painting. Igor Zilinko later managed to form his own style in the contemporary Ukrainian icon, following the Byzantine iconographic tradition.*

*Particularly noteworthy is the iconostasis created by Igor Ivanovich for the Cathedral of the Archangel Michael in Ternopil in 2007. The artist very responsibly approached the choice of plots, taking as a basis the traditional composition of Ukrainian iconostases. The author has preserved the foundations of Ukrainian church traditions and has reflected the saints of the Ukrainian Church.*

*An interesting development in the decoration of the spatial environment of the temple is the Church of St. Sophia of the Wisdom of God in Ternopil. For the decoration of the church, the parish priest Fr. dr. Vitaliy Kozak invited the already known master of sacral painting Igor Ivanovich Zilinko, who at that time developed his own iconographic style. The figures of the saints are exaggerated, unnatural in height, reflecting the idea of an invisible celestial world, without a realistic image.*

*Creativity of Igor Zilinko is one of the most striking pages of contemporary Ukrainian art culture, evokes joyful aesthetic experiences, encourages contemporaries to creative pursuits to create monumental images that combine tradition with the actual spiritual needs of modern society.*

**Keywords:** *sacred art, icon, murals, national traditions.*

Дослідження основних напрямків розвитку сакрального мистецтва у храмах Тернопільщини початку ХХІ століття стало особливо актуальним упродовж останнього періоду. В перші роки незалежності України почалося масове оновлення старих та спорудження нових сакральних будинків. У невеликих селах громади будували переважно малі церкви і каплиці. У містах і райцентрах триває зведення середніх, великих та дуже великих храмів. Нині, в основному, будують малі та середні церкви у різних районах обласного центру та області. Тож актуальними є питання, які художники брали активну участь в оформленні сакральних інтер'єрів, якої традиції дотримувались, які нові мистецькі прийоми та засоби оздоблення застосовували у просторовому середовищі сучасних храмів.

Сакральне мистецтво є об'єктом для досліджень багатьох науковців, істориків, архівістів, мистецтвознавців, краєзнавців, журналістів. Серед них, зокрема, Д. Степовик [6], А. Комарницький [4], В. Свенціцька [5], В. Щербаківський [7]. Проте питання розвитку сучасного сакрального мистецтва Тернопільщини протягом 1990–2019 років ще недостатньо досліджені.

Мета статті – висвітлити основні напрямки розвитку сакрального мистецтва у творчості художника Ігоря Зілінка, конкретизувати формування мистецького середовища церков Тернополя, визначити храми, в яких сформовано сучасний інтер'єр з дотриманням традицій в іконописі та пошуком сучасних естетичних орієнтирів.

Після відродження Української церкви питання власної духовної та культурної ідентичності постало надзвичайно важливо. Потреби сучасного суспільства вимагали пошуку містків, що пов'язували б традицію з актуальними духовними та естетичними орієнтирами. Таке питання виникало після спорудження нових храмів, і тривали пошуки митців, які б могли задовольнити сучасні потреби належного оздоблення храму. Одним із художників, який упродовж багатьох років успішно працює в сакральному мистецтві, є відомий тернопільський митець Ігор Іванович Зілінко.

Народився Ігор Іванович 27 травня 1953 року в м. Тернополі. Закінчив Львівське училище прикладного та декоративного мистецтва ім. І. Труша (1972), Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова (1983). Учителі з фаху – В. Овчинніков, А. Попов. Працює у стилі графіки, кераміки, скульптури, монументального і станкового живопису. Член Співки художників України (1992) та мистецького гурту “Хоругва”. Викладає у Тернопільській художній школі. Активно творить у галузі сакрального мистецтва, особливо іконопису. Також написав ікони для церков Тернопільщини, інших областей України, окремих храмів Польщі та США [3, с. 130].

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років І. Зілінко звернувся до християнської тематики, почав займатися сакральним мистецтвом. Наслідуючи та продовжуючи творчість модерних українських майстрів сакрального мистецтва – Михайла Бойчука, Петра Холодного, Модеста Сосенка і сучасних – Миколи Бідняка та Єжи Новосельського у співтворстві з Михайлом Николайчуком розписував храми [2, с. 72].

Однією з перших праць Ігоря Івановича, з якої почався пошук сучасного стилю української іконографії та стінопису в сакральному мистецтві, коли Українська Церква вийшла з підпілля, стало оздоблення храму Пресвятого Серця Христового в селі Великі Гаї Тернопільського району, збудованого ще у 1920 році. Розписи церкви виконані в західноєвропейській традиції – це класичний живопис, який сягає витоків творчості відомого майстра реалізму в українському іконописному мистецтві XVII століття Івана Рутковича. Багатьом тодішнім художникам на шляху творчих пошуків у великій пригоді ставали гравюри вітчизняних і іноземних майстрів. Здебільшого саме завдяки цьому українські художники ознайомилися з досягненнями західноєвропейських майстрів живопису, використовували їх мистецькі принципи у практичній діяльності, брали їх за основу для своїх композицій.

Іван Руткович перевів у колір євангельські гравюри; їхніми сюжетами користувалися при розписі стін та іконостасів. Поступове оволодіння засобами реалістичного зображення на цьому етапі зближувало українських художників з майстрами італійського проторенесансу та нідерландськими примітивістами. Однак рисунком, композицією та кольоровим рішенням вони надавали образам нового звучання, органічно зв'язували їх з традиціями. З появою нових сюжетів збагачувались і засоби художнього вислову, немов відкривалися перспективи щільнішого наближення до життя й навколишньої дійсності [5, с. 128].

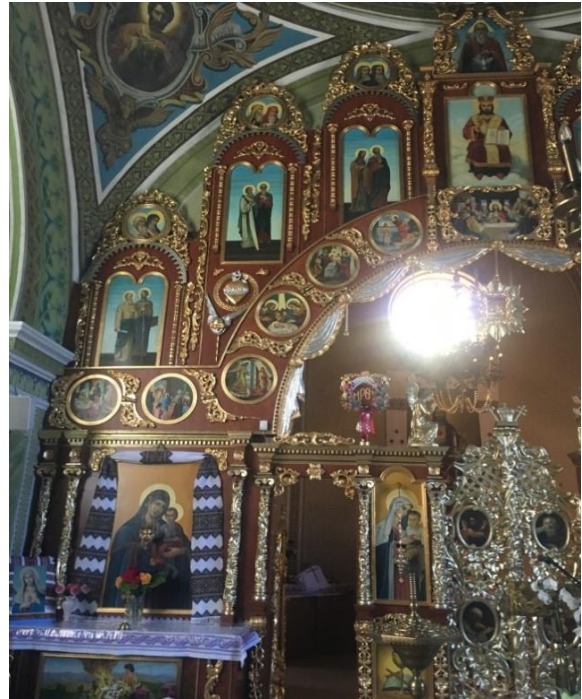
Церква у с. Великі Гаї – це перша та єдина у творчому доробку І. Зілінка, де він звернувся до реалістичних тенденцій українського сакрального малярства XVII століття; тут традиції українського мистецтва і західноєвропейських прийомів поєднані зі сміливим творчим пошуком нового у змісті й у формі, народної інтерпретації образу з професійною майстерністю. У Великих Гаях художник виконав як настінний живопис (у співпраці з художником М. Николайчуком), так і оформив іконостас.

Розглянемо іконостас храму Пресвятого Серця Христового в цьому селі (рис. 2), який складається з намісного, празникового і апостольського рядів. До намісного належать: ікони Богородиці Одигітрії з похвалою та святого Миколая. Поміж ними розміщені Царські врата. Другим рядом в іконостасі є празниковий у вигляді круглих медальйонів: ліворуч, де у намісному ряді розташоване зображення Богородиці і належать такі сюжети: Різдво Пресвятої Богородиці, Введення у Храм Пресвятої Богородиці, Благовіщення Пресвятої Богородиці; далі

у вигляді арки над Царськими вратами – Різдво Господнє, Богоявлення (Хрещення в Йордані), Стрітення Господнє, В'їзд до Єрусалима, Зішестя в Пекло, Вознесіння Господнє; праворуч, над іконою св. Миколая, – Зіслання Святого Духа, Преображення Господнє, Успіння Пресвятої Богородиці. У центрі празникового ряду розміщена ікона Тайної Вечері.



*Рис. 1. Фрагмент стінопису церкви Пресвятого Серця Христового в селі Великі Гаї, Тернопільського району*



*Рис. 2. Фрагмент іконостасу церкви Пресвятого Серця Христового в селі Великі Гаї, Тернопільського району*

Далі розміщений апостольський ряд із дванадцятьма апостолами, що сприяє чіткій структуризації іконостасу – кількості відповідає дванадцять ікон празників, розташовані під ними. Завдяки цьому іконостас стає симетричним. Послідовність апостолів у ряді не має якогось чіткого правила, проте все ж можна зауважити певну систему. Найближче до ікони Христа розташовують Петра і Павла (Петро – завжди по праву руку Спасителя, як перший серед рівних), далі – євангелістів, а за ними – Андрія, Якова, Варфоломія і Симона. По краях ряду розміщують, як правило, ікони наймолодших апостолів – Томи і Филипа. Центральне місце в апостольському ряді посідає ікона Спасителя, який зображений на весь зріст, сидячи на троні, у лівій руці тримає Євангеліє, а правою рукою благословляє. Таке зображення Христа прийшло до нас із середини VI століття під назвою Пантократор. У перекладі з грецької це означає Повелитель, істинний Бог та Спаситель, така ікона займає центральне місце в апостольському ряді.

Завершується іконостас іконою Саваофа, представленого в образі сивочолого старця, а його лик укладений у трикутник, що символізує Святу Трійцю. Саваоф перекладається з єврейського як “воїнство”, “військо” у множині. Найчастіше в текстах це ім'я записано як “Господь Саваот”. Однак під воїнством розуміють зовсім не людей, а все, що пов'язано з небесами: зірки, планети, ангели.

У стінописі церкви Пресвятого Серця Христового в селі Великі Гаї (рис. 1) проглядається урочиста умовність строго площинної композиції з ритмічним чергуванням форм, ліній і кольорових площин та більш або менш чітко вираженими елементами графічності, що поступається живописно-об'ємному трактуванню образів у плані звичайної картини, з конкретними рисами сучасників у типажі та побутової обстановки: в одязі, інтер'єрі,

пейзажі. Система розписів побудована так, що вона нагадує “розгорнуту Біблію” для читання, яка є наочним зразком для ознайомлення парафіян з теософічним світом. Кольорова гама – оливково-охристі пастельні тони, з акцентами червоного і синього кольору. При вході до центральної нави справа на пілястрі, який є аркою і одночасно підпругною для купола – зображена свята Ольга, навпроти зліва – святий Володимир. Далі бачимо фреску Різдва Христового, Хрещення в річці Йордані, Воскресіння Христове, Вознесіння Господнє. В куполі зображено у чотирьох барочних медальйонах такі біблійні сюжети: Сотворення світу, Заповіді Божі, Вигнання з Раю, Жертвоприношення Авраама і по центру стилізований хрест, виконаний у рослинному орнаменті, що символізує Христа Вседержителя. У вітрилах зображені євангелісти: Матвій, Марк, Лука, Іван.

Цікаво композиційно вирішує автор орнаментальний розпис. Підпругні для барабана з внутрішнього боку розписані рослинним орнаментом, вписаним у геометричний візерунок ромбів і округлених трикутників, що ритмічно чергуються й утворюють овально-ромбічну композицію. Колористика досить стримана – від синього через коричневий до оливкового. Із зовнішнього боку підпругна арка розписана стрічковим трафатетно-площинним рослинним орнаментом, модулем якого є геометричне стебло у вигляді хвилі з квіткою. Поєднання таких форм створює психологічну уяву пульсації енергії та рухливості квітки. Цікавим є також те, що в давніх наскельних зображеннях ця хвиля означала випромінювання Божої Сили, тобто Святого Духа. В колористиці наявні оливкові, сині та світло-коричневі відтінки. Усі елементи декору, починаючи від сценічних композицій і завершуючи орнаментальними фрагментами, охоплені геометричними рамками та чітко вписані в архітектурні поля храму. В колориті сюжетних і орнаментальних композицій немає надмірної строкатості, адже вони побудовані злегка приглушеними барвами в півтонах, що дало художникові змогу досягти гармонії барв.

Таким чином, для Ігоря Зілінка це був творчий пошук свого стилю в сучасній іконографічній традиції, перші спроби через зразки реалістичних тенденцій в українському малярстві XVII століття наблизитися до східної традиції та інтерпретувати її в сучасну модерністську іконографію у сакральному мистецтві. Він сприйняв канонічність мови мистецтва ікони, цей зв'язок з традицією відкрив перед художником шлях створення нового образу.

Наступною стала робота над розписами храмів у селах Петриків, Пронятин, Купчинці, що на Тернопільщині. З ініціативи о. Павла Репели, пароха церкви села Петриків, художник був зорієнтований на спадщину візантійсько-українського іконопису. Цей храм став першою церквою на Тернопільщині, де в реалізації стінопису митець зумів успішно звернутися до так званої східної традиції іконопису. Це і стало поворотним моментом у творчості Ігоря Зілінка, який надалі зумів удосконалити та модернізувати, віднайти авторський почерк у сучасній українській іконі, дотримуючись візантійської іконографічної традиції.



Рис. 3. Іконостас собору Архистратиґа Михайла у м. Тернополі



Рис. 4. Фрагмент іконостасу собору Архистратиґа Михайла у м. Тернополі



Особливої уваги заслуговує створений іконостас роботи І. Зілінка для Собору Архистратига Михаїла в Тернополі у 2007 році (рис. 3). Митець дуже відповідально підійшов до вибору сюжетів, беручи за основу традиційний склад українських іконостасів. Автор особливо акцентував на українській церковній традиції і на святих Української Церкви. Зокрема, в намісному ряді поряд із зображеннями Христа і Богородиці, храмовою іконою архистратига Михаїла та іконою св. Миколая розташованої ікони святих рівноапостольних Володимира й Ольгу, а на дияконських дверях – апостолів-слов'ян Кирила та Методія. В іконі над лівими дияконськими дверима художник розмістив ікону Богородиці Печерської, де Богородиця зображена зі святими засновниками українського монашества Антонієм і Теодозієм. Тим митець наголосив на київській традиції української церкви. А над правими дияконськими дверима – благословляючого обіруч Христа зі св. Йосафатом Кунцевичем і блаженним Василієм Величковським (рис. 4), вказавши на основу та фундамент Греко-Католицької Церкви – її мучеників. Серед цікавих знахідок в іконостасі є представлення всіх святих у намісному ряді, в ракурсі спрямованими до центру ансамблю, де розташовані ікони Спаса й Богородиці та Царські врата, за якими щодня служать Літургію [2, с. 73].

У верхньому ряді розташовано по три зображення празників з кожного боку. Ліворуч, де у намісному ряді розташована Богородиця, – три найважливіші Богородичні свята: Успіння, Введення та Різдво Пресвятої Богородиці; праворуч, де ікона Спаса, – три Господні свята: Різдво, Богоявлення та Зішестя в Пекло (Воскресіння). Також символічно протактовано пределли намісних ікон. Кожна ікона на пределлі змістово пов'язана з намісною. Під іконою св. Ольги – пределла, на якій зображено хрещення княгині, під іконою св. Миколая – його рукопокладення в єпископи, під іконою Богородиці – зображено Мойсея перед Неопалимою Купиною (старозавітний сюжет, де Неопалима Купина символізує Богородицю, яку не опалив вогонь божества Ісуса Христа, коли Він через Неї прийшов у світ). Під іконою Спаса ще один старозавітний сюжет – Жертвоприношення Авраама (праобраз жертви Богом Отцем Сина задля спасіння людей), під іконою архистратига Михаїла – чудо архангела в Хонах, а під іконою св. Володимира – Хрещення Русі [2, с. 74].

Над Царськими вратами, традиційно для українських іконостасів, художник розташував Тайну Вечерю, що має нагадувати причасникам про те, що Ісус Христос установив Євхаристію. Ця ікона є однією з найцікавіших в іконостасі – досконала композиція, продиктована формою обрамлення, творить триумфальну арку над Царськими вратами і служить логічним та символічним центром усього ансамблю.

Цікавою розробкою в оздобленні просторового середовища храму, де було застосовано нові мистецькі прийоми й засоби, є церква Святої Софії Премудрості Божої УГКЦ (Української греко-католицької церкви) у місті Тернополі. Збудовано святиню у 2009 році біля національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка за проектом архітектора Михайла Нетриб'яка. В об'ємно-планувальному вирішенні культової будівлі відчувається вплив архітектури 1920–1930 років – у плані вона хрестова, складається з однонавного об'єму, видовженого вівтаря, що закінчується апсидою, і прямокутного бабинця. Над бабинцем запроєктовані хори. Гілки хреста мають склепінчасте перекриття, середньохрестя перекрите куполом на восьмигранному барабані. Усі гілки хреста зв'язані зі середньохрестям широкими та високими арками, які є одночасно і підпружними для купола.

Для оздоблення церкви парох о. д-р Віталій Козак запросив уже відомого майстра сакрального живопису Ігоря Зілінка, який на той час виробив свій іконографічний стиль. Тут ідеться про поповнення утверджених схем оздоблення храмів новими іконографічними знахідками – фігури святих завищені, мають неприродний зріст – у цьому проявляється ідея невидимого небесного світу, тому фігури святих не мають реалістичного зображення. Автор погодився на розписи іконостасу церкви і проявив новизну композиційних пошуків, оригінальність авторського вирішення іконографічних полотен. Але, незважаючи на нововведення, митець коректно вписався у рамки традиційного церковного іконопису, не порушуючи усталених канонів.

Іконостас церкви Святої Софії Премудрості Божої нагадує візантійський, однорядний, відмінний від пізніших слов'янських багатоярусних іконостасів. Він має на меті акцентувати увагу на особі Христа та Богородиці, що відображені в намісних іконах, та на події Благовіщення, зображеній на царських вратах. На дияконських дверях представлений архистратиг Михаїл – уособлення ангельського служіння, й архідиякон-первомученик Степан – чинначальник дияконського служіння у Церкві.

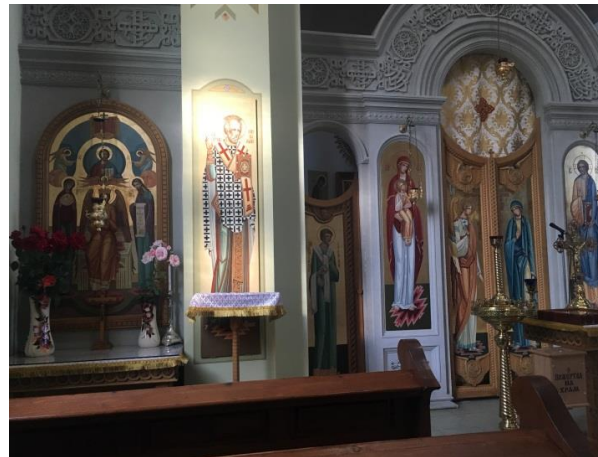
Автор іконостасу оминув зайву декоративність, що могла б розпорошити увагу парафіян. Орнаменти строгі та геометричні. Єдиним декором іконостасу є барельєфний архитрав, на якому розміщене Розп'яття з Пристоячими, що вінчає іконостас. Наскрізне декоративне різьблення тісно пов'язане з вирішенням іконостасної стіни як своєрідного синтезу архітектури, живопису й різьби – важливого компонента оформлення інтер'єру культових споруд. Цей ансамбль є сучасним, лаконічним, без надмірного оздоблення, спрямованим на християнина XXI століття, котрий має змогу подивитися на віру очима Церкви першого тисячоліття.

Окрім іконостасу, головною темою мистецького облаштування храму є композиція Моління з Чином, що представлена в особах вибраних святих, зображених на пілонах у наві храму (рис. 5). Вона уособлює Церкву, що молиться перед Христом. У цій молитві живі з'єднуються зі святими, земні з небесними, втілюючи ідею спільності.

По обидва боки іконостасу містяться дві храмові ікони Святої Софії Премудрості Божої. Вони мають складну композицію, що відображає багатство богослів'я Святої Софії. Свята Софія Премудрість Божа – є вираженням ідеї Сина Божого, Логоса в його вічному існуванні, до втілення в Ісусі Христі. Ця ікона znana в кількох іконографічних варіантах. Найвідоміші з них – Київський та Новгородський, що відображають богословські думки [1, с. 3].



*Рис. 5. Церква Святої Софії Премудрості Божої у м. Тернополі, композиція Моління з Чином*



*Рис. 6. Церква Святої Софії Премудрості Божої у м. Тернополі, ікона Святої Софії Премудрості Божої, Новгородського типу*

Новгородська іконографія Святої Софії передбачає зображення у центрі композиції вогненного ангела, який сидить на золотому престолі на семи стовпах, одягнений у довгий царський одяг та підперезаний дорогоцінним поясом. Одією рукою ангел тримає мірило – довгий жезл, а іншою сувій. Поруч з ангелом поміщені Богоматір з Дитям у лоні та святий Іван Хреститель. Над головою ангела зображений Христос, а ще вище “Уготований престол” (етимасія) – символ божественної присутності. Ця ікона розміщена зліва від іконостаса (рис. 6).

Ікона Софії Премудрості Божої, Київського типу, займає особливе місце у Церкві. На іконі зображені Богородиця та іпостасна Премудрість, народжена з неї – Син Божий. Під Премудрістю розуміється Христос, про якого в Книзі Притч написано: “Премудрість собі будинок збудувала і витесала сім стовпів до нього” (9, 1). У цих словах є вказівка на Христа,

сина Божого, котрий у посланнях апостолів називається “Божою Премудрістю” (1 Кор. 1, 30), а у слові “будинок” міститься вказівка на Пресвяту Діву Марію, з Якої воплотився Син Божий. Зображення ікони свідчать про сповнення старозавітного пророцтва [1, с. 3].

На іконі Київського типу зображено храм, в якому стоїть Богоматір. Руки її молитовно розпростерті, а стоїть вона на серповидному місяці й тримає Боже Дитя, що благословляє. З двох боків, над храмом, довкола Бога Отця, зображено сім архангелів, які тримають знаки свого служіння в руках. Богородиця стоїть на амвоні зі семи сходин, що зображає Церву Божу на землі. На ньому стоять також сім тайновидців воплощення Премудрості – праотці та пророки. На семи стовпах зображено символи, взяті з книги Апокаліпсиса.

Іконографічна колористика творів Ігоря Зілінка у церкві Святої Софії Премудрості заслуговує особливої уваги. Тут у розписах художник узяв за основу “Древню Візантію” і трансформував їх у сучасний український іконопис. Характерною для митця є використання ніжного колориту у фігуративних зображеннях у поєднанні з насиченими кольорами – від холодних синіх через зеленкаві та ніжно-жовті до гарячих червоних кольорів. Митець зумів утримати у цілості інтер’єр храму і досягти гармонії архітектурного середовища та декоративного наповнення. Можна відзначити новизну композиційних пошуків, оригінальність авторського вирішення іконографічних полотен.

Отже, досліджуючи творчий доробок Ігоря Зілінка та простежуючи еволюцію його розписів від реалістичних тенденцій українського сакрального малярства XVII століття до експериментів з видовженням і стилізацією фігур у пошуках більшої духовності, змінивши форму й традиційні іконні кольори, можна сказати, що митець запровадив власну іконографію, базовану на традиціях українського мистецтва, зберігаючи народну основу національного малярства, сформувавши новий погляд на сакральне мистецтво. В кожному із храмів, де працював І. Зілінко, закладена своя концепція розписів, але завдання одне – щоб внутрішній простір відповідав архітектурі храму.

Творчість Ігоря Зілінка – одна з найяскравіших сторінок сучасної української мистецької культури. Вона викликає радісні естетичні переживання, стимулює сучасників до творчих пошуків щодо створення монументальних образів, які поєднують традицію з актуальними духовними потребами сучасного суспільства.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. о. д-р Віталій Козак. Іконостас церкви Святої Софії Премудрості Божої у Тернополі. Тернопіль, 2013. 10 с.
2. Зілінко Р. Шлях до ікони. *Літературний Тернопіль*: літературно-мистецький і громадсько-політичний часопис. 2010. № 3. С.70–74.
3. Зілінко Ігор Іванович [Текст]. *Мистці Тернопільщини. Ч. 1. Образотворче мистецтво* : бібліогр. покажч. Департамент культури, релігій та національностей Терноп. облдержадмін., Терноп. обл. універс. наук. б-ка / уклад. В. Миськів ; авт. вступ. ст. І. Дуда ; ред. Г. Жовтко ; керівник проекту та наук. ред. В. Вітенко. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. С. 130–132.
4. Комарницький А., Зятюк Б. Святині княжої України. Львів : Свічадо, 2019. 208 с.
5. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Академія наук Української РСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського. Київ, 1966. 150 с.
6. Степовик Д. Український стиль ікон: творчість Василя Стефурака. Наукове мистецтвознавче і богословське видання “Місіонер”, Жовква, 2015. 254 с.
7. Щербаківський В. М., Щербаківський Д. М. Українське мистецтво: в двох томах з додатками / упоряд. О. О. Савчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2015. 472 с.

#### REFERENCES

1. O. Dr. Vitaliy Kozak (2013). *Iconostas tserkvy Sviatoi Sofii Premudrosti Bozhoi u Ternopoli* [Iconostasis of the Church of St. Sophia of the Wisdom of God in Ternopil], Ternopil. (in Ukrainian).

2. Zilinko, R. (2010). The path to the icon. *Literaturnyi Ternopil: literaturno-mystetskyi I gromadsko-politychnyi chasopys* [Literary Ternopil: Literary and Artistic and Social and Political Magazine], no. 3, pp.70–74. (in Ukrainian).
3. Zilinko, I. (2015). *Mytsi Ternopilshchyny ch.1 Obrazotvorche mystetstvo: bibliograph. pokazhch. Departament kultury, religiy ta natsionalnostey* [Ternopil Bridges. Part 1. Fine arts: bibliography. show Department of Culture, Real and National Ternop. Regional State Administration, Ternop. region universal of sciences library; structure.] V. Myskiv; ed. access. Art. I. Duda; ed. G. Zhovtko; Educational project and science. ed. V. Vitenko, Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky, pp. 130–132. (in Ukrainian).
4. Komarnytsky, A., Zyatyk, B. (2019). *Sviatyni kniazhoi Ukrainy* [Sacred religs of princely Ukraine], Lviv: Svichado. (in Ukrainian).
5. Svetsitska, V. (1966). *Ivan Rutkovych i stanovlennya realizmu v ukrainskomu maliarstvi XVII st.* [Ivan Rutkovych and the establishment of realism in Ukrainian painting of the seventeenth century.] Academy of Sciences of the Ukrainian SSR M. Rylsky Institute of Art, Folklore and Ethnography, Kyiv. (in Ukrainian).
6. Stepovyk, D. (2015). *Ukrainskyi styl ikon: tvorchist Vasylia Stefuraka*. [The Ukrainian style of icons: the work of Vasyl Stefurak]. Missionary Scientific and Theological Edition, Zhovkva. (in Ukrainian).
7. Shcherbakivskyi V. M., Shcherbakivskyi, D. M. (2015). *Ukrainske mystetstvo: v dvoh tomah z dodatkamy* [Ukrainian Art: in two volumes with appendices], order. O. O. Savchuk, Kharkiv: Publisher Savchuk O. O. (in Ukrainian).

УДК 738:392.5

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.20>

**Галина Івашків**

<https://orcid.org/0000-0003-2359-6735>

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

Інститут народознавства НАН України

halia\_503@ukr.net

### ГЛИНЯНІ ВИРОБИ В РОДИЛЬНИХ І ПОХОРОННИХ ОБРЯДАХ

*У статті висвітлено функціональне призначення та художні особливості глиняних виробів кінця XIX – першої половини XX ст. у родильних та похоронних обрядах. У різних циклах обрядодії, пов'язаних з народженням дитини, використовували відповідно орнаментовані керамічні миски, глечики, горщики. На хрестинах важливу роль відводили горщиківі з кашею, який потім розбивали. У похоронних звичаях та обрядах поширеними були кухлики чи горнята, миски “на коливо”, великі горщики (“на оказію”, “парастацькі” чи “комашінники”), глечики з “ліхтариками”.*

**Ключові слова:** *кераміка, обряди, горщик каші, биття посуду, миски “на коливо”, глечики з ліхтариками, горщики “на оказію”.*

**Галина Івашків**

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник

Институт народоведения НАН Украины

### ГЛИНЯНЫЕ ИЗДЕЛИЯ В РОДИЛЬНЫХ И ПОГРЕБАЛЬНЫХ ОБРЯДАХ

*В статье раскрыто функциональное назначения и художественные особенности глиняных изделий конца XIX – первой половины XX в. в родильных и погребальных обрядах. В разных циклах обрядодействий, связанных с рождением ребенка, использовали*

*соответственно орнаментированные керамические миски, кувшины, горшки. На крестинах важная роль отводилась горшку с кашей, который потом разбивали. У погребальных обычаях и обрядах распространенными были кувшины или кружки, миски “на коливо”, большие горшки (“на оказию”, “парастацкие” или “комашинники”), кувшины с “фонариками”.*

**Ключевые слова:** керамика, обряды, горшок каши, битье посуды, миска “на коливо”, кувшины с “фонариками”, горшки “на оказию”.

