

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2023 № 4 (61)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2023

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.4(61).2023

ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2023 № 4 (61)

Науковий журнал. Виходить щоквартально

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelyariya@knmau.com.ua

Телефон: (044) 279-07-92

Факс: (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 140-90-3061Р від 25. 05. 2008 р.

Рішенням Атестаційної колегії Міністерства (наказ МОН №886 від 02.07.2020)

«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» в галузі **культурології та мистецтвознавства**.

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за No. 801 «Часопису Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01238**

Науковий журнал «Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Редакційна колегія:

Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (головний редактор).

Виткалов С. В., доктор культурології, професор (Рівненський державний гуманітарний університет), Рівне, Україна (заступник головного редактора).

Бабушка Л. Д., доктор культурології, в.о. професора (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Юник Д. Г., доктор педагогічних наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

Андрущенко Т. І., доктор філософських наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Бондарчук В. О., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Бровко М. М., доктор філософських наук, професор, (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Касьянова О. В., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Копиця М. Д., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Лоос Х., доктор мистецтвознавства, професор (Інститут музикознавства Лейпцизького університету / Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Лейпциг, Німеччина.

Миленька Г. Д., доктор мистецтвознавства, професор (Київський Національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

Мимрик М. Р., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Сапенько Р., доктор філософських наук, професор (Інститут візуальних мистецтв Зеленогурського університету / Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski) голова Польсько-українського центру гуманітарних досліджень, Зелена-Гура, Польща.

Стефанія Л., доктор мистецтвознавства, професор (Люблянський університет / Univerza v Ljubljani), Любляна, Словенія.

Тимошенко М. О., доктор філософії, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Фліцінська-Панфіл Г., доктор мистецтвознавства, професор (Музична академія імені І. Я. Падеревського в Познані / Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu), Познань, Польща.

Холодинська С. М., доктор культурології, доцент (Приазовський державний технічний університет), Маріуполь, Україна.

Шонінг К., мистецтвознавець, професор (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

Шуміліна О. А., доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), Львів, Україна.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 4 від 22 грудня 2023 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

**MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

JOURNAL
**OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

AN ACADEMIC PERIODICAL

2023 No. 4 (61)

Founded in October 2008

Kyiv — 2023

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.4(61).2023

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2023. No. 4 (61)

A quarterly academic periodical

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001.

Website: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelariya@knmau.com.ua

Phone: (044) 279-07-92

Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, No. 140-90-3061P from 25. 05. 2008

According to the decree of the *State Attestation Commission*.

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science № 886 of 02.07.2020) "Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine of category "B" in the field of **culturology** and **art studies**.

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal "Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been assigned a media identifier: **R30-01238**

"Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, "Scientific Periodicals of Ukraine" in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Editorial board:

Skoryk A. Ya., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief).

Vytkalov S. V., Doctor of Culturology, Professor (Rivne State University of Humanities), Rivne, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

Babuchka L. D., Doctor of Culturology, Acting Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

Yunyk D. H., Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Executive Secretary).

Andrushchenko T. I., Doctor of Philosophical Science, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Bondarchuk V. O., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Brovko M. M., Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Kasyanova O. V., Candidate of Art Criticism, Professor, (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Kholodinska S. M., Doctor of Culturology, Professor (Priazov State Technical University), Mariupol, Ukraine.

Kopytsia M. D., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Loos H., Doctor of Art Criticism, Professor (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Leipzig, Germany.

Mylenka G. D., Doctor of Art Criticism, Professor (I. K. Karpenko-Kary National University of Theater, Cinema and Television in Kyiv), Kyiv, Ukraine).

Mymryk M. R., Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Sapenko R., Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski), Head of the Polish-Ukrainian Center for Humanitarian Studies, Zelena-Hura, Poland).

Schöning K., Ph. D, Professor, (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

Shumilina O. A., Doctor of Art Criticism, Professor (M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music), Lviv, Ukraine.

Stefanija L., Doctor of Art Criticism, Professor (Univerza v Ljubljani), Ljubljani, Slovenia.

Tymoshenko M. O., Ph. D, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 4 from the 22 of December 2023).

The responsibility for the authenticity of the information, the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

© Tchaikovsky NMAU, 2023

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ.....	7
<i>Віктор Бондарчук. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського в просторово-часовому континуумі (до 160-річчя заснування).....</i>	<i>7</i>
<i>Юрій Фігурний. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського — провідний освітній і культурно-мистецький центр України: шлях у 160 років.....</i>	<i>19</i>
<i>Наталія Бородіна. Соціокультурний аналіз арт-активізму.....</i>	<i>44</i>
<i>Віта-Вікторія Задорожна. Культурологічний аспект сучасного академічного бандурного виконавства (на прикладі творчої діяльності Людмили Федорової-Коханської).....</i>	<i>59</i>
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	71
<i>Богдан Жулковський. Підготовка здобувачів освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва в Україні (узагальнення досвіду першого п'ятиріччя на прикладі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»).....</i>	<i>71</i>
<i>Марія Бабій. Твори для скрипки-соло Олега Безбородька: жанрово-стильовий аспект.....</i>	<i>86</i>
<i>Максим Ощепков. «Гірська легенда» для альту і струнних Є. Станковича: історія, композиція, драматургія.....</i>	<i>108</i>
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	121
<i>Наталья Сімонова. Жанрово-стильові особливості режисерського втілення опери Джозаккіно Россіні «Шовкова драбина».....</i>	<i>121</i>

CONTENTS

CULTUROLOGY.....	7
<i>Victor Bondarchuk. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine in the Space-Time Continuum (to the 160th Anniversary of its Foundation).....</i>	<i>7</i>
<i>Yuri Figurnyi. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine as a Leading Education Center for Cultural and Art Training: 160-Year Milestone.....</i>	<i>19</i>
<i>Natalia Borodina. Sociocultural Analysis of Art Activism.....</i>	<i>44</i>
<i>Vita-Viktoria Zadorozhna. Cultural Dimension of Modern Academic Bandura Performance (on the Example of Lyudmila Fedorova-Kohanska's Creative Activity)</i>	<i>59</i>
ART SCIENCE. MUSICAL ART.....	71
<i>Bohdan Zhulkovskyi. Postgraduate Training to Obtain the Education Creative Degree of Doctor of Arts in Ukraine (Summary of the First Five Years' Experience on the Example of Specialty 025 "Musical Art").....</i>	<i>71</i>
<i>Maria Babii. Oleh Bezborodko's Compositions for Violine Solo: Style And Genre Aspect.....</i>	<i>86</i>
<i>Maxim Oshchepkov. "The Mountain Legend" for Viola and String Instruments by E. Stankovych: History, Composition, Dramaturgy.....</i>	<i>108</i>
ART STUDIES. SCENIC ART	121
<i>Natalia Simonova. Genre-Style Features of The Director's Implementation of the Opera G. Rossini "The Silk Ladder".....</i>	<i>121</i>

ВІКТОР БОНДАРЧУК

ORCID iD: 0000-0003-2796-6676

доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з навчальної роботи

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
art2603@ukr.net

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО В ПРОСТОРОВО-ЧАСОВОМУ КОНТИНУУМІ (до 160-річчя заснування)

Розглянуто історію становлення Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Наголошено на необхідності культурно-історичної атрибуції навчального закладу з метою розбудови інституту вищої мистецької освіти, інституту професійної етики і пам'яті. Актуалізовано проблеми сучасної мистецької освіти в Україні з урахуванням культурно-освітніх, політико-економічних, націє- та державотворчих процесів. Розкрито сутність процесів і явищ об'єктивної дійсності з метою неупередженого оцінювання тенденцій в освітньому, науковому і творчому середовищах. Уточнено багатовекторність і поліфункціональність мистецької освітньої парадигми, відповідно до якої формуються сучасні освітні та культурні моделі. З'ясовано, що Національна музична академія України імені П. І. Чайковського має істотне історичне значення не лише для України, а й Європи та всього світу. Окреслено основні ризики, проблеми, загрози та перспективи розвитку мистецької освіти в умовах повномасштабної військової агресії Росії проти України. Доведено, що Національна музична академія України імені П. І. Чайковського — це: феномен ідентичності ХХІ століття, який гарантує становлення, збереження і захист сутнісних ознак етносу, нації, народу й державності, спираючись на сформовані традиції й чітко визначені перспективи на майбутнє; абсолютний суб'єкт ініціативи в галузі освіти, науки, культури і мистецтва, сформований на традиціях академічної класичної освіти; конкурентоспроможний суб'єкт на ринку освітніх послуг, який активно інтегрує освітні програми у простір Європейського та світового сприйняття; потужний інвестиційний маркер в розбудові інтелектуального потенціалу держави, її освітніх перспектив і наукових досягнень; субстанційний фермент сучасних перетворень, який забезпечує постійний аудит якості вищої мистецької освіти, здійснює системний моніторинг і оцінювання якості навчального процесу на всіх його етапах, гарантує виявлення проблемних зон та формування механізму їх усунення; осередок, який запобігає деформації сучасної української мистецької освіти.

Ключові слова: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, мистецька освіта, заклад вищої освіти, освітнє середовище у просторово-часовому континуумі.

Постановка проблеми... Національна музична академія України імені П. І. Чайковського — заклад вищої мистецької освіти, сформований на потужних вітчизняних, світових виконавських і наукових традиціях, творчих національних здобутках. Академія, як гарант і абсолютний суб'єкт мистецької ініціативи, упроваджує в систему освітньої діяльності України нові навчальні програми, втілює численні інноваційні проєкти, формує комунікативний простір за участі провідних творчих установ не тільки Європи, а й світу.

У Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського переважають чіткі критерії якості сучасної освіти, свобода думки, наукового пошуку, інтелектуальні змагання і новітні методи управління, процеси творення нового якісного освітнього продукту. Кожен етап в її історії пов'язаний з утвердженням української думки, освіти, науки і мистецтва. Спадщина Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського формується на класичних традиціях трирівневої системи: музична школа, музичне училище, консерваторія. Така послідовність дає змогу уникнути фрагментарності навчального процесу, вибудувати чітку й логічну послідовність підготовки фахівців для музичної сфери. Відповідно, лише розглядаючи проблему в контексті просторово-часової атрибуції, звертаючись до історичної спадщини Академії, можливо визначати нові завдання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Історію Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського ґрунтовно розкрито в матеріалах, опублікованих у багатьох наукових фахових виданнях, монографіях, музикознавчій періодиці тощо. У дослідженні історичних процесів використано архіви Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Історична довідка). Щоб розкрити особливості й перспективи її розвитку, залучене дослідження М. Копиці (2013), для аналізу культуротворчих процесів, оцінювання їх у контексті культурологічного дискурсу — праці Н. Жукової (2016) і Л. Троєльнікової (2010), у визначенні шляхів розвитку мистецької освіти за основу взято працю В. Шульгіної (2010). Аналіз означених наукових розвідок надає змогу узагальнити історичну спадщину Національної музичної академії

України імені П. І. Чайковського і спроектувати перспективні напрями її подальшого розвитку.

Мета статті — охарактеризувати діяльність Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, її історичну спадщину та здобутки сьогодення. Відповідно, сформульовано такі **завдання**:

1) проаналізувати діяльність Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського в контексті культуротворчих процесів сучасності;

2) розглянути основні феномени культури, зумовлені викликами, ризиками й загрозами сучасності.

Виклад основного матеріалу дослідження... В умовах тотальної небезпеки знищення історичних цінностей українського народу, його матеріальної і духовної спадщини, нового смислу набуває феномен ідентичності: визначення, збереження і захист сутнісних ознак етносу, нації, народу й державності. За таких умов протистояння формується чіткий концепт зачаття, зародження й «запліднення» всієї вітчизняної соціальної сфери ідеєю патріотизму, ідеєю «свого», навіть більше — ідеєю виштовхування з простору національної свідомості «чужорідного», «ворожого», «чужого». У такій динаміці культуротворення зазнають коригувань системи цінностей українців з орієнтацією на їхню ментальну самобутність, етнічність і суб'єктність — суб'єктність у всіх сферах: політичній, економічній, культурній, науковій та освітній.

Сьогодні перед світовою спільнотою постають складні й гострі запитання: «Що таке Україна?» «Що таке українська культура, освіта, мистецтво?» І відповідь на них очевидна. Мистецтво, культура, освіта — це базові категорії, які не тільки відображають сьогодення, а й формують ціннісний орієнтир майбутнього нації, суспільства, держави загалом. Головне завдання в захисті цінностей українців, їхнього теперішнього і майбутнього — зберегти, зміцнити й оновити стратегічні, націєтворчі сфери діяльності, серед яких освіта має важливе значення, адже це не тільки опанування певних навчальних програм із

відповідних галузей знань. Освіта має сакральний характер — це традиція, у ній суспільство виражає і стверджує себе, формує національну ідею.

Маркером національної мистецької освіти, який утвердився у світовому мистецькому діалозі, є Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. У ній зросли видатні майстри, які становлять національну еліту, творять елітарне мистецтво і своєю працею і внутрішнім опором представляють мистецтво України у всьому світі. Серед випускників Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського — всесвітньо відомі музиканти, зокрема: піаніст Володимир Горовиць; композитори Борис Лятошинський, Лев Ревуцький, Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Мирослав Скорик, Іван Карабиць, Леся Дичко; співаки Євгенія Мірошніченко, Микола Кондратюк, Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк, Діана Петриненко, Анатолій Мокренко, Анатолій Кочерга; диригенти Натан Рахлін, Олександр Климов, Павло Муравський, Роман Кофман, Євген Савчук; музикознавці Надія Горюхіна, Іван Ляшенко, Іван Котляревський, Ніна Герасимова-Персидська, Ігор Пясковський та багато інших.

Виходячи з основних положень «теорії еліт» Гаєтано Моски і Вільфредо Парета, еліта — це особи, які здобули найвищий індекс у сфері своєї діяльності (Троєльнікова, 2010). У свою чергу, Фрідріх Ніцше вважав елітарну культуру єдиним гарантом порятунку людства від звироднілості й загибелі (Жукова, 2016). Зважаючи на зміст і характер культуротворчих процесів сьогодення, варто наголосити, що Національна музична академія України імені П. І. Чайковського унеможливорює звироднілість і загибель вітчизняної мистецької освіти.

Дійсність, формуючи світогляд сучасних українців, стимулює до зміни пріоритетів і змушує суспільство бути іншим: самостійним, стійким і суб'єктивним, тому що саме в цьому кристалізується особистісна здатність кожного продукувати нові знання, нові уявлення, нові форми сприйняття й оцінювання буття. В умовах агресивних тенденцій сучасності відбуваються зміни, процеси осучаснення, формуються і набувають ваги різні феномени

культури, змінюючи уявлення про норми й стереотипи, породженні соціокультурними практиками минулого.

Відповідно, в іншому семантичному вимірі постають такі поняття як неоцинізм, іншування, феномен ідентичності, феномен нового сучасного, колоніальна культура, тому особистість стоїть перед складним соціальним вибором щодо пріоритетів і критеріїв оцінювання етичного й естетичного.

Розуміючи виклики сьогодення, академічна спільнота має чітко усвідомити, що класична освіта, наука, культура, класична мова мистецтва, творчість є і мають бути потужним інструментом пізнання дійсності й самої себе, активним інструментом сучасних перетворень. Як зазначав один із провідних представників київської екзистенційно-гуманістичної філософської школи Микола Бердяєв, пізнання світу розпочинається з пізнання самого себе. Пізнання світу стає можливим завдяки акту творчості, який мислитель розглядає не як культурну творчість, а як натхнення, емоційний вибух, що підноситься над життям і прагне до трансцендентного (Троєльнікова, 2010). Творчість — це властивість, здатність створювати навколо себе художній простір; це завжди естетичне співпереживання, формування нових цінностей, її головна мета — досягти за допомогою творчої інтуїції духовного звільнення, очищення і, зрештою, катарсису, стану найвищого естетичного переживання.

Зумовлені і породжені творчістю мистецтво, освіта, наука — це базові категорії, закарбовані в нашій культурній пам'яті, вони формують архетип, образ художньої культури України, які стають її універсаліями. Сьогодні, в умовах трансгресії, яка штовхає до виходу за межі логічного, закономірного, об'єктивного, можливого і неможливого, дозволеного і недозволеного, реального і уявного, формуються нові комунікативні форми, практики, нові прагматичні можливості, відповідно — нові інструменти й рішення, які пропонують шлях оновлення, численні можливості в переосмисленні дійсності й переформатуванні свідомості.