**Halyna Ivashkiv**

Candidate of Art Studies, Senior Researcher  
Institute of Ethnology of NAS of Ukraine

## THE EARTHENWARE IN BIRTH AND BURIAL RITUALS

*The given article highlights functions and artistic peculiarities of the earthenware of the late 19<sup>th</sup> – first half of the 20<sup>th</sup> cc. in birth and burial rituals. Birth rituals can be subdivided into three major cycles, i.e. the delivery process, post-delivery time and christening. While helping a woman to give birth the midwife followed all the traditions and often used earthenware items. Therefore, in various cycles of birth-related rituals people made use of ceramic bowls, jars and pots. In Ukraine as well as in other countries of the world, particularly the Czech Republic there used to be a tradition to bring food for the new mother. It was usually done by her neighbors or godmother of her child. For instance, pots served for the grain, twin-jars for two types of dishes, jars for the broth etc. While christening the baby people used a pot with porridge that was eventually crashed. This honorable duty was assigned by the midwife to the person who put the biggest sum of money for the baby into the plate, in most cases it was the baby’s godfather. Sometimes all the guests together hit the pot with a stick, a rolling pin or crashed it at the corner of the table. During christening the midwife treated the guests to homemade vodka (“varenuška”) pouring it from ceramic jars.*

*In burial customs and rituals people used mugs or cups, bowls for “kolyvo” (i.e. a dish based on boiled wheat that is used liturgically in the Eastern Orthodox Church for commemoration of the dead), large pots for the night requiem, jars with “lanterns” etc. People in Hutsulshchyna, Boykivshchyna and other regions of Ukraine believed that the soul of the deceased person stays at home for three days after death and that is why they usually put a jar (or a cup) with water (more rarely vodka) at their head for the soul to be able to drink whenever it flies back home. Mugs by potters from Bubnivka in Vinnytsya region were also connected with burial rituals. These earthenware items served two purposes: people filled them with water and put on the window near the dead person’s body; besides that, during the night requiem people used them for kolyvo and put on the table. In the late 20<sup>th</sup> c. a round loaf of bread (“kalach”) was put on top of the mug and a candle was attached to the side.*

*Since the early 20<sup>th</sup> c. potters started producing rather large jugs with a nose and a wide neck with a special “lantern” for the candle (such works can be found in museums in Kyiv, Vinnytsia, and Saint-Petersburg). People often called them “jars with lanterns” and used for honey and kolyvo. The surface of these vessels had an orange background and was lavishly decorated with geometrical and vegetative ornaments and the motives that were typical of local works. There was a small “nest” for the candle near the handle or in the middle of the corpus under the nose. It is interesting that an orange-glazed jar from Cherkasy region has four “nests” for candles.*

*After washing the dead person’s body in a special vessel (mostly a pot) people sometimes put it at the crossroads, on the border of villages, buried in the house (under “the red corner” to keep the house spirit in), in the yard or under the shed, threw into the river, put on a very high pole etc. In Mykytyntsi in Ivano-Frankivsk region when the dead person was brought outside people surrounded the coffin with nicely decorated bowls that were later given away for free. In some villages of Zakarpattia (to the east of Khust) all the participants of the funeral received little cups. As a reverberation of the old Slavonic burial ritual we can name such actions as putting a bowl with a dish into the grave, crashing a pot after the dead person’s body was taken outside the house, leaving a pot upside down on the grave etc.*

**Keywords:** *earthenware, rituals, a pot with porridge, crashing the crockery, bowls for kolyvo, jars with “lanterns”, pots for the night requiem.*

Кераміка різних типів та видів супроводжує все життя людини – від її народження до смерті. Йдеться про обрядову кераміку календарного (Різдво, Великдень та інші свята) і родинного (хрестини, весілля, похорон) циклів.

Оскільки особливості використання глиняних виробів під час календарних свят та весільної церемонії автор цієї статті аналізувала раніше [7–9], у даній розвідці розглянута кераміка, яку застосовували при народженні дитини та похоронних звичаях. Варто зазначити, що окремих аспектів використання глиняних виробів у родильних та похоронних обрядах торкалися П. Чубинський [20], В. Шухевич [22], А. Фішер [24], Є. Спаська [17–18] та інші дослідники.

Мета статті – проаналізувати керамічні предмети кінця XIX – першої половини XX ст., задіяні в родильних і похоронних звичаях та обрядах, підкреслити функціональне призначення цих предметів, визначити їх типологію й особливості оздоблення.

Родильні обряди можна поділити на три основні цикли: роди, час після родів та хрестини. Роди приймала баба-повитуха, яка дотримувалася усталених традицій і при цьому часто використовувала глиняні вироби. Так, у східних романців при важких родах перед жінкою ставили миску з водою, до якої вона опускала замок, який то відкривала, то закривала. Після цього тричі пила воду з миски [16, с. 155].

На Гуцульщині наступного дня після родів сусідки породіллі приносили їй горщик збіжжя (зерна) [24, s. 94] У 1930-х рр. на Лемківщині (тепер – територія Польщі) куми несли породіллі страви у двійнятах (двох горщиках, з'єднаних між собою округлою ручкою); на той час вони втратили своє основне функціональне призначення – “доставляти” їжу в поле. У XIX ст. у Чехії на шостий день після народження дитини сусідки носили у глиняному горщику породіллі курячий бульйон. Один із таких предметів 1820 р. декоровано зображенням птаха та мотивами спіралей [26, il. 202]. Інший виріб чеських майстрів (“бинчик” чи горщик “з дужкою”) 1787 р. оздоблено вертикальними смугами та рядами крапок [27 s. 135].

У деяких гончарних осередках Польщі, коли народжувався хлопчик, то його прикладали до глини, щоби “став гончарем”, а дівчинку – аби “вийшла заміж за гончаря” [23, s. 29]. Глину клали і під нецки (дерев'яну посудину, в якій купали немовля), а також під подушку дитини, коли її хрестили.

За допомогу при родах баба-повитуха отримувала від породіллі горщик з кашею [17, с. 41]. В Україні та інших слов'янських країнах під час пологів і на хрестинах основною стравою, якою всіх пригощала повитуха, була так звана “бабина каша”, яка не була простою стравою, а з нею (як і з горщиком) пов'язували певні обрядові дії. На півночі України “бабину кашу” готували з пшона або гречки, з додаванням молока, масла, медової води та яєць, а після гостини на хрестинах (їх там називали ще “хлібосілля”, “пирого”, “обід”, “збір”) горщик з кашею накривали хлібом та сіллю (рідше млинцем) і пропонували розбити його тому, хто на миску покладе більше грошей. До цього зазвичай зголошувався хрещений батько дитини. Горщик з кашею інколи піднімали тричі й розбивали качалкою, палицею або до кута стола всі присутні. За наявності двох горщиків їх розбивали, вдаряючи один до одного. Черепки викидали у город, щоби “гарбузи родили” [17, с. 41]. Вважали, що коли каша з розбитого горщика була густа і не дуже розсипалася, то це “добрий знак – дитя буде довго жити”. Подібну дію робили й на свято Наума, коли дитину починали вчити, або коли дитина хворіла чи погано росла [17, с. 41]. Після биття горщика з кашею “бабка наливала в миску води, додавала вівса і натирала всіх цим мокрим вівсом” [5, с. 128]. Під час хрестин повитуха пригощала всіх гостей “варенухою”, яку наливали до глечиків [20, с. 114].

У дослідженнях майже кожної археологічної культури серед знахідок трапляються глиняні вироби, які супроводжували людину в іншому світі. Йдеться про могили та кургани бідних або заможних людей з розбитими, рідше цілими, горщиками чи корчагами. У деяких похованнях могло бути до двадцяти посудин, а численні черепки могли свідчити про закінчення поминального обряду, який умовно називають тризною. З кінця XIX – першої

половини ХХ ст. також збереглося чимало предметів народної кераміки, пов'язаної з похоронними звичаями та обрядами. Саме тоді можна виокремити кілька етапів: сповідь померлого, глиняні вироби біля покійника в хаті, під час процедури похорону й на поминанні померлого. В Україні, зокрема на Лемківщині, поширеною була практика під час сповіді хворого ставити на стіл у хаті миску з пшеницею, житнім або кукурудзяним борошном, насінням коноплі, яку згодом часто віддавали священникові [4, с. 192]. Мешканці Гуцульщини, Бойківщини та інших регіонів України вірили, що душа небіжчика ще три дні перебуває в домі. Тому біля його голови ставили горщик (або горнятко) з водою, рідше горілкою, аби душа, прилетівши до тіла, могла напитися [22, с. 258; 25, с. 396 24, с. 108; 20, с. 192]. На Слобожанщині після того, як покійника приготували до похорону, в головах стояв у глечичку ставник, який засвічували [13, с. 204]. В Румунії біля голови покійника у свічнику або в горщику також була свічка [16, с. 158–159].

Із похоронними звичаями пов'язані “кухлики” (горнята) гончарів з Вінницької області. Ці глиняні вироби мали два призначення: 1) вони з водою були на хатньому вікні (“коло тіла”); 2) під час панахиди (“на панахиді”) кухлики “на коливо”<sup>1</sup> стояли на столі. В кінці ХІХ ст. зверху на кухлику був калач, а до його вуха або боків приліплювали свічку. Кухлики мали “перехідну форму між еліптичною і циліндричною”, різні розміри, мотиви й елементи оздоблення [21, с. 148]. Серед мотивів розпису – звивисті гілочки з листками та ягодами зелено-брунатного кольору, що увиразнювалися на білому тлі (Бубнівка). Рідше траплялися композиції з рівнокінцевими хрестами в колі, які чергувалися з групами кольорових смужок, укладених вертикально (Бар). Деякі горнята прикрашені мотивами великих різнокольорових розеток (Садгора), “сосонок”, виноградних “трон”, хрестів найрізноманітніших модифікацій (Косів) тощо.

Уже з початку ХХ ст. гончарі з Бубнівки почали робити досить високі дзбани з пійлом та широкою шийкою (висота – 30,5, діаметр – 20 см; зберігаються в музеях Києва, Вінниці, Санкт-Петербурга). При шийці ближче до вуха майстри інколи ліпили невелике “гніздо” для свічки. Траплялося, що лійка для свічки містилася на корпусі навпроти пійла посудини. Ці вироби називали глечиками “з ліхтариками” – у них носили мед на панахиди [18, с. 217]. Поверхні предметів – тільки з цеглястим тлом; вони щедро декоровані геометрично-рослинним орнаментом з мотивами “сосонок”, ромбів із крапками, виноградних “трон”, гілок, “букетів” брунатного, зеленого та білого кольорів. Композиція одних дзбанів складалася з двох горизонтальних смуг (РЕМ)<sup>2</sup>, інших – із трьох (НМІУ)<sup>3</sup>. Рідкісною є структура глечика з Черкащини: він повністю вкритий цеглястою поливою, а на плічках укладено чотири лійки для свічок (НЦНК “МП”)<sup>4</sup>.

Під час похоронного обряду люди по-різному поводитися з посудом (найчастіше то був горщик), у якому мили покійника: клали на перехресті доріг, на межі поселень, закопували в будинку: під “червоним кутом”, щоб не переводився домовий, у дворі, під коморою чи іншими господарськими будівлями, кидали у річку, вішали на високий кіл тощо [19, с. 19]. Перед тим, як закопати горщик, його іноді перекидали догори дном і разом з ганчіркою, якою мили, та гребінцем, яким чесали померлу людину, клали на соломку, на якій лежав покійник [6, с. 91–92]. У Богородчанському районі Івано-Франківської області покійника обмивали у мисці, яку разом із гребінцем також викидали (“до хати не несли”) [2, с. 31]. На Гуцульщині горщик, у якому мили покійника, одна зі старших газдинь розбивала на кусні та викидала в потік [22, с. 258]. Р. Кайндль писав, що гуцули це робили тоді, коли винесли покійника надвір, а биття горщика об землю або поріг пояснювали тим, щоби “біда закінчилася і хай би нещастя відступило від цього житла” [10, с. 171].

<sup>1</sup> Коливо – церковно-обрядова страва зі зварених зерен пшениці, насичених цукром чи медом, інколи з порізними фруктами, яке благословляють під час панахиди або запокійної литії [14, с. 65].

<sup>2</sup> Російський етнографічний музей.

<sup>3</sup> Національний музей історії України.

<sup>4</sup> Національний центр народної культури “Музей Івана Гончара”.

Черепки посуду символізували, очевидно, повернення землі того, що в неї було взято. Дехто з людей був проти цього звичаю, вважаючи, що посуд б'ється до смерті когось із родини [16, с. 183–184; 25, с. 396]. На Чернігівщині, коли хтось помирав, горщик розбивали об поріг клуні – щоб “рідні довго не журилися” [17, с. 41]. Румуни для “омовенія” також застосовували горщик, який потім розбивали на могилі, там же й залишали поминальні дари – горщики та курку в горщику [16, с. 158–159].

Серед румун та українців був поширений звичай “поїти покійників” – потрібно було відлити кілька крапель води з нового глиняного посуду на землю (це для покійника), а потім пити самому [16, с. 159]. При похованні чи обіді за покійником інколи проливали краплі горілки над тілом [24, с. 113].

Хліб, зерно, сіно, соломка – це ті символи плодочості, які так широко застосовували не тільки в родильних чи весільних обрядах, а й у похоронних. На Слобожанщині так відбувався обряд приготування покійника до похорону: тіло “обмили, причесали, сорочку білу наділи, ноги полотном новим обгорнули, положили на свиті, на лаві, під образами, а в голові сіна гарного, степового, під рядно підмостили, обіклали васильками” [13, с. 204]. У білорусів “тіло померлої людини клали на лавку навпроти дверей, а при виносі тіла з дому на гріб кидали (очевидно, з горщика – Г. І.) зерна жита, а на тім місці, де він лежав, ставили хліб і сіль”. У цей час одна родичка брала в посудину жито і кидала жменю вслід за покійником – для того, щоб “він після смерті не залишав свою родину без хліба” [5, с. 130].

У Микитинцях, що на Івано-Франківщині, під час похорону, а саме коли винесли покійника у двір, довкола нього обкладали гарно декоровані миски, які потім роздавали “за прости Біг” (ПМА)<sup>1</sup>. У деяких селах Закарпаття (на схід від Хуста) після похорону всім учасникам тризни, а також церковникам дарували малі “горнята” [12, с. 37].

Як відгомін давнього східнослов'янського похоронного обряду, крім биття горщика при виносі покійника з дому, можна розглядати такі дії, як укладення до гробу посудини зі стравою, залишення на могилі перекинутого горщика тощо [19, с. 188]. Наприклад, у Київській губернії в могилу разом з покійником клали і горщик з кашею. Подекуди в Україні ставили у могилу до дитини глечик молока, а дорослим – воду в горщику. У Білорусії (в Пінському повіті) за труною несли в горщику свячену воду, якою потім кропили могилу (залишки води виливали на могилу), а горщик перевертали догори дном і ставили в голові покійника зверху могили, аби на тому світі він мав з чого пити [19, с. 19]. У Гродненській губернії був звичай носити на могилу їжу; це був здебільшого горщик з кашею, щоби померла людина “мала чим підкріпитися” [1, с. 838].

У Смоленській губернії, коли везли покійника до церкви, то на перехрестях стелили соломку і ставили старий горщик, щоб люди поминали покійника. Упродовж похоронного обряду в горщику міг бути попіл, який розвіювали по могилі, а посудину перекидали догори дном [19, с. 19].

У Богородчанському районі та інших місцевостях України саме тоді, коли померла людина, варили коливо із зерен пшениці, прикрашаючи його у формі хреста сушеними та відвареними сливами, цукром-рафінадом або цукерками. Коливо три дні стояло біля ніг покійника, потім цю їжу замотували в полотно і несли до церкви святити. Уже вдома кожен мусив спробувати – скільки візьме зерен пшениці, стільки разів має проказати молитву “Отче наш”, а скільки візьме сливок чи цукру – стільки проказуватиме молитву “Вірую” [2, с. 36]. А. Фішер зазначив, що говорили, “хто скільки з'їсть зерен, стільки гріхів з небіжчика зніме” [24, с. 113].

Ті люди, які копали могилу, і ті, котрі робили труну, не брали грошей за свою роботу – їх пригощали обідом [20, с. 29]. У різних місцевостях цей прийом називали по-різному: “поминки”, “умерлини”, “комашня”. Гуцули на третій день (третини) давали обід на могилі покійника. Для цього пекли або купували калачі й ставили свічки, калачі роздавали “за прости Біг”. Коливо з “хилавної” (“хитавної”) миски (її один із газдів ніс перед домовиною

<sup>1</sup> Польові матеріали автора.



у похоронному поході)<sup>1</sup> їли переважно відразу ж після поховання, а миску ставили біля хреста на могилі [22, с. 259]. Бувало, що їжу споживали тоді, коли поверталися на “комашню” до хати, де був покійник – на столі у мисці стояло коливо – з’їдали по три ложки за душу покійника. На обід у мисках та полумисках подавали рибу, голубці, борщ, пироги і кашу, що готували на вогні у великих горщиках. Рибу запікали у спеціальних посудинах [20, с. 206].

На Хмельниччині великі горщики, в яких готували їжу для поминального обіду, називали “парастацькими” (від слова – “парастас” – поминки) – у них готували їжу на поминання за покійником. Іноді вони могли мати одне вухо і накривку [11, с. 168]. Такі посудини могли позичати одні одним. Авторами великих димлених горщиків (h – 53, d – 52 см) у Шпиколосах Львівської обл. були місцеві гончарі Дмитро Муц і Дмитро Бурбан. Там за цими виробами закріпилася назва “комашинники” (від “комашня” – поминки). Горщики мали кулеподібну або циліндричну форму, два вуха, а в основі декору гладжені мотиви ромбічної “сітки”, кіл, вертикальних смуг і трикутників.

Однією з обов’язкових страв на поминках у Богородчанському районі Івано-Франківської області була рисова каша, зварена на молоці – вважали, “з чого людина починала своє життя, тим має і закінчувати”. Цю кашу готували не помішуючи й обов’язково у новому неполив’яному горщиківі, а подавали на стіл наприкінці поминання – “щоб велася худоба” [2, с. 36]. Таку кашу іноді варили після похорону; тоді страва стояла всю ніч (бо мала прийти душа покійника), а на другий день її роздавали бідним [2, с. 36].

На Східному Поділлі вазку “на кутю” використовували у звичаї поминання покійників, що відбувався навесні – “на радуницю”. На могили своїх близьких люди приносили різні великодні частунки, зокрема “куличі”, яйця, хліб і кутю. Під час поминання, коли співали “вічна пам’ять”, посудину з кутею священник або старший у роду тричі піднімав обома руками вгору, а в цей час інші люди ставали по боках і бралися за руки так, що виходив безперервний зв’язок [15, с. 38].

Ще один вид ритуальної похоронної кераміки – саятирки (назва побутовала у Жерденівці; виготовляли три покоління гончарів Лавренюків-Полив’яних – Федір, Сила і Прокіп) [3, с. 9]. Великі саятирки служили для принесення калачів до церкви на спомин померлих, а маленькі – для колива. У Бубнівці подібну посудину називали мискою “на принос”. Форма саятирок із тупим конусом, “горбуватими” боками, круглим профілем, діаметр вінець удвічі перевищує діаметр дна. Ця посудина була, очевидно, з “панського” посуду. Оскільки саятирка є культовим предметом – її несли до церкви, тому щедро прикрашали не тільки зсередини, а й ззовні.

Як ми вже зазначали, гончарі Бубнівки виготовляли миски “на принос” (у церкві клали чотири калачі, а до криси виробу ліпили свічку). Заможні люди могли мати їх кілька (“про случай”, про той день, коли “будуть правити панахиди за померлі душі”) [21, с. 150–151]. Такі миски тримали здебільшого в коморі, проте інколи ставили до мисника біля так званих “мисникових” мисок чи мисок “на показ”. Оригінальною є миска “на коливо” початку ХХ ст.: всередині цегляста полива, а ззовні зображення п’яти фігур херувимів з барочними рисами та мотиви хрестів поміж ними на білому тлі. Хрести нагадують металеві, які часто завершували бані церков (НМНАПУ)<sup>2</sup>. Ритування та розпис брунатного і зеленого кольорів гармонійно впліталися в інтер’єр сакральної споруди під час панахид.

Гончарі з Кіблича, що на Вінниччині, у декорі подібних предметів також могли поєднувати цеглясте й біле тло. Так, композиція із зовнішнього боку миски “на принос” початку ХХ ст. Никифора Ямкового складена зі “сосонок”, які чергуються з великими хрестами; поміж раменами розміщено малі скісні хрестики, укладені на цеглястому тлі (НМУНДМ)<sup>3</sup>. Між вигинами кривульки містяться й менші двоколірні хрестики. В основі схеми

<sup>1</sup> Цікаво, що на початку ХХ ст. на фабриці Івана Левинського у Львові виготовляли великі вази (на підлогу) з сюжетними сценами “Повернення гуцулів з похорону” (автор розписів Михайло Лукіянович). Одна з ваз зберігається у МЕХП.

<sup>2</sup> Національний музей народної архітектури та побуту України.

<sup>3</sup> Національний музей українського народного декоративного мистецтва.

розпису всередині миски – вертикальна структура зі стилізованим і розрідженим мотивом “вазона”, що поєднує “сосонки”, виноградні “трона”, віялоподібні елементи і три рівнокінцеві хрестики зеленого та брунатного кольорів на білому тлі. Легкості композиції досягнуто вишуканою фляндрівкою в окремих елементах та “віночку” на вінцях посудини. Мотив прямого хреста з ледь розширеними кінцями, доповненого ромбами з трилисниками та листками, що асоціюються з крилами ангелів, простежуємо на полумиску кінця XIX – початку XX ст. Павла Самойловича з Бара (НМУНДМ).

Миски “на коливо” виготовляли й майстри гончарної справи з Полтавщини. На одній із таких мисок кінця XIX – початку XX ст. з Опішного бачимо мотив великого трираменного восьмикінцевого хреста брунатного кольору, який увиразнюється на світлому тлі (РЕМ). Доповненням композиційної схеми є крапки, смуги, “гусячі лапки”. Майстер початку XX ст. з Постав-Мук увів у композиційну схему боків миски мотиви чотирьох хрестів з крапками, поміж якими – ряди скісних смужок (НМНАПУ).

В основі декору мисок та полумисків прикарпатських майстрів дзеркальний тип симетрії, яка охоплює мотив хреста, рідше трьох хрестів латинського типу. Доповнювальними елементами були гілочки, підставки (Пістинь, МЕХП)<sup>1</sup>, рідше – “вазони” (Косів, РЕМ), парно-симетричне зображення птахів, ангелів (Косів, Пістинь, ОХМ)<sup>2</sup> тощо. Деякі з цих схем практикували майстри з Товстого Тернопільської області (МЕХП). Натомість гончарі з Коломиї поєднували мотиви хрестів грецького і латинського типів (НМНМГП<sup>3</sup>, МЕХП).

Миски “на коливо” пов’язані також із поминанням померлих, яке здійснюють після Паски і в народі називають Проводами. Це відбувається переважно Фоминого понеділка. Напередодні цього дня готують “книші”, сир, масло, яйця, які приносили у вузликках до церкви, де спочатку відбувалася Літургія, спільна панахида, а після цього у дворі церкви – трапеза. Люди споживали коливо з медом (його їли, як правило, натщесерце). Загальний обід іноді відбувався на цвинтарі [20, с. 29]. Миски “на коливо”, а також “на приноси” – панахиди у храмах та кладовищах (“гробки”, “могилки”) щедро декорували з обох боків. Гончарі Волині виробляли “підставці” – посудини, що за формою подібні до мисок з рівними стінками, трьома вухами і трьома ямками, в які вставляли свічки (Кульчин; АІН НАНУ)<sup>4</sup>.

У Збірну суботу, тобто суботу першого тижня Великого посту, заможні жінки приносили до церкви у великих посудинах, обгорнутих папером, та з приліпленими до них свічками, хліб і мисочки з “коливом”, замовляли служити великі панахиди [20, с. 16].

Поминання померлих (у Провідну неділю, Проводи – першу неділю після Великодня) пов’язано з виготовленням глечиків “для вареної” – солодкого напою з фруктів, заправленого білим та чорним перцем (Полтавщина, Павло Калашник), навару з м’яти, гвоздики та цукру (Ізюм, Харківщина, АІН НАНУ) або горілки, звареної з медом, вишнями та іншими плодами (Переяславський повіт) [20, с. 207]. Глеки “для варенухи” зберігаються у фондах Соснівського краєзнавчого музею, що на Чернігівщині (АІН НАНУ), музеях Києва (НМНАПУ, НМУНДМ). Під час родинних свят “варену” інколи наливали з носаток – невеликих посудин із носиком, трьома ручками, прямою шийкою, кулястим корпусом і малим денцем, які переважно виробляли та щедро декорували гончарі Опішного.

Отже, вагому частину кераміки кінця XIX – першої половини XX ст. з різних регіонів України, яку населення використовувало у родильних і похоронних звичаях та обрядах, становить посуд, хоча зафіксовано й інші вироби, які майстри виробляли на замовлення. Джерельною базою роботи були збірки народної кераміки з багатьох музеїв України, а також фольклористичні й етнографічні матеріали. Доведено, що обрядова кераміка часто вирізнялася особливими формами, а про її обрядове призначення свідчило оздоблення з обох боків. Глиняні вироби кухонного призначення натомість були скупі прикрашені або зовсім без декору.

<sup>1</sup> Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

<sup>2</sup> Одеський художній музей.

<sup>3</sup> Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття.

<sup>4</sup> Архів Інституту народознавства НАНУ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобровский П. Гродненская губерния. *Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба*. СПб, 1863, Ч. 1. XV+868 с.
2. Галайчук В. З духовної культури Богородчанщини: звичаї, вірування та повір'я, пов'язані зі світоглядними уявленнями про смерть і померлих. *Міфологія і фольклор*. 2010. № 3–4 (7). С. 27–49.
3. Геппенер Н. Жерденівські ганчарі Лавренюки-Полив'яні. Київ, 1928. 28 с.
4. Гузій Р. З народної танатології: карпатознавчі розсліди. Львів, 2007. 352 с.
5. Еремина В. И. Ритуал и фольклор. Ленинград, 1991. 208 с.
6. Завойко Г. К. Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии. *Этнографическое обозрение*. 1914. № 3/4. С. 81–178.
7. Івашків Г. Українська народна кераміка в обрядах різдвяного циклу. *Spheres of Culture. Volume IX*. Lublin, 2015. С. 471–480.
8. Івашків Г. Глиняні вироби як атрибути Великодньої обрядовості. *Spheres of Culture. Volume IX*. Lublin, 2016. С. 471–480.
9. Івашків Г. Керамічні вироби у весільній обрядовості українців. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. Тернопіль, 2016. № 1. Вип. 34. С. 187–194.
10. Кайндль Р. Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці, 2000. 208 с.
11. Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995*. Опішне, 1996. С. 159–172.
12. Лашук Ю. Закарпатська народна кераміка. Ужгород, 1960. 62 с.
13. Лісовик. Похорони, списанные со слов поселянина в Харьковской губернии. *Куліш П. Наукові праці. Публіцистика*. Київ, 2015. Т. III. Записки о Южной Руси : [У 2 кн.]. Кн. 2. 384 с.
14. Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології. Львів, 2001. 160 с.
15. Самарин Ю. А. Подольские гончары. Москва, 1929. 44 с.
16. Свешникова Т. Н., Цивян Т. В. К функциям посуды в восточнороманском фольклоре. *Этническая история восточных Романцев. Древность и средние века*. Москва, 1979. С. 147–190.
17. Спаська Є. Глечик з хрестиком (Етюд з циклу “Чернігівське гончарство”). *Матеріали до етнології й антропології*. Т. XXI–XXII. Ч. 1. Львів, 1929. С. 36–41.
18. Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. *Матеріали до етнології*. Київ, 1929. Т. 2. С. 201–227.
19. Топорков А. Л. Горшок. *Славяноведение*. 1994. № 2. С. 18–21.
20. Чубинський П. Мудрість віків. Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського. Київ, Кн. 2. 224 с.
21. Шульгина Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі. *Матеріали до етнології*. Київ, 1929. Т. 2. С. 111–200.
22. Шухевич В. Гуцульщина. Видання друге. Верховина, 1999. Ч. 3. 272 с;
23. Czubala D. Folklor garncarzy polskich. *Folklor garncarzy polskich*. Katowice, 1978. 152 s.
24. Fisher A. Rusiny. Zarys etnografji Rusi. Lwów–Warszawa–Kraków, 1928. 192 s.
25. Kuczera A. Samborszyzna. Pustrowana monografia miasta Sambora i ekonomyi Samborskiej. Sambor, 1937. Т. II. 484 s.
26. Staňková J. Lidové umění z Čech, Moravy a Slezska. Praha, 1987. 199 s.
27. Vondrušková A., Vondruška V. Tradycje twórczości ludowej. Ludowa kultura materialna w Czechach i na Morawach. Artia, 1987. 188 s.

REFERENCES

1. Bobrovskyi, P. (1863). Hrodno huberniya, *Materyaly dlia heohrafiy i statystyky Rossii, sobrannye ofyteramy heneralnoho shtaba* [Materials for the statistics in Russia, collected by the Chief Headquarter's officers], Saint Petersburg, Part 1. (in Russian).

2. Halaichuk, V. (2010). From the culture of Bohorodchany district: customs and beliefs associated with death and the dead, *Mifolohiia i folklor* [Mythology and folklore], no. 3–4 (7). pp. 27–49. (in Ukrainian).
3. Heppener, N. (1928). *Zherdenivski honchari Lavreniuky-Polyviani* [Potters the Lavrenyuky and the Polyvyani from Zheredivka], Kyiv. (in Ukrainian).
4. Huzii, R. (2007). *Z narodnoi tanatolohii: karpatoznavchi rozslidy* [From folk thanatology: Carpathian studies], Lviv. (in Ukrainian).
5. Yeryomina, V. Y. (1991). *Rytual i folklor* [Ritual and folklore], Leninhrad. (in Russian).
6. Zavoiko, H. K. (1914). Beliefs, customs and traditions of the Russians in Vladimir guberniya, *Etnohraficheskoye obozreniye* [Ethnographical survey], no. 3/4, pp. 81–178. (in Russian).
7. Ivashkiv, H. (2015). Ukrainian folk ceramics in the Christmas cycle rituals, *Spheres of Culture*, vol. XI. Lublin, pp. 471–480. (in Ukrainian).
8. Ivashkiv, H. (2016). Earthenware as attributes of Easter rituals, *Spheres of Culture*, vol. XIV. Lublin, pp. 406–415. (in Ukrainian).
9. Ivashkiv, H. (2016). The earthenware in wedding rituals of the Ukrainians, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: mystetstvoznavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies], Ternopil, no. 1. Issue. 34. pp. 187–194. (in Ukrainian).
10. Kaindl, R. F. (2000). *Hutsuly: yikh zhyttia, zvychayi ta narodni perekazy* [The Hutsuls: their life, traditions and folk legends], Chernivtsi. (in Ukrainian).
11. Klymenko, O. (1996). Ceramic centres in Cherkasy, Chernihiv, Lviv, Kmelnytskyi and Ternopil regions, *Ukrainske honcharstvo: Natsionalnyi kulturolohichnyi shchorichnyk. Za rik 1995* [Ukrainian pottery: A national culturological yearly journal. 1995], Opishne, pp. 159–172. (in Ukrainian).
12. Lashchuk, Yu. (1960). *Zakarpatska narodna keramika* [Zakarpattia folk earthenware], Uzhhorod. (in Ukrainian).
13. Lisovyk. (2015). The funeral described by a villager in Kharkiv guberniya, *Kulich P. Naukovi pratsi. Publitsytika [Scholarly papers. Publicistics]*. Kyiv, vol. III. Notes on the Southern Rus, book 2, pp. 201–207. (in Ukrainian).
14. Puriyeva, N. (2001). *Slovnnyk tserkovno-obriadovoyi terminolohii* [A dictionary of church and ritual terminology], Lviv. (in Ukrainian).
15. Samaryn, Yu. A. (1929). *Podolskye honchary [Podillya potters]*, Moscow. (in Russian).
16. Sveshnykova, T. N., Tsyvian, T. V. (1979). *On the functions of crockery in west-Romance folklore, Etnycheskaia istoriya vostochnykh Romantsev. Drevnost y srednye veka* [Ethnic history of western Romans. Ancient times and Middle Ages], Moscow. pp. 147–190. (in Russian).
17. Spaska, Ye. (1929). A jar with a cross (A sketch from the cycle “Chernihiv pottery”, *Materialy do etnolohii i antropolohii* [Materials for ethnology and anthropology], Lviv, vol. XXI–XXII. Part 1, pp. 36–41. (in Ukrainian).
18. Spaska, Ye. (1929). The ornament of Bubnivka crockery, *Materialy do etnolohii* [Materials for ethnology], Kyiv, vol. 2, pp. 201–227. (in Ukrainian).
19. Toporkov A. L. (1994). A pot, *Slavianovedenye* [The Slavonic studies], no 2, pp. 18–21. (in Russian).
20. Chubynskyi, P. (1995). *Mudrist vikiv. Ukrayinske narodoznnavstvo u tvorchii spadshchyni Pavla Chubynskoho* [The wisdom of centuries. Ukrainian ethnology in the artistic heritage of Pavlo Chubynskyy], Kyiv, vol. 2. (in Ukrainian).
21. Shulhyna, L. (1929). Pottery in the village of Bubnivka in Podillya, *Materialy do etnolohii* [Materials for ethnology], Kyiv, vol. 2. pp. 111–200. (in Ukrainian).
22. Shukhevysh, V. (1999). *Hutsulshchyna* [Hutsulshchyna], second edition, Verkhovyna, vol. 3. (in Ukrainian).
23. Czubala, D. (1978). *Folklor garncarzy polskich* [The folklore of Polish potters], Katowice. (in Polish).
24. Fisher, A. (1928). *Rusiny. Zarys etnografji Rusi* [The Ruthenians. A sketch of Rus ethnography]. Lwów–Warszawa–Kraków. (in Polish).

25. Kuczera, A. (1937). Samborszyzna. Ilustrowana monografia miasta Sambora i ekonomyi Samborskiej [Sambir district. An illustrated monograph of the city of Sambir and its economy], Sambor. T. II. (in Polish).
26. Staňková, J. (1987). Lidové umění z Čech, Moravy a Slezska [People's crafts in the Czech Republic, Moravia and Silesia], Praha. (in Czech).
27. Vondrušková, A., Vondruška, V. (1987). Tradycje twórczości ludowej. Ludowa kultura materialna w Czechach i na Morawach [Traditions of folk culture. Folk material culture in the Czech Republic and Moravia], Artia. (in Czech).

УДК 748(477.43-21):001.8

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.21>

**Наталія Мендерецька**

<https://orcid.org/0000-0002-940-3168>

асистент

Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка

[nata.mender@gmail.com](mailto:nata.mender@gmail.com)

### **СКЛО КАМ'ЯНЕЧЧИНИ: ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

*У статті розглянуто джерельну базу та перспективи дослідження розвитку художнього скла на теренах Кам'янецьчини. Охарактеризовано працю Володимира Гагенмейстера "Гутне шкло Поділля" 1931 року видання – як джерела сучасних мистецтвознавчих пошуків у дослідженні художнього скла Кам'янецьчини і наукової бази для перспектив його новітнього вивчення. Системно проаналізовано працю, що дало змогу провести порівняльний аналіз першої збірки та опис художнього скла Кам'янецьчини із сучасними колекціями з фондів.*

**Ключові слова:** гутне скло, фонди, музей, збірка, типологія, аналіз, В. М. Гагенмейстер.

**Наталья Мендерецкая**

ассистент

Каменец-Подольский национальный университет им. Ивана Огиенко

### **СТЕКЛО КАМЕНЕЧЧИНЫ: КЛЮЧЕВАЯ БАЗА И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

*В статье рассмотрена имеющаяся ключевая база и перспективы исследования развития художественного стекла на территории Каменеччины. Охарактеризован труд Владимира Гагенмейстера "Гутное шкло Подолья" 1931 года издания – как источник современных искусствоведческих поисков в исследованиях художественного стекла Каменеччины и современной базы для перспектив его нового изучения. Системно проанализирована работа, что дает возможность провести сравнительный анализ первой коллекции и описание стекла Каменеччины с современными коллекциями из фондов.*

**Ключевые слова:** гутное стекло, фонды, музей, сборник, типология, анализ, В. М. Гагенмейстер.

Nataliia Menderetska

Assistant

Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University

**GLASS OF THE KAMIANETS-PODILSKYI REGION:  
SOURCE BASIS AND RESEARCH PROSPECTS**

*The existing source base and research prospects of the development of art glass in the territory of the Kamianets-Podilskyi region are examined in this article. The work of V. Gagenmeister "Huta glass of Podillya" (1931), as a source for the contemporary art criticism studies of art glass of the Kamianets-Podilskyi region and a modern base for the prospects of its further research, is characterized. The work of V. Gagenmeister "Huta glass of Podilya", as an art history source which allows a comparative analysis of the first collection and the description of the Kamianets-Podilskyi region glass with the modern collections available from the foundations, is studied and systematically analysed.*

*In the work of V. Gagenmeister "Huta glass of Podillya", unique in its identity, the first attempt to analyse and systematize the glassware available at foundations of the Kamianets-Podilskyi Museum of Antiquities at that time was performed. It can be argued that at that time this work was the only one of its kind art attempt to appeal to the study of the glass products from the Kamianets-Podilskyi region, and further fundamental for scientists who addressed the topic of study of Ukrainian glass and glass of the Kamianets-Podilskyi region particularly. Relevant and important remains the work of an outstanding teacher and scientist for contemporary art historians, local historians and teachers of disciplines from the cycle of decorative and applied arts.*

*The object of the article is to consider the source base and research prospects of the development of art glass in the territory of the Kamianets-Podilskyi region. An attempt to analyse the work of V. Gagenmeister "Huta glass of Podillya" (1931), as a source for the contemporary art criticism studies of art glass of the Kamianets-Podilskyi region and a modern base for the prospects of its further research, was made. The study and system analysis of the work of V. Gagenmeister "Huta glass of Podillya", as an art history source which allows a comparative analysis of the first collection and the description of the Kamianets-Podilskyi region glass with the modern collections available from the foundations, was done.*

*The research methodology includes the study and system analysis of the work of V. Gagenmeister "Huta glass of Podillya" as an art history source, which allows a comparative analysis of the first collection and the description of the Kamianets-Podilskyi region glass with the modern collections available from the foundations.*

*The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time the description of the glass collection available at the Kamianets-Podilskyi Museum and its foundations is introduced into a scientific circulation. Its modern typology and systematization according to the morphological features with a comparative analysis of the work of V. Gagenmeister "Huta glass of Podillya" is presented. The artistic and stylistic features of glass as a research subject are considered.*

*The work of V. Gagenmeister "Huta glass of Podillya" (1931) remains unique and distinctive, fundamental and informative when it comes to the study of decorative and applied arts in our region. V. Gagenmeister made the first attempt to analyse and systematize the glassware available at foundations of the Kamianets-Podilskyi Museum of Antiquities at his time.*

**Keywords:** huta glass, foundations, museum, collection, typology, analysis, V. Gagenmeister.

Унікальною за самотністю є праця В. М. Гагенмейстера "Гутне шкло Поділля", в якій він уперше спробував систематизувати і проаналізувати скляні вироби, що зберігались у фондах Кам'янець-Подільського музею старожитностей. Варто зазначити, що свого часу ця праця стала єдиною мистецтвознавчою спробою звернення до вивчення кам'янецького скла, а надалі – фундаментальною для науковців, які зверталися до теми дослідження саме українського скла, у тому числі скла Кам'яниччини. Актуальною й вагомою праця видатного педагога-науковця залишається і для сучасних мистецтвознавців, краєзнавців та викладачів

дисциплін з циклу декоративно-прикладного мистецтва. Наукова новизна нашої роботи полягає у тому, що було вперше уведено в науковий обіг опис наявної у Кам'янець-Подільському музеї та його фондах збірки скла. Запропоновано сучасну типологію та систематизацію за морфологічними ознаками з одночасним аналітико-порівняльним аналізом праці В. М. Гагенмейстера “Гутне шкло Поділля”. Розглянуто художньо-стильові ознаки скла як предмета вивчення.

До теми вивчення наукової спадщини В. М. Гагенмейстера зверталися чимало науковців, з числа останніх варто відзначити праці Н. Урсу [8; 7], І. Гуцула [2; 8]. Висвітлення матеріальної та духовної культури Кам'яничини знаходимо у роботах Ю. Сіцінського [6], П. Клименка [3], Г. Осетрової [5].

Мета статті – охарактеризувати художнє скло Кам'яничини, використовуючи наявні джерельні бази і фондові збірки музею, розглянути джерельну базу та перспективи дослідження розвитку художнього скла на теренах Кам'яничини, проаналізувати працю Володимира Гагенмейстера “Гутне шкло Поділля” 1931 року видання як джерела сучасних мистецтвознавчих пошуків у дослідженні художнього скла Кам'яничини й наукової бази для перспектив його новітнього вивчення.

Однією з найцінніших праць з історії та етнографії Подільського краю загалом і Кам'яничини зокрема є “Приходы и церкви Подольской епархии” Юхима Йосиповича Сіцінського. У книзі подано найголовніші географічні, історичні, етнографічні відомості про усі поселення Поділля. Праця відзначається систематизацією фактичного матеріалу, новизною його викладу, серйозністю дослідження, глибиною пізнань, використанням писемних джерел, частина з яких безповоротно втрачена. Юхима Сіцінського по праву вважають фундатором поділлязнавства, батьком історії Подільського краю. Нині ця праця є чи не єдиним топонімічним джерелом для розгляду, вивчення і доказу наявності розвинутого скловиробництва на теренах Кам'яничини у XVIII ст. У дослідника згадано на території Подільської губернії 24 поселення, у назвах яких є слово “гута”: “Новая Гута сначала была, очевидно, стеклянным заводом, устроенным в Смотричских лесах; доселе сохраняются остатки этого завода, и в деревне есть семейства с фамилией Склярусов...”. Что касается приписных деревень, то Старая Гута, по всей вероятности, явилась в начале XVIII в., в лесах; название этого поселения показывает, что это был первоначально стеклянный завод” [6].

Значний інтерес до вивчення міського ремесла спостерігався у 20–30-х рр. XX ст. Найвідомішою особистістю серед дослідників цехового ремесла того періоду був П. В. Клименко. Чималу увагу він звертав на специфіку розвитку промисловості регіону, що базувалася на основі землевласницького господарства, а також міську промисловість, пов'язану з “міщанським суспільством і капіталом”.

До унікальних цехових пам'яток належить книга кам'янецького бондарсько-стельмахівсько-колодійсько столярського цеху від 1601 до 1803 року, яку віднайшов і опублікував П. Клименко. Особливо цінними для нас є записи у книзі рубежу XVIII–XIX століть. На основі останніх робимо висновок, що цехове життя подільських міст у період переходу Поділля під владу Російської імперії не зазнало суттєвих змін [3].

Гутне скло (від нім. die Hütte – будівля, в якій розміщена скловарна піч). Перші згадки про вітчизняні скляні майстерні – гуті трапляються в документах XV–XVI ст., тобто набагато пізніше виникнення склярства в Київській Русі. При трактуванні терміна розрізняють три аспекти. Перший пов'язаний із традиційною схильністю дослідників усе давнє українське скло називати гутним, враховуючи найпоширенішу в давнину назви склоробних майстерень. Гутними називають також лише ті старі вироби, що отримали своє завершення біля скловарної печі. Третій погляд виник за принципом аналогії: гутним склом називають також вироби сучасних майстрів-гутників.

Термін вказує насамперед на особливості технології виробництва, суть якої полягає в тому, що формування виробу відбувається без використання спеціальних форм і тому називається вільним видуванням, або вільним формуванням.

Відродження українського скловиробництва почалося у XIV–XV століттях, а надзвичайний розвиток – у наступні два століття. Саме тоді виникли перші гуті – невеликі підприємства з виготовлення скла.

Якщо глянути на сьогочасну карту Хмельниччини, то побачимо 17 сіл з назвами, що походять від слова “гута” – Гута, Стара і Нова Гута, Стара і Нова Гутиська, Гута-Морозовецька, Гута-Глибівська та інші. Століття тому населених пунктів з такими назвами було близько трьох десятків. Усе це означає, що в нашому краї були дуже сприятливі умови для виробництва скла, отже, й для ефективного функціонування гут.

По-перше, є поклади головної сировини – кварцових пісковиків. По-друге, наявність лісових масивів давала змогу виготовляти поташ – невід’ємний компонент виробництва скла. До речі, місця перепалення деревини для добування поташу називалися будами. Раніше на Поділлі й Волині також було не одне село з назвою Буда, Будиська та ін. Часто гуті і буди розташовували в інтересах виробництва поряд.

Будували гуті, як правило, серед лісу, працювали у них 10–15 робітників. Ще стільки ж займалися заготовленням та підвезенням піску й деревини. Майстри-гутники вручну, біля скловарної печі-горна, виготовляли віконницю (скло для вікон), різноманітні посудини, а також скляні прикраси. Гутне скло не мало такої якості та прозорості, як сучасне, але й із нього виходили гарні вироби.

Головним продуктом виробництва волинських і подільських гут були посудини чотирьох основних типів: пляшки – з XVIII століття наймасовіші скляні вироби, кварта та штофи – ємності чотиригранної форми з горлом, зазвичай, темно-зеленого або брунатного кольору, аптечний та інший дрібний посуд і, нарешті, – посуд для пиття, з якого найпоширенішими були різноманітні склянки та куклі. Усі ці вироби наших гутників мали попит не лише на своїх землях, їх вивозили до Московщини, Білорусі, Польщі та Прибалтики.

В українських гутах майже повсюди застосовували одну з найдавніших у скляному виробництві техніку вільного видування. Вона давала змогу максимально використовувати властивості скла, відзначалася простотою та відсутністю готових форм чи шаблонів. Кожен складув мусив бути одночасно і техніком, і художником.

Форма виробу зумовлювалася його практичним призначенням. За цим принципом створені всі кращі зразки старого гутного посуду – від найпростіших скляниць до фігурного скла. Багатство і неповторність форм гутних виробів посилювалися широким використанням колориту скла, яке полягало переважно у забарвленні самого матеріалу і поліхромній обробці готової продукції. В деяких випадках ці способи поєднували.

У передмові до своєї праці “Гутне скло Поділля” В. М. Гагенмейстер зазначив, що Кам’янецький краєзнавчий музей помітив собі одним із завдань представити місцеву промисловість як у минулому, так і в сучасному її стані. Між іншими експонатами місцевої промисловості заслуговують на увагу вироби подільських колишніх гут, з якими історично пов’язане сучасне гутарство України. Гуті – важлива ілюстрація історії розвитку промисловості України з половини XVII до половини XIX ст. Вони задовольняли своєю продукцією потреби головним чином міщанства і багатших прошарків села [1].

Гуті, де працювали знеземелені селяни, майже до кінця XIX ст. зберігали в Україні старі форми виробів та примітивну техніку, працювали за старовинними, успадкованими від минулого таємницями-рецептами; незважаючи на давність скляної техніки, вона розвивалася незалежно від успіхів теоретичних знань.

“Гуті на Поділлі” – перша невелика спроба подати відомості до маловідомої галузі колишньої промисловості Поділля – гутарства”. Можна стверджувати, що саме Володимирові Гагенмейстеру належить думка довести сам факт наявності гутництва на Кам’яниччині. Він аргументує це аналізуючи етимологію назв поселень, у складі яких було слово “гута”, вивчаючи архівні документи.

Окрім архівного, не менш важливий матеріал до вивчення подільського гутного скла дають зразки самої продукції, які ще й тепер можна надбати в селах та особливо містечках. Кам’янецький краєзнавчий музей, зазначив В. Гагенмейстер, один з багатьох провінціальних, збірки котрого мають важливе значення своєю локальністю, володіє порівняно малою



колекцією, бо збирання скла в ньому щойно розпочали. Збірка ця, звичайно, не вичерпує все багатство форм виробництва подільського гутного скла, можливо, дещо в ній не з подільських гут, проте вона, разом із зразками гутного скла подільського походження в інших музеях – Всеукраїнському історичному ім. Т. Шевченка у Києві, Українського мистецтва в Харкові, Кам'янецького шкляно-порцелянового технікуму та інших музеїв і приватних збірок, може дати уявлення про барви, форми, та до деякої міри і про техніку виробництва.

Також у праці В. Гагенмейстера натрапляємо на відомості про те, що особливе місце займають вироби аптечного посуду з “мальованням” (олійними фарбами) і написами відповідних ліків [1, с. 17; 23].

Варто також навести цитату з книги автора, де йдеться про тогочасний скляний посуд: “Подібний посуд до часів імперіалістичної війни можна було зустрінути в багатьох аптеках Поділля, разом з порцеляновими, гарно розмальованими слоїками волинського Баранівського заводу. Форми посуду й розмір мають багацько варіантів. В Кам'янецькому музеї є маленький прегарний чотиригранний штофик, аметистового скла, прикрашений на одному з плоских боків білим (пожовклим) медальйоном з бантиком жовтої фарби вверху і чотирирядковим написом чорними літерами” [1, с. 18].

У переліку ілюстрацій до праці В. Гагенмейстера “Гутне скло Поділля” бачимо назви трьох ілюстрацій з аптечним посудом. Перша – на сторінці 13 – “Гало, каламарчик і аптечний посуд. (Кам'янецький Краєзнавчий Музей)”. Друга – на 22 сторінці – “Аптечний посуд. Вис. 11 см. (Кам'янецький Краєзнавчий Музей)”. Третя – на 25 сторінці – “Аптечний посуд. Вис. 14 см., шир. 8 см. (Кам'янецький Краєзнавчий Музей)” [1, с. 25].

На жаль, самі ілюстрації у двох досліджуваних примірниках книги Володимира Гагенмейстера “Гутне скло Поділля” 1931 року видання не збереглися до наших часів, але це дає змогу припустити наявність порівняно великого асортименту аптекарського посуду і розмаїття його форм у тогочасній колекції Кам'янець-Подільського краєзнавчого музею. Перший примірник книги зберігається у бібліотечних фондах Національного історико-архітектурного заповідника “Кам'янець”, другий люб'язно надала дочка В. Гагенмейстера О. Ерн з особистого архіву у Львові.

Чималу типологічну групу скляних виробів у фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника становить посуд для зберігання рідин і пиття, репрезентований різноманітними пляшками, штофами, глеками, фігурними виробами функціонального вжитку.

У праці “Гутне скло Поділля” В. Гагенмейстер зазначив: “Сулії, гранчасті штофи та півштофи особливо поширені, бо корчми були майже в кожному селі; вони мимохіть нагадують давні лубки та різні картини, що змальовують корчму з розставленими на полицках рядками штофів, колись офіційного посуду для вина” [1, с. 20].

Клейма першої чверті ХІХ століття мали такі ознаки: 1) зазвичай наявність букви “Ф”, що означала фабрику; 2) зазначення об'єму або початковими буквами (“Б” – бутылка, “ПБ” – полубутылка, “Ш” – штоф), або в скороченому варіанті слова (“полуб.”, “полубутыл.”, “бут.”, “бутыл.”, “полштоф.”, “четвер. ш.”); 3) ініціали власника фабрики; рік заснування виробництва чи отримання ліцензії.

Саме такі клейма маємо змогу спостерігати на пляшках пивного заводу баронеси Евеліни Юній, які становлять колекцію тарного посуду у фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника. Різноманітні за формою, кольором і об'ємом пляшки поєднує вишукане, в дусі тогочасної моди, декоративне вирішення з елементами графічного оздоблення у вигляді вензелів, характерних для хронологічного маркування скляних виробів доби раннього модерну.

Отже, праця В. Гагенмейстера “Гутне скло Поділля” залишається унікальною та інформативною щодо вивчення декоративно-прикладного мистецтва нашого регіону. Саме В. М. Гагенмейстер уперше спробував систематизувати і проаналізувати скляні вироби, які зберігалися у фондах Кам'янець-Подільського музею старожитностей. Можна казати про те, що свого часу ця праця стала єдиною мистецтвознавчою спробою звернення до вивчення кам'янецького скла, а надалі – фундаментальною для науковців, які зверталися до теми дослідження саме українського скла, у тому числі скла Кам'яниччини. Актуальною і вагомою

праця видатного педагога-науковця залишається і для сучасних мистецтвознавців, краєзнавців і викладачів дисциплін з циклу декоративно-прикладного мистецтва. Вивчаючи “Гутне скло Поділля”, можна простежити історію гутної справи Кам’янецьчини, її художні та стильові особливості у контексті розвитку декоративно-прикладного мистецтва України.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гагенмейстер В. Гутне скло Поділля. Кам’янець-Подільський : Наука, 1931. 34 с.
2. Гуцул І. А. Володимир Гагенмейстер. Життя і творчість: монографія. Кам’янець-Подільський : ФОП Сисин Я. І., 2015. 224 с.; іл.
3. Клименко П. В. Промисловість і торгівля в Подольской губернії на початку XIX віку. Юбілейний збірник на пошану академіка Дмитра Івановича Багалія. Київ : УАН, 1927. 245 с.
4. Компан О.С. Міста України в другій половині XVII ст. Київ : АН УРСР, 1963. 388 с.
5. Осетрова Галина. Аптеки й аптекарі Кам’янця. Подольнин. № 52 (1219). 2013. 27 грудня.
6. Сецинский Е. Приходы и церкви Подольской епархии. Біла Церква : Вид. О. Пшонківський, 2008. 996 с.
7. Урсу Н. О. Нариси з історії образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини: навчальний посібник для студентів художніх спеціальностей. Кам’янець-Подільський : Аксіома, 2012. 224 с.
8. Урсу Н. О., Гуцул І. А. Володимир Гагенмейстер – вільний слухач Кам’янець-Подільського державного українського університету. *Педагогічна освіта: теорія і практика: Збірник наукових праць*. Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка; Інститут педагогіки НАПН України / гол. ред. Лабунець В. М. Вип. 24 (1-2018). Ч. 2. Кам’янець-Подільський, 2018. С. 164–169.

### REFERENCES

1. Hagenmeister, V. (1931). *Hutne shklo Podillia* [Blown glass of the Podillya region], Kamianets-Podilskyi: Nauka. (in Ukrainian).
2. Hutsul, I. and Ursu, N. (2015). *Volodymyr Hahenmeistr. Zhyttia i tvorchist: monohrafiia* [Volodymyr Hahenmeistr. Life and Creativity: A Monograph], Kamianets-Podilskyi: FOP Sysyn Ya. I. (in Ukrainian).
3. Klymenko, P. (1927). *Promyslovist i torhivlia v Podolskoi hubernii na pochatku XIX viku* [Industry and trade in Podolsk province in the early nineteenth century], Kyiv: UAN. (in Ukrainian).
4. Kompan, O. (1963). *Mista Ukrainy v druhii polovyni XVII st.* [Cities of Ukraine in the second half of XVII century], Kyiv: AN URSR. (in Ukrainian).
5. Osetrova, H. (2013). Pharmacies and pharmacists in Kamianets, *Podolianyn* [Podolyanyn], no. 52, December 27. (in Ukrainian).
6. Setsynskiy, E. (2008). *Prihody i tserkvi Podol'skoi eparhii* [Parishes and churches of the Podolsk diocese], Bila Tserkva: Vyd. O. Pshonkivskiy. (in Russian).
7. Ursu, N. (2012). *Narysy z istorii obrazotvorchoho i dekoratyvno-prykladnoho mystetstva Khmelnychchyny: navchalnyi posibnyk dlia studentiv khudozhnikh spetsialnostei* [Essays on the history of the fine and decorative arts of Khmelnytskyi region: a textbook for students of artistic specialties], Kamianets-Podilskyi: Aksioma. (in Ukrainian).
8. Ursu, N. and Hutsul, I. (2018). Volodymyr Hagenmeister is a free student at Kamianets-Podilskyi State Ukrainian University, *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka: Zbirnyk naukovykh prats* [Pedagogic education: theory and practice: Collection of scientific works], Kamianets-Podilskyi: KPNU, ed. Labunets, V., Iss. 24 (1-2018), part. 2, pp. 164–169. (in Ukrainian).

УДК 7.071.1:069.51(477.8)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.22>

**Надія Білик**

<https://orcid.org/0000-0003-3166-7433>

кандидат історичних наук, доцент

Тернопільський національний економічний університет

[nadia-biluk@ukr.net](mailto:nadia-biluk@ukr.net)

**Аліна Угрин**

<https://orcid.org/0000-0002-4035-4124>

магістр

[alina\\_uhryn@ukr.net](mailto:alina_uhryn@ukr.net)

### **ЗБЕРЕЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ІОАННА ГЕОРГІЯ ПІНЗЕЛЯ В МУЗЕЯХ ТЕРНОПОЛЯ**

*У статті досліджено стан збереження творчої спадщини Іоанна Георгія Пінзеля в музеях Тернополя. Здійснено комплексний аналіз творів скульптора у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї та Тернопільському обласному художньому музеї. Висвітлено культурні проекти щодо репрезентації доробку митця.*

**Ключові слова:** творча спадщина, І. Г. Пінзель, скульптор, музей, Тернопіль.

**Надежда Билык**

кандидат исторических наук, доцент

Тернопольский национальный экономический университет

**Алина Угрин**

магистр

### **СОХРАНЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ИОАННА ГЕОРГИЯ ПИНЗЕЛЯ В МУЗЕЯХ ТЕРНОПОЛЯ**

*В статье исследовано состояние сохранения творческого наследия Иоанна Георгия Пинзеля в музеях Тернополя. Осуществлен комплексный анализ произведений скульптора в Тернопольском областном краеведческом музее и Тернопольском областном художественном музее. Освещено культурные проекты по репрезентации наследия художника.*

**Ключевые слова:** творческое наследие, И. Г. Пинзель, скульптор, музей, Тернополь.

**Nadiia Bilyk**

Candidate of History, Associate Professor

Ternopil National Economic University

**Alina Uhryn**

Master

### **PRESERVATION OF JOHN GEORGE PINZEL'S CREATIVE HERITAGE IN THE MUSEUMS OF TERNOPIL**

*In the 60-80's of the XX century by the aid of the search work of art expert V. Svietsitska, B. Voznytskyi, V. Stetsko the art works of John George Pinzel were saved (? –1761). Thus, the sculptures and carved icons of the talented artist appeared in the museum collections of Galicia. Today, part of the creative heritage is stored in the holdings of two museums in Ternopil: Ternopil Regional Museum of Local Lore (TRMLL) and Ternopil Regional Museum of Art (TRMA). Only since*

*the proclamation of Ukraine's independence J. G. Pinzel's heritage has become an object of study. We thank the director of the Lviv Art Gallery B. Voznytskyi for returning the name of the sculptor and his creative achievements to the field of interest of Ukrainian scientists. Afterwards, the figure of I. G. Pinzel became central in the writings of the Ternopil researcher V. Stetsko.*

*Topicality of the article is conditioned by the need of studying the state of conservation of the creative heritage of J. G. Pinzel in the museums of Ternopil. The purpose of the article is to carry out a comprehensive analysis of the sculptor's works in the collections of TRMLL and TRAM, to highlight cultural projects on the representation of the artist's work with the assistance of museums.*

*Today, six sculptures and three reliefs created by J. G. Pinzel in the 18th century for Buchach churches are stored in the museums of Ternopil. The first works of the artist came to the collection of TRMLL in 1978. In 1993, four works by J. G. Pinzel (sculptures: Saint Vincent a Paulo and Saint Francis Borgia; bas-reliefs: Miracle of Saint Nicholas and Beheading of John the Baptist were exhibited in TRMLL in the section "Culture of the Region of the end of the XVII – first half of the XIX century".*

*In January 2012, the exhibition opened to mark the 250th anniversary of the sculptor's death. The project curator V. Stetsko represented 300 exhibits. Six sculptures and two bas-reliefs of the artist were exhibited in a separate hall. For the first time, four allegorical figures have been demonstrated: Allegory of Faith, Wisdom, Courage and Allegory of St. Tobias. In 2014, all the artist's works were placed in a separate "John George Pinzel Hall", decorated in Baroque style.*

*Significant contribution to the preservation and promotion of the creative work of J. G. Pinzel belonged to Vira Stetsko (1956–2016), art expert, local historian, scientific associate of TRMLL. Her work "Pinzel and Ternopil Region" (2007) was published in Ternopil. V. Stetsko hypothesized, that J. G. Pinzel carved his portrait on the sculpture "Allegory of Courage".*

*TRMA plays a significant role in preserving J. G. Pinzel's creative heritage. Today the collection of the institution contains only one work of the sculptor – the bas-relief "Road to Emmaus". The masterpiece is presented in the hall of "Art of Ukraine" in the section of sacred art of Galicia.*

*The TRMA exposition previously stored Deacon Doors from the Protection of the Blessed Virgin Mary Church Town of Buchach. The reliefs were known as Guardian Angel and Annunciation. Thereafter, at the request of the residents of Buchach, the directorate of the art museum was forced to transfer the monument of sacred art to the church.*

*The creative heritage of J. G. Pinzel, stored in the collections of museums of Ternopil, is of particular relevance, since the artist's achievements represent a close connection of Western Ukrainian lands with European culture. The masterpieces of the sculptor from the Ternopil museums were selected for the exhibition of works by J. G. Pinzel in The Louvre in 2012. Today, every visitor of Ternopil museums can learn about the genius of the sculptor J. G. Pinzel, who was able to combine artistic traditions of the Baroque style with the canon of local professional carving in his own works.*

**Keywords:** *creative heritage, I. G. Pinzel, sculptor, museum, Ternopil.*

Після завершення Другої світової війни прокомуністичні можновладці знищували на західноукраїнських землях твори сакрального мистецтва, вважаючи їх "ідеологічно шкідливими". Інтер'єри численних католицьких костельів і православних церков руйнували, а ікони, скульптури та предмети релігійного культу спалювали. Єдиним порятунком для збереження духовної спадщини краю стали експедиції науковців, які забирали вцілілі артефакти до музеїв. Завдяки пошуковій роботі мистецтвознавців В. Свенціцької, Б. Возницького, В. Стецько упродовж 60–80-х рр. ХХ ст. твори Іоанна Георгія Пінзеля (?–1761) – основоположника нової експресивної пізньобарокової пластики другої половини ХVІІІ ст. вдалося врятувати. Таким чином, скульптури та різьблені ікони талановитого митця опинилися в музейних колекціях Галичини. Частина творчої спадщини зберігається у фондах двох музеїв: Тернопільському обласному краєзнавчому (далі – ТОКМ) і Тернопільському обласному художньому (далі – ТОХМ). Актуальність теми нашої статті зумовлена необхідністю дослідження стану збереження творчої спадщини І. Г. Пінзеля в музеях Тернополя; це посилюється недостатнім розробленням проблеми в науковій літературі.