Відповідно до обраної мети дослідження, Національну музичну академію України імені П. І. Чайковського слід розглядати за новими, сучасними

критеріями оцінювання, сприйняття, визначення перспектив. Осмислення сучасності зумовлене усвідомленням того, чим є сучасність, як її сприймаємо, аналізуємо, які смисли вкладаємо і як інтерпретуємо щодо об'єктивної дійсності. Сучасність — не обов'язково щось нове, сучасне — це те, чим людина здатна володіти сьогодні, це теперішнє, це означає бути тут і тепер (Самойленко, 2023). Тому для культурно-історичної атрибуції недостатньо розглядати Національну музичну академію України імені П. І. Чайковського лише як феномен сучасності, оскільки в сучасності, що дається нам у сприйнятті, уже апіорі закладено спекулятивні ризики щодо сутності процесів і явищ об'єктивної дійсності. Тому свідомо розширюємо часові межі і розглядаємо Академію симультанно, одночасно у вимірах минулого, теперішнього, майбутнього, навіть ширше — у контексті метасучасності, досвіду, здобутого, накопиченого в минулому, сприйнятого, осмисленого в теперішньому і запрограмованого на майбутнє. Закріплюючи таким чином проблему в координати часу як симультанного явища, маємо можливість поєднати Національну музичну академію України імені П. І. Чайковського з минулим, сучасним і майбутнім в їх нерозривному смисловому зв'язку.

Такий підхід стимулює до утворення символічних форм у мистецтві, адже саме синхронність, завдяки поєднанню процесів і явищ у часі й просторі, дає змогу вийти за їх межі і, використовуючи епічні форми мислення, пояснити причинно-наслідкові зв'язки сучасності.

Відповідно до обраного предмету дослідження, правомірно дійти такого висновку: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського — це епічність, це школа, це колективний розум, що концентрує, генерує досвід кількох поколінь. Вона з її консерваторськими традиціями передбачає нерозривний, логічний, смисловий і генетичний зв'язок процесів і явищ. І в такому середовищі, комунікативному просторі чітко окреслюються епічні форми мистецтва, епічні форми мислення, навіть ширше — форма існування людини в культурі, яка дає змогу накопичувати час. Звідси головна мета, головні потреба і завдання існування такого часу — накопичення досвіду в певному ціннісному

осередку, тобто в Консерваторії. Вдаючись до теоретичного узагальнення й аналізу музичної академії як мистецького осередку, школи, зазначимо, що вона символічно формує і утримує досвід багатьох поколінь митців, науковців, громадських діячів, той досвід, у якому одне поняття, явище, шляхом логічного узагальнення й обґрунтування переходить у наступне і не тільки переходить формально, а й формує його, доповнює, стає генетично нерозривною його складовою, без якої нове явище, новий феномен мистецтва і культури вже не існує і навіть не мислиться.

Досвід — це форма й можливість зберігання часу, це завжди безкінечність, часова безмежність. Використовуючи епічні форми мислення, ми сприймаємо час як такий, що перетікає з одного виміру в інший, тобто від минулого до майбутнього. Завдяки епосу (епічні форми мистецтва) час передається від одного покоління до іншого, усе, що не змінюється, зберігається в епічних формах і стає символами культури. Це та система сталих ознак, яка чітко вказує на нашу етнічність, ментальність, ідентичність і національну належність.

У вимірі ХХІ століття відбувається зародження нового етапу культури, у якій відчувається неординарність мислення митців, відроджується й оновлюється образна сфера мистецтва на ґрунті попередньої епохи. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського набуває нового статусу і стає не просто закладом освіти, творчою майстернею чи лабораторією, а кристалізує артефактне поле культури, стимулюючи до утворення символічних форм мистецтва, які належать усім і одночасно. Усі твори видатних митців, виконавські школи, наукові дослідження, усе, що становить українську культуру, освіту й науку, набуває статусу загальних цінностей, колективної символіки культури. Зокрема, мелодія Мирослава Скорика стала символом вітчизняного кінематографу кінця ХХ століття, а в умовах війни, — презентантом України у світі, символом свободи висловлювання, нових цінностей вільної незламної людини, демократичного суспільства. Такий досвід, таке сприйняття й осмислення дійсності має дуже широке історичне і ментальне призначення, адже завдяки мистецтву вдається опанувати час, бо мистецький

твір не існує в один момент часу як статичне явище, а перебуває в композиційному часі, у розгортанні, він може перетворюватися на автономні символічні форми, величини і ставати артефактом культури символічного характеру. У процесі сприйняття музичного твору людина долучається до дійсності, зазнає рефлексій і внутрішніх переживань.

Мистецтво здійснює, відтворює і фіксує наше теперішнє. У Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського формуються культурні уявлення, які з часом конкретизуються, генеруються і кристалізуються у форми колективної символіки мистецтва, стаючи часовим виміром діяльності суспільства й оцінкою його активності. Академія сьогодні — це провідний заклад музичної освіти в Україні, у її структурі працюють п'ять факультетів і 28 кафедр. Підготовку здобувачів вищої освіти здійснюють 5 Героїв України, 5 академіків і 26 членів-кореспондентів Національної академії мистецтв України, 65 народних артистів України, 57 заслужених артистів та 40 заслужених діячів мистецтв України, 94 викладачі, які мають вчене звання професора, 126 доцентів, 31 докторів наук, 108 кандидатів наук та 8 викладачів, які мають звання заслуженого працівника освіти України.

Реалізуючи стратегію вищої освіти України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського на першому (бакалаврському), другому (магістерському) і третьому (освітньо-науковому й освітньо-творчому) рівнях освіти здійснює освітній процес за такими спеціальностями, як: «Музичне мистецтво», «Сценічне мистецтво», «Культурологія», «Менеджмент соціокультурної діяльності»; за такими освітніми програмами, як: «Фортепіано», «Орган», «Сценічне мистецтво», «Композиція», «Музикознавство», «Оркестрові струнні інструменти», «Скрипка», «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Народні інструменти», «Хорове диригування», «Оперно-симфонічне диригування», «Оперний спів», «Камерний спів», «Музична культурологія», «Менеджмент соціокультурної діяльності». Упроваджуючи програму міжнародного партнерства, Академія отримала ліцензію на підготовку іноземців та осіб без громадянства за всіма рівнями, ступенями освіти і спеціальностями.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського відома у світі своїми творчими колективами, серед яких: студентський симфонічний оркестр, оркестр народних інструментів, духовий і камерний оркестри, оркестр акордеоністів, джазовий оркестр, студентський хор, капела бандуристів, ансамбль нової музики, численні камерні ансамблі. Для забезпечення навчального процесу в академії працюють: бібліотека (її фонд — понад 500 тисяч книжкових і нотних видань); лабораторія звукозапису і фонофонду, проблемна науково-дослідна лабораторія з вивчення народної музичної творчості, навчальна лабораторія музично-інформаційних технологій; Великий зал імені Героя України Василя Сліпака, зал імені академіка О. С. Тимошенка і Камерно-концертні зали.

У Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського втілюються найкращі світові традиції. Об'єднуючи держави, нації і континенти, вона стала місцем свободи думки, реалізації гуманістичних цінностей людства.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського має історичне значення не лише для України, а й для Європи і всього світу. Збудована в архітектурному стилі неоренесансу, вона є пам'яткою культурної спадщини місцевого значення, візитівкою не лише міста Києва, а й України. Академія — це символ рівності прав і свобод людини. Поряд з нею, на Майдані Незалежності, відбулися Помаранчева революція і революція Гідності. Тут сьогодні весь світ вшановує полеглих на війні Героїв України.

Висновки.

1. Огляд діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, її історичної спадщини, здобутків сьогодення і перспектив майбутнього зростання дає підстави для ствердження, що Академія сьогодні — це не просто інституція для професійної підготовки музикантів. Її колектив виборює право й можливість бути в рейтингу конкурентоспроможних закладів вищої освіти не тільки України, а й Європи. У культуротворчих процесах сьогодення чітко представлена можливість повернення до нових принципів у виявленні сутності процесів і явищ об'єктивної дійсності. У такій

динаміці культуротворення здійснюється коригування системи цінностей українців із пріоритетом їх ментальної самобутності, етнічності і суб'єктності. Мистецька освіта, наука, творчість, уся музична спадщина України сьогодні змушує світ поважати право нації на суверенність, конституційну захищеність і правову паритетність.

2. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського — це:

- феномен ідентичності ХХІ століття, який гарантує становлення, збереження і захист сутнісних ознак етносу, нації, народу й державності, спираючись на сформовані традиції й чітко визначені перспективи на майбутнє;
- абсолютний суб'єкт ініціативи в галузі освіти, науки, культури і мистецтва, сформований на традиціях академічної класичної освіти;
- конкурентоспроможний суб'єкт на ринку освітніх послуг, який активно інтегрує освітні програми у простір Європейського та світового сприйняття;
- потужний інвестиційний маркер в розбудові інтелектуального потенціалу держави, її освітніх перспектив і наукових досягнень;
- субстанційний фермент сучасних перетворень, який забезпечує постійний аудит якості вищої мистецької освіти, здійснює системний моніторинг і оцінювання якості навчального процесу на всіх його етапах, гарантує виявлення проблемних зон та формування механізму їх усунення;
- осередок, який запобігає деформації сучасної української мистецької освіти.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація статті стосовно функціонування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, узагальнення творчої, наукової і мистецької спадщини, а також здобутків сьогодення не в повному обсязі розкривають усі означені аспекти. Потребують ретельного розгляду перспективи подальшої діяльності Академії з урахуванням політичних, соціоекономічних та культурних умов сучасності.

Список використаної літератури і джерел

1. Жукова, Н., 2016. *Елітарна література в іменах*. Київ: Інститут культурології НАМ України.

2. *Історична довідка оперної студії Київської державної ордену Леніна консерваторії ім. П. І. Чайковського* [довідка]. Київ: архів НМАУ імені П. І. Чайковського. Ф. № Р-810.
3. Копиця, М. Д., 2013. Історія Академії у постатях її керівників. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(21), сс.41–50.
4. Самойленко, О. І., 2023. Лекція на тему «Мистецтвознавчі діалоги із часом», [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=XmOEGscaZh0&t=1s>> [дата звернення: 02.03.2023].
5. Троєльнікова, Л., 2010. Творча еліта як об'єкт художньо-освітнього простору: культурологічне осмислення проблеми. *Культурологічна думка*, 2, сс.43–48.
6. Шулгіна, В., 2010. Філософські засади розбудови національної музичної освіти в Україні. *Культурологічна думка*, 2, сс.120–127.

References

1. Zhukova, N., 2016. *Elitarna literatura v imenakh* [Elite literature in names]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy.
2. *Historical reference of the Opera Studio of the Kyiv State Order of Lenin Conservatory named after P. I. Tchaikovsky* [reference]. Kyiv: archive of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
3. Копытсия, М. Д., 2013. *Istoriia Akademii u postatiakh yii kerivnykiv* [The history of the Academy in the figures of its leaders]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(21), pp.41–50.
4. Samoilenko, O. I., 2023. Lecture on "Art history dialogues with time", [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=XmOEGscaZh0&t=1s>> [accessed: 02 March 2023].
5. Troielnikova, L., 2010. *Tvorcha elita yak ob'iekt khudozhno-osvitnoho prostoru: kulturolohichne osmyslennia problemy* [Creative elite as an object of artistic and educational space: cultural understanding of the problem]. *Kulturolohichna dumka*, 2, pp.43–48.
6. Shulhina, V., 2010. *Filosofski zasady rozbudovy natsionalnoi muzychnoi osvity v Ukraini* [Philosophical foundations of the development of national music education in Ukraine]. *Kulturolohichna dumka*, 2, pp.120–127.

VIKTOR BONDARCHUK

ORCID iD: 0000-0003-2796-6676

*Doctor of Art Criticism, Professor, Vice-rector for Academic Affairs
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
art2603@ukr.net*

P. I. TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

IN THE SPACE-TIME CONTINUUM

(to the 160th anniversary of its foundation)

The article is related to the history of the formation of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Attention is drawn to the necessity of cultural and historical attribution of the educational establishment for the purpose of building an institution of higher art education, an institute of professional ethics and memory. The problems of modern art education in Ukraine are updated taking into account the cultural-educational, political-economic, nation- and state-building processes. The essence of the processes and phenomena of objective reality are revealed with the aim of impartial assessment of trends in educational, scientific and creative environments. The author clarifies the multi-vector and poly-functionality of the artistic educational paradigm, according to

which modern educational and cultural models are formed. The study proves that the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine has a prominent historical significance not only for Ukraine, but also for Europe and the whole world. In addition, attention is drawn to the main risks, problems, threats and prospects for the development of art education in the conditions of full-scale military aggression of Russia against Ukraine. It has been proven that the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine is: is: a phenomenon of the identity in the 21st century, that guarantees the formation, preservation and protection of essential features of ethnicity, nation, people and statehood, based on established traditions and clearly defined prospects for the future; an absolute subject of the initiative in the field of education, science, culture and art, formed on the traditions of academic classical education; a competitive entity in the market of educational services, which actively integrates educational programs into the space of European and world perception; a powerful investment marker in the development of the intellectual potential of the state, its educational prospects and scientific achievements; a substantial catalyst of modern transformations, which provides a permanent audit of the quality of higher art education, carries out systematic monitoring and evaluation of the quality of the educational process at all its stages, guarantees the identification of problem areas and the formation of a mechanism for their elimination; a steady frame that prevents the deformation of modern Ukrainian art education.

Keywords: *P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, art education, institution of higher education, educational environment in the space-time continuum.*

Стаття надійшла до редакції 03.10.2023 р.

УДК 378.6:78](477.411)НМАУ]:355.48(477-651.2:470-651.1)"2014/..."](045)
DOI: 10.31318/2414-052X.4(61).2023.301183

ЮРІЙ ФІГУРНИЙ

ORCID iD: 0000-0002-6463-0920

кандидат історичних наук,
завідувач відділу української етнології
Науково-дослідного інституту українознавства МОН України
(Київ, Україна)
ukr.etnolog_fus@ukr.net

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО — ПРОВІДНИЙ ОСВІТНІЙ І
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ЦЕНТР УКРАЇНИ:
ШЛЯХ У 160 РОКІВ**

Розглянуто історію створення, розвиток, сучасне функціонування та перспективи провідного освітнього й культурно-мистецького центру України — Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на основі методологічних принципів історизму, системності, комплексності, всебічності, багатofакторності, об'єктивності, науковості тощо. Охарактеризовано історіографію вивчення означеної проблеми й джерельну базу. Висвітлено онтологічну сутність основних термінів дослідження: «Національна музична академія України імені П. І. Чайковського», «національно-патріотичне виховання», «мистецька еліта», «українське націє- та державотворення», «повномасштабна російська військова агресія проти України», «руський мир», «рашизм». Проаналізовано особливості заснування й функціонування цього навчального закладу в імперську й тоталітарну епохи. Показано системний розвиток Академії після відновлення Української держави. З'ясовано як російське повномасштабне військове вторгнення в Україну вплинуло на функціонування Академії. Систематизовано основні концептуальні аргументи щодо приналежності П. І. Чайковського українській культурній спадщині. Окреслено головні здобутки й пріоритети діяльності М. О. Тимошенка на посаді ректора Академії. Показано комплексну й системну роботу менеджменту Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського щодо перетворення закладу у потужний провідний музичний культурно-мистецький центр України. Доведено визначне місце Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у формуванні національно-патріотичної мистецької еліти України як важливого чинника українського націє- та державотворення в умовах повномасштабного військового вторгнення росії в Україну.

Ключові слова: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, національно-патріотичне виховання, мистецька еліта, українське націє- та державотворення, «руський мир».

Постановка проблеми... «Коли гуркотять гармати, музи мають мовчати», — так колись розмірковували мудреці про місце культури і мистецтва

під час війни. Так було колись, а тепер усе інакше. В умовах повномасштабної агресії українська культура загалом і музичне мистецтво зокрема стали вагомими чинниками посилення національно-патріотичного виховання громадян України та згуртування української політичної нації в ім'я знищення ворога і здобуття над ним перемоги.