Лише після проголошення незалежності України спадщина І. Г. Пінзеля стала об'єктом вивчення. Поверненню імені скульптора та його творчого доробку в поле зацікавлень вітчизняних науковців завдячуємо директорів Львівської картинної галереї Б. Возницькому [1]. Згодом особистість І. Г. Пінзеля стала центральною у працях тернопільської дослідниці В. Стецько [9, 10, 11]. Творчість скульптора також вивчали Т. Возняк [2], Д. Крвавич [5] та ін.

Мета статті – здійснити комплексний аналіз творів скульптора у збірках Тернопільського обласного краєзнавчого музею (ТОКМ) і Тернопільського обласного художнього музею (ТОХМ), висвітлити культурні проекти щодо репрезентації доробку митця за сприяння згаданих музейних інституцій.

Фонди тернопільських музеїв містять роботи І. Г. Пінзеля, що їх створив митець у XVIII ст. для церков і костьолів міста Бучача, що на Тернопільщині. Про історію їхньої “мандрівки” до Тернополя документів не збереглося. Відомо лише, що в 60-х рр. XX ст. іконостас з храму Покрови Пресвятої Богородиці був демонтований. Тривалий час царські врата, виготовлені І. Г. Пінзелем, вважали втраченими. У їх пошуках дослідники звернулися до того періоду, коли вцілілі твори перевозили до львівських музеїв. Виявилось, що царські врата з бучацької церкви члени наукової експедиції під керівництвом В. Свенціцької (1903–1991) забрали до Художнього музею (нині – Національний музей ім. Андрея Шептицького). У 2007 р. їх віднайшли в інвентарних книгах установи, де “пам’ятка була зафіксована як робота невідомого майстра XVIII ст.” [9, с. 477]. А рельєфи-приділи та дияконські врата залишалися у бучацькій церкві до кінця 1970-х років XX століття.

У контексті святкувань із нагоди 1000-ліття хрещення Київської Русі радянська влада проводила в Галичині так звані “перепрофілювання” храмів під музеї, спортивні зали, склади тощо. Було закрито і церкву Покрови Пресвятої Богородиці в Бучачі, у приміщенні якої створили музей природи. Внаслідок перепланування храму було демонтовано роботи І. Г. Пінзеля з бічних вітарів, окремі з них було понівечено. Лише після реставрації твори скульптора вперше репрезентовано на виставці в Олеському замку (1987 р.), а згодом – у Москві, Празі, Варшаві, Вроцлаві тощо [9, с. 478].

Тепер у музеях Тернополя зберігається шість скульптур і три барельєфи, що їх І. Г. Пінзель створив для храмів Бучача. “Колекція сформувалася як систематизоване досліджене мистецьке явище на початку 90-х рр. XX ст. Зважаючи на проблему браку інформативного матеріалу щодо життя і творчої спадщини І. Г. Пінзеля, формування зазначеної збірки супроводжувалося ґрунтовною дослідницькою, пошуковою та атрибуційною роботою, на базі раніше зібраного експонативного матеріалу” [9, с. 476].

Вагомий внесок у збереження та популяризацію творчого доробку І. Г. Пінзеля зробила Віра Стецько (1956–2016) – краєзнавець, мистецтвознавець, науковий співробітник Тернопільського обласного краєзнавчого музею. Дослідивши походження робіт майстра у фондах музеїв, вона зазначила: “Це матеріали з церкви Покрови Пресвятої Богородиці у Бучачі: алегоричні постаті Віри (ТКМС-250), Св. Товія (ТКМС-251), Мужності (ТКМС-252), Мудрості (ТКМС-268), рельєфи – “Відсічення голови Іоанну Предтечі” (ТКМС-35), “Чудо Св. Миколая” (ТКМС-36) та скульптури – “Св. Вікентій а Пауло” (ТКМС-253), “Св. Франциск Борджія” (ТКМС-254) з костьолу Успіння Богородиці у Бучачі. Три твори, зокрема, дияконські двері “Благовіщення” (ТОХМСк-15), “Ангел-Охоронець” (ТОХМСк-16), а також рельєф “По дорозі в Емаус” (ТОХМСк-17), що надійшли у фонди музею разом із рештою експонатів з Бучача у 1978 р., у 1990 р. були передані у Тернопільський обласний художній музей, створений на базі картинної галереї – відділу Тернопільського обласного краєзнавчого музею” [9, с. 476–477].

Перші роботи І. Г. Пінзеля ТОКМ отримав у травні 1978 р. [9, с. 477]. Йдеться про барельєфи з бічного та головного вітарів церкви Покрови Пресвятої Богородиці: “Відсічення голови Іоанну Предтечі”, “Чудо Св. Миколая”, “Подорож в Емаус”, дияконські врата з цієї ж церкви, відомі під назвами: “Ангел-Охоронець” і “Благовіщення”.

У 1980-х роках твори скульптора поповнили експозицію картинної галереї – відділу ТОКМ. Ігор Герета, тоді директор картинної галереї, розміщеної у Домініканському костьолі Тернополя, в путівнику згаданого закладу культури ці твори охарактеризував так: “Шедеврами художньої різьби, що належать долоту знаменитого скульптора другої половини XVIII століття

Пінзеля, автора славновісних кам'яних скульптур на Бучацькій ратуші та соборі Святого Юрія у Львові й дерев'яних – в інтер'єрах культових споруд, зокрема костюлу в місті Монастирська Тернопільської області. Роботи Пінзеля захоплюють гуманізмом, динамікою композиції, емоційною напругою, енергійною пластичною мовою, досконалою технікою різьби” [3, с. 30]. Після відкриття у 1991 р. Тернопільського обласного художнього музею у новому приміщенні на вул. С. Крушельницької, 8 його постійну експозицію було передано три барельєфи скульптора: “Подорож в Емаус”, “Ангел-Охоронець” і “Благовіщення”.

У 1993 р. чотири твори І. Г. Пінзеля – дві скульптури: “Св. Вікентій а Пауло” (липове дерево, левкас, поліхромія, позолота, вис. 116 см) та “Св. Франциск Борджія” (липове дерево, левкас, поліхромія, позолота, вис. 120 см) та два барельєфи: “Чудо Св. Миколая” (липове дерево, левкас, позолота, 88×128 см) й “Відсічення голови Іоанну Предтечі” (липове дерево, левкас, позолота, 85,5×128 см) – було виставлено в ТОКМ у розділі “Культура краю кінця XVII – I половини XIX ст.” [9, с. 480–481]. На думку В. Стецько, в експозиції музею ці сакральні твори набули нової якості в процесі вивчення, дослідження і пропаганди пам'яток як музейних експонатів, що представляють культуру краю XVIII ст. Однак музеєфіковані твори продовжують зберігати складний комплекс містичних, художніх, національних міфологем, які вже є частиною історії музею” [9, с. 478–479].

2007 рік у Тернопільській, Львівській та Івано-Франківській областях проголосили “Роком Пінзеля”. У рамках проекту було відкрито у Львові, а згодом у залах ТОКМ виставку творів скульптора з колекцій музеїв Галичини. Водночас у Тернополі видано працю В. Стецько “Пінзель і Тернопільщина” (2007), підготовлено пам'ятну афішу (художник – Я. Омелян) про захід, репрезентовано набір листівок із творами І. Г. Пінзеля, наявними у фондах тернопільських музеїв.

У січні 2012 року в Тернопільському обласному краєзнавчому музеї відкрито виставку, приурочену 250-річчю від дня смерті скульптора. Куратор проекту В. Стецько репрезентувала понад 300 експонатів: книжки про І. Г. Пінзеля, рідкісні архівні фотографії 20-х рр. XX ст., альбоми, спецконверти, марки, публікації про заходи з пошанування митця у 2007 році. Було показано документальний фільм про скульптора, який на Тернопільщині зняли японські кінематографісти [6]. В окремому залі було виставлено шість скульптур і два барельєфи митця. Вперше продемонстровано чотири алегоричні постаті: Віри (липове дерево, біла фарба, вис. 75 см), Мудрості (липове дерево, біла фарба, вис. 75 см), Мужності (липове дерево, біла фарба, вис. 75 см) та Св. Товія (липове дерево, біла фарба, вис. 75 см) [9, с. 482–485]. Ці скульптури з бічних вітарів церкви Покрови Пресвятої Богородиці, як уже зазначено, раніше зберігались у фондах музею.

У 2014 р. всі роботи митця розмістили в окремій “Залі Іоанна Георгія Пінзеля”, оформленій у стилі бароко. Серед шедеврів майстра виділяють скульптури для католицького костюлу в Бучачі. Зокрема, засновник місіонерського ордену єзуїтів Св. Вікентій зображений піднесеним, ласкавим і приязним, він тримає за руку вередливе дитя, провадячи його до Бога вірним шляхом. Тоді як генерал ордену єзуїтів Св. Франциск Борджія зображений незалежним і впевненим у собі. Ці різьблені постаті засвідчують “високий професіоналізм І. Г. Пінзеля як вітарного скульптора”, водночас репрезентують новаторство митця у трактуванні пластичних образів, оскільки для підсилення акцентів майстер використав складну “поліхромію на відкритих частинах тіла” персонажів [9, с. 486].

У барельєфах “Відсічення голови Іоанну Предтечі” та “Чудо Св. Миколая” І. Г. Пінзель не лише скрупульозно вирізьбив деталі будівель і постатей, а й детально опрацював задній план композиції. Обидві ікони обрамив асиметричним орнаментом з переривистих завитків, а також позолотив їх поверхню.

Віра Стецько висловила гіпотезу: І. Г. Пінзель вирізьбив на скульптурі “Алегорія Мужності” свій портрет. Обґрунтовуючи версію, музейниця зазначила, що саме “спотворене болем обличчя на правій руці може бути автографом автора. У ті часи не прийнято було підписувати роботи, створені для храмів, тому майстер на одній з останніх робіт вирізьбив автопортрет” [8]. Доречно згадати, що так само Мікеланджело Буонаротті зобразив себе у вигляді маски на здертій шкірі апостола Варфоломія у сцені “Страшного суду”, що була

центральною у фресковому розписі стелі Сикстинської капелли у Ватикані [10, с. 22]. Із цим титаном італійського Відродження галицького скульптора єднає спільна риса у творчості, котру помітив Б. Возницький: “Висока людяність, увага не тільки на почуттях, а й на значимості героїв”. Також це авторитетний мистецтвознавець написав про генезу творчості митця: “Сприйняття Пінзелем (подібно до іншого європейського художника Ель Греко) традицій візантинізму і застосування їх у досягненнях європейського бароко-рококо свідчить про надзвичайне обдарування, чутливість та високу естетичну культуру мистця-новатора” [1, с. 104]. У художній манері майстра відчувається захоплення спадщиною Лоренцо Берніні, основоположника стилю бароко в Італії.

Окрім того, галицький скульптор перейняв кращі традиції представників місцевої школи різьби. Як матеріал для своїх творів І. Г. Пінзель використовував липове дерево, поширене на західноукраїнських землях. Уже перші роботи митця, створені для бучацьких храмів у 1740-х рр., були позначені “виразними анатомічними пластичними пошуками у заокругленнях форм, що характерні для творів невеликих розмірів, які дещо нагадують різьбу в мармурі” [9, с. 485]. Більшість скульптур автор пофарбував у білий колір, а у творах “Алегорія Мужності” та “Св. Товій” використав позолоту.

У збереженні творчої спадщини І. Г. Пінзеля значну роль відіграє інша музейна інституція Тернополя – Тернопільський обласний художній музей (ТОХМ), у збірці якого спочатку було три барельєфи митця. Сьогодні у колекції цього закладу зберігається лише одна робота І. Г. Пінзеля – барельєф “Подорож в Емаус”. Шедевр представлено у залі “Мистецтво України” в секції сакрального мистецтва Галичини. “Подорож в Емаус” (липове дерево, левкас, позолота, 82×194 см / інв. № Ск-17) – це антепендій із центрального вітваря церкви Покрови Пресвятої Богородиці в Бучачі [9, с. 477]. Скульптор відтворив біблійну історію про двох подорожніх, котрі дорогою до міста Емаус, що біля Єрусалима, зустріли таємничого незнайомця; ним був Ісус Христос, який з’явився своїм учням після воскресіння. Митець зумів перенести цей сюжет на площину: вирізьбив три постаті на фоні міського пейзажу, який обрамив декоративним орнаментом з асиметричних завитків. На офіційному сайті ТОХМ представлено фото барельєфа “Подорож в Емаус”, також там наголошено: “Барельєфи Пінзеля – справжні музейні перлини, що мають світове значення” [7].

В експозиції ТОХМ донедавна зберігалися дяконські врата з церкви Покрови Пресвятої Богородиці в Бучачі. Барельєфи були відомі під назвою “Ангел-Охоронець” (липове дерево, левкас, позолота, 183×84,5 см / інв. № Ск-16) і “Благовіщення” (липове дерево, левкас, позолота, 182×85 см / інв. № Ск-15) [9, с. 478–479]. Згодом, на вимогу мешканців Бучача й за рішенням депутатів Бучацької районної ради і Тернопільської обласної ради, дирекція художнього музею змушена була передати пам’ятку сакрального мистецтва до бучацького храму.

Творча спадщина І. Г. Пінзеля, що зберігається в колекціях музеїв Тернополя, сьогодні набуває особливої актуальності, оскільки доробок митця репрезентує тісний зв’язок західноукраїнських земель із європейською культурою. Скульптури і барельєфи основоположника нової експресивної пізньобарокової пластики другої половини XVIII ст. викликали жвавий інтерес у міжнародній спільноті: сім з восьми шедеврів ТОХМ було відібрано для виставки творів скульптора в Луврі. На цій виставці також експонували барельєфи “Ангел-Охоронець” і “Благовіщення” з колекції ТОХМ. Перед відправленням до Парижа їх фахово реставрували у Львові.

Виставка під назвою “Іоанн Георгій Пінзель. Барокова скульптура України XVIII століття”, що діяла в Парижі з 22 листопада 2012 року до 25 лютого 2013 року, викликала у поціновувачів мистецтва захоплення. Після її триумфального завершення твори І. Г. Пінзеля було повернуто до Тернополя. Організацію та експонування виставки І. Г. Пінзеля в Луврі було визнано “найвизначнішою музейною подією України 2012 року” за рішенням Міжнародного благодійного фонду “Україна–3000” й Українського центру розвитку музейної справи, водночас було відзначено діяльність тернопільських музеїв [4, с. 231].

Отже, вагомою складовою діяльності Тернопільських обласного краєзнавчого та обласного художнього музеїв є збереження творчої спадщини Іоанна Георгія Пінзеля. Завдяки

подвижницькій праці музейників у фондах цих інституцій близько сорока років зберігаються твори відомого скульптора, що стали феноменом європейського мистецтва доби бароко. Тепер кожен відвідувач музейних установ Тернополя має змогу пізнати геніальність майстра, який у своїх роботах зумів поєднати європейські художні традиції з каноном місцевої професійної різьби, створив новий феномен скульптури, що увійшла в європейський контекст як українська експресивна пізньобарокова пластика другої половини XVIII століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський та його митці архітектор Бернад Меретин і сницар Іоанн Георгій Пінзель. Львів : Центр Європи, 2005. 160 с.
2. Возняк Т. Життєпис та інтелектуальна біографія Майстра Пінзеля. *Іоанн Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення : альбом*. К. : Грані-Т, 2007. С. 7–14.
3. Герета І. Картинна галерея Тернопільського краєзнавчого музею : путівник. Львів : Каменярь, 1981. 79 с. ; іл.
4. Дуда І. Історія формування музейної збірки Тернопільського обласного художнього музею. *Збірник праць : том 8. Музеї Тернопільщини*. Тернопіль : ТзОВ “Терно-граф”, 2013. С. 218–233.
5. Крвавич Д. Скульптор Пінзель – феномен мистецтва XVIII ст. *Українська скульптура періоду бароко. Записки НТШ. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1998. Т. 236. С. 135–145.
6. На виставці Пінзеля зібрані сотні експонатів. URL: <http://zz.te.ua/na-vystavtsi-pinzelya-zibraly-sotni-eksponativ/> (дата звернення: 15. 11. 2018).
7. Офіційний сайт Тернопільського обласного художнього музею. URL: <http://artmuseum.te.ua/> (дата звернення: 15. 11. 2018)
8. Попович Ж. Віра Стецько знайшла автопортрет Пінзеля. *Газета по-українськи*. 2007. 21 серпня.
9. Стецько В. Відображення творчості Іоанна Геогія Пінзеля у збірці Тернопільського обласного краєзнавчого музею. *Збірник праць : том 8. Музеї Тернопільщини*. Тернопіль : ТзОВ “Терно-граф”, 2013. С. 475–495.
10. Стецько В. Пінзель і Тернопільщина. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. 48 с.
11. Таїна Пінзеля : альбом / упоряд. та передм. В. Стецько. К. : Майстер книг, 2012. 168 с.

#### REFERENCES

1. Voznytskyi, B. (2005). *Mykola Pototskyi starosta Kanivskyi ta yoho myttsi arkhitektor Bernard Meretyn i snytsar Ioan Heorhii Pinzel* [Mykola Pototsky, the elder Kanivsky and his artists, architect Bernard Meretin and dreamer John Georg Pinzel], Lviv: Tsentr Yevropy. (in Ukrainian).
2. Vozniak, T. (2007). Master Pinzel's biography and intellectual biography. *Ioann Heorh Pinzel. Skulptura. Peretvorennia: albom* [John Georg Pinzel. Sculpture. Convert: album], Kyiv: Hrani-T, pp. 7–14. (in Ukrainian).
3. Hereta, I. (1981). *Kartynna halereia ternopilskoho kraieznavchoho muzeiu : putivnyk* [Art Gallery of Ternopil Regional Museum of Local Lore: guide], Lviv: Kameniar. (in Ukrainian).
4. Duda, I. (2013). History of the formation of the museum collection of Ternopil Regional Museum of Art. *Zbirnyk prats : tom 8. Muzei Ternopilshchyny* [Collection of works: volume 8. Museums of Ternopil region], Ternopil: TzOV “Terno-hraf”, pp. 218–233. (in Ukrainian).
5. Krvavych, D. (1998). Sculptor Pinsel – a phenomenon of art of the XVIII century. *Ukrainska skulptura periodu baroko. Zapysky NTSh. Pratsi Komisii obrazotvorchoho ta uzhytkovoho mystetstva* [Ukrainian sculpture of the Baroque period. Notes by NTSH. Proceedings of the Fine and Applied Arts Commission], Lviv, Vol. 236. pp. 135–145. (in Ukrainian).
6. Hundreds of exhibits were collected at the Pinzel exhibition, available at: <http://zz.te.ua/na-vystavtsi-pinzelya-zibraly-sotni-eksponativ/> (access date 15.11.2018)
7. Official site of Ternopil Regional Museum of Art, available at: <http://artmuseum.te.ua/> (access date 15.11.2018)



8. Popovych, Zh. (2007). Vira Stetsko found a self-portrait of Pinzel, *Hazeta po-ukrainsky* [Newspaper in Ukrainian], August 21. (in Ukrainian).
9. Stetsko, V. (2013). Reflection of the work of John Georg Pinzel in the collection of Ternopil Regional Museum of Local Lore. *Zbirnyk prats : tom 8. Muzei Ternopilshchyny* [Collection of works: volume 8. Museums of Ternopil region], Ternopil: TzOV “Terno-hraf”, pp. 475–495. (in Ukrainian).
10. Stetsko, V. (2007). *Pinzel i Ternopilshchyna* [Pinzel and Ternopil region], Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. (in Ukrainian).
11. Stetsko, V. (2012). *Taina Pinzelia : albom* [Pinzel’s Secret: Album], Kyiv: Maister knyh. (in Ukrainian).

УДК 687.01:646.48

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.23>

**Вікторія Будяк**

<https://orcid.org/0000-0002-4537-8766>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Черкаський державний технологічний університет

toris87@ukr.net

#### АКСЕСУАРИ ТА ДОПОВНЕННЯ – НЕВІД’ЄМНІ АТРИБУТИ ГЛАМУРНОГО КОСТЮМА

*У статті досліджено жіночий костюм кінця XIX–XX ст., який став підґрунтям для формоутворення гламурного костюма. Визначено, яку роль відведено аксесуарам та доповненням у структурі костюма. Охарактеризовано і класифіковано аксесуари за призначенням та принципами формоутворення в дизайні костюма. Висвітлено еволюцію розвитку основних атрибутів гламурного костюма та їх втілення в сучасній дизайн-практиці.*

**Ключові слова:** гламурний образ, оздоблення, декорування, головні убори, ювелірні прикраси, макіяж.

**Викторія Будяк**

кандидат искусствоведения, доцент

Черкасский государственный технологический университет

#### АКСЕССУАРЫ И ДОПОДНЕНИЯ – НЕОТЪЕМЛЕМЫЕ АТРИБУТЫ ГЛАМУРНОГО КОСТЮМА

*В статье исследован женский костюм конца XIX–XX вв., который стал основой для формообразования гламурного костюма. Определено, какую роль играют аксесуары и дополнения в структуре костюма. Охарактеризованы и классифицированы аксесуары по назначению и принципам формообразования в дизайне костюма. Освещена эволюция развития основных атрибутов гламурного костюма, их воплощение в современной дизайн-практике.*

**Ключевые слова:** гламурный образ, отделка, декорирование, головные уборы, ювелирные украшения, макияж.

**Viktoriia Budiak**

Candidate of Art Studies, Associate Professor

Cherkasy State Technological University

**ACCESSORIES AND ADDITIONS ARE ESSENTIAL ATRIBUTES  
OF GLAMOUR COSTUME**

*Due to things, people form their own image and broadcast it to others. The image of a person is primary, and the ways of his achievement are secondary, but glamour develops within them. Accessories and additions play an important final role in creating a glamorous look. They make a crucial impression during an acquaintance, demonstrating your style.*

*In composition of a glamour costume, the accessories such as: bags, gloves, belts, glasses, hats, jewelry, and others – are essential attributes, they play not only role of additional elements but also contribute to the overall style of the costume. On the one hand, they must “fit” to the style, but on the other hand, they have their own “internal” fashion, which doesn’t always coincide with the ideas of designers. For this reason, the question of classification of accessories and additions characteristic of glamorous style in clothes design and determining of the main ways of their embodiment in modern design practice is still relevant.*

*The analysis of identified sources of information enables to state the following: fashion analysts and costume theorists consider glamour as a distinct stylistic tendency or integral structure of a particular style, which in modern conditions pretends to the recognition of specific design and artistic practice with the typical constants through which new images are constructed and recognized.*

*The origin of glamorous lifestyle, according to most of scientists is related to the epoch of Rococo, when France became the center of society life of all Europe, offering endless entertainments, holidays, balls and masquerades. Frenchmen identified glamour with an ability to present themselves exquisitely and with charm, to show their own elegance. An important fact is that the culture of salon and privately-elite communication appeared at that time, and became a foundation of a glamour culture, within which accessories and additions have and essential role.*

*According to the results of research of a glamorous costume of the late XIX – early XX centuries, it was found that during this period of time accessories took an important role in formation of a costume. First of all, accessories were made only of expensive and high-quality materials and were decorated with rich decor, that’s why only people of the upper classes of a society could afford them, thus demonstrating their social status. The research had also shown that gloves, hats, highheels and valuable jewelry were essential attributes of the glamorous costume in this period, and they had not only practical but also a decorative significance.*

*The XX century is characterized by a great variety and variation of accessories. The main changes got hats and shoes – designers and couturiers at the beginning of this century created constructively sophisticated forms of hats with rich decor, which over time, transformed into elegant small hats decorated with brooches, handmade embroidery, precious and semi-precious stones. At this time the culture of glamour penetrates into the different layers of a society, women try to copy the images of film-stars. Gloves, highheels, filament of pearls and valuable accessories remain the main attributes of a glamorous style, but considerable changes took place in the formation, design and use of the modern materials. The great attention is paid to decoration of products.*

*The peculiarity of modern glamour is that it is organic and acceptable as a way of life, as ideology, and as a specificity of styling one’s own appearance through a suit and accessories to it – only for a small group of consumers. As a rule, these are people who create glamour and live glamorously in the right surrounding. The main amount of people use glamour “on demand”, for example the actors of red carpets or the participants of beauty contests. In their daily life, these people are not always glamorous, but for these events, they choose a style of glamour that is focused on expressing exceptional status, fantastic, standard and seductive beauty.*

**Keywords:** *glamorous image, compilation, decoration, hats, jewelry, makeup.*

За допомогою речей людина формує власний образ і транслює його довоколишнім. Образ людини є первинним, а шляхи його досягнення – вторинні, але саме в їх межах розвивається гламур. Важливу завершальну роль у створенні гламурного образу відводять аксесуарам та доповненням до костюма. Саме вони створюють вирішальне враження під час знайомства, демонструючи ваш стиль. У композиції гламурного костюма аксесуари: сумки,

рукавички, пояси, окуляри, головні убори, ювелірні прикраси та інше – є невід’ємними атрибутами, вони не тільки виконують роль додаткових елементів, а й беруть участь у створенні загального стилю костюма. З одного боку, їхні виробники зобов’язані “підлаштовуватися” до стилю, з іншого – у них є власна “внутрішня” мода, яка не завжди співпадає з ідеями дизайнерів. Саме тому залишається актуальним питання щодо класифікації аксесуарів та доповнень, характерних для гламурного стилю в дизайні одягу та визначення основних засобів їх втілення в сучасній дизайн-практиці.

Аналіз джерел, виявлених за темою дослідження, дає змогу констатувати наступне: аналітики моди й теоретики костюма розглядають гламур як виразну стильову тенденцію або цілісну структуру окремого стилю, що у сучасних умовах претендує на визнання специфічної проектно-художньої практики з типовими константами, через які розпізнають і конструюють нові візуальні образи. Серед найзначиміших видань, в яких розглянуто феномен гламуру, варто назвати праці Стівена Гандела [4], Ніколи Уайта і Йена Гріффітса [12], Валері Стіл [11], роботу відомого fashion-аналітика Клайва Скотта [15] та історика моди Жанін Бейсінгер [13]; вона, зокрема, демонструє, як вираз обличчя, фігура, зачіска, аксесуари та доповнення – все стало невід’ємними складовими образу гламурної жінки в синтезі з одягом і взуттям. Значну роботу в галузі історії виникнення і класифікації аксесуарів виконали науковці О. Калашнікова [5], Л. Орленко [8], І. Балдано [1] та Ф. Фаллюель [14].

Мета статті – проаналізувати жіночий костюм кінця XIX–XX ст., який став підґрунтям для формоутворення гламурного костюма та визначення характерних аксесуарів і доповнень, встановити їх роль та місце в структурі гламурного костюма початку XXI століття.

Зародження гламурного способу життя більшість науковців відносять саме до епохи рококо, коли Франція стала центром світського життя всієї Європи, пропонуючи нескінченні розваги, свята, бали й маскаради. Французи ототожнювали гламур з умінням подати себе вишукано і з шармом, виділитися власною елегантністю. Суттєво, що саме у цей час зароджується й активно розвивається культура салонного, приватно-елітарного спілкування, служачи ґрунтом для формування культури гламуру, в межах якої особливу роль відведено аксесуарам та доповненням.

Аксесуар (фр. *accessoire* від лат. *accessorius* – “додатковий”) – предмет, який використовують для доповнення образу або стилю. В дизайні одягу аксесуари надають костюмові завершеності [7]. Їх класифікують за призначенням та роллю в дизайні костюма:

- аксесуари магічного значення – до таких відносять амулети, обереги, талісмани;
- аксесуари, що прикрашають та привертають увагу довколишніх – намисто, персні, сережки, підвіски;
- демонстрація соціального статусу – переважно виконані з дорогоцінних матеріалів: ювелірні прикраси, інкрустовані діамантами, боа з натурального хутра, рукавички з мережива ручної роботи та ін.;
- зручність і практична значимість – сумки, гаманці, парасольки, капелюшки та ін.

У композиції гламурного костюма аксесуари та доповнення не тільки виконують роль додаткових деталей, а й створюють загальний стиль костюма і займають особливу нішу в його формоутворенні. Різноманіття елементів, що доповнюють гламурний костюм, – велике й потребує систематизації. На думку науковця Л. Орленко, є поділ на доповнення й аксесуари [8], історики моди І. Балдано та Ф. Фаллюель розділяють елементи доповнення за функціональним і декоративним принципом та належністю до певної частини тіла людини [1; 14]. Своєю чергою, О. Калашнікова пропонує розподіл аксесуарів на три групи:

- вестиментарні (ті, що їх одягають) аксесуари, до них відносять: головні убори, краватки, шарфи і нашійні хустки, взуття, рукавички й муфти, пояси та ремені, шалі, головні й наплічні хустки;
- портативні (носять у руках або в контейнерах) – віяла, парасольки і тростини, лорнети, моноклі й окуляри, сумки;
- ювелірні прикраси та біжутерія, годинники [5].

Незважаючи на таку класифікацію, призначення аксесуарів та їх роль у дизайні одягу з часом може змінюватися, навіть втратити утилітарну функцію, що є, як правило, первісною.

У такому випадку зберігається або виникає функція знаку/символу, яка допомагає “вижити”, хоча він може перейти в іншу групу аксесуарів. Історично різні аксесуари пройшли відмінний шлях розвитку, деякі відокремилися від одягу, інші ж виникли самостійно [7]. Одна з основних функцій, характерних для аксесуарів, – демонстрація соціального статусу, була притаманна заможним людям ще на початку XVII ст.; прикрашаючи й оточуючи себе предметами розкоші, вони демонстрували своє походження і становище в суспільстві.

Особливого значення аксесуари набули за часів життя Марії-Антуанетти, королеви Франції, її можна вважати одним з найяскравіших взірців способу життя носія гламуру. Велике значення мали коштовності та дорогоцінне каміння, що часто виконувало функцію гудзиків або запонок. Наприклад, її улюбленим комплектом аксесуарів були біла сумочка, розшита перлинами, й такі ж черевички [9]. Модними у цей період стали: легкі шовкові косинки, світлі панчохи, оздоблені вишивкою золотом та сріблом, персні, іноді на кожному з пальців, браслети, кольє, сережки й золоті годинники на ланцюжку. Такі аксесуари, як пальчатки, віяла, сумочки, парасольки, – теж демонстрували статус власника. Вони були дорогими й вишукано оздобленими, додавали костюмові декоративності й цінності, а носієві костюма – громадської значимості [3, с. 104–108].

Модний костюм кінця XIX ст. був перевантажений деталями, декором і прикрасами. Незмінними аксесуарами гламурного костюму стали мереживні парасольки, капелюшки, рукавички. Набули популярності боа з пір’я і палантини з хутра. Спокусливості й сексуальності костюмові додавали чорні панчохи, що не просто контрастували з основним кольором сукні, а й стали провокуючим елементом гламурного костюма [6].

У аристократок протягом усього XIX століття був популярним лорнет – інколи не стільки як помічник при короткозорості, скільки як вишуканий аксесуар, що свідчить про багатство і смак власниці. Але в кінці століття поширилися окуляри і пенсне. Люди вищого кола не виходили на вулицю будь-якої пори року без рукавичок. Жіночі рукавички робили із замші й лайки, але вони могли бути і в’язаними з фільдекоса або мереживними. На бали і прийоми дами надягали довгі, вище ліктя, білі шовкові або лайкові рукавички.

У період модерну елегантне вбрання доповнювали належними аксесуарами; дами вищого класу носили зазвичай небагато прикрас, часто обмежуючись довгою ниткою перлів, але в урочистих випадках, звичайно, не упускали можливості використати ювелірні прикраси. Наприклад, прикраси Рейс Лаліка, одного з найвідоміших ювелірів епохи модерну. Як і багато інших французьких майстрів, він створював незвичайні форми і фантазійні образи, використовуючи типові для модерну міфологічні мотиви, зображуючи русалок та інших дивовижних істот.

Невід’ємними атрибутами гламурних костюмів початку XX ст. були капелюшки, дизайн яких змінювався безперестанку – побутували різні види капелюхів для жінок різного віку і на різні випадки, але найпопулярнішим варіантом були величезні пишні капелюхи зі складною обробкою. Капелюхи виготовляли з фетру, шовку, оксамиту та інших тканин (часто на дротовому каркасі) або соломи. Для підкладки використовували тонкі бавовняні тканини чи шовк. Поширеним варіантом обробки були пишні банти і розетки зі шовку, батисту, мережива, тафти або складні драпірування з різних тканин, найчастіше тонких, повітряних – тюлю, газу, а також шовку й оксамиту. Декорували такі капелюшки рюшами, стрічками, блискітками і стеклярусом, імітацією дорогоцінних каменів. Зимові капелюхи обробляли хутром. Особливо популярними були штучні квіти, часто навіть букети – такі “квіткові” капелюхи надягали в театри і на концерти, а на вулиці носили тільки влітку. Туфлі мали переважно “французький каблук”, їх виготовляли з найм’якшої шкіри шевро – шкіри ягняти особливо тонкої вичинки. Усі моделі взуття мали подовжені носки, декоровані пряжками або із закритим підйомом – “язиком”, у моді були півчобітки і черевички зі шнурівкою. На “французький каблук” прикріплювали металеву накладку – “помпадур” зі сталі [2].

У результаті дослідження гламурного костюма кінця XIX – початку XX ст., було встановлено, що саме в цей період відбулося його зародження, а аксесуарам та доповненням була відведена особлива роль в його формоутворенні. Насамперед, аксесуари виконували тільки з дорогих та високоякісних матеріалів, оздоблювали багатим декором, що могли

дозволити собі тільки знать та люди з достатком, таким чином демонструючи соціальний статус. Дослідження показало, що невід'ємним атрибутом гламурного костюма в цей період були рукавички, головні убори, взуття на підборах та коштовні прикраси, які мали не тільки практичну, а й декоративну значимість.

Упродовж другої половини ХХ ст. відбулися значні зміни у формоутворенні модного костюма та змінився підхід до аксесуарів: важливою стала не їх вартість, а той шокуючий ефект, який вони справляли на довколишніх. Неможливо уявити гламурних модниць 1920-х рр. без довгої нитки перлів, а вечірне вбрання доповнювали багато декорованою пов'язкою на чоло або вуаллю, прикрашеною бісером. Удень одягали розкішні капелюхи. Модні головні убори обробляли декоративними рядками, атласними стрічками, квітами, оздоблювали стразами. Капелюшки прикрашали пір'ям, брошками та спеціальними шпильками.

Дослідники вважають, що саме у короткий проміжок часу між двома світовими війнами сформувався "класичний гламур" як досконалий стиль. У цей час колористичної цілісності костюма досягали за рахунок одноколірних аксесуарів, що стало традиційним принципом формоутворення класичного гламурного костюма, який залишається актуальним і у наш час. Обов'язковими елементами в його структурі є нашійні дорогоцінні прикраси, високі рукавички, масивні коштовні прикраси – сережки, кольє, брошки, пряжки, браслети, декоративні пояси [2].

Серед аксесуарів і доповнень костюма найбільшу популярність мали капелюшки. Разом із тим, для пишних зачісок і поїздок у кабриолеті стало модним пов'язувати хустки. Надзвичайно актуальними залишалися ювелірні прикраси. Щоправда, діамантів уже не носили в будень, але їх блиск і розкіш з успіхом замінили прикраси з напівдорогоцінного каміння – кришталю, топазів і малахіту. Модниці носили порівняно масивні браслети, кліпси, які мали, проте елегантні форми. Довершував гламурний образ новий для нього аксесуар – сонцезахисні окуляри, прикрашені стразами, і модної форми із загостреними кутами [10]. Актуальними були елегантні туфлі на невисоких підборах із загостреним носком. Згодом поширилися шпильки, що стали символом образу гламурної жінки, як і сукня з пишною спідницею і панчохи. Популярними були й балетки; ця обставина є свідченням того, що розвитку гламурного стилю індустрія моди приділяла велику увагу і задля цього не просто розширювала асортимент виробів, а й робила його різноманітним, таким, щоб задовольняв найвибагливіші смаки.

ХХ століття характерне великою різноманітністю та варіацією аксесуарів. Найбільших змін зазнали головні убори і взуття, дизайнери та кутюр'є на початку століття створювали конструктивно складні форми капелюшків із багатим декором, які з часом трансформувалися в елегантні маленькі капелюшки, прикрашені брошками, вишивкою ручної роботи, дорогоцінним і напівдорогоцінним камінням. У цей час культура гламуру проникала в різні верстви населення, жінки всіляко намагалися копіювати образи кінозірок. Головними атрибутами стилю залишалися рукавички, взуття на підборах, нитка перлів та коштовні прикраси, але відбулися значні зміни у формоутворенні, дизайні й використанні новітніх матеріалів. Велику увагу приділяли декоруванню та оздобленню виробів.

Особливістю гламуру початку ХХІ ст. стало те, що він лише для незначної групи споживачів є органічним та прийнятним і як спосіб життя, і як ідеологія, і як специфіка стилізації власної зовнішності через костюм та доповнення до нього. Серед аксесуарів, які дизайнери використовують з метою популяризації гламуру, варто виділити наступні: взуття на високих підборах, сумочки різної форми, рукавички та пальчатки і капелюшки. Все це досить часто оздоблене дорогоцінним або напівдорогоцінним камінням, інколи вишивкою і стразами.

Отже, дослідивши та проаналізувавши гламур від його зародження – як способу життя, до формування в самостійний стиль у дизайні одягу з характерними ознаками, константами й характеристиками, доцільно зазначити, що протягом усього часу аксесуари були невід'ємною складовою формоутворення гламурного костюма. До основних аксесуарів та доповнень фахівці відносять: взуття на високих підборах, головні убори різної форми та конфігурації, від об'ємних капелюшків ХІХ ст. до сучасних вуалевих пов'язок на чоло, рукавички й пальчатки – виготовлених, як правило, з якісних матеріалів та оздоблених вишивкою ручної роботи, мереживом, стразами й напівдорогоцінним камінням; коштовні ювелірні прикраси, зокрема

нитка перлів, яку носили свого часу Марія-Антуанетта та К. Шанель і О. Хепберн. Доведено, що на початку XXI ст. більшість аксесуарів і доповнень утратили або змінили свої функції та призначення й нині є більше декоративними; та незмінною у всі часи залишалася демонстрація соціального статусу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Балдано И. Ц. Мода XX века. Энциклопедия. Санкт-Петербург, 2002. 400 с.
2. Будяк В. В. Гламур в дизайні костюма кінця XIX – початку XXI століття : дис. ... канд. мист. : 17.00.05. – дизайн / Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Харків, 2018. 280 с.
3. Вострикова О. В. Искусство костюма в контексте социокультурного развития России первой четверти XX века : дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура / Московский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова. Москва, 2004. 188 с.
4. Гандл С. Гламур / пер. с англ. под. ред. А. Красниковой. Москва, 2011. 384 с.: ил.
5. Калашникова О. В. Роль аксессуаров в женском светском костюме Франции 1870–1910 гг.: дисс. ... канд. искусств. : 17.00.04. – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура / Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная Академия. Санкт-Петербург, 2006. 266 с.
6. Колпачева Е. А. Период 1. 1900–1907 гг. История моды и проектирование одежды. URL: <http://fashionlib.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st003.shtml> (дата звернення: 17.02.2014).
7. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Москва, 1997. 944 с.
8. Орленко Л. В. Терминологический словарь одежды. Москва, 1996. 352 с.
9. Сапори М. Роза Бертен: Кутюрье Марии-Антуанетты / пер. с англ. под ред. А. А. Бряндинской, Москва, 2010. 172 с.
10. Сатарова Е. В. Мультимедийное пространство гламура. *Вестник КГУ им Н. А. Некрасова*. 2010. № 1. С. 223–226.
11. Стил В., Парк Дж. Готика. Мрачный гламур / пер. с английского Кс. Щербино. Москва, 2011. 192 с.: ил.
12. Уайт Н., и Гриффитс Й. Fashion-бизнес: теория, практика, феномен / пер. с англ. – А. Н. Поплавская; науч. ред. А. В. Попова. Минск, 2008. 272 с.
13. Basinger J. A Womans View: How Hollywood Spoke to Women 1930–1960. London, 1994. 137 p.
14. Falluel F. Les Indispensables accessoires. XVI–XX siècle. Costume & Coutume: 16 mars – 15 juin 1987 / Catalogue redige par Jean Cuisenier. Paris : Edition de la Reunion des Musees Nationaux, 1987. pp. 162–164.
15. Skott C. The Spoken Image: Photography and Language. London, 1999. 156 p.

#### REFERENCES

1. Baldano, I. (2002). Fashion of the XX Century. *Entsiklopediya* [Encyclopedia], St. Petersburg. (in Russian).
2. Budiak, V. (2018). “Glamour in design of a costume at the end of the XIXth – beginning of the XXIst centuries”: The dissertation of the candidate of Art Studies: specials 17.00.07 – “Design”, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 292 p. (in Ukrainian).
3. Vostrikova, O. (2004). “The art of costume in the context of socio-cultural development of Russia in the first quarter of the twentieth century”: The dissertation of the candidate of Art Studies: specials 17.00.04 – “Fine Arts, Decorative Arts and Architecture”, S. Stroganov Moscow State Art and Industrial University, Moscow, 2004, 188 p. (in Russian).
4. Gandl, S. (2011). *Glamour* [Glamour], Transl. from English A. Krasnikova, Moscow. (in Russian).
5. Kalashnikova, O. (2006). “The role of accessories in women’s secular costume in France 1870–1910”: The dissertation of the candidate of Art Studies: specials 17.00.04. “Fine and Decorative Arts and Architecture”, St. Petersburg State Art and Industrial Academy, St. Petersburg, 266 p. (in Russian).

6. Kolpacheva, E. Period 1. 1900–1907. Fashion history and fashion design. URL: <http://fashionlib.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st003.shtml> (date of appeal: 02/17/2014).
7. Ozhegov, S. (1997). *Slovar russkogo yazyka* [The dictionary of the Russian language], Moscow. (in Russian).
8. Orlenko, L. (1996). *Terminologicheskii slovar odezhdy* [The terminological dictionary of clothing], Moscow. (in Russian).
9. Saponi, M. (2010). *Roza Bertin: Kutyur'e Marii-Antuanetty* [Rosa Bertin: The Couturier of Maria Antoinette], translated from English. under ed. of A. Bryandinskaya, Moscow. (in Russian).
10. Satarova, E. (2010). Multimedia space of glamor. *Vestnik KGU im N. A. Nekrasova* [Herald of N. Nekrasov KGU], no. 1, pp. 223–226. (in Russian).
11. Steele, V. and Park, J. (2011). *Gotika. Mrachnyy glamur* [Gothic. Gloomy glamour], Transl. from English: K. Shcherbino, Moscow. (in Russian).
12. White, N. and Griffiths, I. (2008). *Fashion-biznes: teoriya, praktika, fenomen* [The Fashion Business: Theory, Practice, Image], Transl. from English A. Poplavskaya, scientific editor A. Popova, Minsk. (in Russian).
13. Basinger, J. (1994). *A Womans View: How Hollywood Spoke to Women 1930–1960*. London. (in English).
14. Falluel, F. (1987). Indispensable accessories. XVI-XX century. *Costume & Custom: March 16 – June 15, 1987, Catalogue redige par Jean Cuisenier. Paris: Edition de la Reunion des Musees Nationaux* [Catalog written by Jean Cuisenier. Paris: Edition of the Reunion of the National Museums], pp. 162–164 p. (in French).
15. Skott, C. (1999). *The Spoken Image: Photography and Language*, London. (in English).

УДК 7.036:047/041.7

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.24>

**Анатолій Жук**

<https://orcid.org/0000-0002-7141-5102>

аспірант

Львівська національна академія мистецтв

1604102018@ukr.net

## СТАН ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПЛЕНЕРНОГО РУХУ В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

*У статті розглянуто сучасний стан та особливості розвитку плерного руху в Україні. Класифіковано плерний рух і на конкретних прикладах проаналізовано особливості його розвитку в Україні. Доведено, що зростання плерного руху формує характерне для нашої країни художнє і мистецьке середовище. Плерери структуровані за своїми типами й завданнями. Останнє десятиліття виявляє тенденцію щодо уведення їх як інтегральної частини культурно-мистецьких заходів різного рівня, де плерери відіграють роль мистецької компоненти. Також, плерери активізують виставкову діяльність і сприяють комерціалізації результатів художньої творчості.*

**Ключові слова:** плер, сучасний плерний рух в Україні, культурно-мистецькі заходи.

**Анатолій Жук**

аспірант

Львовская национальная академия искусств

## СОСТОЯНИЕ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПЛЕНЭРНОГО ДВИЖЕНИЯ В УКРАИНЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

*В статье рассмотрены современное состояние и особенности развития пленэрного движения в Украине. Классифицировано пленэрное движение и на конкретных примерах проанализированы особенности его развития в Украине. Доказано, что рост пленэрного движения формирует характерную для нашей страны художественную среду. Пленэры структурированы по своим типам и задачам. Последнее десятилетие обнаруживает тенденцию введения их как интегральной части культурных мероприятий различного уровня, где пленэры играют роль художественной компоненты. Также, пленэры активизируют выставочную деятельность и способствуют коммерциализации результатов художественного творчества.*

**Ключевые слова:** пленэр, современный пленэрная движение в Украине, культурно-художественные мероприятия.

**Anatolii Zhuk**  
Postgraduate Student  
Lviv National Academy of Arts

## STATE AND FEATURES OF THE PLEIN AIR PAINTING MOVEMENT DEVELOPMENT IN UKRAINE AT THE CURRENT STAGE

*The aim of the article is to discuss the current stage and features of the development of the plein-air movement in Ukraine. Open air is an integral part of contemporary fine arts. Their role lies in the very nature of artistic creativity. Formation of spatial representations, construction of the scheme of the compositional structure of the work of art, understanding of its logic are closely connected with the ability of artistic modeling of the world, the presence of advanced artistic imagination in combination with holistic perception of nature. From this point of view, plein air is widely used both for educational purposes to develop the spatial skills and creative style of young artists, as well as for the creative expression of recognized artists.*

*The collective nature of plein air promotes close creative communication between representatives of different art schools, provoking the process of mixing and mutually influencing the achievements and achievements of both art schools and artistic fields. In Ukraine, plein airs became a striking feature of artistic life at the turn of the 2010s, which makes it possible to consider them as a feature of the national school of painting formed in the present day. The author classifies the plein-air movement by its types and analyzes the specifics of its development in Ukraine using concrete examples.*

*The following types of plein-airs are distinguished. The first type of plein air is to include traditional plein airs, which have the meaning of an artistic event and focus on creative experimentation. An example of this type of plein air is the sculptural plein air movement in Vinnytsia region. The second type includes traditional plein airs, which are related to the event of a wider cultural context, and which they should complement. In particular, the plein air that takes place within the framework of the traditional Mamay-fest historical and cultural festival in Kamianske. The next, third, type of plein air is organized on the basis of historical and cultural complexes. This complex is Stavchansky estate, located in the Radomyshl district of Zhytomyr region. We refer international plein air to the fourth type. Such is the creative trip of Ukrainian artists to Italy, which took place within the framework of the international plenary project "GENIUS LOCI". The wide involvement of Italian motifs in painting and their creative comprehension by Ukrainian artists was the essential result of the plein air. Plein airs that pursue the goal of promoting the commercialization of artistic results, we refer to the fifth type of plein air. Finally, we can refer to the sixth type of plein airs as regional art events, such as the Sumy Spring All-Ukrainian Art Plein Air, held in April 2019 in Sumy Region.*

*Thus, we can state the growth of the plein air movement in Ukraine, which forms the country's artistic and artistic environment. Plein airs are structured according to their types and tasks. The last*



*decade has tended to include them as an integral part of cultural and artistic events of various levels, where plein airs play the role of their artistic component. This has a number of consequences. These include the activation of mutual communication between artists; popularization of painting in society; promoting the creation of artistic traditions or traditions specific to different art schools and regions of the country.*

*In some cases, plein-airs can be used as a component for the formation (or restoration) of artistic and cultural-historical complexes. Also, plein-airs intensify exhibition activities and contribute to the commercialization of the results of artistic creation.*

**Keywords:** *plein-air, modern plein-air movement in Ukraine, cultural and artistic events.*

Пленери є інтегральною частиною сучасного образотворчого мистецтва. Їх роль закладена у самій природі художньої творчості. Формування просторових уявлень, побудова схеми композиційної будови художнього твору, розуміння його логіки тісно пов'язані зі здатністю художнього моделювання світу, наявністю розвиненої художньої уяви у поєднанні з цілісним сприйняттям природи. Враховуючи це, пленер широко використовують як із освітньою метою для вироблення просторових навичок та творчого стилю молодих художників, так і для творчого самовиразу визнаних митців. Відомо, що великою увагу пленерам приділяли такі художники як, О. Саврасов та представники його школи, серед яких майстер пейзажу І. Левітан та ін. Пленери позначилися на стилі роботи українських митців М. Глушченка, А. Гавдзинського, В. Литвиненка.

У цілому, пленери визначають як особливий спосіб організації творчості художників, де утворюється самотня атмосфера, що сприяє творчому самовияву і розвитку. Умови праці на природі мають особливості, які позначаються на творенні етюду – від великої кількості природного світла до дії самої природи або природного середовища. Просторові плани пленеру значно відрізняють його від умов майстерні. Відповідно, вибір природи та пошук сюжету, співзвучного настрою художника, теж є неабияким завданням, яке розвиває творчу компетенцію митця. Отже, пленер найчастіше розглядають як складову художньої освіти і творчого становлення. Втім, у сучасних умовах його значення цим не вичерпується.

Коллективний характер пленерів сприяє тісному творчому спілкуванню представників різних художніх шкіл, провокуючи “стрімкий процес змішування і взаємовпливу здобутків і напрацювань як художніх шкіл, так і мистецьких напрямків: від звичайного реалізму, європейського імпресіонізму, експресіонізму, постімпресіонізму, символізму й постмодернізму до сучасних авангардних пошуків, від ліричного “пейзажу настрою” до епічного його трактування, декоративних стилізацій, умовного характеру композицій, а також трактування, навіяного особливостями національного світосприйняття і народним примітивом” [17, с. 142]. В Україні пленери стали яскравою ознакою художнього життя ще на переломі 2010-х рр., що дає змогу розглядати їх як сформовану в умовах сучасності особливість національної школи живопису.

Пленерні події широко висвітлює мистецька преса. Зокрема, низку тематичних матеріалів, що стосуються пленерного руху останніх років опубліковано у журналах “Образотворче мистецтво” [15] та “Антиквар” [7].

Відомі спеціальні дослідження щодо окремих аспектів розвитку сучасного пленерного руху в Україні. У дисертаціях А. Носенко [8] та Н. Бондарчук [2] розглянуто теперішні пленерні традиції в художників Одеси та Криму. О. Чурсін досліджує вітчизняний пленерний рух, систематизуючи дані щодо пленерних заходів, митців та художніх об'єднань, які беруть у ньому участь [16; 17]. У цілому, є необхідність у теоретичних узагальненнях щодо місця пленерного руху в сучасному українському мистецтві та щодо визначення тенденцій його сучасного розвитку.

Мета статті – охарактеризувати тенденції та перспективи розвитку сучасного пленерного руху в Україні.

Як помітне мистецьке явище пленерний рух в Україні поширюється з кінця 1980-х–1990-х рр., коли було сформовано сучасну традицію. Прикладом є Седнівські пленери, які організовували в Будинку творчості та відпочинку Художнього фонду Української РСР

“Седнів” на р. Снов на Чернігівщині під проводом художника Т. Сільваши і мистецтвознавця О. Соловійова. У той час побутувала традиція проведення пленерів, яка мала типово радянський характер і тривала від часу “відлиги”. Т. Сільваши та О. Соловійов ініціювали залучення до пленерів молодих перспективних художників, де організували їх ознайомлення зі сучасними тенденціями у розвитку світового мистецтва, проводили анкетування та мистецтвознавчі дослідження. Фактично у ході першого пленеру було створено середовище нового покоління художників, передумовою чого стала можливість вільного обговорення та об’єктивної критики власних творів, що контрастувало з догматизованою і ретроградною традицією радянської школи академічного живопису. За підсумками першого пленеру в Седніві, який відбувся у 1988 році, в Києві було влаштовано виставку “Седнів 88” [18]. Схоже значення мали Міжгірські пленери на Закарпатті, пленер “Імпреза” в Івано-Франківську, проекти “Погляд” у Києві, “Хутори” в Тернополі [17].

Під час активізації пленерного руху в 1990-ті рр., відбувалися великі пленери, що ставали подією мистецького життя загальнонаціонального масштабу. Деякі з них набували форми регулярних, традиційних заходів. До таких належать, зокрема, Немирівський пленер (1995 р.), Львівський пленер (1997 р.), Мукачівський пленер (1998 р.), Севастопольський пленер (1998 р.), Болехівський пленер (1999 р.), Міжнародний Репінський пленер у Чугуєві (2000 р.), Міжнародний пленер “Хортиця крізь віки” (2006 р.). Справжня чисельність пленерів набагато більша. Дані, що зібрав автор, дають змогу згадати більше 80 пленерів, які відбувалися протягом 2000–2019 років. Така велика кількість пленерів, відмінних за місцями та організаційними формами проведення, тематикою, мистецькими напрямами своїх учасників, створює потребу в їх аналізі та класифікації.

#### ***Скульптурний пленерний рух на Вінничині***

До першого типу пленерів пропонуємо віднести традиційні пленери, які мають значення мистецької події і зосереджені на творчому експерименті. Прикладом цього типу пленерів є скульптурний пленерний рух на Вінничині. Його визначальною метою була спроба відродити традиції народного каменярства, поширені на Поділлі. За даними, що наводить А. Троценко, започаткувала рух у 1985 р. екологічна експедиція на р. Дністер, яку організував С. Кокряцький. Експериментальний пленер малих форм відбувся на території садиби Альошкіних у с. Букатинка Вінницької обл., участь у ньому взяли чотири художники – О. Кривий, Т. Абдулліна, Л. Альошкін та О. Альошкін. За три дні вони мали втілити портретну композицію заввишки до 50 см із пісковика. Мистецький експеримент набув характеру скульптурного симпозіуму. Крім індивідуальних робіт, було створено спільну скульптуру “Знак”. Ці пленери проводили регулярно в другій половині 1980-х рр. із тимчасовим спадом активності на початку 1990-х. Із 1998 р. пленери продовжують відбуватися у більших масштабах із залученням студентів Київської академії мистецтв, Вижницького коледжу прикладного мистецтва, молодих художників зі Львова. У 2010-ті рр. твори митців використовують для створення композицій, якими збагачують культурний ландшафт Вінничини. Це, зокрема, створені скульптури козаків на місцях в’їздів у села на “Козацькому шляху”; постаті гайдамаків, встановлені в Одеській області; стовпи-обереги у вигляді казкових звірів для мосту через річку Бушанку. Пленери-симпозіуми стали тематичними. Їх темами були слов’янська міфологія, музика М. Леонтовича та ін. А пленер, який відбувся 10–23 вересня 2018 р., присвятили ідеї створення меморіалу “Воїни світла” як місця пам’яті воїнів України усіх її історичних епох [12, 123–128].

#### ***Мамай-Фест***

До другого типу ми відносимо традиційні пленери, які пов’язані з подією ширшого культурного контексту, і яку вони мають доповнювати. Зокрема, такий характер мають пленери, що відбуваються у рамках традиційного історико-культурологічного фестивалю “Мамай-fest” у м. Кам’янському. Фестиваль був започаткований у 2008 р. в Музеї історії Кам’янського (Дніпродзержинськ, до повернення історичної назви). Нині це дійство має свою історію, традиції, здобутки та особливості. “Мамай-fest” популяризує історико-культурну спадщину українського народу. Його події, відповідно до концепції фестивалю, відбуваються у трьох естетичних вимірах: мистецькі твори та музейні предмети, музика і співана поезія

(кобзарство) та кіномистецтво. Простір фестивалю також формується концептуально – за принципом сакрального кола. Вже у програмі першого з фестивалів, “Мамай-fest-2008”, була художня виставка, основу якої становили твори наївного народного малярства, але були широко представлені і різножанрові твори сучасних художників Придніпров’я. Виставка охоплювала не лише живопис, а й графіку, скульптуру, декоративно-прикладне мистецтво з образом Мамаєв як тематичним центром [6]. Згодом пленер було інтегровано в дану концепцію. У рамках фестивалю подій 2011 р. проведено пленер “Вольності Запорозькі. Пам’ять Землі”, виставку “Пам’яті В. Наконечного” та симпозіум “Історія України в сучасному образотворчому мистецтві” [3]. Центром уваги VII фестивалю, який відбувся 6–8 червня 2014 року, став проект “Мамаєв єднає Україну”. В програмі фестивалю 2016 р. були пленер з образотворчого мистецтва “Земля Мамаєв” та колективна художня виставка “Мамаєв у просторі й часі”. На фестивалі 2017 р. представлено роботи пленеру “Пам’ять землі”. Відбувся він перед фестивалю подіями й участь у ньому взяли художники-репрезентанти різних регіонів України [5]. Місцем пленеру стали природні краєвиди та міські ландшафти Кам’янського. Учасники пленеру отримали почесні дипломи і пам’ятні подарунки [9].

#### ***Мистецький маєток “Ставки”***

Наступним, третім типом пленерів є такі, що їх організують на базі історико-культурних комплексів. Таким комплексом є Ставчанський маєток у Радомишльському районі Житомирської області. Його центром є палац Дуніних-Вонсовичів, який після реставраційних робіт має бути основою музейно-паркового комплексу “Мистецький маєток “Ставки”. Близькість Києва робить проект перспективним культурним та освітнім центром і об’єктом туризму. В рамках проекту при садибі було створено арт-резиденцію для сезонних пленерів, які є інтегрованою частиною концепції розвитку так званого “Мистецького маєтку”. Відвідувачами першої звітної виставки, проведеної після пілотного пленеру 2015 року, стали більш як 700 місцевих жителів. Постійним куратором пленеру є М. Сухоліт, який залучив до участі митця М. Гуйду та представників його школи живопису – В. Моневич, Д. Тарасенка, Р. Дудченка, А. Зорко, Сунь Ке, графіка К. Рейду. За висловом М. Сухоліта, завдання пленеру полягало у тому, щоб “в умовах колективного навчання, активної творчої взаємодії і змагання у вирішенні тих чи інших професійних завдань проявляла індивідуальність художника, формувалася його авторська манера” [4]. Пленер тривав 15 днів, що означало можливість для тісної творчої взаємодії учасників. У осінньому сезоні пленеру брав участь відомий художник-абстракціоніст П. Лебединець. Звітна виставка налічувала 115 робіт [4].