У цій екзистенційній боротьбі Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (далі – НМАУ ім. П. І. Чайковського) займає поважне місце, оскільки вона формує культурно-мистецьку еліту України, консолідує українську націю і пришвидшує перемогу над рашистами.

Актуальність проблематики полягає у тому, що вивчаючи історію створення, розвиток і сучасне функціонування НМАУ ім. П. І. Чайковського маємо можливість проаналізувати в яких умовах вона зароджувалася, через які визначальні етапи проходила у своєму становленні та які наразі завдання виконує.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Вивчення напрацювань, у яких розпочато осягнення проблеми історії створення, розвитку і сучасного функціонування НМАУ ім. П.І. Чайковського, засвідчило, що вона потребує подальшого дослідження. Наведемо лише деякі найважливіші, на нашу думку, праці та джерела, які дотичні до цієї теми. Багато вагомого аналітичного матеріалу про заснування й функціонування НМАУ ім. П. І. Чайковського знаходимо в узагальнюючих працях. Зокрема, інтерес привертають такі наукові видання: «Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського» (Про реорганізацію Київської державної консерваторії, 1995), «Академія музичної еліти: Історія та сучасність — до 90-річчя Національної музичної України імені П. І. Чайковського» (Рожок, ред., 2004), «Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років» (Рожок, ред., 2013).

Також треба відзначити напрацювання В. О. Бондарчука (2023), який в одній із своїх числених публікацій проаналізував важливу подію у житті провідного культурно-мистецького закладу, а саме відкриття у НМАУ ім. П. І. Чайковського кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради

миру», одними з головних завдань якої є формування у випускників національної ідентичності та україноцентричних цінностей.

Джерельна база проблеми дозволила об'єктивно і досить повно розкрити провідне місце НМАУ ім. П. І. Чайковського у формуванні національно-патріотичної мистецької еліти України на сучасному етапі, а саме в умовах військового вторгнення росії на Україну, яке розпочалося ще у 2014 році й триває по цей день. Передусім, це офіційний сайт НМАУ ім. П. І. Чайковського, який у режимі реального часу надає всім бажаючим перевірену інформацію про потужний внесок провідного культурно-мистецького й навчального закладу України, Європи й світу в український та цивілізаційний гуманітарний простір (Історія. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2023).

Є потреба виокремити як важливе джерело перевірених знань про досліджувану проблематику, інтерв'ю ректора НМАУ ім. П. І. Чайковського — доктора філософії, професора, член-кореспондента Національної академії мистецтв України М. О. Тимошенка (Паламарчук, 2023а, 2023б) засобам масової інформації (далі — ЗМІ).

Мета дослідження — осмислити за яких умов була започаткована, як творилася й розвивалася та з якими результатами НМАУ ім. П. І. Чайковського відзначила свій поважний 160-річний ювілей.

Завдання дослідження:

- 1) стисло осягнути історіографію зародження, становлення й функціонування НМАУ ім. П. І. Чайковського;
- 2) охарактеризувати основні фундаментальні поняття дослідження;
- 3) надати оцінку дискусії щодо присутності у назві Академії прізвища П. І. Чайковського;
- 4) висвітлити заходи по відзначенню урочистостей з нагоди 160-річного ювілею провідного культурно-мистецького й навчального закладу України.

Виклад основного матеріалу дослідження... Приступаючи до осмислення цієї важливої наукової теми, ми відразу хочемо охарактеризувати основні фундаментальні поняття, на яких базується наше дослідження.

По-перше, НМАУ ім. П. І. Чайковського — державний вищий музичний навчальний заклад України найвищого, IV рівня акредитації, який не лише надає якісні освітньо-навчальні послуги як громадянам Української держави й іноземцям з багатьох регіонів земної кулі, а є провідною культурно-мистецькою інституцією України, Європи й світу; що не лише успішно формує національно-патріотичну мистецьку еліту нашої Батьківщини, а й здійснює потужний внесок в український та всепланетарний цивілізаційний гуманітарний простір.

По-друге, національно-патріотичне виховання — формування у громадян цілісної сукупності знань, поглядів, культурних практик, які допомагають утвердити в їх свідомості системні національні переконання, такі як: патріотизм, гідність, воля, самобутність, соборність, любов до Батьківщини, а також виховують у них принципи поваги й гордості за свою державу, націю, національну історію, рідну мову, досягнення у державотворенні, націєтворенні, культуротворенні, здобутки у сфері політики, економіки, культури, мистецтва, освіти, науки, спорту тощо, активізують у громадян бажання і можливості захищати всіма засобами, у тому числі й зі зброєю в руках, територіальну цілісність та державний суверенітет власної національної держави.

По-третє, мистецька еліта — соціальна страта суспільства, її високий рівень культури, освіченості й креативності дає їй можливість активно впливати на гуманітарну політику держави, суттєво підвищувати культурний і мистецький рівень громадян та дієво розвивати національне мистецтво.

По-четверте, українське націє- та державотворення — неперервний у часі й просторі поступальний розвиток українців від етносу (бездержавного народу) до нації (державницький народ), здобуття ним власної національної держави й послідовної розбудови головних її підвалин (національної економіки, національної еліти, національного війська, національної культури, національного мистецтва, національної освіти, національної науки, національної ідентичності, національного інформаційного простору, національної безпеки, політичної нації тощо) та перетворення українського народу у світову

самодостатню ідентичність і всепланетарно-культурний феномен людської цивілізації.

По-п'яте, повномасштабна російська військова агресія проти України — це цивілізаційне протистояння між автократією та демократією, між євразійською російською неоімперією та європейською Українською державою.

По-шосте, «русский мир» – путінська геополітична доктрина, спрямована на теоретичне обґрунтування та практичне відновлення «великої історичної росії» у кордонах російської імперії на вершині її могутності у 1914 р. Саме «русский мир» став однією з важливих складових неоімперської політичної ідеології — «рашизму» й підґрунтям спочатку гібридної, а згодом і повномасштабної агресії росії проти України.

По-сьоме, рашизм — путінська неоімперська політична ідеологія та соціокультурна практика російського державного утворення, яке виникло на руїнах Союзу Радянських Соціалістичних Республік (далі — СРСР), у 1991 р. Провайдерами цієї злочинної ідеології є керівництво та переважна більшість населення рф, так званий «глибинний народ», які прагнуть відновити СРСР у форматі «великої історичної росії» та з часом повернути рф глобальне лідерство у світі.

160 років функціонування для будь-якої установи (наукової, освітньої, культурно-мистецької тощо) дуже поважний вік. Восени 2023 р. НМАУ ім. П. І. Чайковського урочисто відсвяткувала свій більш як півтора віковий ювілей. У цьому випадку виникає логічне запитання, чи має право Академія претендувати на такий поважний вік, якщо статус національної вона отримала по історичним міркам зовсім недавно лише у 1995 р., консерваторією стала у 1913 р.? Тому, ймовірно, НМАУ ім. П. І. Чайковського має право з деякими припущеннями відзначати лишень свій віковий день народження і не більше.

Ми вважаємо, що у вирішенні будь-якого питання треба йти до джерел «*Ad fontes!*», як колись казали стародавні римляни. Першоджерелом, в нашому випадку, став саме 1863 р., коли у Києві небайдужі громадяни започаткували

Київське відділення Імператорського Російського Музичного Товариства (далі — КВ ІРМТ). Треба відзначити, що на той час Київ і Наддніпрянина вже більше двісті років перебували під владою російської імперії. Це хижацьке державне утворення існувало переважно за рахунок екстенсивного розвитку, систематичного і послідовного визиску завойованих нею територій та експлуатації величезних матеріальних і людських ресурсів. При цьому у розвиток підконтрольних територій імперці намагалися вкладатися по мінімуму й лише тоді, коли для них це було вигідною справою.

Саме тому, освічені кияни не чекаючи коли імперська влада стане опікуватися їх культурними потребами самостійно почали активно ініціювати створення такого потрібного для міста музичного закладу. Через п'ять років, у 1868 р. на основі КВ ІРМТ почало діяти Київське музичне училище (далі — КМУ).

Завдячуючи успішному керівництву, вмілому підбору кадрів, активному просуванню своїх послуг на ринку пропозицій КМУ з часом стало у своєму кластері одним з найкращих закладів не лише на теренах підросійської України, а й в усій імперії в цілому. Тому, керівництво КМУ розпочало тривалий процес підвищення власного статусу до рівня консерваторії (спеціальної музичної школи найвищого рівня підготовки). Саме тут проявилася дуже цікава закономірність, оскільки метрополія розпочала всіляко протидіяти цим клопотанням. Лише ціною надзвичайних зусиль, у 1913 р. влада дозволила надати КМУ привілейований статус консерваторії. Варто відзначити, що до цієї досить тривалої в часи і просторі епопеї долучилася ціла низка видатних особистостей, зокрема: А. Рубінштей, О. Глазунов, П. Чайковський, С. Рахманінов та інші.

Карколомні події 1917–1921 рр. не залишили осторонь Київську консерваторію (далі — КК), проте попри усі негаразди вона продовжувала успішно виконувати свої функції. З остаточним утвердженням радянської влади в Україні для КК розпочалася низка реорганізацій. З початку вона втратила статус консерваторії й стала звичайним музичним технікумом, який згодом діяв

у складі Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка. Лише згодом, коли більшовицькі ідеологи зрозуміли важливість для пропагування своїх комуністичних ідеологем та ідей музичного мистецтва, вони повернули закладу статус консерваторії. Через деякий час, коли радянська країна і весь цивілізований світ урочисто відзначали сто років з дня народження П. І Чайковського (1840-1893), його ім'я було присвоєно Київській державній консерваторії (далі — КДК). Очевидно, що у цьому рішенні прослідковувалися як мінімум два інтереси. Перший інтерес метрополії, як можна щільніше приєднати до себе українську периферію. Другий інтерес, власна українська зацікавленість, оскільки прізвище всесвітньовідомого генія, буде надалі служити своєрідною охоронною грамотою від небажаних можливих подальших реорганізацій. Проте, найголовнішим чинником стало те, що Петро Ілліч був зовсім не чужий КДК і тісно пов'язаний своїм походженням, діяльністю і творчістю з Україною та українською культурою, літературою й музичним мистецтвом. Цей зв'язок ми докладніше проаналізуємо дещо згодом.

Друга світова війна виявилася великим випробуванням як для України й українців, так і для КДК. Але у цих жахливих умовах вона продовжувала функціонувати. Частина викладачів і студентів залишилася в окупованому нацистами Києві, а частина виїхала до Свердловська. Лише у 1944 р. КДК розпочала працювати у повному складі.

Загалом з другої половини 40-х років до початку 90-х рр. ХХ ст. Консерваторія успішно розвивалася й здобула заслужену повагу в Україні та за її межами.

З відновленням української державності в 1991 році, розпочався новий етап в історії Консерваторії. Завдячуючи професійній роботі викладацького складу, талановитим студентам, вона стала провідним освітнім, музичним й культурно-мистецьким центром України.

Саме тому, 5 вересня 1995 року вийшов Указ Президента України Л. Кучми № 817/95 «Про реорганізацію Київської державної консерваторії у Національну музичну академію України імені П.І. Чайковського». Зокрема, там

зазначалося: «Ураховуючи великі заслуги Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського в підготовці високопрофесійних музикантів-виконавців, наукових та науково-педагогічних кадрів та з метою створення умов для дальшого розвитку мистецького і наукового потенціалу консерваторії постановляю: 1. Реорганізувати Київську державну консерваторію імені П. І. Чайковського у музичну академію. Надати музичній академії статус національної та надалі іменувати її Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського» (1995, URL).

Знаково, що вона першою серед вищих мистецьких закладів України набула національного статусу.

Під час повномасштабної російської агресії супроти України й українців, перед українською владою й громадянським суспільством постало актуальне питання про деколонізацію та декомунізацію гуманітарного простору Української держави. Позбавлення України імперських і радянських топонімів, пам'ятників, назв освітніх, наукових і культурно-мистецьких закладів, музеїв, бібліотек, вулиць, парків тощо стало важливим інструментом остаточного позбавлення монархічного й тоталітарного минулого. Разом з тим, при реалізації цього важливого задуму почали виникати деякі непорозуміння, а саме, доцільності фігурування в назві Академії прізвища П. І. Чайковського. У трудовому колективі зокрема, й в українській науково-освітній спільноті в цілому, відбулося обговорення цієї гострої проблеми.

Згодом, теоретична дискусія перейшла у практичний вимір. 16 червня 2022 року Вчена рада НМАУ ім. П. І. Чайковського одногосно виступила проти перейменування. Це рішення викликало негативну реакцію частини української музичної спільноти. 26 грудня 2022 року на Загальних зборах трудового колективу її працівники відмовилися перейменовувати заклад.

Здавалося, що після бурхливого обговорення й досягнення консенсусу в 2022 році тема перейменування Академії, а саме позбавлення її прізвища П. І. Чайковського, остаточно зникне з порядку денного, особливо враховуючи

те, що в умовах повномасштабної російської агресії українське суспільство має єднатися, а не роз'єднуватися.

Наразі рашистська пропаганда масово використовує для своїх злочинних цілей прізвища багатьох митців, незалежно від їх етнічного походження й самоусвідомлення. Нагадаємо, руїни знищеного окупантами Маріупольського драматичного театру рашисти сховали за банерами, а на фасаді цього жахливого прямокутника зобразили О. Пушкіна, Л. Толстого, М. Гоголя і Т. Шевченка (Мірер, 2022). То що, українцям треба тепер відмовитися від Кобзаря? А в Москві є пам'ятник Лесі Українці, то як, потрібно відмовитись і від неї?

Наведемо головні аргументи з висновку експертизи УІНП: «Таким чином, на сьогодні П. І. Чайковський є чи не найвідомішим у світі російським композитором, а отже — символом російської культури та культурним маркером “русского мира”. З огляду на історичну ретроспективу та реалії збройної агресії, яку проводить із 2014 року держава-агресор РФ проти України з метою ліквідації української державності та знищення самобутності українського народу, спроби “українізувати” російського композитора П. І. Чайковського та його творчість навіюють сприйняття української культури як вторинної і залежної від російської. Водночас вони працюють на штучну нівеляцію відмінності між українською та російською національними ідентичностями, що цілком вкладається в російську ідеологему про “єдиний народ” зі спільною історією та культурою і становить реальну загрозу для національної безпеки України» (Фаховий висновок, 2023, URL).

Вчені Науково-дослідного інституту українознавства Міністерства освіти і науки України (далі — НДІУ) підготували фаховий та аргументований «Експертний висновок щодо встановлення генетичної належності та національної ідентичності творчої спадщини композитора і громадського діяча Петра Чайковського традиціям вітчизняної музичної культури, генетичному коду та ментальності цивілізованого українства». Він містить такі висновки: «1. Петро Чайковський — видатний діяч світового музичного мистецтва, має, без сумніву, генетичне українське походження. 2. За громадською позицією і

мистецькою діяльністю Петро Чайковський жодним чином не може бути віднесений до одіозних ідеологів “русского мира”, а його унікальна творча спадщина, беззаперечно, належить українській культурі, є її невід’ємною фундаментальною складовою, а відтак усіх європейських народів. 3. Вважаємо, що заборона вивчення творчості Петра Чайковського, виконання його безсмертних творів, вилучення імені славетного композитора з назв вулиць, будинків, закладів освіти, музеїв, культурно-мистецьких установ є проявом відверто антиукраїнської, антидержавницької позиції» (Експертний висновок, 2023, URL).

Також доцільно пригадати слова керівника Академії Максима Олеговича Тимошенка: «Я вважаю, що Росія протягом довгого часу присвоювала наших культурних діячів, видаючи їх за своїх. При цьому, чим геніальніше постать, тим міцніше вони за неї тримаються, перекручуючи історію на свою користь. Так сталося і з геніальним музикантом Петром Чайковським. У родоводі композитора є міцна українська гілка, яка походить від давнього козацького роду Чайок. Прадід композитора Федір Опанасович Чайка служив у Миргородському полку на території теперішньої Полтавської області, а його син під час навчання у Києво-Могилянській Академії змінив прізвище Чайка на відоме нам Чайковський. Обидва діди композитора навчалися в Києво-Могилянській Академії. Вся творчість Петра Чайковського пронизана глибокою любов’ю до України. Він тут жив, творив та черпав натхнення, завжди цікавився українською історією та використовував мелодії українських пісень у своїх творах» (Паламарчук, 2023б, URL).