#### ***Музей Стравинського***

Схожий характер мають пленери на базі музею І. Стравинського в Устилузі. Даний пленер є міжнародним проектом, який поєднує роботи на Волині з роботами у Кракові. Тематика пленеру – сакральне малярство.

#### ***Genius Loci***

Міжнародні пленери ми відносимо до четвертого типу. Такою є творча поїздка українських художників до Італії, що відбувалася у рамках Міжнародного пленерного проекту “GENIUS LOCI”, який організувала галерея “КалитаАртКлуб” у партнерстві з Т. Швед-Безкоровайною і за підтримки Посольства України в Італії, Київського національного музею російського мистецтва, Асоціації Тоніно Гуерри в Пеннабіллі та місцевої муніципальної влади. Участь у пленері брали митці К. Косьяненко, О. Придувалова, Д. Шарашидзе, О. Аполлонов, Д. Саражин і В. Саражин (Калайчі). Захід було проведено з нагоди 95-річчя від дня народження видатного італійського художника, поета і кінорежисера Тоніно Гуерри. Програма пленеру передбачала відвідування пам’ятних та художньо значимих місць. Окрім будинку Тоніно Гуерри, учасники пленеру відвідали місто Урбіно, фортецю Сан Лео, мали змогу побачити кипарис св. Франциска Ассізького, спілкуватися з учнями та родичами Тоніно Гуерри. Виставка пленерних робіт завершувала програму відвідувань, її було організовано просто неба у м. Фронтіно. Підсумкова виставка відбулася в Київському національному музеї російського мистецтва 22 грудня 2015 р. [7]. Широке залучення у живопис італійських мотивів та їх творче осмислення українськими митцями склало сутнісний результат пленеру.

### ***Міжнародний пленер у Пажайслісі***

Міжнародний був пленер у литовському м. Пажайслісі, в якому брали участь українські художники. Пленер мав історико-культурний аспект – українці одержали змогу не лише ознайомитися з литовською культурною спадщиною, а й дослідити її спільні, українсько-литовські аспекти. Події пленеру започаткували культурний діалог, формою якого був і творчий звіт художників з Литви в Національній академії мистецтв України [15, с. 4].

### ***Міжнародний пленер “Максим” у Славську***

Міжнародний пленер “Максим” започаткований у м. Славську в українських Карпатах. Його проведення було безпосередньою спробою створити осередок художнього життя й започаткувати регулярну пленерну традицію, результати якої могли би бути комерціалізованими. Перший пленер відбувся восени 2007 року. Він проходив під патронатом Львівської національної академії мистецтв. Другий пленер був удосконалений організаційно та проведений у “Приватній оселі родини Ареф’євих”. Він став культурною подією регіонального значення. Участь у ньому брали 38 художників з міст України, Мінська та Москви. Виставку робіт учасників пленеру проводили в Артгалереї “Максим”. До 2013 р. відбулися вісім пленерів [11]. Пленер був заявлений як такий, що мав міжнародний характер, утім, його організована та комерціалізована компонента дає змогу віднести цей пленер до окремого, п’ятого, типу пленерів.

### ***Сумська весна***

Зрештою, до шостого типу пленерів ми можемо віднести регіональні мистецькі заходи, такі, як Всеукраїнський мистецький пленер “Сумська весна”, який відбувся у квітні 2019 р. на Сумщині з ініціативи відомого художника Ігоря Василевського, Сумської обласної організації Національної спілки художників України і за підтримки депутата Сумської обласної ради Андрія Кисіля. Учасниками заходу стали художники зі Сум, Києва, Харкова й Закарпаття. Протягом двох тижнів митці вивчали краєвиди Путивля та створювали свої роботи. Задля підтримки молодих художників учасники пленера провели майстер-клас для учнів зразкової студії образотворчого мистецтва “Світ фарб” у Спадщанському лісі [1]. Такий самий характер мав скульптурний пленер у м. Бучі Київської області, який відбувся восени 2009 року в рамках урочистостей із нагоди 340-річчя міста [10].

### ***Валківські барви***

Характерним для пленерного руху на Харківщині був Міжнародний пленер “Валківські барви”, проведений восени 2012 р. Пленери на Валківщині проводили багато років, і з переростанням пленерного руху в масове явище було здійснено спробу започаткувати пленер на Валківщині як традиційний та міжнародний. Метою заходу була підтримка художників і сприяння культурному утвердженню міста Валки як європейського міста. У числі учасників пленеру були професійні митці з Харкова, інших міст України, а також Канади. У його організації поряд з міською владою міста брала участь Національна спілка художників України [14].

### ***Дитячий пленер Чернігів***

Цікавим прикладом пленерного руху став Дитячий пленер у м. Чернігові, що відбувся у 2010 р. і був приурочений до Дня міста. Організаційним центром та місцем проведення стала Чернігівська дитяча художня школа. Захід отримав назву III Міжрегіонального конкурсу-пленеру дитячого малюнка “Легенди і міфи Чернігова”. Участь у заході брали учні художніх шкіл із широкою географією, яка охоплювала Керч, Київ, Луцьк, Славутич, Харків. Задля витримання тематики пленеру його учасників ознайомили з історією міста, пов’язаною з ним міфологією, особливостями природи й архітектури, мистецькою традицією. Обстановка пленеру сприяла активному творчому спілкуванню [13]. Захід у Чугуєві, звісно, не єдиний приклад такого роду. Аналогічні дитячі пленери відбувалися у Львові, Луцьку й у Харкові, де вони є, як правило, частиною програм мистецьких фестивалів різного рівня.

Таким чином, можна констатувати зростання в Україні пленерного руху, який формує характерне для країни художнє і мистецьке середовище. Пленери є структуровані за своїми типами й завданнями. Останнє десятиліття виявляє тенденцію щодо уведення їх як інтегральної частини культурно-мистецьких заходів різного рівня, де пленери відіграють роль мистецької

компоненти. Це приводить до результатів. До них можна віднести активізацію взаємного спілкування художників; популяризацію живопису в суспільстві; сприяння творенню художньої традиції, чи традицій, характерних для різних мистецьких шкіл та регіонів країни. У багатьох випадках пленери включають як компоненту до формування (або відновлення) мистецьких і культурно-історичних комплексів. Також пленери активізують виставкову діяльність і сприяють комерціалізації результатів художньої творчості. Встановлення тенденцій розвитку сучасного пленерного мистецтва в Україні, яке відбувається у рамках широкого пленерного руху, потребує подальших досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрій Кисіль: “Сумська весна” відкриє цікаві сторінки історії, культури, краси нашого краю”. *Сумські новини*. URL: <http://sumypost.com/sumynews/suspilstvo/andrij-kysil-sumska-vesna-vidkryue-tsikavi-storinky-istoriyi-kultury-kрасy-nashogo-kraju/> (дата звернення: 17.10.2019).
2. Бондарчук Н. О. Пейзаж у живописі кримських художників ХХ ст. (традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2017. 468 с.
3. Буланова Н. М. VII Всеукраїнський історико-культурологічний фестиваль “Мамай-фест”. URL: <http://prostir.museum.ua/post/32628> (дата звернення: 17. 10. 2019).
4. Живописные сезоны в Мистецькому маєтку “Ставки”. *Антиквариат*. 2015. № 3–4 (89). С. 86–99.
5. Кам’яничан запрошують на ювілейний “Мамай-фест”. URL: [http://kam.gov.ua/ua/news/pg/260517888783578\\_p13/print/page/](http://kam.gov.ua/ua/news/pg/260517888783578_p13/print/page/). (дата звернення: 17. 10. 2019).
6. Мамай-Фест: Історико-культурний фестиваль. URL: <https://mamayfest.at.ua/> (дата звернення: 17. 10. 2019).
7. Міжнародний пленер Живописний пленер “GENIUS LOCI”. *Antikvar.2015*. URL: <https://antikvar.ua/genius-loci/> (дата звернення: 17. 10. 2019).
8. Носенко А. И. Пленэр в живописи Одессы второй половины ХХ – начала ХХІ века : дис... канд. искусствоведения: 17.00.05 / Южноукраинский гос. педагогический ун-т им. К. Д. Ушинского. Одесса, 2006. 198 с.
9. При дружній підтримці “ДНІПРОАЗОТ”. URL: <http://azot.com.ua/uk/media-center/378/>. (дата звернення: 17.10.2019).
10. Протас М. Бучанський скульптурний пленер (культурологічні нотатки) *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. С. 204–210.
11. Славське: Туризм і дозвілля. URL: [https://slavsko-maxim.com/plener\\_vesna4.html](https://slavsko-maxim.com/plener_vesna4.html). (дата звернення: 17.10.2019).
12. Троценко Г. Пленерний рух у відродженні каменотесного мистецтва Вінниччини кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Народознавчі Зошити*. 2019. № 1. С. 120–129.
13. У місті проходить III Міжрегіональний конкурс-пленер дитячого малюнка “Легенди і міфи Чернігова”. Офіційний веб портал Чернігівської міської ради. URL: <http://www.chernihiv-rada.gov.ua/news/view/3213>. (дата звернення: 17. 10. 2019).
14. У Харкові відкриється виставка живопису за підсумками Міжнародного Валківського пленеру. URL: <https://kharkivoda.gov.ua/news/63367> (дата звернення: 17. 10. 2019).
15. Федорук О. Ще далеко той берег. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 2. С. 2–5.
16. Чурсін О. В. Сучасний пленерний рух в Україні в контексті розвитку пейзажного живопису (традиції, тенденції, образно-стильові особливості) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2015. 225 с.
17. Чурсін О. В. Сучасні мистецькі пленери: особливості та тенденції розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків, 2013. № 2. С. 141–146.
18. Шиллер В. Седнівські пленери. *Korydor*. 2017. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/glossary/sednev-plenery.html> (дата звернення: 17. 10. 2019)

REFERENCES

1. Andrii Kysil: Sumy Spring will Open Interesting Pages of History, Culture, Beauty of our Region. Sumy News, available at: <http://sumypost.com/sumynews/suspilstvo/andrij-kysil-sumska-vesna-vidkryye-tsikavi-storinky-istoriyi-kultury-krasy-nashogo-krayu/> (access date 17.10.2019).
2. Bondarchuk, N. O. (2017). “Landscape in Painting of Crimean Artists of the 20th Century. (Traditions, Style Evolution, Development Trends)”, The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.05, Lviv National Academy of Arts, Lviv, 468 p. (in Ukrainian).
3. Bulanova, N. M. (2019). VII All-Ukrainian Historical and Cultural Festival “Mamai-Fest”, available at: <http://prostir.museum/post/32628> (access date 17.10.2019).
4. Picturesque Seasons in the Stavky Artistic Estate. (2015). *Antikvariat* [Antiques], no. 3–4 (89), pp. 86–99. (in Russian).
5. The Residents of Kamianske are Invited to the Anniversary Mamai-Fest. (2019), available at: [http://kam.gov.ua/en/news/pg/260517888783578\\_p13/print/page/](http://kam.gov.ua/en/news/pg/260517888783578_p13/print/page/). (access date 17.10.2019).
6. Mamai Fest: Historical and Cultural Festival. (2019), available at: <https://mamayfest.at.ua/> (retrieved: 17.10.2019).
7. International Plein Air Painting “GENIUS LOCI”. (2015). *Antikvar.* available at: <https://antikvar.ua/genius-loci/> (access date 17.10.2019).
8. Nosenko, A. I. (2006). “Plein Air in the Painting of Odesa of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century”, The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.05, South Ukrainian K. D. Ushynsky State Pedagogical University, Odesa, 198 p. (in Ukrainian).
9. With the Friendly Support of DNIPROAZOT. (2019), available at: <http://azot.com.ua/en/media-center/378/>. (access date 17.10.2019).
10. Protas, M. (2009). Buchanian sculptural plein air (cultural notes). *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* [Art Studies of Ukraine], no. 10. pp. 204–210. (in Ukrainian).
11. Slavske: Tourism and Leisure. (2019), available at: [https://slavsko-maxim.com/plener\\_vesna4.html](https://slavsko-maxim.com/plener_vesna4.html). (access date 17.10.2019).
12. Trotsenko, H. (2019). The Plein Air Movement in the Revival of Stonecutting Art of Vinnytsia Region at the End of the 20th – Beginning of 21st Centuries. *Narodoznavchi Zoshyty* [The Ethnology Notebooks], no. 1, pp. 120–129. (in Ukrainian).
13. The City Hosts the 3rd Interregional Competition – Plein Air of the Children’s Drawing “Legends and Myths of Chernihiv”. (2019). Official web-portal of the Chernihiv City Council, available at: <http://www.chernihiv-rada.gov.ua/news/view/3213>. (access date 17.10.2019).
14. Exhibition of Painting will Open in Kharkiv Following the Results of the International Valky Plein Air. (2019), available at: <https://kharkivoda.gov.ua/news/63367> (access date 17.10.2019).
15. Fedoruk, O. (2019). That Shore is Still Far, *Obrazotvorche Mystetstvo* [Fine Arts], no. 2, pp. 2–5. (in Ukrainian).
16. Chursin, O. V. (2015). “Modern Plein Air Movement in Ukraine in the Context of Landscape Painting Development (Traditions, Tendencies, Figurative and Stylistic Features)” The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.05, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 225 p. (in Ukrainian).
17. Chursin, O. V. (2013). Modern Art Plein Air: Features and Tendencies of Development, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies. Architecture]. Kharkiv, no. 2, pp. 141–146.
18. Shyller, V. (2017). Sedniv Plein Air. Korydor, available at: <http://www.korydor.in.ua/en/glossary/sednev-plenery.html> (retrieved: 17.10.2019).

УДК 315.658.4-028.22:304.3 (477.86-25)  
DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.25>

**Надія Бабій**

<https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника  
nbabij26@gmail.com

**Соломія Чучук**

<https://orcid.org/0000-0002-9484-4196>

аспірант

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника  
solomia2903@gmail.com

### **СИСТЕМИ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТРАНСФОРМАЦІЙ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ (НА МАТЕРІАЛАХ МІСТА ІВАНО-ФРАНКІВСЬК)**

*У статті досліджено прийоми і практики модифікацій інформаційних носіїв та їх вплив на перетворення міського середовища. На основі аналізу візуально-комунікативного поля міста Івано-Франківська виявлено закономірності й засади взаємозв'язків інформаційних об'єктів і архітектурного простору. Створено схеми та унаочнення трансформаційних процесів у міському середовищі. Визначено вплив перетворень інформаційного поля на загальний візуальний образ території, а також на сприйняття і характер поведінки індивіда – активного учасника урбаністичного життя.*

**Ключові слова:** інформація, візуальна комунікація, дизайн, урбаністика, містобудування, візуальний образ.

**Надежда Бабий**

кандидат искусствоведения, доцент

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

**Соломия Чучук**

аспирант

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

### **СИСТЕМЫ ВИЗУАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ КАК ИНСТРУМЕНТ ТРАНСФОРМАЦИИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА (НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ИВАНО-ФРАНКОВСК)**

*В статье исследованы приемы и практики модификаций информационных носителей и их влияние на преобразование городской среды. На основе анализа визуально-коммуникативного поля Ивано-Франковска выявлены закономерности и принципы взаимосвязей информационных объектов и архитектурного пространства. Созданы схемы и иллюстрации трансформационных процессов в городской среде. Определено влияние преобразований информационного поля на общий визуальный образ территории, а также на восприятие и характер поведения индивида – активного участника урбанистической жизни.*

**Ключевые слова:** информация, визуальная коммуникация, дизайн, урбанистика, градостроительство, визуальный образ.

**Nadiia Babii**

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

**Solomiia Chuchuk**

Postgraduate Student  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

**VISUAL COMMUNICATION SYSTEMS AS THE INSTRUMENT  
OF THE URBAN ENVIRONMENTAL TRANSFORMATIONS  
(IVANO-FRANKIVSK CITY EXPERIENCE)**

*Increasing paces of life, intensification of city planning and urbanization processes generate new tasks for the visual communications systems, solutions to which are strategically important for the effective functioning of urban spaces. It's hard to overestimate the effectiveness of the informational field as of a formative parameter of an urban environment. Due to incorrect integration, visual sources may have absolutely destructive impact on the architectural field, contradict artistic authenticity and compositional appeal of the environment. If executed correctly, on the other hand, can activate the area, make it more holistic and harmonious.*

*Quality transformations of the informational space can facilitate the functioning of the individual as part of the urban organism, reinforce one's effectiveness in environmental exploration, minimize negative optical stimuli and form a positive experience from the urban interactions.*

*When abstracted from the communicative functions of visual informational sources, their spatial, formative, plot-forming properties (which are the main means of the urban environmental transformations) come to the forefront. Global transformations of urban environment take place as a result of qualitative changes in the following essential categories: visual activity; dynamism; structure; aesthetics.*

*Visual activity is determined by the number of optical and content accents and the power of their stimuli in a specific area. The tools that proved to be the most effective in achieving informational object's visual activity are color, scale, shape. Depending on the level of visual activity of the environment, the degree of individual's cognitive environmental perception varies.*

*Dynamism as a vector of urban transformations is achieved by organizing the visual communicational systems on a ground of basic compositional accuracy – by using rhythm, asymmetry, contrast, etc. Construction of informational object's rhythmic rows both in open spaces and on the facades of buildings is one of the simplest and most effective ways of artistic and compositional environmental organization.*

*The concept of "structure" in urban visual-communicative environment is revealed through the definition of informational objects' constructive function, their ability to arrange, integrate, divide and zonate space. Person's necessity for systematization, summarization of perceived information is the basic instinct in the environmental explorations. That is why the urban environment must obey the principles of functional zoning, clear allocation of spatial landmarks, creation of composite axes, etc. However, due to global urbanization and increased city planning development, these requirements are often ignored, the process of forming urban structures is spontaneous. Under such circumstances, the spatial plasticity of the visual informational objects plays a crucial role.*

*The aesthetic principle accumulates all of the artistic and compositional methods of forming the urban communicative space, but differs in particular appeal to the emotional and psychological perception at the levels of the unconscious, sensual. While the basis for the informational environment's aesthetic organization are objective spatial, compositional, coloristic, stylistic parameters, the decisive touches are the subjective categories of beauty, harmony, climate, comfort etc.*

**Keywords:** *information, visual communication, design, urban planning, advertising, visual image.*



Зростаючі темпи життя, інтенсифікація процесів містобудування та урбанізації породжують усе нові завдання для організації систем візуальних комунікацій, вирішення яких стратегічно необхідне для результативного функціонування міського організму. Ефективність інформаційного поля як формотворчого параметра урбаністичного простору важко переоцінити. Якщо за неграмотної інтеграції візуальні носії можуть абсолютно деструктивно впливати на архітектурне поле, нівелювати художню автентичність та композиційну привабливість середовища, то за правильного підходу, можуть його активізувати, зробити цілісним і гармонійним.

Якісні трансформації інформаційного простору здатні полегшити функціонування індивіда як частини міського організму, інтенсифікувати його ефективність в освоєнні середовища, мінімізувати негативні оптичні подразники та сформувати позитивний досвід від інтеракцій з міським полем.

Дослідження вітчизняних та іноземних науковців розкривають окремі аспекти функціонування систем візуальних комунікацій у міському середовищі, проте не розглядають їх у контексті глобальних композиційно-просторових, художньо-пластичних взаємозв'язків. Міське середовище як арт-об'єкт та платформа для реалізації мистецьких практик показане у роботах А. Єфімової [3], М. Медведєва [6], А. Закусіної [4], Т. Белько [1], Е. Вітюк [2]. Проблеми інтеграції інформаційних носіїв у архітектурний простір міста висвітлені у статтях Н. Сергєєвої [8], О. Чепелик [10], а також Т. Пойдіної у співавторстві з С. Бортниковим [7].

Важливими для нас є напрацювання дослідників радянського періоду, зокрема В. Устіна [9] та А. Іконникова [5], які розглядають тогочасний міський простір як синтез архітектурних та інформаційних елементів.

Мета статті – виявити закономірності, підходи і практики модифікацій інформаційно-комунікативного поля, що результує в якісних трансформаціях міського середовища (на матеріалах інформаційного простору Івано-Франківська).

Система візуальних комунікацій у міському середовищі – утворення динамічне. Її модифікації відбуваються з різною частотою і масштабністю. До основних чинників, що є рушіями трансформаційних процесів, можна віднести:

- державно-політичний режим;
- якісні та кількісні темпи урбанізації та містобудування;
- науково-технічний прогрес (інноваційні засоби, техніки і матеріали виробництва);
- соціально-економічний статус території;
- мінливість стильових тенденцій і трендів.

Перетворення візуально-інформаційного середовища на державно-політичній основі є зазвичай глобальний характер, їх мета є підпорядкувати засоби передачі інформації визначеному курсу ідеологічного, культурного виховання, сформувати за їх допомогою бажаний образ, що відображав би основні положення конкретного режиму. Зміни у візуально-комунікативній сфері міст, що відбуваються у результаті процесів урбанізації, зумовлені необхідністю швидкого та високоякісного облаштування й адаптації міської території, організації простору в умовах різко зростаючого приросту населення. Модифікації, яким інформаційний простір міста завдячує науково-технічному прогресові, стосуються, насамперед, добре продуманих матеріально-технічних, технологічних реформ, спрямованих на оптимізацію трудомістких, фінансово- і часозатратних аспектів процесу виробництва. Соціально-економічні впливи позначаються на організації візуального поля міст через рівень фінансування, спонсорування і капіталовкладення, завдяки яким можна активізувати чи сповільнювати, збагачувати чи обмежувати його розвиток. Підпорядкування семантичного простору міста стильовим тенденціям, мистецьким течіям та популяризованим трендам мають, як правило, найбільш непостійний та стихійний характер, проте найкраще відображають смаки, вподобання і попит цільових аудиторій.

Діалектика архітектурної форми та інформаційного носія – основа візуально-комунікативного середовища міста. “Небувалий потенціал комунікативності, з одного боку, й сірі, монотонні простори міст, еkleктичність “точкової забудови” мільйонників, з другого боку, представляють нові вимоги до формування міської тканини” [6, с. 85]. Синтез архітектурного

простору, який оперує монументальними масами, поверхнями та їх пропорціями з інформаційним полем, яке, завдяки своїй ефемерності, пластичі й кольорографіці є динамічним утворенням, становлять суть фундаментального завдання ефективного містобудування. Від його вирішення залежить успіх гармонізації, гуманізації, естетизації міського організму.

Якщо абстрагуватися від безпосередньо комунікативної функції інформаційних носіїв, на перший план виходять їх об'ємно-просторові, формотворчі, сюжетоформувальні властивості. Це і є основні засоби перетворення міського середовища. Глобальні трансформації урбаністичного простору відбуваються у результаті якісних змін таких сутнісних категорій інформаційного поля, як:

- візуальна активність;
- динамізм;
- структурність;
- естетика.

**Візуальна активність** залежить від кількості оптичних, змістових акцентів та від потужності стимулів інформаційних елементів у конкретно визначеному просторі. До найдієвіших інструментів, за допомогою яких досягають візуальної активності інформаційного об'єкта, відносимо колір, масштаб, форму. Залежно від рівня візуальної активності середовища варіюється і ступінь когнітивного сприйняття цього середовища з боку індивіда. Цікаво, що як низький, так і високий рівень візуальної активності характерні слабкою віддачею уваги від учасника пішохідного потоку (дод. 1). Поодинокі інформаційні носії невеликих розмірів, монотонних кольорів, що тонально співпадають із колористикою будівель – підтримують домінантність архітектурного організму, проте не привертають уваги потенційних споживачів, на яких інформація може бути спрямована. Так само висока концентрація різнопланових інформаційних носіїв, яким притаманні виразна форма та яскрава поліколірність, деструктивно впливають на цілісність архітектурного поля, розсіюють увагу індивіда, створюючи оптичний дискомфорт та відчуття нав'язливості, часто мають навіть пригнічувальний ефект.

В середині–кінці ХХ ст. чи не найважливішим завданням було використання принципів синтезу мистецтв, інтеграції носіїв соціальної, комерційної знакових систем в архітектурний простір міст Галичини задля збагачення їх одноманітної, монотонної типової забудови. За словами Е. Вітюк, у середовищі мікрорайонів із однакових “коробок” “рекламні розтяжки виявилися цікавим та економічно вигідним способом їх заповнення, легким в експлуатації, догляді та зміні зображення” [2, с. 46]. Сьогодні ж, навпаки, зазначаємо необхідність реалізації полярно протилежних завдань, спрямованих на часткове очищення міського простору від надмірностей у його комунікативному полі та зведення їх до оптимального рівня.

Проведений на основі фотофактів порівняльний аналіз елементів інформаційного поля міста Івано-Франківська 80-х років ХХ ст. та другої декади ХХІ ст. дає змогу окреслити трансформації, яких зазнав простір у зв'язку з візуальною активізацією комунікативних носіїв (дод. 2). Через кількісний приріст різнопланових інформаційних об'єктів спостерігаємо значне наростання колірної контрастності, яка не є гармонійною у своїй основі. Безсистемне розміщення різномасштабних конструкцій деформує сприйняття середовища як цілісної одиниці. Носії візуальної інформації антагонічні стосовно архітектурної поверхні, на якій їх розміщують. Своєю наявністю вони частково руйнують закладену в неї суть, проте компенсують це, активізуючи її як візуальні стимули. Множинність цих візуальних стимулів розсіює увагу спостерігача, відіграє деструктивну роль у глобальному образі конкретної території.

Ідентичні процеси простежуємо і в межах однієї будівлі. Для наочнішої демонстрації масштабності впливу візуальних носіїв на середовище, позначимо інформаційні об'єкти будинку по вулиці Галицькій 22 в м. Івано-Франківську одним кольором (дод. 3). Таким чином отримуємо повну картину співвідношення мас та форм систем візуальних комунікацій і архітектурної площини. Очевидним стає факт переважання візуального “шуму” над іншими складовими простору. Така висока концентрація інформаційних елементів потребує чіткої комплексної моделі організації середовища. А саме виявлення художніх закономірностей

побудови візуальних систем з урахуванням просторового, тектонічного аспектів фасаду. А. Закусіна розглядає графічний дизайн як посередника візуальних комунікацій у міському середовищі, й саме на нього покладає важливі завдання: донести до жителя, котрий “потопає в морі “інформаційного шуму””, необхідну інформацію, “виділити конкретне повідомлення із загального потоку, звернути на нього увагу” [4, с. 39].

**Динамізм** як вектор перетворення міського середовища під впливом систем візуальних комунікацій досягається доцільною композиційною організацією – використанням ритму, асиметрії, контрасту тощо.

Побудова ритмічних рядів інформаційних носіїв як у вільному просторі, так і на фасадах будівель – один з найпростіших та найефективніших способів художньо-композиційної організації середовища. Він дає змогу нормалізувати візуальне поле, підпорядкувавши його визначеним векторам. Критерієм такого впорядкування є підхід, за якого кожен елемент сприймається окремо як повноцінний художньо-інформаційний об’єкт і як частина однієї цілісної системи об’єктів.

Гармонізація ритмічного порядку візуальних носіїв у міському середовищі сприяє їх органічному співіснуванню один з одним та з архітектурною формою. Для цього критичним є врахування масштабів площини, на якій розміщують ритмічний ряд, правильна організація інтервалів між носіями, їх частоти та розмірів. Надто щільні розташування елементів на невеликій площі інтенсифікують візуальну активність, а завеликі інтервали між носіями нівелюють їх структурну цілісність. На основі системної ритмічної організації лінії, точки й плями як графічних моделей для інформаційних носіїв досягають параметра динамічності середовища. Повторюваність форм та чергування площин створюють відчуття руху в межах архітектурних масивів. Дослідник Т. Белько наголошує на активній ролі візуальних комунікацій як засобів формування візуального образу території, стверджуючи “...візуальний ритм міста формується не простором і формами, якими оперує архітектура, а чергуванням знаків візуальної комунікації” [1, с. 1054].

Проблеми зовнішньої реклами в міському середовищі стали предметом уваги багатьох громадських організацій України на початку другої декади XXI століття. Команда івано-франківської платформи “Тепле Місто” провела в 2016 році воркшоп “Правильні вивіски”, на якому дизайнери, архітектори та представники рекламної діяльності України й Польщі презентували своє бачення рекламних носіїв на історичних будівлях міста.

На основі аналізу одного із запропонованих проектів модифікації комерційного знакового поля в межах конкретної архітектурної площини, простежимо трансформації, яких зазнало середовище (дод. 4). В результаті уніфікації основних пластично-колористичних параметрів візуальних носіїв фасад набув структурної цілісності та художньо-стильової довершеності. Візуальна інформація, винесена на маркізи, утворює повторювані акценти, формує чітко спрямовану горизонталь, надаючи оптичної динаміки елементам, при цьому об’єднуючи їх в одне композиційне ціле.

Динамічне перетворення простору відбувається також як результат інтеграції носіїв з чітко вираженою композиційною спрямованістю конструкції. Ефекту “руху” в такому випадку досягають завдяки специфічній формі носіїв, їх асиметричності чи контрастності. Геометрія об’єктів захоплює оптичну увагу спостерігачів і провадить у визначеному напрямку, тому важливо обережно оперувати площинами, щоб пластика інформаційного елемента не нівелювала монументальну форму споруди, а доповнювала її (дод. 5). Ілюстрація демонструє, як не лише композиція рекламного кронштейна, а й безпосередньо шрифт додає фасадові динамічного вигляду.

Сучасна кон’юнктура ринку потребує від сфери візуальних комунікацій нестандартних підходів та рішень. Особливо різко це позначається на комерційній знаковій системі, адже саме вона акумулює в собі широкий спектр маркетингових інструментів, якими послуговується малий та великий бізнес у боротьбі за конкурентоспроможність. Спроби виокремити своє підприємство серед інших за допомогою радикалізації форми, розміру чи кольору рекламних носіїв сьогодні вважають уже неактуальними та недієвими. Описуючи процес технологічного формоутворення інформаційних об’єктів, Н. Сергеева зазначила: “...складність означеного

процесу полягає не тільки в поєднанні та врахуванні усіх сучасних експозиційних прийомів і технологій, а й у можливості підкорення технологічних аспектів певному дизайнерському задумові та гармонійного поєднання всіх інших необхідних формоутворювальних факторів” [8, с. 125]. Завдяки тяжінню передових стильових тенденцій до спрощення та мінімалізму важливим напрямом креативних пошуків та інновацій стали параметри матеріалу, текстури, техніки й освітлення.

Аналізуючи зразки рекламних носіїв, простежуємо, як використання нестандартних матеріалів і технік дає змогу досягнути унікальних кінетичних ефектів без втручання в архітектурну пластику та колористику, на основі тільки гри світлотіней (дод. 6). Природні мерехтіння надають носіям ефектів легкості та порушності, при цьому активно привертаючи увагу спостерігачів.

Поняття **“структурність”** у візуально-комунікативному середовищі міста розкриваємо через визначення конструктивної функції інформаційних об’єктів, їх здатність упорядковувати, об’єднувати, розділяти та зонувати простір. “Утворення зв’язку між інформаційними структурами та інформаційними процесами з одного боку, й урбаністичними структурами та інфраструктурними потоками з іншого боку, сприяють кращому розумінню відносин між простором, часом та інформацією, їх різного впливу на соціальні процеси і, в остаточному підсумку, на просторову організацію” [10, с. 65].

Прагнення людини до систематизації, узагальнення отриманої інформації – базові у процесі пізнання навколишнього світу. Саме тому міське середовище має бути підпорядковане принципам функціонального зонування, чіткого виділення просторових орієнтирів, створення композиційних осей і т. д. Проте через глобальну урбанізацію та посилену розбудову міст ці вимоги дуже часто ігнорують, а процес формування містобудівних структур стає стихійним. У таких умовах просторова пластика носіїв візуальних інформацій відіграє вирішальну роль.

Дослідник В. Устін у дисертаційному дослідженні “Візуальна інформація в естетичному формуванні міського середовища” виділив такі прийоми виявлення структурності інформаційних систем:

- групування інформаційних об’єктів;
- просторово-часовий зв’язок між елементами композиції/ система доміант;
- відкриті лінійні перспективи;
- ритмічна, пластична, кольорова організація систем [9, с. 47–48].

Для унаочнення ефективності згаданих параметрів у процесі трансформації міського середовища проводимо експеримент, редагуючи фотографію вулиці Галицької в м. Івано-Франківську за допомогою графічних програм (дод. 7). У досліді не даємо рекомендацій щодо оформлення візуальних носіїв, а тільки простежуємо перетворення середовища у результаті композиційно-просторових реорганізацій інформаційного поля. Розставляємо графічні доміанти, підпорядковуємо об’єкти композиційним осям, узагальнюємо кількість і масштаб елементів, підкреслюємо ритмічно повторювані вектори, частково обмежуємо поліколірність та поліморфність носіїв. У підсумку спостерігаємо зменшення візуальної інтенсивності середовища, спрощення його прочитання, оптичну ясність структурного цілого та окремих його частин. Завдяки очищенню спрямованих векторів від візуальних перешкод, що зупиняли погляд глядача під час його руху архітектурними площинами, загальне сприйняття конкретної території набуває легкості прочитання. Беручи до уваги високі темпи урбаністичного життя, нейтралізація сторонніх факторів, що розсіюють увагу та ускладнюють орієнтування людини, надзвичайно актуальне.

У дослідженнях А. Іконникова місто розглянуте як системний об’єкт, в якому “весь комплекс зв’язків пронизаний взаємозалежностями, а структурні відношення цілого відбиваються на внутрішніх властивостях складових елементів” [5, с. 5]. Розглядаючи параметр системності в дослідженні, говоримо не стільки про метод уніфікації інформаційного й архітектурного полів, скільки про процес гармонізації його складових. Особливої уваги заслуговує історична частина міста Івано-Франківська, де питання композиційної, пластичної, стильової кореляції комунікативних систем з простором постають надзвичайно різко.

Реформаційні процеси систем візуальних комунікацій в історичному центрі Івано-Франківська, розпочавшись ще на початку другої декади XXI ст., доволі ефективно реалізують дотепер. Результатом стало демонтування несанкціонованої зовнішньої реклами у середмісті та посилення регламентів щодо інтеграції інформаційних носіїв у просторі. Трансформацій, яких зазнав міський центр, важко не помітити. Пам'ятки архітектури очистилися від нальоту недоброякісних носіїв, загальний образ території став яснішим та привабливішим (дод. 8). Однак, найбільшим досягненням громадських ініціатив стала популяризація моделей гармонійного, гуманістичного, естетичного облаштування візуально-комунікативного міського поля, ідея виховання смаків та художніх уподобань населення. “Визначальною передумовою майбутнього розвитку мистецтва в міському просторі є донесення до соціуму високоякісної інформації про світовий досвід та інноваційні можливості в цій сфері [3, с. 149].

**Естетичний** принцип акумулює у собі всі зі згаданих художньо-композиційних прийомів формування міського комунікативного простору, проте відрізняється особливим апелюванням до емоційно-психологічного сприйняття індивіда на рівнях безсвідомого, чуттєвого. Розглядаючи середовище як семіотичну категорію, дослідники Т. Пойдіна та С. Бортников зазначили: “...простір стає об'єктом естетичного сприйняття. Отже, актуалізуються критерії художніх якостей простору, насамперед це оригінальність, масштабність, тектонічна організація, гармонійність, емоційна орієнтація” [7, с. 404]. Тож якщо базою для естетичної організації інформаційного середовища є об'єктивні просторові, композиційно-пластичні, колорографічні, стилістичні параметри, то вирішальними штрихами залишаються суб'єктивні категорії краси, гармонії, атмосферності, затишку тощо.

Аналізуючи візуальний простір сучасного середмістя Івано-Франківська, спостерігаємо зростаючу тенденцію використання органічних матеріалів, зокрема дерева, ручної праці, різьби, мотиви народного декоративно-прикладного мистецтва (дод. 9). Популярності набирає застосування металевих, іноді кованих конструкцій (дод. 10). Найпоширенішою практикою, з огляду на її економічність, малозатратність та органічність майже з будь-якою поверхнею, є встановлення об'ємних літер, які кріплять безпосередньо до фасаду або ж на оргскло, котре потім встановлюють на архітектурну форму (дод. 11). Унікальною для історичної частини міста стала техніка тинькового розпису як спосіб організації інформаційного поля (дод. 12), запозичена із систем візуальної інформації кінця XIX – початку XX ст. Явище фрескових рекламних оголошень привернуло увагу місцевих жителів та гостей у 2018 році, коли в рамках проекту “Дослідження та реставрація старовинних вивісок Івано-Франківська”, що ініціювала громадська організація “Тепле Місто”, відреставрували кілька інформаційних об'єктів в історичній частині міста – по вул. Січових Стрільців та вул. Шевченка (дод. 13).

Отже, системи візуальних комунікацій у сучасному урбаністичному середовищі є одним з найважливіших та найефективніших факторів його перетворення. Вони здатні впливати і на формування глобального образу міста, і на візуальне сприйняття окремих його частин. За допомогою модифікацій таких сутнісних ознак інформаційно-комунікативного простору, як візуальна активність, динамізм, структурність та естетизм можна досягнути небачено якісних перетворень у просторово-структурному та художньо-композиційному полі сучасного міста. Наведені категорії виділено для детальнішого аналізу різних формотворчих аспектів візуальних носіїв. За характером вони є взаємозалежними, працюють як єдина система пов'язаних між собою якостей, комплекс параметрів для гармонізації простору.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Белько Т. В. Эволюция визуальных коммуникаций городской среды. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2012. № 14 (2–4). С. 1053–1057.
2. Витюк Е. Ю. Городская среда как арт-объект. *Вестник Томского государственного университета*. 2012. № 364. С. 43–48.
3. Єфімова А. Сучасне мистецтво в міському просторі: перспективи та шляхи розвитку в Україні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 143–152.

4. Закурина А. А. Графический дизайн как элемент эстетики городского пространства. *Человек в мире культуры*. 2015. № 1. С. 39–43.
5. Иконников А. В. Архитектура города. М. : Стройиздат, 1972. 216 с.
6. Медведев, М. А. Взаимодействие интерактивных арт-практик с городской средой. *Академический вестник УралНИИпроект РААСН*. 2010. № 2. С. 84–87.
7. Пойдина Т. В., Бортников С. Д. Актуальные векторы архитектурно-дизайнерского творчества в дискурсе “Человек – среда – культура”. *Мир науки, культуры, образования*. 2012. №. 2. С. 402–405.
8. Сергеева, Н. В. Інформаційні об’єкти у середовищі міста: дослідження аспектів розгляду проблеми. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2007. № 2. С. 120–129.
9. Устин В. Б. Визуальная информация в эстетическом формировании городской среды (опыт исследования художественного решения информационных систем): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. М., 1984. 173 с.
10. Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій або Мультимедійна утопія. *Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України*. К. : Хімджест, 2009. 272 с.

#### REFERENCES

1. Belco, T. V. (2012). The Evolution of Visual Communications of the Urban Environment, *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk* [Samara’s Scientific Center of the Russian Academy of Sciences Bulletin], no. 14 (2–4), pp. 1053–1057. (in Russian).
2. Vitiuk, E. (2012). Urban environment as an art-object, *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Scientific Journal of Tomsk State University], no. 364, pp. 43–48. (in Russian).
3. Yefimova, A. (2016). Public art: prospects and ways of development in Ukraine, *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Scientific Journal of Lviv National Academy of Arts], vol. 28, pp. 143–152. (in Ukrainian).
4. Zakusina, A. (2015). Graphic Design as the Aesthetic Element of Urban Space, *Chelovek v mire kul'tury* [An individual in the world of culture], no. 1, pp. 39–43. (in Russian).
5. Ikonnikov, A. (1972). *Arkhitektura goroda* [Architecture of the city], Moscow: Stroyizdat. (in Russian).
6. Medvedev, M. A. (2010). Interaction interactive an art expert with the city environment, *Akademicheskii vestnik Ural NII proekt PAACH* [Academic Journal UralNIIproject RAASN], no. 2, pp. 84–87. (in Russian).
7. Poydina, T. V., Bortnikov, S. D. (2012). Actual Vectors of Architectural Design Creation in the Discourse “Person – Environment – Culture”. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], no. 2, pp. 402–405. (in Russian).
8. Sergeeva, N. V. (2007) Information holding object in the environment of city: research of aspects of consideration of problem, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhyitektura* [Scientific Journal of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies. Architecture], no. 2, pp. 120–129. (in Ukrainian).
9. Ustin, V. B. (1984). “Visual information in the aesthetic formation of the urban environment (the experience of exploring the artistic solution of information systems”. The dissertation of the candidate of Art Studies: specials 17.00.04, Moscow, 173 p. (in Russian).
10. Chepelyk, O. (2009). Interaction of architectural spaces, contemporary art and the latest technologies, or Multimedia Utopia, *Instytut problem suchasnoho mystetstva. Akademiia mystetstv Ukrainy* [Institute of Contemporary Art. Academy of Arts of Ukraine], Kyiv: Khimdzhest. (in Ukrainian).

## Додатки

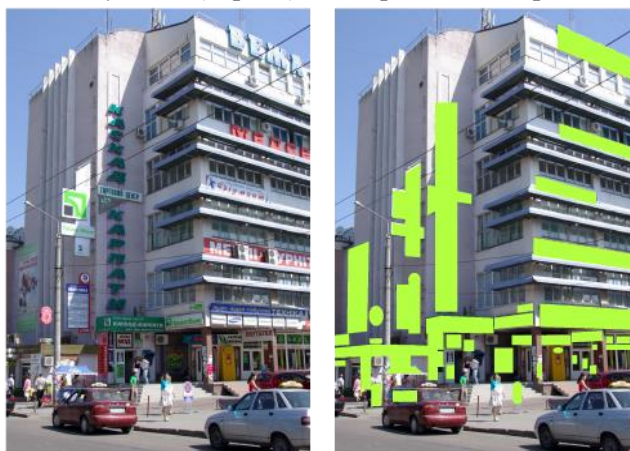
оптимальний рівень візуальної активності,  
за якого когнітивна віддача індивіда сягає найвищого рівня



*Додаток 1. Схема залежності когнітивної віддачі індивіда від рівня візуальної активності інформаційних носіїв.*



*Додаток 2. Візуальна активність кольору. Фото 1980-х рр. (зліва). Автор: Степан Назаренко. Фото сучасне (справа). Автор: Юліан Воробійов.*



*Додаток 3. Демонстрація візуальної активності інформаційних носіїв. Джерело фото: <https://marjo.net>.*



*Додаток 4. Проект по організації інформаційного простору команди №2 в рамках програми "Правильні вивіски" платформи "Тепле місто". Івано-Франківськ 2016. Джерело фото: [www.warm.if.ua](http://www.warm.if.ua).*



*Додаток 5. Вивіска для аптеки "Іва-Фарм", м. Івано-Франківськ 2016 р. Автор: ПП "Реклама-Центр".*

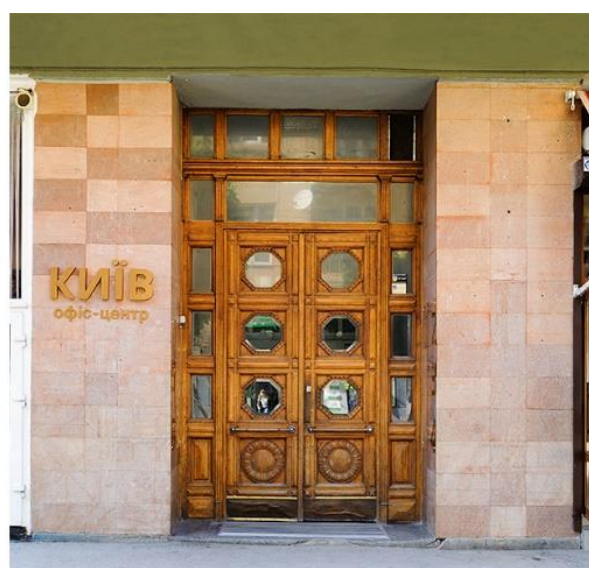
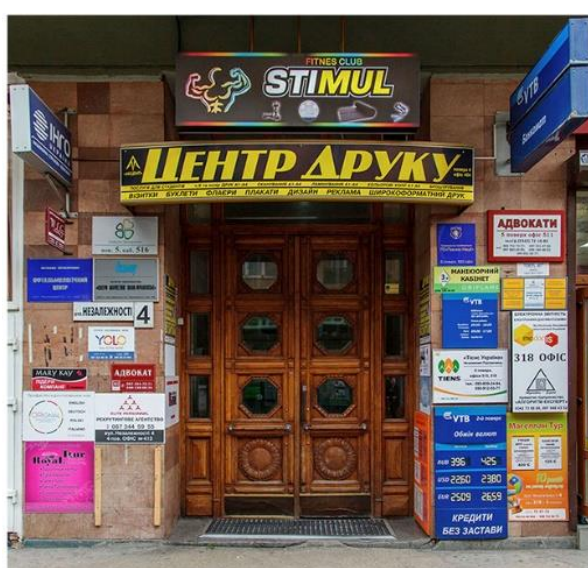


*Додаток 6. Вивіски з динамічною фактурою. Джерела: фото зліва – [www.warm.if.ua](http://www.warm.if.ua); фото справа – авторське. м. Івано-Франківськ, 2019.*





Додаток 7. м. Івано-Франківськ, вул. Галицька. 2017 рік. Джерело фото зверху: [www.firtka.if.ua](http://www.firtka.if.ua). Фото знизу: результат редагування у графічних програмах.



Додаток 8. Втілення проекту "Вивіски" на базі платформи "Тепле місто". Офіс-центр "Київ", м. Івано-Франківськ. Джерело фото: [www.warm.if.ua](http://www.warm.if.ua).



Додаток 9. Інформаційні носії Івано-Франківська виконані з використанням дерева.



Додаток 10. Інформаційні носії Івано-Франківська виконані на металевій основі.



Додаток 11. Інформаційні носії Івано-Франківська виконані методом об'ємних літер.



Додаток 12. Інформаційні носії Івано-Франківська виконані в техніці розпису по тиньку.



Додаток 13. Результати проекту “Дослідження та реставрація старовинних вивісок Івано-Франківська” на базі платформи “Тепле місто”. 2018 р. Джерело фото: [www.warm.if.ua](http://www.warm.if.ua).

УДК 27-526.62'312.47-74:7.03(477)“16/17”  
DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.26>

**Віталій Козінчук**  
<https://orcid.org/0000-0002-8518-5686>  
доктор філософії, доцент  
Івано-Франківська академія Івана Золотоустого  
провідний науковий співробітник  
Музей мистецтв Прикарпаття  
[br\\_vitalik@bigmir.net](mailto:br_vitalik@bigmir.net)

### ТРАНСФОРМАЦІЯ ІКОНОГРАФІЧНОГО КАНОНУ НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ МАРІОЛОГІЧНИХ ІКОН ТИПУ “ОДИГІТРІЯ” XVIII–XIX СТОЛІТЬ

*У статті досліджено еволюцію канонічних принципів іконографічного канону. Автор орієнтувався на богородичні зразки українського національного церковного мистецтва*

*XVIII–XIX століть. Охарактеризовано основні іконографічні елементи мариологічної іконографії типу “одигітрія/дороговказниця”. Окреслено загальноприйняті у церквах візантійської традиції живописні тенденції, дотримання яких регламентовано мистецькою, богословською і літургійною практикою та окреслено межами канону. Висвітлено іконографічні образи Богородиці-Одигітрії в українській іконографічній церковній традиції у типологічному зв'язку з класичними, канонізованими офіційною церквою, зразками цього відомого сакрального сюжету. Одигітрія в українському культовому мистецтві – найпоширеніший, враховуючи XXI століття, іконографічний тип.*

**Ключові слова:** канон, мистецтво, іконографія, Богородиця, Одигітрія, ікона, стиль, жанр.

**Віталій Козинчук**

доктор філософії, доцент  
Івано-Франківська академія Іоанна Златоуста  
ведущий научний співробітник  
Музей мистецтв Прикарпаття  
ім. Василя Стефаника

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ ІКОНОГРАФІЧЕСКОГО КАНОНА НА ПРИМЕРЕ УКРАїнСКИХ МАРИОЛОГІЧЕСКИХ ІКОН ТИПА “ОДИГИТРИЯ” XVIII–XIX ВЕКОВ**

*В статті досліджено еволюція канонічних принципів іконографічного канона. Автор орієнтувався на богородичних образах українського національного церковного мистецтва XVIII–XIX століть. Охарактеризовано основні іконографічні елементи мариологічної іконографії типу “Одигітрія/Путеводительниця”. Определені общеприняті церквами візантійської традиції живописні тенденції, дотримання яких регламентовано художественною, богословською і літургійною практикою і визначається межами канона. Освітлено іконографічні образи Богородиці-Одигітрії в українській іконографічній церковній традиції в типологічній зв'язку з класичними, канонізованими офіційною церквою, зразками цього відомого сакрального сюжету. Одигітрія в українському культовому мистецтві – найпоширеніший, враховуючи XXI століття, іконографічний тип.*

**Ключеві слова:** канон, мистецтво, іконографія, Богородиця, Одигітрія, ікона, стиль, жанр.

**Vitalii Kozinchuk**

Doctor of Philosophy, Associate Professor  
Ivan Zolotousty Academy  
Senior Researcher  
Carpathian Art Museum

### **TRANSFORMATION OF THE ICONOGRAPHIC CANON BASED ON THE EXAMPLE OF THE UKRAINIAN MARIOLOGICAL ICONS OF THE “ODIGITRIA” XVIII–XIX CENTURY**

*This research paper takes a deeper look into the canonical iconography of the Virgin Mary Odigitria (Hodegetria). Giving the position of Byzantine aesthetics we can distinguish seven basic iconographic canonical types of Mariological icons. The most famous and recognized canonical icon of the Virgin Mary is the Constantinople Odigitria. The icon served not only as spiritual and prayerful image, but also an aesthetic and didactic one. The iconographic tale of Our Lady of Odigitria is filled with legends and traditional church folk tales. The most widespread idea about the*

authorship of the icon goes back to the 1st century. The artist who painted the first image of Mary is considered to be the evangelist Luke.

The author of the article points out that numerous iconographic specimens belong to this canonical type. Among the most famous in Ukraine are: Vyshgorodska (Vlodymyrska), Goshivska, Stanislavivska (Ivano-Frankivsk), Belzka (Czestochow), Bohorodchanska Icons Mother of God. All of them are made according to the canonical models of the Byzantine "Hermine" iconic principles.

It is clear from research that this canonical iconographic specimen includes well-known icons worshiped within the Eastern Churches. For example, in Greece, there are Xenophonic, Iberian, Zografic icons. In Russia there are Tikhvinska, Kazanska, Smolenska and many other Odigitriasamples.

According to the Byzantine iconographic tradition, the following canonical elements of the typological icon of the Virgin-Odigitria are used:

- the body of the Blessed Virgin Mary assembled into the composition should be depicted frontally in order to maintain a "prayer dialogue";
- the head of the Mother of God should be turned slightly to the left;
- the head of Christ should be located at the level of the shoulders of the Virgin;
- the sight of the saints must be directed to the prayer-bearer;
- the right hand of the Virgin is closely pressed against the body and points to the Savior;
- on the forehead and shoulders of the Blessed Virgin Mary are three stars (symbol of purity and integrity);
- the bangles of the Blessed Virgin symbolize service to the Church;
- the Halo is a symbol of holiness;
- the gospel in the hands of Jesus Christ is a symbol of new teaching;
- the general background of the icon is gold (symbol of the Kingdom of Heaven).

This most festive icon became a classic in the Ukrainian art of the 18th–19th centuries. According to N. Kondakov, in the Slavic Orthodox East during the XII century, the canonical model was the Ephesian (Toropetska) icon of the Mother of God, which was brought to the city of Polotsk for public worship. Traditionally, the image of Odigitria was attributed to evangelist Luke. The author suggests that this canonical original could serve as an example for writing further little-known icons of Mariological typological scenes of the period.

Throughout the research, the author provides an example of icons with canonical, rhetorical and genre features from the collection of the Carpathian museum of Art.

To be reassured in church sources, regarding the origin and approval of the iconographic rules for Mariological icons of the Byzantine style, the author cites iconic rulings of The Quinisext Council in 692 (the Sobor (council) summarized the activities of the previous Ecumenical councils: The Fifth in 553 and Sixth in 680–681) and the Seventh in (787).

Based on the results obtained, it should be noted that the Eastern Church has issued warnings and punishments for those who dare to teach and preach (and probably add something of their own) the opposite of the Council's ordinances and traditions. Thus, the canons of The Quinisext Council and the Seventh Ecumenical Council constitute the true and genuine iconographic canon on which the Mariological iconography of the Odigitria type is formed. Iconic rules are also called the Byzantine canon or Byzantine style because it was produced by the Byzantine Church; but only this decalogue of canons, is valid for the Ukrainian Churches, where the practice of iconographic painting is widespread. Therefore, to determine the canonical norms for Theotokos, we should refer to the iconographic decrees of the church councils and the commentaries of the authoritative fathers of the Church.

The authors research paper is based on personal research and other credible sources. He also references to art samples from the stock collection of the Carpathian Museum of Art.

**Keywords:** canon, art, iconography, Virgin, Odigitria, icon, style, genre.

Період XVIII–XIX століть, незважаючи на духовно-політичні інтриги в тогочасній українській державі, був часом високого духовного, культурного, морального і мистецького піднесення. Доба елегантного бароко вносить свої естетичні корективи в художнє життя

України. Бароко збагачує українське мистецтво новими іконографічними схемами, яскравим колоритом, експресією, динамікою. Культове мистецтво Східних Церков побудоване на канонічних естетичних принципах, народжених і розвинених у Візантії. Упродовж років радянського терору ХХ століття церковну культуру і мистецтво замовчували. Релігію вважали “опіумом для народу”, тому й мистецтво еклезіальної субкультури тотально нівелювали. Після розпаду Радянського Союзу інтерес до сакрального канонічного мистецтва значно посилюється. У ХХІ столітті виникли нові науково-дослідні інституції, вищі навчальні заклади (світські та богословські) які займаються дослідженням сакрального мистецтва, візантійського ізографічного канону, середньовічної естетики тощо. Тому запропонована тема актуальна і потребує подальшого дослідження.

Дотримання іконографічного канону в українській іконографії частково досліджували В. Овсійчук [13], П. Жолтовський [8], Д. Степовик [15], О. Шпак [17], А. Жаборюк [7], М. Станкевич [14]. Серед закордонних дослідників означеної тематики варто виділити праці Н. Висоцької [6], Г. Вагнера [3–4], В. Бичкова [1–2], Б. Віппера [5], Г. Кордіса [9], А. Лосєва [11], Ю. Лотмана [12].

Мета статті – висвітлити еволюцію іконографічного канону на прикладі українських маріологічних ікон типу “Одигітрія” XVIII–XIX століть, проаналізувати становлення та розвиток богородичної іконографії в історії сакрального мистецтва, охарактеризувати загальну цінність іконографічного канону та його роль для розвитку українського іконопису.

Велике значення для розвитку українського іконопису мала найпопулярніша іконографічна композиція “Богородиця-Одигітрія”. У загальноприйнятих мистецтвознавчих тенденціях виділяють від п’яти до семи основних типологічних сюжетів: 1) “Оранта”; 2) “Панагія”; 3) “Знаменія”; 4) “Дороговказниця” (“Одигітрія”); 5) “Замилування” (“Елеуса”); 6) “Всемиловича” (“Панахранта”); 7) “Заступниця” (“Агіосортісса”). При цьому перші три можна віднести до іконографічної типології “Та, що молиться за людство”. Від перелічених вище типів ікон походить також маріологічна ікона “Та, що годує грудьми” (“Галактотрофуса”).

Варто зазначити, що всі ці типологічні сюжети мають умовний характер. “Оригінальною” композицією в Східних Церквах вважають “Одигітрію” – “Та, що вказує шлях”. Найвідоміша “Одигітрія” походить, за легендою, зі столиці Візантійської імперії – Константинополя. Константинопольська ікона Богородиці надзвичайно вплинула на роменських стратилатів. Візантійські воїни молилися перед цією іконою в похідній церкві. Від назви храму ікона отримала ймення – “Теос Одіоз”, тобто “Храм володарів”.

У панагіричний спосіб середньовічне мистецтво “оспівувало” одного з чотирьох євангелістів і апостола Луку, приписуючи йому найвидатніші ікони свого часу, наприклад, “Salus Populi Romani” – “Спасіння римських народів”.

Від часу запровадження християнства на території Київської Русі (988 р.) іконографічний тип Одигітрії в Україні став найвідомішим. Згідно з візантійськими стилем і жанром були написані Вишгородська (Володимирська) ікона Божої Матері, Гошівська ікона Божої Матері, Станіславівська (Івано-Франківська) ікона Божої Матері, Белзька (Ченстоховська) ікона Божої Матері, Богородчанська ікона Божої Матері, Самбірська ікона Божої Матері та ін. Усі вони виконані за канонічними зразками візантійських “Єрміній” – іконописних правильників. Але, переважно, західноукраїнські ікони свідчать про те що канон залишався незмінним.

Ізографічний канон Східних Церков передбачає наступні елементи іконографії типу Одигітрії:

- закомпоноване в композицію тіло Пресвятої Діви Марії слід зображати фронтально, щоб зберегти “молитовний діалог”;
- голова Матері Божої повинна бути трохи повернута вліво;
- голова Христа повинна бути розташована на рівні плечей Богородиці;
- погляд святих повинен бути спрямованим на молільника;
- права рука Богородиці тісно притиснена до тіла і вказує на Спасителя;
- на чолі та плечах Пречистої Діви Марії – три зірки (символ чистоти і непорочності);

- нарукавники Пресвятої Богородиці символізують служіння Церкві.
- Німб – символ святості;
- Євангеліє в руках Ісуса Христа – символ нової науки;
- загальне тло ікони – золоте (символ Царства Небесного).

До найвідоміших східнохристиянських ікон, сформованих під впливом перелічених вище мистецько-богословських положень, слід віднести Іверську ікону Богородиці, Казанську ікону Божої Матері, Тихвінську ікону Богородиці, Смоленську ікону Божої Матері, “Троєручицю”, Ксенофонську ікону Богородиці, Зографську ікону Матері Божої, “Перивлепта” – “Прекрасного вигляду” та ін. Усі вони мають канонічну структуру іконописного типу Одигітрії.

За жанровою структурою Богородицю-Одигітрію слід віднести до символічно-догматизуючого жанру сакрального мистецтва. Для нього характерний концепційний тип образу святого чи святої. Суб’єктивне й об’єктивне в цьому жанрі перебуває у тісному симбіозі [4, с. 254–255]. Про такий іконографічний тип як “Оранта” не можна сказати, що він суб’єктивований.

На західноукраїнському іконописі значно позначився особливий жанр прославлених богородичних ікон. Для прикладу можна виділити ікону зі с. Космач “Богоматір з Ісусом”. Постаць Одигітрії зображено поколінно. На ній сірувато-білий хіто, поверх якого – неяскраво-червоний мафорій, орнаментований квітами у формі схематичних розеток. Від грудей на довгому ланцюжку спадає чотирираменний хрест сріблястого кольору, обведений чорною лінією – це зовсім неканонічний елемент, уведений в іконографію західної України у XVIII столітті. Лівою рукою Богородиця-Одигітрія підтримує Ісуса Христа з книгою теж у лівій руці. На ньому світло-сірий довгий хітон і червоний плащ; на голові – корона. У верхній частині ікони, – два симетрично розміщені ангели, які підтримують корону Божої Матері. Корона “прийшла” в українську іконографію від латинського сакрального мистецтва означеного періоду. Під ними ліворуч і праворуч від Пресвятої Богородиці й Дитятка-Ісуса є написи, які прийнято робити за давньою візантійською традицією, і вони окреслюють назву іконного твору. Все зображення взято у накладні фігурні планки. Фон ікони, не типовий для цього жанру, сріблястий з накладанням поверх олії жовтого кольору, орнаментований.

Стильова трансформація під впливом європейських стилів Ренесансу і Бароко порушила природний “канонічний процес” стилетворення у вітчизняному культовому живописі. Процес переродження старих жанрів і стилів у нові, на думку професора Г. Вагнера, дуже цікавий і складний [3, с. 262–266]. Через ці обставини він не може бути предметом нашого дослідження, що має завдання тільки на прикладі іконографічного типу “Одигітрії” продемонструвати стильову, жанрову і канонічну еволюцію мистецтва на зламі XVIII–XIX століть.