Загалом, зважувати всі аргументи за і проти П. І. Чайковського (щодо його етнічного походження й самоусвідомлення) та дискутувати можна дуже довго. Проте, в критичній ситуації, в якій наразі перебуває Українська держава, ще раз повторимо, українці потребують об’єднання, а не роз’єднання. Українські ЗМІ розповідають громадянам, що Україну у боротьбі з агресором підтримує увесь світ, але це велике перебільшення. Українській державі активно допомагають трохи більше двох десятків країн Європи, США, Канада, Японія, Австралія.

Більшості населення Латинської Америки, Африки, Азії українська тема взагалі не цікава, бо в них свого клопоту вистачає. Українські дипломати докладають чималих зусиль, щоби змінити цю проблему на краще.

Саме у цій ситуації Академія виступає одним з головних локомотивів просування позитивного іміджу України не як держави, якою керують нацисти, наркомани та мілітаристи, а країни з величезною культурною спадщиною і повагою до людської особистості. Саме так проявляється синергетичний ефект «м'якої сили», коли не лише дипломати, ЗМІ будуть розповсюджувати про Україну й українців позитивні знання, але й студенти-іноземці, які навчалися колись, навчаються зараз і будуть навчатися в майбутньому в Академії стануть повноправними амбасадорами Української держави на всіх континентах планети Земля. Все це, на нашу думку, збільшить кількість її симпатиків, що у свою чергу змусить уряди цих країн підтримувати на політичній арені Українську державу та надавати їй всіляку допомогу (економічну, військову, гуманітарну, фінансову тощо). Але будьмо чесними, Академія приваблює іноземців не лише високим рівнем надання освітніх послуг, помірними цінами за якісне навчання, а й своїм, визнаним у світі, брендом, в якому прізвище П. І. Чайковського займає велику частку, оскільки ім'я цього геніального митця відоме у всіх куточках земної кулі. Також, в умовах повномасштабної російської агресії та післявоєнної відбудови країни, Україна дуже потребуватиме національних чемпіонів у промисловості, фінансах, інноваційних технологіях, освіті, науці, культурі тощо. Саме таким національним лідером, визнаним у світі, є Академія — провідний освітній та культурно-мистецький центр Української держави. Тому послаблення її потенціалу шляхом перейменування, буде лише на шкоду Україні й українцям та стане типовим проявом меншовартісності, малоросійства й фаріонщини.

На нашу заангажовану думку, оскільки автор цього дослідження долучився до підготовки експертного висновку НДІУ, дискусія з цього контраверсійного питання може тривати допоки росія буде існувати у сучасному вигляді — рашистської квазінеоімперії. П. І. Чайковський геніальна особистість знана у всьому світі, творчий доробок якого є здобутком загальнолюдської

цивілізації. Україна має повне право долучати його ім'я до культурної спадщини українського народу. Чому імперіям дозволено грабувати й привласнювати все що їм заманеться, а колишні колонії, як Україна, мають задовольнятися лише крихтами з барського стола й миритися з їх пограбуванням? Українці мають повне право на використання у власних потребах імені та творчої спадщини геніального митця. Тому, дії трудового колективу Академії, який попри шалений тиск корумпованих чиновників, так званих «корисних ідіотів», прихованих російських агентів, звичайнісіньких ура-патріотів тощо, вирішив не перейменувати свій заклад, викликають повагу. Нагадаємо, наразі триває жорстока повномасштабна російська агресія, тому такі гібридні удари по рашистам і «русському миру», в разі зменшують кремлівську «м'яку силу» та значно посилюють Українську державу і послаблюють країну-агресорку.

У жовтні 2023 року НМАУ ім. П. І. Чайковського урочисто відзначила 160 років з дня заснування. До свого ювілею вона прийшла з поважними результатами. Сьогодні Академія є провідним центром музичної освіти України, в якому на 5 факультетах і 27 кафедрах навчаються понад 1100 студентів, працюють 5 Героїв України, 5 академіків і 26 членів-кореспондентів Національної академії мистецтв України, 31 доктор наук, 65 народних артистів, 94 професори, 108 кандидатів наук, 40 заслужених діячів мистецтв і 57 заслужених артистів України, 126 доцентів. Виш готує фахівців зі спеціальностей: «Музичне мистецтво» (спеціалізації: «фортепіано», «орган», «музикознавство», «композиція» «оркестрові струнні інструменти», «оркестрові духові та ударні інструменти»; «народні інструменти», «хорове диригування», «оперно-симфонічне диригування», «академічний спів»); «Сценічне мистецтво» (спеціалізація «музична режисура»), «Культурологія» (спеціалізація «музична культурологія»). Студенти мають можливість удосконалювати виконавську майстерність у навчальних творчих колективах. Це студентський симфонічний оркестр, оркестр народних інструментів, духовий і камерний оркестри, оркестр акордеоністів, ансамбль ударних інструментів, капела бандуристів, студентський хор, ансамбль нової музики, джазовий оркестр, численні камерні

ансамблі. Для забезпечення навчального процесу в Академії працюють: бібліотека (фонд налічує понад 500 тисяч друкованих книжкових і нотних видань); лабораторія звукозапису та фонофонду, проблемна науково-дослідна лабораторія з вивчення і пропаганди народної музичної творчості, навчальна лабораторія музично-інформаційних технологій, Оперна студія (Великий зал імені Героя України Василя Сліпака), Малий і Камерно-концертний зали. Академія здійснює підготовку педагогічних кадрів вищої кваліфікації в асистентурі-стажуванні, аспірантурі та докторантурі. Виш має широкі міжнародні зв'язки з багатьма зарубіжними музичними навчальними закладами і культурними центрами Франції, Німеччини, Італії, Іспанії, Литви, Нідерландів, Португалії, Польщі, Казахстану, Узбекистану, Китаю, США та ін. З 1998 року Академія є членом Європейської асоціації консерваторій, музичних академій і вищих музичних шкіл. Підготовка професійних музикантів для інших країн ведеться ще з середини 1950-х років. За цей час дипломи НМАУ ім. П. І. Чайковського отримали кілька тисяч іноземних громадян з усіх континентів світу. Сьогодні в Академії навчається понад 120 студентів із різних країн Європи, Азії, Близького й Далекого Сходу. З 2018 року виш працює за програмами міжнародної академічної мобільності, зокрема Програмою Європейського Союзу «Еразмус +».

Відзначення поважного ювілею НМАУ ім. П. І. Чайковського відбувалося у двох форматах: науковому й культурно-мистецькому. Так, у четвер 19 жовтня 2023 року в приміщенні вишу розпочала свою роботу Всеукраїнська наукова конференція «Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського: соціокультурні виклики сучасності», що проходила в рамках заходів до 160-річного ювілею Академії.

Із вступною промовою виступив ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського Максим Олегович Тимошенко. Спочатку він попросив учасників наукового форуму хвилиною мовчання вшанувати пам'ять загиблих викладачів і випускників Академії, які стали на захист України від рашистів. Потім Максим Олегович розповів присутнім про успішні досягнення НМАУ

ім. П. І. Чайковського за попередні роки і перспективи її розвитку. На тверде переконання ректора державницька, україноцентрична діяльність Академії активно сприяє поступальному євроінтеграційному розвитку Української держави, збереженню української ідентичності й творенню нових сенсів, а дієва участь її співробітників і випускників у лавах Сил Оборони України та потужна волонтерська діяльність наближають перемогу українців над рашистами.

Проректор з наукової роботи Адріана Ярославівна Скорик, а також проректор з навчальної роботи Віктор Олександрович Бондарчук виступили із вітальним словом, висловили щире подяку всім учасникам форуму за зацікавленість та участь у Всеукраїнській конференції, а також побажали цікавих доповідей та яскравих дискусій.

Директор НДІУ, голова Наглядової ради НМАУ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, Василь Гнатович Чернець виголосив доповідь «НМАУ ім. П. І. Чайковського — лідер розвитку українського музичного мистецтва в Україні». Зокрема, Василь Гнатович зазначив: «Академія стала духовним центром України. Ви своєю успішною діяльністю уособлюєте звитягу й духовність України й українців. Ювілей — це зручна нагода поговорити про досягнення й плани на майбутнє. Академія стала осередком української національної мистецької культури. Ви не тільки зберегли напрацювання попередників, а й успішно їх розвиваєте й творите національно-патріотичну мистецьку еліту України. Коли розпочалося повномасштабне вторгнення російських військ, Ви нікуди не повтікали, а залишилися працювати під ракетними ударами рашистів. Невдовзі після початку повномасштабної агресії рашистів, викладачі й студенти Академії на Майдані Незалежності зіграли знаковий концерт, який утвердив силу духу української нації. Ви проводите величезну культурно-мистецьку й національно-патріотичну діяльність, організуючи концерти для військовослужбовців Збройних Сил України. Спочатку наші воїни не розуміють для чого їм ці концерти, а потім кажуть: “Тепер ми знаємо за що воюємо!”. Під час російсько-української війни

актуалізувалася боротьба за українську культурну спадщину. Наше завдання відібрати у рашистів ім'я та напрацювання Петра Ілліча Чайковського й повернути його до України та забрати у росіян музичний конкурс імені Петра Чайковського й перенести його до Києва!» (Всеукраїнська наукова конференція, 2023, URL).

Загалом, зголосилися взяти участь у конференції понад 150 учасників. За два дні роботи наукового форуму, 19–20 жовтня 2023 року було заслухано близько 100 доповідей і повідомлень. Успішна робота Всеукраїнської наукової конференції «Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського: соціокультурні виклики сучасності» в черговий раз засвідчила провідну й вагомую роль Академії у формуванні національно-патріотичної мистецької еліти України.

Через тиждень, у п'ятницю 27 жовтня 2023 року у Великій залі імені Героя України Василя Сліпака НМАУ ім. П. І. Чайковського відбулась важлива подія — Концерт до 160-річчя Академії, який став кульмінаційним моментом серед низки інших акцій, приурочених до цієї дати. Почесним гостем урочистостей став Святійший Патріарх Філарет, який привітав всю творчу родину Академії, з поважною ювілейною датою та благословив на світле майбутнє. За великий внесок у розвиток національної культури та духовності, активну підтримку НМАУ ім. П. І. Чайковського, Максим Олегович Тимошенко нагородив Святійшого Патріарха Філарета орденом «Національна музична академія України імені П. І. Чайковського». Вручаючи почесну відзнаку Максим Олегович наголосив: «Для нас велика честь запросити Вас, Ваша Святосте, до нашої Академії. Ви завжди підтримуєте нашу консерваторію, часто буваєте у нас. Дуже цінуємо це та вдячні. Ми сьогодні не святкуємо, бо святкуватимемо після нашої перемоги, ми нині просто вшановуємо працю наших попередників за 160-років» (Концерт до 160-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023, URL).

Також Максим Олегович Тимошенко нагородив орденом «Національна музична академія України імені П. І. Чайковського» директора НДІУ, голову Наглядової ради Академії Василя Гнатовича Чернеця. Дякуючи за нагороду, Василь Гнатович зауважив, що має за велику честь отримати таку почесну

відзнаку, оскільки причетність до НМАУ ім. П. І. Чайковського, справжнього духовного центру України та провідного осередку української національної мистецької культури, до її минулого, сьогодення і майбуття допомагає йому гідно робити свою справу й працювати на благо України та її народу.

НМАУ ім. П. І. Чайковського привітав із поважним ювілеєм перший заступник голови Київської міської військової адміністрації, генерал-майор Володимир Іванович Кидонь, побажавши творчих успіхів й здобутків на культурно-мистецькій ниві. У свою чергу, Рікардо Муті, Пітер Гелб, Бруно Монсенжон та інші видатні світові постаті надіслали теплі відеопривітання на честь ювілею Академії.

Знаковою подією концерту, став виступ звитяжного героя України, дівчи-амазонки, студентки Академії Ольги Рукавішнікової, яка наразі служить у лавах Збройних Сил України. Ольга під час бойових дій отримала важке поранення, але вижила й після госпіталю та реабілітаційного курсу змогла доєднатися до урочистого заходу й майстерно диригувала симфонічним оркестром. Всі учасники урочистого заходу стоячи й шаленими оплесками вітали героїчну дівчину й дякували їй за звитягу й мужність, які вона проявила захищаючи Україну від рашистів і «руського мира». Саме таких студентів виховує НМАУ ім. П. І. Чайковського, саме так вона дієво формує національно-патріотичну мистецьку еліту України.

У концерті взяли участь провідні студентські музичні колективи Академії — хор (керівник — Євген Савчук), симфонічний оркестр (керівник — Ділявер Осман), оркестр народних інструментів (керівник — Андрій Іваниш), духовий оркестр (керівник — Володимир Ткачук), оркестр баяністів (керівник — Йосип Франц), капела бандуристів (керівник — Андрій Семеляк), біг-бэнд «СараБанда» (керівник — Олександр Саратський), ансамбль віолончелістів (керівник — Катерина Полянська), ансамбль ударних інструментів (керівник — Георгій Черненко). До програми урочистого мистецького заходу увійшли виступи відомих не лише в Україні, а й у світі інструменталістів, вокалістів, солістів Національної опери і Національної філармонії України та інших

концертних установ. Усі вони є випускниками, а деякі нині вже й викладачами НМАУ ім. П. І. Чайковського. Це — артисти славетного Київського квартету саксофоністів (Юрій Василевич, Михайло Мимрик, Станіслав Нідзельський, Роман Фотуйма), співаки Сергій Магера, Сергій Ковнір, Сергій Гурець, Володимир Тишков, Олександр Мельничук, скрипаль Дмитро Ткаченко, бандурист Тарас Яницький, піаніст Станіслав Гумінюк. Взяли участь у концерті й поважні зарубіжні гості: Пітер Брейнер (Велика Британія) — фортепіано і Олексій Явтухович (США) — скрипка. Пітер Брейнер — не лише піаніст, а й диригент Лондонського симфонічного оркестру і композитор. Постать легендарна, оскільки відомий також як аранжувальник «Бітлз».

Переповнений Великий зал імені Героя України Василя Сліпака вкотре засвідчив, що НМАУ ім. П. І. Чайковського є лідером українського музичного мистецтва в Україні, відіграє потужну роль у творенні україноцентричної гуманітарної політики Української держави та значно посилює її євроінтеграційний вектор розвитку.

Про успішні досягнення НМАУ ім. П. І. Чайковського, її керівництва й працівників свідчать численні реальні напрацювання. У зв'язку з цим, Максим Олегович Тимошенко наголошує: «Здобутки Академії насправді величезні. Цього року Академія увійшла до найпрестижнішого світового рейтингу — *QS (World University Rankings)* і стала єдиним ВНЗ з України, якій увійшов до списку 100 найкращих навчальних закладів планети. Також ми очолили Перший український професійний рейтинг серед мистецьких закладів освіти за 2022–2023 навчальний рік, який складався за 18 параметрами. Я дуже цим пишаюся, бо це реально доводить високий рівень музичної освіти в Україні та міжнародне визнання нашої Академії у світі. І не менш важливе наше досягнення, яке нам вдалося здійснити — це ремонт та велика реконструкція Академії, на яку чекали понад 64 роки!... Також нам вдалося втричі збільшити кількість іноземних студентів. Зараз у нас навчаються студенти з Японії, Аргентини, Китаю, Африки, велика кількість — офлайн. В нашій Академії з'явилася перша в світі музична кафедра ЮНЕСКО і нам вдалося збільшити ліміт стипендіатів на отримання

академічної стипендії. Наші викладачі отримали найбільшу кількість державних нагород за всю історію країни, суттєво збільшилася кількість лауреатів міжнародних конкурсів. Це не може не надихати. Ми гідно впоралися з тяжкою пандемією. На превеликий жаль, зараз переживаємо Велику війну, але попри це Академія продовжує активно допомагати, працювати та розвиватися. Щойно ми одноголосно прийняли рішення увічнити пам'ять нашого викладача, кандидата наук Івана Кузьмінського, який героїчно загинув на війні, та надати йому звання почесного професора посмертно. Ми зробимо все, щоб пам'ять про цю людину жила. Наші герої для Академії є в особливому пріоритеті. Дійсно, почесними професорами нашої Академії є видатні діячі «номер один» у світі мистецтва і не тільки. Це і Пласідо Домінго — один із найвідоміших тенорів свого часу та людина з видатними акторськими здібностями в історії опери, Пітер Гелба — головний менеджер Метрополітен Опера, Рікардо Муті — відомий італійський диригент та художній керівник театру Ла Скала, Джек Ма — засновник компанії *Alibaba Group*, а також один із найбагатших людей світу, Естебен Вольверде Корралес — доктор філософії, професор, директор Вищої консерваторії Іспанії, та інші. Усі почесні професори активно допомагають як Академії, так і всій Україні. Вони цікавляться життям Академії, консультують і коригують нашу навчальну програму, дають онлайн уроки, майстер-класи, на них рівняються студенти — це неймовірно надихає. 2019 року візит Пласідо Домінго до нашої Академії викликав неймовірний ажіотаж. Під час церемонії нагородження званням почесного професора найвпливовіший оперний співак світу промовив зі сцени: «Для мене велика честь стати почесним професором академії, яку заснував геній музики українського походження — Петро Чайковський». Не секрет, що диплом нашої Академії — це єдиний диплом у світі з України, який не потребує додаткових іспитів. Наші випускники працюють у провідних академіях світу, в Ла Скала, Метрополітен Опера. Наші студенти є багаторазовими лауреатами міжнародних конкурсів, прославляють Україну та збирають кошти на ЗСУ» (Паламарчук, 2023а, URL).

В умовах повномасштабної російської агресії перемоги здобуваються не лише на фронті, безпосередньо на лінії бойового зіткнення, на так званому «нулі», а й у глибокому тилу. Під час гібридного етапу російської агресії (2014–2022 роки), країна-агресорка домінувала в інформаційному полі, намагалася нав'язати Україні, Європі й усьому світу імперсько-рашистське бачення російсько-українського протистояння, трактуючи її як громадянський збройний конфлікт інспірований так званою «київською хунтою». На жаль, багато хто вірив цим брехливим інсинуаціям й сприймав за правду дезінформацію й фейки російської пропаганди. Широкомасштабне вторгнення рашистів до України й ті жахливі їх звірства, ретельно спланований і реалізований ними щодня й щогодини геноцид супроти української політичної нації, відкрив очі багатьом громадянам.

Важливо, що у цей скрутний час, НМАУ ім. П. І. Чайковського, її керівництво, викладачі й студенти в міру своїх можливостей активно долучалися до спротиву рашизму й рашистам.

Так в інтерв'ю Марічці Паламарчук ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського відзначив: «Після початку повномасштабного вторгнення наша Академія звернулася з офіційним листом до Пітера Гелба, щоб замінити російську оперну співачку Ганну Нетребко, яка була солісткою Метрополітен-опера понад 20 років, на українську співачку, випускницю Академії Людмилу Монастирську. І нам це вдалося! 5 березня 2022 року Ганну Нетребко звільнили, а її партію в опері “Турандот” виконала українка Людмила Монастирська. Метрополітен-опера зазнала великих збитків, але це було принциповим питанням. До слова, Ганна Нетребко до цього часу судиться з оперою. І це не єдина наша перемога на культурній арені. Ми одні з перших написали й домоглися, щоб на московську консерваторію наклали санкції та виключили її з Асоціації міжнародних конкурсів. Ми звернулися до всієї світової музичної спільноти щодо засудження російської агресії...Також ми поновили членство в Асоціації європейських консерваторій, до якої входять усі провідні консерваторії світу. Це дуже потужна організація, яка нам допомагає і передала нам генератори. Цікаво те, що я

відкривав день України, який відбувся у межах цієї Асоціації вперше в історії. До речі, ми посприяли, щоб із цієї Асоціації вивели російські ВНЗ. Нас нещодавно запросили стати членами організації Опера Європа, яка об'єднує 300 найпрестижніших оперних театрів світу, і це велике досягнення. Я мав честь виступати на Конгресі, і там я відчув велику підтримку України. І вони теж призупинили членство російських оперних театрів у цій організації. Цікавим є такий факт: коли ми відкривали кафедру ЮНЕСКО, ми боролися з російськими ВНЗ. Тоді нам затвердили відкриття кафедри, а Росії — ні. Вони досі обурюються з цього приводу. Це наші невеликі, але дуже важливі перемоги в культурній площині» (Паламарчук, 2023а, URL).

Враховуючи жахливі реалії російської повномасштабної агресії, менеджмент НМАУ ім. П. І. Чайковського, намагається зберегти зроблене й крок за кроком покращувати власну матеріальну базу, інтенсифікувати навчальний процес, сприяти повноцінному входженню вишу у цивілізаційний гуманітарний простір.

З цього приводу в своєму інтерв'ю Максим Олегович Тимошенко наголосив: «Плани дуже грандіозні. Ми плануємо дуже серйозну співпрацю з США та Європою, з нашими іноземними партнерами. Вже почали перемовини з Японією. Цікавимося програмами обміну студентами та вдосконалюємо програму онлайн задля зручності наших іноземних студентів. Плануємо завершити ремонт великої зали імені Василя Сліпака, який має унікальну акустику, та продовжити реконструкцію. Безумовно, хочеться, щоб наші викладачі мали гідну заробітну платню. Оплата праці видатних культурних діячів має бути на світовому рівні. Багато є над чим працювати — це збільшення кількості іноземних студентів, аудиторій. Ми великими темпами розвиваємося, і нам вже замало місця для всіх. Моя особиста мрія — я хочу увічнити імена наших Героїв у стінах Академії та скоріше взяти участь у концерті на день Перемоги України» (Паламарчук, 2023б, URL).

Що відрізняє пересічний вищий навчальний заклад від інноваційного? Передусім, невміння й небажання конкурувати, ризикувати, цінувати свій

людський інтелектуальний потенціал й рухатися в ногу з часом. Девіз їх керівників: «Краще синиця в руках, чим журавель у небі». На противагу цьому зашкарублому традиціоналізму кредо керівника Академії — люди, патріотизм, інновації, розвиток.

«Я хочу наголосити, — відзначив Максим Олегович Тимошенко, — що наш головний скарб — це не рейтинги, не будівлі, не коштовні інструменти, а наші люди! Це наші героїчні викладачі та студенти, які, на жаль, загинули на війні, та всі, які зараз боронять нашу державу. Наші щирі патріоти, які дають концерти для військових та поранених, їздять із гуманітарною допомогою в гарячі точки, наші студенти, які продовжують займатися музикою і прославляють Україну в світі. Ми вистоїмо попри все. Головне, щоб була перемога» (Паламарчук, 2023б, URL).

Проаналізувавши у яких умовах зароджувалася НМАУ ім. П. І. Чайковського, через які визначальні етапи проходила у своєму становленні та які наразі завдання вона виконує, ми дійшли **висновків**.

По-перше, російські імперіалісти й комуністи намагалися мінімально розвивати культурний сектор в Україні, але максимально використовувати його великий потенціал для власних потреб.

По-друге, з відновленням Української держави в 1991 році, розпочався новий етап в історії Консерваторії, завдячуючи професійній роботі викладацького складу, талановитим студентам, вона стала провідним музичним закладом України й у 1995 р. першою серед подібних установ отримала національний статус.

По-третє, П. І. Чайковський — видатний діяч світового музичного мистецтва, має, без сумніву, генетичне українське походження. За громадською позицією і мистецькою діяльністю Петро Ілліч жодним чином не може бути віднесений до одіозних ідеологів «руського мира» й «рашизма», а його унікальна творча спадщина, беззаперечно, належить українській культурі та є її невід’ємною фундаментальною складовою. Заборона вивчення творчості П. І. Чайковського, виконання його геніальних творів, вилучення імені

славетного композитора з назв вулиць, будинків, закладів освіти, музеїв, культурно-мистецьких установ є проявом відверто антиукраїнської, антидержавницької позиції.

По-четверте, святкування 160 років з дня заснування Академії продемонстрували її великі досягнення у гуманітарній сфері й те, що вона стала провідним освітнім й культурно-мистецьким центром України та одним з потужних осередків консолідації української політичної нації навколо спільних цінностей, якими є, зокрема, національна культура й українське музичне мистецтво.

Перспективи подальших розвідок... Національна музична академія України імені П. І. Чайковського є вагомим частиною українського гуманітарного простору, потужним сектором національної освіти й важливим елементом національно-патріотичного виховання в умовах повномасштабної російської агресії, тому вивчення історії її створення, розвитку, сучасного функціонування та перспектив потребує подальшого опрацювання.

Список використаної літератури і джерел

1. Бондарчук, В., 2023. Кафедра ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: стратегічний вимір. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 58(1), сс.7–24.
2. 2. Всеукраїнська наукова конференція «Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського: соціокультурні виклики сучасності», 2023, [online]. Режим доступу: <<https://knmau.com.ua/vseukrayinska-naukova-konferentsiya-natsionalna-muzichna-akademiya-ukrayini-im-p-i-chajkovskogo-sotsiokulturni-vikliki-suchasnosti/>> [дата звернення: 21.10.2023].
3. Експертний висновок щодо встановлення генетичної належності та національної ідентичності творчої спадщини композитора і громадського діяча Петра Чайковського традиціям вітчизняної музичної культури, генетичному коду та ментальності цивілізованого українства, 2023, [online]. Режим доступу: <https://ndiu.org.ua/images/novyny/konferentsii/Eksp_vysn_nov.pdf> [дата звернення: 14.09.2023].
4. Історія. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, [online]. Режим доступу: <<https://knmau.com.ua/istoriya/>> [дата звернення: 10.08.2023].
5. Концерт до 160-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023, [online]. Режим доступу: <<https://knmau.com.ua/kontsert-do-160-richchya-nmau-im-p-i-chajkovskogo-2/>> [дата звернення: 30.10.2023].
6. Мірер, П., 2022. Окупанти РФ зносять мариупольський театр, на який у березні скинули бомбу: що відомо, [online]. Режим доступу: <<https://suspilne.media/344686-mariupolskij-dramteatr-okupanti-znisili-sob-prihovati-zlocini-tkacenko/>> [дата звернення: 21.02.2023].
7. Паламарчук, М., 2023а. Ми відновили історичну справедливість, і це дуже важливо – ректор музичної академії ім. П. І. Чайковського, [online]. Режим доступу:

<https://www.kyivpost.com/uk/post/23882?fbclid=IwAR2JegjF-hP9s4A_h8aWzQJNATjOiVVY9szL7O46OzbBnar8epL6ATnQPLo_aem_AUMjXv6pq418-iRn2gT-mADkTU> [дата звернення: 10.11.2023].

8. Паламарчук, М., 2023б. Ректор музичної Академії: наш головний скорб – це не рейтинги, не будівлі, не коштовні інструменти, а наші люди, [online]. Режим доступу: <<https://www.kyivpost.com/uk/post/23975>> [дата звернення: 12.11.2023].

9. Про реорганізацію Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського у Національну музичну академію України: Указ Президента України від 05.09.1995 р. № 817/95, [online]. Режим доступу: <https://ips.ligazakon.net/document/U817_95> [дата звернення: 08.10.2023].

10. Рожок, В. І., ред., 2004. *Академія музичної еліти: Історія та сучасність – до 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: Музична Україна.

11. Рожок, В. І., ред., 2013. *Національний музичний академії України ім. П. І. Чайковського 100 років*. Київ: Музична Україна.

12. Фаховий висновок щодо належності назви Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського до символіки російської імперської політики, 2023, [online]. Режим доступу: <<https://uin.gov.ua/dekomunizaciya-ta-reabilitaciya/podolannya-naslidkiv-rusyfikaciyi-ta-totalitaryzmu-v-ukrayini/fahovi-vysnovky/nacionalna-muzyczna-akademiya-ukrayiny-imeni-p-i-chaykovskogo>> [дата звернення: 21.11.2023].

References

1. Bondarchuk, V., 2023. Kafedra YuNESKO «Muzyka, osvita, nauka — zarady myru» Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: stratehichnyi vymir [UNESCO Department "Music, Education, Science — for the sake of peace" of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine: strategic dimension]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 58(1), pp.7–24.

2. All-Ukrainian Scientific Conference "P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Sociocultural Challenges of Modernity", 2023, [online]. Available at: <<https://knmau.com.ua/vseukrayinska-naukova-konferentsiya-natsionalna-muzichna-akademiya-ukrayini-im-p-i-chajkovskogo-sotsiokulturni-vikliki-suchasnosti/>> [accessed: 21 October 2023].

3. Expert opinion on the establishment of genetic belonging and national identity of the creative heritage of the composer and public figure Petro Tchaikovsky to the traditions of domestic musical culture, the genetic code and mentality of civilized Ukraine, 2023, [online]. Available at: <https://ndiu.org.ua/images/novyny/konferentsii/Eksp_vysn_nov.pdf> [accessed: 14 September 2023].

4. History. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, [online]. Available at: <<https://knmau.com.ua/istoriya/>> [accessed: 10 August 2023].

5. Concert for the 160th anniversary of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky, 2023, [online]. Available at: <<https://knmau.com.ua/kontsert-do-160-richchya-nmau-im-p-i-chajkovskogo-2/>> [accessed: 30 October 2023].

6. Mirer, P., 2022. Occupiers of the Russian Federation are demolishing the Mariupol theater, which was bombed in March: what is known [online]. Available at: <<https://suspilne.media/344686-mariupolskij-dramteatr-okupanti-znisili-sob-prihovati-zlociniv-tkacenko/>> [accessed: 21 February 2023].

7. Palamarchuk, M., 2023a. We have restored historical justice, and this is very important – the rector of the P. I. Tchaikovsky Academy of Music, [online]. Available at: <https://www.kyivpost.com/uk/post/23882?fbclid=IwAR2JegjF-hP9s4A_h8aWzQJNATjOiVVY9szL7O46OzbBnar8epL6ATnQPLo_aem_AUMjXv6pq418-iRn2gT-mADkTU> [accessed: 10 November 2023].

8. Palamarchuk, M., 2023b. Rector of the Music Academy: our main treasure is not ratings, buildings, or expensive instruments, but our people, [online]. Available at: <<https://www.kyivpost.com/uk/post/23975>> [accessed: 12 November 2023].

9. On the reorganization of the Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky into the National Music Academy of Ukraine: Decree of the President of Ukraine dated 09/05/1995 No. 817/95, [online]. Available at: <https://ips.ligazakon.net/document/U817_95> [accessed: 8 October 2023].

10. Rozhok, V. I., ed., 2004. *Akademiia muzychnoi elity: Istoriia ta suchasnist – do 90-richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Academy of musical elite: History and modernity – to 90th anniversary of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

11. Rozhok, V. I., ed., 2013. *Natsionalnii muzychnii akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho 100 rokiv* [P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine is 100 years old]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

12. Expert opinion on the appropriateness of the name of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine to the symbolism of Russian imperial policy, 2023, [online]. Available at: <<https://uinp.gov.ua/dekomunizaciya-ta-reabilitaciya/podolannya-naslidkiv-rusyfikaciyi-ta-totalitaryzmu-v-ukrayini/fahovi-vysnovky/nacionalna-muzychna-akademiya-ukrayiny-imeni-p-i-chaykovskogo>> [accessed: 21 November 2023].

YURIY FIHURNYI

ORCID iD: 0000-0002-6463-0920

Ph. D. in History,

*Head of Ukrainian Ethnology Department
of Research Institute of Ukrainian Studies
at the Ministry of Education and Sciences of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine)

ukr.etnolog_fus@ukr.net

P. I. TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

AS A LEADING EDUCATION CENTER FOR CULTURAL

AND ART TRAINING: 160-YEAR MILESTONE

The author of the article examines the history of the creation, development, modern functioning and prospects of the leading educational and cultural and artistic center of Ukraine — the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. This study was carried out on the basis of the methodological principles of historicism, systematics, complexity, comprehensiveness, multifactoriality, objectivity and scientific knowledge etc. The article provides an outline of the historiography of the investigation having concerned the specified problem and the source base. The ontological essence of the main research terms is highlighted: "P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine", "national-patriotic education", "artistic elite", "Ukrainian nation- and state-building", "full-scale Russian military aggression against Ukraine", "Russian world", "Rashism". The peculiarities of the establishment and functioning of this educational institution in the imperial and totalitarian epoch are analyzed. The study shows the systemic development of the Academy after the restoration of the Ukrainian state. During the Russian full-scale military invasion of Ukraine, certain changes took place that affected the functioning of the Academy. In the article, the author systematized the main conceptual arguments regarding the affiliation of P.I. Tchaikovsky to the Ukrainian cultural heritage. In the article, the author systematized the main conceptual arguments

regarding the affiliation of P.I. Tchaikovsky to the Ukrainian cultural heritage. In the article, the author singled out the main achievements of the activity and outlined the primordial priorities of Maksym Tymoshenko's direction in his position as rector of the Academy. It was displayed the complex and systematic work of the management of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine regarding the transformation of the institution into a powerful leading musical, cultural and artistic center of Ukraine. The prominent place that occupied the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine in the formation of the national-patriotic artistic elite of Ukraine proves its distinguished and important role in the formation of the Ukrainian nation and state in the conditions of the full-scale military invasion of Russia in Ukraine.