Іншим іконографічним зразком Богородиці-Одигітрії XVIII століття може послужити ікона “Богородиця Одигітрія” 1778 року виконання зі с. Кремидів Галицького району. Доколінну постаць Богородиці подано в незначному розвороті праворуч. Прадавні візантійські стилістично-жанрові канонічні зразки передбачали тільки фронтальні зображення, щоб не ламати молитовного ключа “споглядач – молільник – Бог”. Овальне усміхнене обличчя схилене до лівого плеча. В таких іконописних творах чітко видно еволюцію іконографічного канону. В Середньовіччі Божу Матір ніколи не малювали усміхненою. Її погляд спрямований прямо. Лівою рукою Пречиста Діва підтримує Спасителя, який благословляє правою рукою, а в лівій тримає темно-синю увінчану золотим хрестом сферу – символ влади. За іконографічним каноном Христос повинен тримати євангелію – алегорія “нової науки”. У даному випадку ця куля символізує бажання тогочасних українців отримати свою незалежність. Богородиця в синій, розбіленій на бганках туніці та яскраво-червоному із золотим подвійним клавієм мафорії. На чолі й на правому плечі твореним золотом зображено променисті зірки. Лики написані гладко сплавленими шарами. Тіні – оливково-зеленкуваті. Проте за каноном тіней узагалі не слід подавати, бо ікона – це вияв “Божого світла”. Освітлені місця на тілі святих – тілесного з підрум’яненням кольору. Тут простежується тісний зв’язок з ренесансно-бароковим

мистецтвом даної епохи. На це вдало натякає золочене поверх оранжево-червоного поліменту тло, прикрашене різаними галузками.

XIX століття в українському сакральному мистецтві можна назвати “синтезуючим”. Яскравим прикладом цього послужить ікона “Богородиця-Одигітрія – квіт нев’янучий”. Автор ікони – А. Котаськовський. Ікону написано для храму Святого Миколая в с. Уїзд Рогатинського району Івано-Франківської області. За канонам Богородицю зображено фронтально. Голова подана в легкому нахилі праворуч. Перед грудьми, у правій руці, тримає квітку – символ непорочності та духовної чистоти. Лівицею Богородиця притримує Христа-Спасителя. На ній темно-синя місцями розбілена туніка і червоний прикрашений квітами й із зіркою на правому плечі мафорій. Клавій перемальований “бронзою”; декорований сітчастим орнаментом, нанесеним чорною фарбою. Обличчя з масивними бароковими рисами теж не відповідає середньовічній аскетичній виснаженості. На щоках святих видніється ясно-червоний рум’янець. Затінені місця в очних западинах прописані сіро-зеленою фарбою. Німб, як символ приналежності до Царства Небесного, – жовтого кольору. Христос правою рукою благословляє. Як і в попередній іконі, на колінах у нього темно-синя сфера. Голова нахилена праворуч. На ньому хітон сірого кольору, хоча канонічний сюжет передбачає золотий чи білий. Плащ Христа світло-коричневий із жовтуватим відтінком з площинно окресленими фалдами. Тло ікони гладке, притаманне іспанському бароко, темно-синє.

Отже, з наведених прикладів видно, що іконографічний канон, який побудований на іконописній середньовічній традиції та церковних джерелах, еволюціонував. Між XVIII–XIX століттями відбулася трансформація усталених візантійських норм.

Загальноприйняті у Східних Церквах походження й утвердження іконописних правил для маріологічних зображень візантійського стилю, ґрунтувалися на 73-му, 82-му і 100-му правилах Трулльського (Константинопольського) церковного собору 692 року (собор резюмував діяльність попередніх Вселенських соборів: П’ятого – 553 року та Шостого – 680–681 років) та іконографічних постановках Сьомого вселенського (787 р.) собору [16]. Східна Церква висловила застереження щодо кари для тих, хто насмілиться навчати і проповідувати (а також, імовірно, додавати щось від себе) протилежне соборним постановам і традиціям Церкви.

Із наведених прикладів з Музею мистецтв Прикарпаття випливає, що богословсько-естетичну середньовічну базу ніхто з українських ізографів не порушував. Усі трансформаційні процеси стосувалися стилістично-жанрових особливостей, нав’язаних своєю мистецькою епохою.

Таким чином, канони Трулльського і Сьомого вселенського соборів становлять справжній та істинний іконографічний церковний канон, на якому формується церковна маріологічна іконографія типу “Одигітрія”. Ці іконописні правила називаються “візантійським канонам” чи “візантійським стилем”, бо вироблені під впливом Візантійської Церкви після іконоборства; але тільки він, цей декалог канонів, є чинним для Українських Східних Церков, де поширена практика іконографічного малярства. Тому визначення канонічних норм для богородичних ікон орієнтується тільки на іконографічні постанови церковних соборів та коментарі до них авторитетних отців Церкви.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Византийская эстетика. Москва : Искусство, 1997. 199 с.
2. Бычков В. В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. Москва : Издательство МБА, 2010. 784 с.
3. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1987. 285 с.
4. Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1974. 268 с.
5. Виппер. Б. Статьи об искусстве. Москва : Искусство, 1970. 591 с.
6. Высоцкая Н. Іканапіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў. Минск : Беларусь, 1995. 234 с.
7. Жаборюк А. Бароко: доба, людина, стиль, художній світ. Одеса : Астропринт 2015. 204 с.
8. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. Київ : Наукова думка, 1982. 287 с.



9. Кордис Г. Характер линии в византийской иконографии. Санкт-Петербург : Коломенская верста, 2013. 91 с.
10. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*: сборник статей. Москва : Наука, 1973. С. 6–15.
11. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля. *Вопросы эстетики*. Москва, 1964. С. 375–381.
12. Лотман Ю. М. Канон как информационный парадокс. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. Москва : Наука, 1973. 351 с.
13. Овсїйчук В. Майстри українського барокко. Київ : Наукова думка, 1991. 400 с.
14. Станкевич М. Автентичність мистецтва: питання теорії пластичних мистецтв. Вибрані питання. Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. 192 с.
15. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. Львів : Місіонер, 2013. 288 с.
16. Туркало Я. Нарис історії Вселенських соборів (325–787). Брюссель, 1974. 320 с.
17. Шпак О. Українська народна гравюра ХVІІІ–ХІХ століть. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. 224 с.

#### REFERENCES

1. Bychkov, V. V. (1997). *Vyzantyskaia estetyka* [Byzantine aesthetics], Moscow: Art. (in Russian).
2. Bychkov, V. V. (2010). *Estetycheskaia aura bytia: Sovremennaia estetyka kak nauka i filosofiya iskusstva* [Aesthetic Aura of Being: Modern Aesthetics as Science and Philosophy of Art], Moscow: IBA Publisher. (in Russian).
3. Wagner, G. K. (1987). *Kanon i styl v drevnerusskom iskusstve* [The canon and style in ancient Russian art], Moscow: Art. (in Russian).
4. Wagner, G. K. (1974). *Problema zhanrov v drevne-russkom iskusstve* [The problem of genres in ancient Russian art]. Moscow: Art. (in Russian).
5. Viper, B. (1970). *Statii ob iskusstve* [Articles about art]. Moscow: Art. (in Russian).
6. Vysotskaya, N. (1995). *Ikanapis Belarusi XV–XVIII stahoddziay* [Iconography of Belarus in the 15th – 18th centuries]. Minsk: Belarus. (in Belarusian).
7. Zhaboryuk, A. (2015). *Baroko: doba, liudyna, styl, khudozhnii svit* [Baroque: day, man, style, art world]. Odesa: Astroprint. (in Ukrainian).
8. Zholtoovsky, P. (1982). *Maliunky Kyievo-Lavrskoi ikonopysnoi maisterni: Albom-kataloh* [Drawings of the Kiev-Lavra Iconic Workshop: Album catalog]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
9. Cordis, G. (2013). *Kharakter linii v vyzantyskoi ikonohrafii* [Line character in Byzantine iconography]. St. Petersburg: Kolomenskaya Versta. (in Russian).
10. Losev, A. F. (1973). On the concept of the artistic canon. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki: sbornik statei* [The problem of the canon in ancient and medieval art in Asia and Africa: Collection of Articles], Moscow: Nauka. (in Russian).
11. Losev, A. F. (1964). Artistic canons as a problem of style *Voprosy estetiki* [Questions of aesthetics], Moscow. (in Russian).
12. Lotman, Y. M. (1973). The Canon as an Information Paradox *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The Problem of the Canon in the Ancient and Medieval Art of Asia and Africa], Moscow: Nauka. (in Russian).
13. Ovsiiichuk, V. (1991). *Maistry ukrainskoho barokko* [Masters of the Ukrainian Baroque]. Kiev: Naukova dumka. (in Ukrainian).
14. Stankevych, M. (2004). *Avtentychnist mystetstva: pytannia teorii plastychnykh mystetstv. Vybrani pytannia* [Authenticity of the arts: questions of the theory of plastic arts. Selected questions]. Lviv: Union of Critics and Art Historians. (in Ukrainian).
15. Stepovyk, D. V. (2013). *Nova ukrainska ikona XX i pochatku XXI stolit: Tradytysiina ikonohrafiia ta nova stylistyka* [The new Ukrainian icon of the XX and the beginning of the XXI centuries: Traditional iconography and new stylistics]. Lviv: Misioner. (in Ukrainian).

16. Turkalo, Ya. (1974). *Narys istorii Vselenskykh soboriv (325–787)* [Essay on the History of the Ecumenical Councils (325–787)]. Brussels. (in Ukrainian).
17. Shpak, O. (2006). *Ukrainska narodna hraviura XVIII–XIX stolit* [Ukrainian folk engraving of XVIII–XIX centuries]. Lviv: Institute of Ethnology, NAS of Ukraine. (in Ukrainian).

Додатки



Прорис іконографічного типу  
“Богородиця-Одигітрія”



Майстер іконопису з с. Космач. Ікона  
“Богоматір з Ісусом”. XVII ст. в. Дерево, олія.  
90x65. ММП–Кн–1148–Ік–12



Автор невідомий. Ікона “Богородиця  
Одигітрія”. 1778 р. в. Дерево, різьба, левкас,  
темпера, олія, позолота, посріблення.  
103x67x11. ММП–Кн–1083–Ік–369



А. Котаськовський. Ікона “Богородиця-  
Одигітрія – квіт нев'янучий”. XIX ст. в.  
Дерево, олія, посріблення, позолота, різьба.  
75x55. ММП–Кн–10361–Ік–282

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Бабій Надія Петрівна** – доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства.

**Бадалов Олег Павлович** – старший викладач кафедри теорії, історії і практики культури Чернігівської філії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

**Білик Надія Іванівна** – доцент кафедри інформаційної та соціокультурної діяльності Тернопільського національного економічного університету, кандидат історичних наук.

**Брижаченко Наталя Сергіївна** – доцент кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка, кандидат мистецтвознавства.

**Будяк Вікторія Валеріївна** – доцент кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету, кандидат мистецтвознавства.

**Вергунова Наталія Сергіївна** – доцент кафедри дизайну та образотворчого мистецтва Харківського національного університету міського господарства ім. О. М. Бекетова, кандидат мистецтвознавства.

**Гула Євген Петрович** – професор кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну.

**Дацюк Наталія Михайлівна** – асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

**Довгань Людмила Михайлівна** – професор кафедри оперного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, народна артистка України.

**Довгань Оксана Зіновіївна** – доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

**Жук Анатолій Олегович** – аспірант, викладач кафедри академічного живопису Львівської національної академії мистецтв.

**Івашків Галина Михайлівна** – старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства.

**Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна** – докторант кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, доцент.

**Козінчук Віталій Романович** – доцент кафедри богослов'я Івано-Франківської академії Івана Золотоустого, провідний науковий співробітник Музею мистецтв Прикарпаття, член Національної спілки художників України, доктор філософії, докторант Прикарпатського національного університету.

**Кольц Ілга Петрівна** – аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач Миколаївського коледжу культури і мистецтв.

**Крипчук Микола Володимирович** – доцент кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

**Круліковська Тетяна Петрівна** – здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, викладач Хмельницького музичного коледжу ім. В. І. Заремби.

**Куценко Сергій Володимирович** – доцент кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, кандидат педагогічних наук.

**Манелюк Оксана Іванівна** – аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, викладач вищої категорії, голова циклової комісії хорового диригування Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського.

**Марач Олександр Миколайович** – старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства.

**Матоліч Ірина Яремівна** – доцент кафедри дизайну Університету Короля Данила (м. Івано-Франківськ), кандидат мистецтвознавства.

**Мендерецька Наталія Вікторівна** – асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка.

**Мойсіюк Василь Васильович** – старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, заслужений діяч мистецтв України.

**Нейчева Лілія Василівна** – завідувач літературно-драматургічної частини Одеського національного академічного театру опери та балету, кандидат мистецтвознавства.

**Смоляк Олег Степанович** – професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства.

**Спольська Олена Володимирівна** – аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Тарчинська Інна Георгіївна** – концертмейстер кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу Рівненського державного гуманітарного університету.

**Тарчинська Юлія Георгіївна** – доцент кафедри гри на музичних інструментах Рівненського державного гуманітарного університету, кандидат педагогічних наук.

**Татарнікова Анжеліка Анатоліївна** – викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат педагогічних наук, докторант.

**Угрин Аліна Володимирівна** – магістр інформаційної, бібліотечної та архівної справи.

**Чучук Соломія Маркіянівна** – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка.

## INFORMATION ABOUT AUTHORS

**Babii Nadiia** – Associate Professor at the department of Design and Theory of Art of State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Badalov Oleh** – Senior Lecturer at the department of Theory, History and Practice of Culture of Chernihiv Branch of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Bilyk Nadiia** – Associate Professor at the department of Information and Socio-Cultural Activity of Ternopil National Economic University, Candidate of History (Ph.D.).

**Bryzhachenko Natalia** – Associate Professor at the department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Budiak Viktoriia** – Associate Professor at the department of Design of Cherkasy State Technological University, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Chuchuk Solomiia** – Postgraduate Student at the department of Design and Theory of Art of State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”.

**Datsiuk Natalia** – Assistant at the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University.

**Dovhan Liudmyla** – Professor at the department of Opera Singing of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, People’s Artist of Ukraine.

**Dovhan Oksana** – Associate Professor at the department of Musicology and Methodology of Musical Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.).

**Hula Yevhen** – professor of drawing and painting department of Kyiv National University of Technologies and Design (KNUTD).

**Ivashkiv Halyna** – Senior Researcher at the Institute of Ethnology of NAS of Ukraine, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Kapliyenko-Iliuk Yuliya** – Doctoral Student at the department of Theory of Music and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Art Studies (Ph.D.), Associate Professor.

**Kolts Ilga** – Postgraduate Student at the department of Academic and Variety Vocal and Sound Productions of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, teacher of the Mykolayiv College of Culture and Arts.

**Kozinchuk Vitalii** – Associate Professor at the department of Theology of Ivan Zolotousty Academy, Senior Researcher at Carpathian Art Museum, Member of the National Union of Artists of Ukraine, Doctor of Philosophy (Ph.D.), Doctoral Student of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

**Krulikovska Tetyana** – Applicant at the department of Music History of M. V. Lysenko Lviv National Music Academy, teacher of V. I. Zarembo Khmelnytskyi Music College.

**Krypchuk Mykola** – Associate Professor at the department of Stage and Gala Festivals of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Kutsenko Sergiy** – Associate Professor at the department of Choreography and Art Culture of Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences.

**Maneliuk Oksana** – Postgraduate Student at the department of Methods of Music Education and Conducting of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, teacher of the highest category, chairman of the cyclic commission of choral conducting of Denys Sichynsky Music College of Ivano-Frankivsk.

**Marach Oleksandr** – Senior Lecturer at the department of History, Theory of Arts and Performing of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Matolich Iryna** – Associate Professor at the department of Design of King Danylo University (Ivano-Frankivsk), Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Menderetska Nataliia** – Assistant at the department of Visual and Applied Arts and Artworks Restoration of Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University.

**Moisiuk Vasyl** – Senior Lecturer at the department of History, Theory of Arts and Performing of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Honored Art Worker of Ukraine.

**Nieicheva Liliia** – Head of the Literary and Dramatic Part of the Odesa National Academic Theater of Opera and Ballet, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Smoliak Oleg** – Professor at the department of Musicology and Methodology of Musical Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Doctor of Art Studies.

**Spolska Olena** – Postgraduate Student at the department of Academic and Variety Vocal and Sound Productions of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

**Tarchynska Inna** – Concertmaster at the department of Song and Choral Practice and Voice Production of Rivne State University of Humanities.

**Tarchynska Yulia** – Associate Professor at the department of Playing Musical Instruments of Rivne State University of Humanities, Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.).

**Tatarnikova Anzhelika** – Lecturer at the department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.), Doctoral Student.

**Uhryn Alina** – Master of Information, Library and Archive Case.

**Vergunova Natalia** – Associate Professor at the department of Design and Visual Arts of O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Zhuk Anatolii** – Postgraduate Student, Lecturer at the department of Academic Painting of Lviv National Academy of Arts.

<b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>5</b>
<i>Лілія Нейчева.</i> БОЛГАРСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ІНОНАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ВНЕСКІВ.....	5
<i>Юлія Каплієнко-Люк.</i> ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КАТЕГОРІЇ СТИЛЮ В МУЗИКОЗНАВСТВІ.....	11
<i>Ілга Кольці.</i> ДОМРА ТА ЇЇ РОЛЬ В КОНТЕКСТІ ВІТЧИЗНЯНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ.....	18
<i>Оксана Манелюк.</i> ХОРОВА КАПЕЛА “БЕСКИД” (М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК) – ПОПУЛЯРИЗАТОР ЛЕМКІВСЬКОЇ ПІСНІ .....	24
<i>Тетяна Круліковська.</i> ЖАНР ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОДІЛЛЯ ХІХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АНТОНА КОЦПІНСЬКОГО, ВІКТОРА ЗЕНТАРСЬКОГО І ВЛАДИСЛАВА ЗАРЕМБИ).....	33
<i>Олег Смоляк, Оксана Довгань.</i> РИТМІЧНА ФОРМА ВІРША І МЕЛОДІЇ 5+5 У ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ.....	42
<i>Сергій Куценко.</i> МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ОСЕРЕДОК КУМУЛЯЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ .....	50
<i>Анжеліка Татарнікова.</i> ТВІР “КОРОЛЬ РОГЕР” КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО У ПОДАННІ ІДЕЇ ПРОСЛАВЛЕННЯ ВІРИ .....	59
<i>Олександр Марач, Василь Мойсіюк.</i> ХОРОВІ ПРЕЛЮДИ-ПІСНІ ПИЛИПА КОЗИЦЬКОГО ЯК МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ МАТЕРІАЛ .....	65
<i>Людмила Довгань.</i> СИМВОЛІЗМ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА “ТАРАС БУЛЬБА” ТА “НОКТЮРН” .....	72
<i>Юлія Тарчинська, Інна Тарчинська.</i> СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ ЗВУКОТВОРЕННЯ У ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА .....	80
<i>Олена Спольська.</i> ФОРТЕП’ЯННЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ.....	86
<b>ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>94</b>
<i>Олег Бадалов.</i> ТВОРЧІСТЬ ЧИТЦЯ – МАЙСТРА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА У КОНТЕКСТІ РЕГІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАСЛУЖЕНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ РАЇСИ РЕШЕТНЮК).....	94
<i>Микола Крипчук.</i> АСПЕКТИ ПСИХОТЕХНІКИ В ТЕАТРІ Й НА ЕСТРАДІ (КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ).....	104

---

<b>ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА .....</b>	<b>112</b>
<i>Ірина Матоліч.</i> МИСТЕЦТВОЗНАВЧА НАУКА В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ (1991–2010 РОКІВ): АНАЛІЗ ДИСЕРТАЦІЙНИХ ПРАЦЬ (ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА) .....	112
<i>Наталія Брижаченко.</i> СУЧАСНІ ІНТЕР'ЄРНІ АРТ-ОБ'ЄКТИ: КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ .....	120
<i>Наталія Вергунова.</i> ДО ПИТАННЯ ПРО ВИНИКНЕННЯ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРІ. ВПЛИВ КОНСТРУКТИВІЗМУ .....	126
<i>Євген Гула.</i> ХУДОЖНЄ МИСТЕЦТВО ТРИПЛЛЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ .....	132
<i>Наталія Дацюк.</i> ТРАДИЦІЯ ТА МОДЕРНІЗМ У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ІГОРЯ ЗІЛНКА.....	140
<i>Галина Івашків.</i> ГЛИНЯНІ ВИРОБИ В РОДИЛЬНИХ І ПОХОРОННИХ ОБРЯДАХ.....	148
<i>Наталія Мендерецька.</i> СКЛО КАМ'ЯНЕЧЧИНИ: ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	157
<i>Надія Білик, Аліна Угрин.</i> ЗБЕРЕЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ЮАННА ГЕОРГІЯ ПІНЗЕЛЯ В МУЗЕЯХ ТЕРНОПОЛЯ .....	163
<i>Вікторія Будяк.</i> АКСЕСУАРИ ТА ДОПОВНЕННЯ – НЕВІД'ЄМНІ АТРИБУТИ ГЛАМУРНОГО КОСТЮМА .....	169
<i>Анатолій Жук.</i> СТАН ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПЛЕНЕРНОГО РУХУ В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ.....	175
<i>Надія Бабій, Соломія Чучук.</i> СИСТЕМИ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТРАНСФОРМАЦІЙ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ (НА МАТЕРІАЛАХ МІСТА ІВАНО-ФРАНКІВСЬК) .....	183
<i>Віталій Козінчук.</i> ТРАНСФОРМАЦІЯ ІКОНОГРАФІЧНОГО КАНОНУ НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ МАРІОЛОГІЧНИХ ІКОН ТИПУ “ОДИГІТРІЯ” ХVІІІ–ХІХ СТОЛІТЬ .....	195



## CONTENTS

---

<b>MUSICAL ART.....</b>	<b>5</b>
<i>Liliia Nieicheva. BULGARIAN MUSICAL ART AS A SYNTHESIS OF FOREIGN-NATION CULTURAL CONTRIBUTIONS.....</i>	<i>6</i>
<i>Yuliya Kapliyenko-Iliuk. ISSUES OF DEFINITION AND DEVELOPMENT OF THE CATEGORY OF STYLE IN MUSICOLOGY .....</i>	<i>12</i>
<i>Ilga Kolts. DOMRA AND ITS ROLE IN THE CONTEXT OF DOMESTIC CULTURE OF XX CENTURY .....</i>	<i>19</i>
<i>Oksana Maneliuk. CHAPEL “BESKYD” (IVANO-FRANKIVSK CITY) – POPULARIZER OF LEMKO SONGS .....</i>	<i>25</i>
<i>Tetiana Krulikovska. CREATION OF UKRAINIAN SONG MAKING IN CREATIVITY UKRAINIAN-POLISH COMPOSITORS PODILLYA OF THE XIX CENTURY (BASED ON THE CREATION OF ANTON KOTSYPINSKY, VICTOR ZENTARSKI AND VLADISLAV ZAREMBA).....</i>	<i>34</i>
<i>Oleg Smoliak, Oksana Dovhan. THE RHYTHMIC FORM OF VERSE AND MELODY 5+5 IN THE SHCHEDRIVKAS OF THE WESTERN PODILLYA.....</i>	<i>43</i>
<i>Sergiy Kutsenko. MUSEUM OF HISTORY OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART AS A CUMULATION CENTER OF DANCING FOLKLORE .....</i>	<i>51</i>
<i>Anzhelika Tatarnikova. COMPOSITION “KING ROGER” KAROL SHIMANOVSKY IN PRESENTING IDEAS BLESSING OF THE FAITH.....</i>	<i>60</i>
<i>Oleksandr Marach. THE CHOIRS PRELUDES-SONGS BY PYLYP KOZYTSKYI AS MUSICAL-HISTORICAL AND ARTISTIC MATERIAL.....</i>	<i>66</i>
<i>Liudmyla Dovhan. SYMBOLISM OF IMAGES IN THE OPERAS OF MYKOLA LYSENKO “TARAS BULBA” AND “NOKTURN” .....</i>	<i>73</i>
<i>Yulia Tarchynska, Inna Tarchynska. STYLISTIC FEATURES OF SOUND PRODUCTION IN PIANOFORTE MUSIC OF WOLFGANG AMADEUS MOZART .....</i>	<i>80</i>
<i>Olena Spolska. PIANO ART OF THE TERNOPIL REGION OF THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY: HISTORICAL AND MUSICOLOGICAL ASPECT .....</i>	<i>87</i>
<b>THEATRICAL ART.....</b>	<b>94</b>
<i>Oleh Badalov. THE RECITER’S CREATIVITY IN THE CONTEXT OF REGIONAL CULTURAL CREATION (BY THE EXAMPLE OF ACTIVITY BY HONORED ARTIST OF UKRAINE RAISA RESHETNYUK) .....</i>	<i>95</i>
<i>Mykola Krypchuk. ASPECTS OF PSYCHOTECHNICS IN THEATER AND IN VARIETY ART (COMPARATIVE ANALYSIS) .....</i>	<i>105</i>

## CONTENTS

---

<b>VISUAL ART .....</b>	<b>112</b>
<i>Iryna Matolich. ART SCIENCE IN UKRAINE DURING THE PERIOD OF INDEPENDENCE (1991–2010): ANALYSIS OF DISSERTATION WORKS (VISUAL ARTS).....</i>	<i>113</i>
<i>Natalia Bryzhachenko. MODERN INTERIOR ART OBJECTS: CLASSIFICATION AND CREATION FEATURES.....</i>	<i>121</i>
<i>Natalia Vergunova. THE EMERGENCE OF INDUSTRIAL DESIGN IN THE POST-SOVIET AREA. THE INFLUENCE OF CONSTRUCTIVISM.....</i>	<i>127</i>
<i>Yevhen Hula. THE ART OF TRYPILLYA IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN DESIGN.....</i>	<i>132</i>
<i>Natalia Datsiuk. TRADITION AND MODERNISM IN THE SACRED ART OF IGOR ZILINKO .....</i>	<i>140</i>
<i>Halyna Ivashkiv. THE EARTHENWARE IN BIRTH AND BURIAL RITUALS .....</i>	<i>149</i>
<i>Nataliia Menderetska. GLASS OF THE KAMIANETS-PODILSKYI REGION: SOURCE BASIS AND RESEARCH PROSPECTS .....</i>	<i>158</i>
<i>Nadiia Bilyk, Alina Uhryn. PRESERVATION OF JOHN GEORGE PINZEL’S CREATIVE HERITAGE IN THE MUSEUMS OF TERNOPIL .....</i>	<i>163</i>
<i>Viktoriia Budiak. ACCESSORIES &amp; ADDITIONS ARE ESSENTIAL ATRIBUTES OF GLAMOUR COSTUME.....</i>	<i>170</i>
<i>Anatolii Zhuk. STATE AND FEATURES OF THE PLEIN AIR PAINTING MOVEMENT DEVELOPMENT IN UKRAINE AT THE CURRENT STAGE.....</i>	<i>176</i>
<i>Nadiia Babii, Solomiia Chuchuk. VISUAL COMMUNICATION SYSTEMS AS THE INSTRUMENT OF THE URBAN ENVIRONMENTAL TRANSFORMATIONS (IVANO-FRANKIVSK CITY EXPERIENCE).....</i>	<i>184</i>
<i>Vitalii Kozinchuk. TRANSFORMATION OF THE ICONOGRAPHIC CANON BASED ON THE EXAMPLE OF THE UKRAINIAN MARIOLOGICAL ICONS OF THE “ODIGITRIA” XVIII–XIX CENTURY .....</i>	<i>196</i>

**ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У ЗБІРНИК**  
*“Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство”*

Згідно вимог Міністерства освіти і науки України наукові статті повинні мати такі необхідні елементи:

- Актуальність проблеми у загальному вигляді;
- Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор;
- Формулювання мети статті;
- Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- Висновки з даного дослідження;
- Список використаних джерел та літератури;
- References (література латиницею).

**Вимоги до електронного варіанту**

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:  
Верхнє та нижнє поля – 2 см, ліве поле – 3 см, праве поле – 1,5 см.  
Шрифт набору – Times New Roman.  
Розмір шрифту – 14.  
Міжрядковий інтервал – 1,5

**Розташування структурних елементів статті:**

- 1) УДК;
- 2) прізвище, ім’я, по-батькові автора (авторів), вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи (українською та англійською мовами);
- 3) ORCID iD;
- 4) адреса електронної пошти автора;
- 5) назва статті та анотація українською, російською, англійською мовами. 400–500 знаків українська та російська анотації, англійська анотація – не менше 3000 знаків) **У назвах статті скорочення не допускаються!!!**;
- 6) ключові слова українською, російською, англійською мовами;
- 7) текст статті;
- 8) список використаних джерел та літератури оформлюється згідно з вимогами відповідно до ДСТУ 8302 : 2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку;
- 9) References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою.
- 10) До статті додаються відомості про автора: прізвище, ім’я, по-батькові, вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи, контактний телефон, електронна пошта (e-mail).

– посилання у тексті позначаються у квадратних дужках, наприклад [1, с. 16], [3, арк. 10; 4, с. 70];

– лапки подаються в такому вигляді “ ”.

Рукописи, що не відповідають вказаним вимогам, не приймаються до публікації.

**Довідки за телефоном:** 098 265 43 82; 097 359 18 62 – Смоляк Олег Степанович  
**Адреса електронної пошти:** smolyak.te@gmail.com

Збірник наукових праць

**НАУКОВІ ЗАПИСКИ**  
**Тернопільського національного**  
**педагогічного університету**  
**імені Володимира Гнатюка**

**Серія: Мистецтвознавство**  
**2' 2019**  
**Випуск 41**

Головний редактор Олег Смоляк  
Відповідальний за випуск Олег Смоляк  
Літературний редактор Богдан Мельничук  
Комп'ютерна верстка Наталії Богоніс  
Художнє оформлення обкладинки Олександра Ящика



---

Здано до складання 19.11.2019 р. Підписано до друку 26.11.2019 р. Формат 60x84 1/8.  
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 18,9. Обліково-видавничих аркушів 27,1.  
Замовлення № 73. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.  
46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2.  
*Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97*