Keywords: *P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, national-patriotic education, artistic elite, Ukrainian nation- and state-building, "Russian world."*

Стаття надійшла до редакції 21.11.2023

УДК 7:165.74]"2022/2023"]:355.48(477-651.2:470-651.1)"2014/..."(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.4(61).2023.301186

НАТАЛІЯ БОРОДІНА

ORCID iD: 0000-0001-7502-518X

кандидат філософських наук,

докторант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

borodina.nataliya.v@gmail.com

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ АРТ-АКТИВІЗМУ

Виокремлено три основні методології арт-активізму (артивізму): *groupism*, *field-crossing* та подієвий підхід. Визначено широке коло можливостей артивізму: привернення уваги до актуальних соціокультурних проблем, «залучення» більш широкої аудиторії, заохочення допомоги постраждалим в результаті військових конфліктів. З'ясовано, що в контексті сучасних реалій повномасштабного вторгнення Росії в Україну артивізм дає можливість показати відмінності української та російської культури (російська пропаганда стверджує, що вони тотожні). Доведено, що акції артивізму дозволяють визначити особливості культурної ідентичності, відкрити для Заходу систему цінностей України та продемонструвати за допомогою мистецтва культурно-ментальні особливості України, на які спираються цінності. Виокремлено чотири категорії мистецьких акцій, які активно використовуються в артивізмі 2022–3023 років, присвяченому повномасштабному вторгненню Росії в Україну: помірний артивізм — нейтральна підтримка (підсвічування будівель в кольори українського прапору, благодійні концерти тощо), радикальний артивізм — шокуючі втручання (перформанси, які імітують поранення та смерть), псевдопідтримка (в цих акціях українців закликають зупинити боротьбу та «помиритися») та акції «зради», які були сприйняті як псевдопідтримка і викликали обурення. З'ясовано за допомогою OSINT-аналізу, що мистецькі акції радикального та помірного артивізму існують в балансі — радикальний арт-активізм більш довго пам'ятають, а помірний артивізм викликає більше підтримки. Визначено, що на глядачів найбільший вплив та підтримку мають акції псевдопідтримки через пропозицію дуже легкого рішення — «не втручатись у проблему». Доведено доцільність упровадження перевірки реакції на проекти арт-активізму на фокус-групі задля мінімізації у подальшому кейсів «зради».

Ключові слова: арт-активізм, артивізм, перформанс, інсталяція, мурал, мистецтво.

Постановка проблеми... Мистецтво дедалі частіше стає частиною соціально-політичної боротьби, транслюючи яскраві меседжі з агітаційно-культурним впливом, який може стати не менш небезпечною зброєю, ніж ракети і танки. В англomовному науковому середовищі був створений термін «*artivism*», який об'єднує мистецькі проекти, створені для привернення уваги до соціально-політичних проблем. Дослідженню українського арт-активізму під час

повномасштабного вторгнення Росії в Україну, на нашу думку, присвячено недостатню кількість наукових розвідок, тож ця проблематика вимагає подальшого опрацювання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... На думку Т. Sanz та В. Rodriguez-Labajos, «Мистецький активізм (артивізм) сприяє організаційним стратегіям руху. Артивізм розширює демографію рухів і сприяє інклюзивності. Освіта, соціальна згуртованість і вираження ідей є основними ефектами артивізму» (2021, сс. 51-52).

У контексті вивчення артивізму можна виокремити декілька методологій:

- «*groupism*» («групізм»), який вивчає творчість груп та сфери їхнього соціального впливу (*Brubaker, 2004*);

- «*field-crossing*», в якому митець і дослідник створюють мистецьку подію артивізму разом (*Salzbrunn, 2021*);

- подієвий підхід, який вивчає вплив окремих мистецьких подій на соціополітичну сферу (*Salzbrunn, 2015*).

У межах даного дослідження використовуватиметься останній — подієвий підхід. Зовсім нещодавно український арт-активізм став актуальною темою, тож наукова розробка цієї проблеми на теренах України тільки-но отримала свій початок. Серед українських авторів потенціал впливу мистецтва розглядали в багатьох аспектах, зокрема, було з'ясовано, що не тільки традиційно «агітаційні мистецтва», такі як література та живопис, але й текстиль може брати участь в артивізмі і ставати зброєю. В роботі З. Шульга «Художній текстиль як зброя» зазначено: «Художні тканини, і народні, і професійні, не лише ідентифікують націю, часто віддзеркалюють ці змагання, але й у різні періоди цієї боротьби перетворюються на активний фактор, а часто й на зброю — потужну, дієву» (2022, с. 51). Варто наголосити на існуючих дослідженнях А. Кройтора (2019), А. Онищенка (2019), Л. Стеценка (2012) та А. Тормахової (2022), які розглядають можливість використовувати мистецтво як політичну зброю. Так, Л. Стеценко зазначає: «Мистецтво звертається не тільки до базових для

конкретної культури категорій та канонів, а здатне продукувати власні духовні змісти, естетичні цінності, що можуть переорієнтувати суспільну свідомість і привести до зміни картини світу» (2012, с. 38). Вищезначені наукові роботи написані до початку повномасштабного вторгнення і наразі потребують актуалізації, оскільки зараз досить гостро постає питання не лише політичного потенціалу мистецтва, а й його використання як зброї, яка б допомогла Україні отримати допомогу та протидіяти ворожим культурним впливам Росії.

Серед досліджень, які вийшли після повномасштабного вторгнення, зазначено, що мистецькі акції «формують в свідомості зарубіжного глядача сприйняття українців, як вільної нації» (Рибалко, Мисник, 2023, с. 202) та допомагають формувати самоідентифікацію в культурному полі: «Митці — це люди, які через свої роботи акумулюють сенси про те, ким ми є, ким ми були та ким будемо в майбутньому. Зараз весь наш культурний фронт відвойовує право пролувати по-новому в міжнародному контексті. А саме — заявити про себе не лише як про країну, яка веде війну з росією, а й через культурні та мистецькі події показати, за що ми боремось» (Дятел, 2022, URL).

Мета дослідження полягає в аналізі соціально-політичної ролі арт-активізму в умовах повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) визначити основні категорії кейсів арт-активізму;
- 2) з'ясувати рівень підтримки кожної категорії кейсів арт-активізму та особливості її сприйняття;
- 3) проаналізувати можливості та перспективи використання кожної категорії кейсів арт-активізму.

Виклад основного матеріалу дослідження... В цьому дослідженні буде розглянуто кейси мистецьких акцій, присвячені нападу Росії на Україну, а також проведено класифікацію означених кейсів за засобами вираження та впливу на соціополітичне оточення. Реакція на кейси і їх впливовість на суспільство визначались за допомогою аналізу публікацій в ЗМІ (метод *OSINT*) та інтерв'ю з

українськими біженцями в Румунії (146 респондентів), Італії (15 респондентів), Ісландії (39 респондентів), а також інтерв'ю з волонтерами цих країн та працівниками університету *Université libre de Bruxelles* (Бельгія), університету *Bicocca* (Італія) та університету *Vifrost* (Ісландія).

Кейси нейтральної підтримки

Традиційно найбільш поширеною реакцією на соціальні проблеми є «помірний активізм», який обережно та стримано нагадує глядачам про наявність проблеми. В контексті збройного нападу Росії такими акціями нейтральної підтримки — помірною активізму — стали концерти, присвячені фінансовій допомозі (зборам) задля підтримки жертв, благодійні виставки та підсвічування відомих будівель в кольори українського прапора. Жовто-блакитними були найвища будівля світу — Бурдж Халіфа в ОАЕ, Сіднейський оперний театр, Ейфелева вежа, штаб-квартира Європейської комісії у Брюсселі, численні впізнаванні будівлі у Великій Британії та США. У багатьох країнах і зараз проходять акції, перформанси, гепенінги та інші форми мистецтва дії.

Аналіз відгуків у пресі та інтерв'ю показав, що рівень підтримки населення складає 5 балів із 5 максимально можливих балів. Результати опитування, проведеного серед українських біженців в Європі, показали, що 70% респондентів в якості підтримки найбільше хотіли б побачити безкоштовні майстер-класи для дітей. Рівень впливу означеного кейсу становив 3 бали із 5 максимально можливих балів, тому що про такий вид кейсів дуже швидко забувають оточуючі, а інфопривід тримається в інфополі впродовж декількох днів.

Кейси жорстокого втручання

Під жорстоким втручанням маються на увазі мистецькі акції, які можна класифікувати як «радикальний артivism», що не тільки демонструє підтримку, але й показує біль та травму України і дає можливість на деякий час відчутти страждання українців. Перформанси жорстокого втручання, як правило, відбуваються у людних місцях і шокують глядачів, особливо непередбачених.

Про одну з таких акцій повідомляє видання «*The Village*»: «Українці Каліфорнії об'єдналися, щоб вшанувати пам'ять загиблих дітей. Вони зробили інсталяцію та перформанс, розмістивши 128 пар дитячого взуття на одній із центральних вулиць міста, Сантана Роу, щоб нагадати світу, що війна досі триває та продовжують гинути діти й дорослі» (Морозов, 2023, URL).



Рис. 1. Інсталяція, присвячена загиблим дітям (Горлач, 2022).

Перформанси є більш популярними акціями жорстокого втручання, порівняно із інсталяціями, оскільки передбачають дію і, відповідно, сприймаються більш динамічно: «У день візиту президента США Джо Байдена до Польщі у Варшаві відбулася акція «Досить обіцяти, почни діяти!». Біля будівлі Палацу Культури та Науки зібралося кілька тисяч українців, а також тих, хто підтримує нашу країну. Під час акції відбувся символічний перформанс: учасники лягли на землю та накрилися куртками та пакетами. Саме так зараз виглядають українські міста, де тіла вбитих людей лежать на вулиці, яких не можуть поховати» (Мистецтво проти війни, 2022, URL).

На межі «нейтрального і шокуючого» стає проєкт «Захоплений дім», в якому західному глядачу делікатно і нетравмуюче намагаються показати, як це — жити поруч з окупантами та загарбниками. «Нехай цей проєкт стане не потоком «поганих новин з України», а вашою особистою розмовою, розмовою на вашій кухні досхочу, з кожним українцем, чиє життя знаходиться під загрозою в нашому спільному «захопленому домі», — йдеться у повідомленні про виставку від куратора Кейт Тейлор. «Мета виставки — не лише проінформувати глядача, а й занурити його в ту атмосферу, в якій сьогодні перебувають

українці. Тільки так можна відчутти, що відбувається насправді і чому цю війну потрібно негайно припинити» (Карпюк, 2022, URL).

Аналіз відгуків у ЗМІ та проведені бесіди з європейськими глядачами показали, що «занурення» дійсно викликає почуття, що військові дії потребують негайного припинення, але глядачі зазвичай відчувають, що не можуть вплинути на війну особисто, тому для них більш простим виходом є подальше невідвідування мистецьких проєктів жорстокого втручання. Через півтори роки з початку повномасштабного вторгнення тільки найбільш віддані люди в Європі досі згодні переживати акції жорстокого втручання — більшість згодна приймати нагадування про війну в форматі нейтральних акцій. Таким чином, рівень підтримки населення складає 3 бали із 5 максимально можливих балів, а рівень впливу — 4 бали з 5 максимально можливих балів, оскільки кейси жорстокого втручання значно довше тримаються в інфополі, порівняно із кейсами нейтральної підтримки.

Кейси псевдопідтримки

Серед численних кейсів, які з першого погляду виглядають як підтримка, але насправді трансюють ворожі для України погляди, типовим прикладом є Лайка (*Layka*), стріт-художниця, яка назвала себе на честь російської собаки-космонавта. Доцільно згадати, що собака Лайка була безглуздо відправлена у космос на загибель — з самого початку проєкту росіяни не планували повертати собаку, а відправили її для того, щоб вона згоріла в космосі заживо. Ця художниця вважає себе «нападником» та пропагує соціальне залучення мистецтва, отож вибір псевдоніму чітко демонструє її проросійські симпатії. Нещодавно нею створено полотно начебто проти нападу Росії, яке широко тиражується в мас-медіа серед інших відомих стріт-артів у підтримку України (*Origlia*, 2022).



Рис. 2. Мурал Лайки (*Origlia, 2022*)

В інтерв'ю журналу «*Vogue*» Лайка розповіла: «Український конфлікт висвітлює деякі важливі аспекти щодо мігрантів і біженців: Європейський Союз є ідеальною машиною для прийому. Для ЄС є біженці сорту А та сорту В. Прикро. Якщо ви поїдете в Медіку, на кордоні між Польщею та Україною, ви знайдете 5-зіркову систему прийому. За кілька кілометрів, на кордоні з Білоруссю, з мігрантами поводяться в нелюдських умовах: вони живуть на смузї землі, обмеженій стіною з колючим дротом, піддаються насильству та тортурам. Вам це здається правильним?» (*Origlia, 2022, URL*).

Подібні інтерв'ю з художниками дозволяють визначити, які саме кейси ними запропоновані: кейси підтримки чи кейси псевдопідтримки. Інтерв'ю з Лайкою насичене маніпулятивними та хибними твердженнями: «П'ятизіркова система прийому в Медікі», про яку говорить художниця — це можливість попросити безкоштовну каву або чай, у випадку, якщо біженець із дитиною — то ще й теплий суп. Ніяких інших пільг українські біженці не мають, оскільки Польща дуже швидко відмінила пільги на проїзд та безкоштовне житло. Мігранти з Білорусі, про яких згадує художниця, намагаються виїхати не від військового конфлікту, адже вони не зазнавали жодної небезпеки, а просто бажають заробити більше грошей.

Доцільним також є розгляд меседжу «ви повинні помиритися», закладеного художницею на полотні (на роботі Лайки дівчина-Росія та дівчинка-Україна обіймаються після сварки). На Заході означена робота зчитується приблизно так: Україно та Росія, не створюйте нам проблеми, не сваріться вже.

«Сварка» насправді є нападом, в якому Росія бажає знищити все, що пов'язано з Україною. Риторика російських чатів та спільнот в соціальних мережах показує, що деякий час росіяни гралися з ідеєю «ми зробимо українців щасливими в тому варіанті, як ми вважаємо для них краще». Гру з лозунгами «ми йдемо не з війною, а з “денацифікацією”» можна порівняти з численними випадками, коли гвалтівник впевнений, що робить жертву щасливою, адже приділяє їй увагу, вона напевно так цього хотіла. Зараз росіяни інтенсивно бажають, щоб українці померли найлютішою смертю через те, що опиралися збройному напад.

Тому чи мусять українці обійматися з росіянами — питання риторичне. Робота Лайки транслює проросійське розуміння ситуації і доводить, що мистецтво може виступати зброєю. Але в цьому випадку — не українською, соскільки її робота — це приклад російської пропаганди, досить вдало замаскованої під виглядом підтримки України.

Аналіз відгуків в пресі та інтерв'ю з глядачами цієї та подібних акцій показують, що рівень підтримки населення акцій «псевдопідтримки» в Європі дуже високий, тому що це дуже спрощує проблему і дозволяє глядачам дистанціюватися від неї. Необхідно пояснювати європейцям, що це не є підтримка України, і не можна включати такі проекти в реєстри «проектів підтримки». Такі акції швидко забуваються, оскільки їх головна мета якраз у цьому і полягає: напад Росії на Україну розглядається як сварка друзів, які от-от швидко помиряться, тільки не втручайтесь (*Vandana, 2022*).

Для кейсів псевдопідтримки характерним є дуже низький рівень підтримки проектів українцями, але високий рівень впливу проектів на проросійсько налаштованих іноземців.

Кейси «зради»

Це проекти артivismу, які розколюють суспільство та відволікають увагу від існуючих проблем. Я. Назар зазначає: «Реакція українців на мистецькі проекти, присвячені війні та бійцям, досить неоднозначна, тому багата на “зради”» (2016, URL). Кейси «зради» можна порівнювати з «*friendly fire*», коли

мистецькі проекти скоріше спрацьовують як антиреклама. Яскравим прикладом може слугувати пісня українського продюсера та автора пісень Потапа «Волонтер», яка була написана у лютому 2023 року. Майже одразу користувачі мережі почали писати, що трек недоречний і обурливий. Коментатори особливо гостро відреагували на такі слова: «Ой, мамо, не питай, з ким була і де ночі провела, я була з хлопцями-бійцями, я волонтерила». На думку багатьох слухачів, ці рядки не висловлюють підтримку волонтерам, а навпаки — ставлять під сумнів саму суть волонтерства, прирівнюючи волонтерок до жінок для розваги.

Сам Потап пояснив свої наміри так: «Якщо комусь не сподобалися саме ці рядки, пояснюю: я намагався зробити такий легкий жарт. Мама думала, що її дочка десь там гуляє, але виявляється, що це не так, що вона волонтерила, вона допомагала. Це особисто моя авторська думка, і мною суть туди була закладена саме така. Але це перекрутили і сприйняли інакше. Що взагалі нормально, тому що кожен може сприймати все по-своєму. Ну, нічого, буде ще багато нових інших пісень» (Габріадзе, 2023, URL).

«*Friendly fire*» демонструє рівень напруги і стресу в українському суспільстві, де пошук внутрішніх ворогів відбирає багато часу та ресурсу. Перед інтенсивною критикою варто розглянути бекграунд виконавця, чи дійсно можна запідозрити його у ворожості. Крім того, виконавцям варто старанніше перевіряти всі можливі варіанти сприйняття ідеї перед оприлюдненням задля уникнення її невірної інтерпретації.

Кейси артivismу, які були сприйняті як «зрада» не мають підтримки, їх вплив як на українців так і на представників Заходу — негативний, тому що складається враження, що українці самі не розуміють, що їм потрібно.

У процесі створення фільмів існує практика перевірки сюжету на фокус-групі, тому митцям, які створюють проекти на підтримку України, було б доречно впровадити цю практику перевірки реакції на невеликій групі людей, перш ніж випускати проекти на широкий загал.

Висновки.

1. Серед мистецьких проєктів, які позиціонують себе як такі, що присвячені вторгненню Росії в Україну, виділено чотири категорії:

перша категорія — кейси нейтральної підтримки (наприклад, підсвічування Колізея кольорами українського прапору) — помірний артivism;

друга категорія — кейси жорстокого втручання (обливання червоною фарбою, імітація смерті та інше) — радикальний артivism;

третя категорія — кейси псевдопідтримки (мурали з обіймами);

четверта категорія — кейси підтримки, які були сприйняті як псевдопідтримка (кейси «зради»).

В усіх чотирьох категоріях арт-активізму активно залучені як самі українці, так і європейці, а іноді — навіть росіяни.

2. Аналіз відгуків у пресі та інтерв'ю показує, що рівень підтримки кейсів нейтральної підтримки українським населенням був максимально високим, а рівень впливу означеного кейсу арт-активізму на іноземців становив половину з усіх можливих балів, тому що про такий вид кейсів дуже швидко забувають оточуючі, а інфопривід тримається в інформаційному полі впродовж декількох днів. Аналіз відгуків у ЗМІ та проведені бесіди з європейськими глядачами показали, що «занурення» завдяки кейсам арт-активізму жорстокого втручання дійсно викликає почуття, що військові дії потребують негайного припинення, але глядачі зазвичай відчують, що не можуть вплинути на війну особисто, тому для них більш простим виходом є подальше невідвідування мистецьких проєктів жорстокого втручання. Через півтори роки з початку повномасштабного вторгнення тільки найбільш віддані люди в Європі досі згодні пережити акції жорстокого втручання. Таким чином, рівень підтримки населенням означених кейсів арт-активізму складав половину з усіх можливих балів, а рівень впливу сягнув більше половини балів, оскільки кейси жорстокого втручання значно довше тримаються в інфополі, порівняно із кейсами нейтральної підтримки. Для кейсів псевдопідтримки характерним є дуже низький рівень підтримки проєктів

українцями, але високий рівень впливу проєктів на проросійсько налаштованих іноземців. Кейси арт-активізму, які були сприйняті як «зрада» не мають підтримки, їх вплив як на українців так і на представників Заходу — негативний, тому що складається враження, що українці самі не розуміють, що їм потрібно.

3. Саме зараз дослідники повинні звернути якомога більше уваги на кейси арт-активізму псевдопідтримки. Радикальний та помірний арт-активізм існують в балансі: радикальний арт-активізм впродовж довгого проміжку часу пам'ятають, тоді як помірний — викликає більше підтримки. А от акції псевдопідтримки мають підтримку лише через те, що пропонують Заходу дуже легке рішення — не втручатись в існуючу проблему, яка полягає у сварці «двох сестер», а очікування примирення між двома сторонами конфлікту. Наразі українські дослідники повинні привернути якомога більше уваги до того, що повномасштабне вторгнення Росії в Україну — це не «сварка двох сестер», а насилля і спроба знищити Україну. Мистецькі акції, які демонструють всі варіації на тему «обіймів та дружби» — це ознака того, що митець демонструє проросійську позицію. Саме росіяни під лозунгом «допомоги братнім народам» захоплювали нові території та придушували культуру сусідів. Сюди також підпадають проєкти, які несуть ідею «немає ніякої проблеми України — це війна Росії з Америкою» (стереотип, поширений серед працівників університету Вісосса, Італія). На Україну здійснено збройний напад Росією не через Америку, а через те, що Росія вже багато сотень років намагається завоювати територію України і скористається будь-якою нагодою, аби зробити це знову.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з виходом нових мистецьких акцій проти вторгнення Росії в Україну. Арт-активізм дозволяє подолати постколоніальні стереотипи, пов'язані з тим, що «українська культура буде завжди знаходитися в тіні російської культури». Нині мистецтво виступає як зброя проти ворожої пропаганди і як інструмент становлення нової української ідентичності. Саме тому арт-активізм потребує подальшого аналізу та документування.

Список використаної літератури і джерел

1. Габріадзе, К., 2023. Потап прокоментував хейт навколо пісні "Волонтер" і пояснив значення рядка "Я була з хлопцями, бійцями, я волонтерила", [online]. Режим доступу: <<https://tsn.ua/glamur/potap-prokomentuvav-heyt-navkolo-pisni-volonter-i-poynasniv-znachennya-ryadka-ya-bula-z-hlopcyami-biycyami-ya-volonterila-2330536.html>> [дата звернення: 10.10.2023].
2. Горлач, П., 2022. Нагадати світу, що війна ще триває: мистецькі акції на підтримку України, [online]. Режим доступу: <<https://suspilne.media/222851-nagadati-svitu-so-vijna-se-trivae-mistecki-akcii-na-pidtrimku-ukraini/>> [дата звернення: 07.10.2023].
3. Дятел, О., 2022. Мої вміння — моя зброя. Чи є місце культурним заходам під час війни? [online]. Режим доступу: <<https://life.pravda.com.ua/columns/2022/05/14/248644/>> [дата звернення: 03.10.2023].
4. Карпюк, Є., 2022. Berlin will host an exhibition of artwork about the war in Ukraine, [online]. Available at: <<https://donttakefake.com/en/berlin-will-host-an-exhibition-of-artwork-about-the-war-in-ukraine/>> [accessed: 10 October 2023].
5. Кройтор, А. В., 2019. Політичний акціонізм як форма мистецького вираження політичного протесту. Актуальні проблеми філософії та соціології, 24, сс.24–33. <https://doi.org/10.32837/apfs.v0i24.886>
6. Мистецтво проти війни: вуличні художники з усього світу висловлюють підтримку Україні (фотогалерея), 2022, [online]. Режим доступу: <<https://www.radiosvoboda.org/a/foto-antivoenni-graffiti/31852746.html>> [дата звернення: 01.10.2023].
7. Морозов, О., 2023. «Мистецтво – зброя!»: хто і навіщо організовує благодійний фестиваль у Берліні на підтримку України, [online]. Режим доступу: <<https://www.village.com.ua/village/culture/culture-guide/336305-art-weapon-gid>> [дата звернення: 02.10.2023].
8. Назар, Я., 2016. Мистецтво про війну: між творчістю та агіткою, [online]. Режим доступу: <https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/02/160222_war_art_lviv_hk> [дата звернення: 08.09.2023].
9. Онищенко, А. В., 2019. Конструюючи реальність: мистецтво як поле боротьби репрезентацій політичних ідеологій. Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство, 4, сс.67–72. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2019.4.67-72>
10. Рибалко, І. та Мисник, Л., 2023. Роль мистецтва та арт-проектів під час військової агресії. В кн.: Управління проектами післявоєнної розбудови України, XX Міжнародна конференція, Київ, 12 травня 2023. Київ: КНУБА, сс.199–203.
11. Стеценко, Л. Л., 2012. Соціологічні погляди на мистецтво в контексті сучасної естетики. Гуманітарний часопис, 3, сс.38–45.
12. Тормахова, А. М., 2022. До проблеми взаємодії мистецтва та політики в контексті сучасної культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Культурологія, 2, сс.64–68.
13. Шульга, З., 2017. Художній текстиль як зброя. Вісник Львівської національної академії мистецтв, 31, сс.51–70.
14. Brubaker, R., 2004. Ethnicity without groups. In: S. May, T. Modood, J. Squires, eds. Ethnicity, Nationalism, and Minority Rights. Cambridge: Cambridge University Press, pp.50–77. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489235.004>
15. Origlia, F., 2022. Laika, la street artist in maschera paragonata a Banksy: “La mia arte? Non risparmi nessuno”, [online]. Available at: <<https://www.vogue.it/news/article/laika-street-art-documentario-festival-cinema-roma-2022>> [accessed: 11 October 2023].
16. Salzbrunn, M., 2015. Art and Activism: Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-Diverse Cities. European Research Council. <https://doi.org/10.3030/681880>

17. Salzbrunn, M., 2021. Researching Artivism through the Event approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism. *Conessioni Remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia*, 2(II), pp.175–188.
18. Sanz, T. and Rodriguez-Labajos, B., 2021. Does artistic activism change anything? Strategic and transformative effects of arts in anti-coal struggles in Oakland, CA. *Geoforum*, 122, pp.41–54. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2021.03.010>
19. Vandana, K., 2022. Explained: How artists in Ukraine are following the tradition of depicting war through art, [online]. Available at: <<https://indianexpress.com/article/explained/ukraine-artists-depicting-war-through-art-explained-8072464/>> [accessed: 08 October 2023].

References

- Habriadze, K., 2023. Potap commented on the hate surrounding the song "Volunteer" and explained the meaning of the line "I was with boys, fighters, I volunteered", [online]. Available at: <<https://tsn.ua/glamur/potap-prokomentuvav-heynt-navkolo-pisni-volonter-i-poyasniv-znachennya-ryadka-ya-bula-z-hlopcyami-biycyami-ya-volonterila-2330536.html>> [accessed: 10 October 2023].
- Horlach, P., 2022. Remind the world that the war is still going on: art actions in support of Ukraine, [online]. Available at: <<https://suspilne.media/222851-nagadati-svitu-so-vijna-se-trivae-mistecki-akcii-na-pidtrimku-ukraini/>> [accessed: 07 October 2023].
- Diatel, O., 2022. My skills are my weapon. Is there a place for cultural events during war?? [online]. Available at: <<https://life.pravda.com.ua/columns/2022/05/14/248644/>> [accessed: 03 October 2023].
- Karpiuk, Ye., 2022. Berlin will host an exhibition of artwork about the war in Ukraine, [online]. Available at: <<https://donttakefake.com/en/berlin-will-host-an-exhibition-of-artwork-about-the-war-in-ukraine/>> [accessed: 10 October 2023].
- Kroitor, A. V., 2019. Political actionism as a form of artistic expression of political protest [Politychnyi aktsionizm yak forma mystetskoho vyrazhennia politychnoho protestu]. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 24, pp.24–33. <https://doi.org/10.32837/apfs.v0i24.886>
- Art against war: street artists from around the world express support for Ukraine (photo gallery), 2022, [online]. Available at: <<https://www.radiosvoboda.org/a/foto-antivoyenni-graffiti/31852746.html>> [accessed: 01 October 2023].
- Morozov, O., 2023. "Art is a weapon!": who and why organizes a charity festival in Berlin in support of Ukraine, [online]. Available at: <<https://www.village.com.ua/village/culture/culture-guide/336305-art-weapon-gid>> [accessed: 02 October 2023].
- Nazar, Ya., 2016. Art about war: between creativity and propaganda, [online]. Available at: <https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/02/160222_war_art_lviv_hk> [accessed: 08 September 2023].
- Onyshchenko, A. V., 2019. Constructing reality: art as a field of struggle for representations of political ideologies [Konstruiuiuchy realnist: mystetstvo yak pole borotby reprezentatsii politychnykh ideologii]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filosofii ta relihiieznavstvo*, 4, pp.67–72. <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2019.4.67-72>
- Rybalko, I. and Mysnyk, L., 2023. Rybalko, I. ta Mysnyk, L., 2023. Rol mystetstva ta art-proiektiv pid chas viiskovoi ahresii [The role of art and art projects during military aggression]. In: Project management of post-war development of Ukraine, XX International Conference, Kyiv, May 12 2023. Kyiv: KNUBA, pp.199–203.
- Stetsenko, L. L., 2012. Sotsiologichni pohliady na mystetstvo v konteksti suchasnoi estetyky [Sociological views on art in the context of modern aesthetics]. *Humanitarnyi chasopys*, 3, pp.38–45.
- Tormakhova, A. M., 2022. Do problemy vzaiemodii mystetstva ta polityky v konteksti suchasnoi kultury [To the problem of the interaction of art and politics in the context of modern

culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kulturolohiia*, 2, pp.64–68.

13. Shulha, Z., 2017. Khudozhnii tekstyl yak zbroia [Artistic textiles as a weapon]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 31, pp.51–70.

14. Brubaker, R., 2004. Ethnicity without groups. In: S. May, T. Modood, J. Squires, eds. *Ethnicity, Nationalism, and Minority Rights*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.50–77. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489235.004>

15. Origlia, F., 2022. Laika, la street artist in maschera paragonata a Banksy: “La mia arte? Non risparmi nessuno”, [online]. Available at: < <https://www.vogue.it/news/article/laika-street-art-documentario-festival-cinema-roma-2022> > [accessed: 11 October 2023].

16. Salzbrunn, M., 2015. Art and Activism: Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-Diverse Cities. *European Research Council*. <https://doi.org/10.3030/681880>

17. Salzbrunn, M., 2021. Researching Artivism through the Event approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism. *Conessioni Remote. Artivismo Teatro Tecnologia*, 2(II), pp.175–188.

18. Sanz, T. and Rodriguez-Labajos, B., 2021. Does artistic activism change anything? Strategic and transformative effects of arts in anti-coal struggles in Oakland, CA. *Geoforum*, 122, pp.41–54. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2021.03.010>

19. Vandana, K., 2022. Explained: How artists in Ukraine are following the tradition of depicting war through art, [online]. Available at: <<https://indianexpress.com/article/explained/ukraine-artists-depicting-war-through-art-explained-8072464/>> [accessed: 08 October 2023].

NATALIIA BORODINA

ORCID iD: 0000-0001-7502-518X

Ph. D. in Philosophy,

Doctoral Researcher at the Department of Theory and History of Culture

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

borodina.nataliya.v@gmail.com

SOCIOCULTURAL ANALYSIS OF ART ACTIVISM

The article is focused on the subject aimed to identify three main methodologies of art activism: groupism, field-crossing and event approach. A wide range of opportunities for activism has been determined: drawing attention to current socio-cultural problems, "attracting" a wider audience, encouraging aid to victims of military conflicts. It was found that in the context of the modern realities of the full-scale invasion of Russia into Ukraine, activism provides an opportunity to show the differences between Ukrainian and Russian culture (Russian propaganda claims that they are identical). It has been proven that artivism actions allow to determine the peculiarities of cultural identity, to open the value system of Ukraine to the West and to demonstrate with the help of art the cultural and mental peculiarities of Ukraine, on which the values are based. Four categories of artistic actions, which are actively used in artivism throughout 2022–2023, relating to the topical situation of the full-scale invasion of Russia into Ukraine, are singled out: moderate artivism — neutral support (illumination of buildings in the colours of the Ukrainian flag, charity concerts, etc.), radical artivism — shocking interventions (performances that simulate injuries and death), "pseudo-support" (in in these actions, Ukrainians are called to stop the struggle and "reconcile") and "betrayal" actions, which were perceived as pseudo-support and caused outrage. The OSINT analysis

showed that artistic actions of radical and moderate activism exist in balance — radical is remembered longer, moderate causes more support. It has been determined that the audience has the greatest influence and support for pseudo-support actions due to the offer of a very easy solution — "do not interfere with the problem". The author proved the expediency, which is implemented to check the reaction to art activism projects in a focus group in order to minimize cases of "betrayal" in the future.

Keywords: *art activism, activism, performance, installation, mural, art.*

Стаття надійшла до редакції 12.10.2023 р.

ВИТА-ВИКТОРІЯ ЗАДОРЖНА

ORCID iD: 00009-0005-8748-4822

творча аспірантка кафедри бандури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

vitalzvm@gmail.com

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

(на прикладі творчої діяльності Людмили Федорової-Коханської)

Проаналізовано систему сучасної музичної освіти на прикладі діяльності київської, харківської та львівської школи академічного бандурного виконавства, які не тільки забезпечують, а й зберігають та продовжують українську культурно-історичну традицію, виховуючи у своїх нащадків шанобливе ставлення до її культури. З'ясовано, що кожна з них внесла свій особливий вклад у розвиток свого регіону, сформувавши систему музичного мислення, яке максимально реалізує музично-педагогічну діяльність, узагальнюючи та науково обґрунтовуючи музично-творчий розвиток кожної академічної школи, окреслюючи її напрямки функціонування в культурно-освітньому просторі. Презентовано найвідоміших представників цих шкіл та їх основні тенденції подальшого розвитку. Обґрунтовано глибокі соціально-економічні реформування, що відбуваються на територіях України та світу в цілому, котрі обумовили потребу суспільства не лише в самостійній, а й заповзятливій, енергійній, творчо орієнтованій особистості. З'ясовано, що процес адаптації такої особистості слід розглядати з позицій культурологічного аспекту. Доведено, що для майбутніх фахівців музичного мистецтва музика є одним із найемоційніших видів мистецтва, який сприяє розвитку здатності співпереживати, відчуваючи всю палітру людських емоцій та почуттів. Вмотивовано функціональне призначення бандурного виконавства мобілізувати емоційно-чуттєвий світ особистості. Охарактеризовано у цьому контексті музичну спадщину видатної академічної бандуристки Людмили Федорової-Коханської, яка стала невід'ємною складовою духовного життя нації та одним із засобів збереження культурних традицій академічного бандурного виконавства сьогодення. Обґрунтовано творчий доробок мисткині, який є потужним внеском у розвиток української музичної культури та менталітету сучасних музикантів-виконавців загалом.

Ключові слова: бандура, культура, культурологічний вимір, академічне бандурне виконавство, Людмила Федорова-Коханська.

Постановка проблеми... Про академічне бандурне виконавство доволі часто говорять, що воно є синтезуючим ядром сучасного мистецького простору, оскільки не лише самовдосконалює особистість, а також її навчає, формує світоглядну позицію та творчі якості, надає можливість бути сучасною та

культурно-орієнтованою. Культурологічним виміром нинішнього мистецького простору є сучасне академічне бандурне виконавство, що поєднує в собі комунікації, розмаїтість та оцінку означеного процесу, а також культурну спадщину, яка впливає на виховання майбутніх поколінь вічними духовно-естетичними цінностями. Академічне бандурне виконавство як феномен з чуттєвими, раціональними та інтуїтивними складовими, є доволі складним в контексті національної культури. У різноманітні історичні епохи можна досить чітко простежити чимало провідних тенденцій розвитку виконавської культури бандуристів. Вони можуть бути традиційними, об'єднуючими/експериментальними. Традиційну тенденцію розвитку виконавської культури бандуристів представляє домінуюче сприйняття слухачами та виконавцями бандури як музичного інструмента. У практичній площині мистецького простору — це український національний символ, покликаний приймати участь у процесі формування високих національних ідеалів. Для визначення об'єднуючої/експериментальної тенденції розвитку виконавської культури бандуристів потрібно поєднувати традиції українського кобзарства з досягненнями як української, так і світової сучасної музики. Саме цим питанням на межі ХХ–ХХІ століть активно займається Людмила Федорова-Коханська, видатна академічна бандуристка у мистецькому просторі України та далеко за її межами.

Аналіз наукових досліджень і публікацій... Чимало вітчизняних вчених присвятили свої доробки науковому осмисленню ретроспективних передумов професійних засад розвитку бандурного виконавства на зламі ХХ–ХХІ століть, демонструючи індивідуальний творчий характер. Особлива увага професіоналізації школи бандурного виконавства приділялася віртуозами — вихованцями С. Баштана (Р. Гриньків, І. Коваль, Л. Ковальчук, В. Кушлет, І. Панасюк, Н. Турко, Т. Яницький та інші). Завдяки цим фахівцям мистецький простір академічного музичного виконавства збагатився бандурним виконавством академічного спрямування. Сучасні фахівці активізували бандурне виконавство, оновлюючи творчо-виражальні засоби та прийоми гри на

означеному музичному інструменті. Кожен авторський винахід — це запорука досягнення якісного художнього результату.

Особливості формування сучасних шкіл бандурного мистецтва представлені в доробках С. Баштана та О. Омельченка (1984), Л. Мандзюк (2010), Н. Морозевич (2003), І. Панасюк (2006), Н. Турко, В. Буцяк та В. Пилипчук (2023), Г. Яківчук (2013), Т. Яницький (2017) та інших митців академічного бандурного виконавства, де розв'язується низка проблем підбору концертно-сценічного репертуару, викладання гри на бандурі, жанрово-стильових особливостей інтерпретації творів сучасних композиторів тощо.

З поширенням мистецьких закладів освіти у ХХ столітті відбулася популяризація бандурного виконавства, що спонукає науковців до дослідження діяльності творчих постатей, митців різних шкіл бандурного виконавства.

Без перебільшення, київська школа в трійці «китів» бандурного виконавства (київська, харківська та львівська) є передовою школою, адже саме вона виховала плеяду провідних талановитих бандуристів, які пропагують її на найпрестижніших сценах світу. Однією з таких постатей є Людмила Федорова-Коханська, бандуристка, продовжувачка кращих виконавських, педагогічних та композиторських традицій основоположника академічного бандурного виконавства народного артиста України, професора Сергія Васильовича Баштана. Натомість, у мистецтвознавстві та культурології відсутні ґрунтовні наукові праці, присвячені осмисленню її різновекторного творчого спрямування на предмет розвитку академічного бандурного виконавства, що і зумовило вибір теми дослідження.

Мета статті — розкрити культурологічний аспект розвитку академічного бандурного виконавства на прикладі творчої діяльності Людмили Федорової-Коханської з урахуванням провідних тенденцій подальшого вдосконалення означеного феномену.

Досягнення поставленої мети вимагало вирішення наступних **завдань**:

1) розглянути тенденції розвитку академічного бандурного виконавства в Україні;

2) описати основні риси творчо-виконавської діяльності заслуженої артистки України, професорки та завідувачки кафедри бандури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Людмили Федорової-Коханської;

3) висвітлити культурологічний аспект творчої спадщини Людмили Федорової-Коханської.

Виклад основного матеріалу дослідження... Сучасне музичне мистецтво, в тому числі бандурне виконавство, пропагує не лише людські цінності, а й навчає розумінню творів мистецтва та культури, елементам людської поведінки, якими виконавці матимуть змогу поділитися зі своїми слухачами. Адаптація культурологічного аспекту до вирішення низки проблем як мотивації, так і стимуляції сучасних академічних виконавців вокального чи інструментального профілю, відповідно, направлена на процес більш ефективного викладання бандурної майстерності, орієнтуючись на сучасного студента, чим активно займається мисткиня Людмила Федорова-Коханська. На своїх заняттях вона поєднує формальний та неформальний діалог спілкування. Використовуючи набутий досвід, Людмила Федорова-Коханська розвиває особисті цінності студентів/слухачів, гуманне відношення і толерантні почуття до людей різноманітних національностей та культур.

Нині, сучасне академічне бандурне мистецтво має суттєві надбання в аспекті дослідження діяльності творчих постатей, митців різних шкіл бандурного виконавства. Поза сумнівом, вагомим внеском в культурний науково-творчий простір України є важливість ґрунтового осмислення плідної творчої діяльності заслуженої артистки України, професорки та завідувачки кафедри бандури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського — Людмили Федорової-Коханської.

Людмила Федорова-Коханська продовжила традиції блискучого музиканта, відомого українського бандуриста-віртуоза Сергія Васильовича Баштана, педагога, основоположника школи академічного бандурного виконавства. В його композиторській творчості проявляється зацікавленість

культурою звуку, намагання зберегти специфічність звучання інструмента. Багато уваги він приділяв техніці гри на бандурі, синтезуючи художнє і технічне в навичках, штрихах і прийомах. Сергій Васильович Баштан як бандурист-інструменталіст, зміг досягти тих вершин виконавської професійності, яка презентувала перемогу бандури як інструмента у новій якості, а саме сольного-концертному виконавстві. Така практика гри на бандурі започаткувала нову добу академічного бандурного виконавства. У практичній площині завдяки Сергію Васильовичу Баштану бандура отримала «власний репертуар». Ним упорядковано чимало (майже 90 збірок) п'єс для бандури, узагальнено свій досвід у навчально-методичному посібнику «Школа гри на бандурі» (1989, співавторство з О. Омельченком). Інформація, закладена в посібнику допомагає сучасним бандуристам-виконавцям досягти високого рівня професійної майстерності. Педагогічна діяльність Сергія Васильовича Баштана передбачала наступні пріоритетні принципи стратегічного характеру, а саме:

- творче обличчя виконавця;
- партнерські стосунки в навчальному процесі;
- домінанта у співпраці (морально-етичний кодекс);
- педагогічний репертуар — перекладання класичної музики та формування оригінальних творів для бандури соло українських композиторів.

Саме у такий спосіб і формувалася київська школа академічного бандурного виконавства. Без перебільшення, в трійці «китів» бандурного виконавства київська школа (поряд з харківською та львівською) є передовою, оскільки нею продемонстрована професіоналізація та академізація її основних складових.

Творцем львівської академічної бандурної школи є професор Василь Явтухович Герасименко. Його творча діяльність поєднала в собі не лише педагогічну майстерність, а й хист виконавця з композиторськими задатками, а найголовніше — майстра-конструктора бандур львівського типу. Василь Явтухович зміг виховати плеяду професійних виконавців, різноплановий репертуар яких відзначався надзвичайним об'ємом та потужною складністю.

Перша представниця цієї школи — Г. Менкуш, народна артистка України, а ще одна відома виконавиця львівської академічної школи бандурного виконавства — народна артистка України Л. Посікіра. Назагал, славиться львівська академічна школа бандурного виконавства активною педагогічною роботою, артистичною свободою, яскравими обробками оригінальних композицій та народних пісень, романтичним напрямом, який фахово продемонстрували найталановитіші учениці Василя Явтуховича Герасименка — його доньки Ольга Герасименко-Олійник та Оксана Герасименко. Бандуристами-віртуозами, учнями Василя Явтуховича є заслужені артисти України О. Созанський, Т. Лазуревич, Д. Губ'як, а також заслужена діячка мистецтв України О. Герасименко, які доволі вдало поєднують як педагогічну, так і виконавську діяльність.

Харківська школа академічного бандурного виконавства асоціюється з іменем Гната Мартиновича Хоткевича. Він був очільником харківської академічної бандурної школи, відомим як етнографом, бандуристом-віртуозом, композитором. Саме Гнату Мартиновичу потрібно завдячувати за організацію низки не лише професійних, а й навчальних художніх колективів. Науковці його вважають основоположником професійного бандурного виконавства. Він зміг запровадити новітній зразок супроводу на бандурі. Гнатом Мартиновичем сформовано в Україні фонд концертного та педагогічного бандурного репертуару. Йому завдячують за популяризацію ансамблевого бандурного виконавства.

Київська школа академічного бандурного виконавства представлена плеядою провідних талановитих бандуристів, які пропагують її на найпрестижніших сценах світу. Сучасні митці бандурного виконавства, відроджуючи українську культуру, закарбовують сторінки новітньої історії академічного мистецтва, що стане потужним прикладом для майбутніх поколінь. Учні патріарха київської школи Сергія Васильовича Баштана — це не тільки викладачі музичних шкіл та коледжів України, а й артисти Державної капели бандуристів ім. Г. Майбороди, оркестру народних інструментів Національного

радіо і телебачення, Національного оркестру народних інструментів України, обласних творчих колективів тощо.

Доволі яскраво сучасну історію бандурного мистецтва, його основні тенденції розвитку намагається презентувати представниця київської школи академічного бандурного виконавства — Людмила Федорова-Коханська. Епізодичні відомості та короткі біографічні розвідки мисткині представлені в «Історії виконавства на народних інструментах» (Українська академічна школа) М. Давидова (2005). Творчий простір її композиторської, виконавської та педагогічної майстерні стали міцним підґрунтям для вагомих наукових та музикознавчих досліджень формування професійної компетентності сучасних бандуристів інструментального та вокально-інструментального напрямку. Перед молодими митцями постає надзвичайно яскрава творча особистість, яка власною наполегливою працею розвинула сучасне бандурне виконавство до найвищих висот академічного виконавства в цілому.

Людмила Федорова-Коханська як талановита й перспективна учениця Сергія Васильовича Баштана, ще за часів навчання в Київській консерваторії (нині Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського) усвідомила власний «поклик серця» до пропагування в усіх можливих напрямках свого улюбленого інструменту — бандури, яку по праву вважають перлиною української національної культури. Сьогодні, навіть, доволі складно уявити собі, який тернистий шлях доводилося долати Людмиої Федоровій-Коханській щоб не лише зберегти, а й примножити надбання в академічному бандурному виконавстві. Її концертно-виконавська, просвітницька та педагогічна діяльність популяризувала бандуру в Україні та за її межами. Завдяки такій мистецькій діяльності молодь навчається розуміти національні культурні особливості та художньо-естетичні цінності. У міжкультурних програм є свої виховні та освітні цілі, оскільки вони спонукають слухачів до толерантного відношення до інших людей, їх образу мислення та способу поведінки.

Людмила Федорова-Коханська — це всебічно обдарований музикант, талановита бандуристка, яскрава співачка, активний концертний виконавець,

педагог-методист, автор музичних творів, численних перекладів та обробок для бандури, яка активно пропагує означені напрями власної творчості. У цьому можна переконатися, проаналізувавши мистецький композиторський доробок трьох інструментальних циклів для бандури соло «Зошити подорожей» (19 опусів), які є доволі цікавими сучасними інструментальними бандурними композиціями, що мають свою цілісність та варті уваги на предмет стильового й виконавського опрацювання.

Упродовж півстоліття Людмила Федорова-Коханська плідно працює не тільки над розвитком оригінального бандурного репертуару (Три інструментальні цикли для бандури соло «Зошити подорожей»), а й над адаптацією музичних творів для бандури різних стилів, жанрів та епох. Шляхом особистої техніки перекладення, аранжування та транскрипції для бандури соло, сучасний бандурний репертуар набуває стратегічної моделі розвитку як і для самого виконавця, так і для подальшого вдосконалення інструмента загалом. Використовуючи інноваційні способи виконання пасажів, фігурацій у висхідному чи низхідному русі, Людмила Федорова-Коханська перейняла у подібних за способом звукоутворення інструментів та значно розвинула технічну складову віртуозного виконавства на бандурі. Це її особистий процес самоорганізації, в якому народилася, відтворилася та суттєво вдосконалилася не проста для розуміння динамічна система бандурної творчості. Саме вона окреслила творче поле Людмили Федорової-Коханської як бандуристки. Творчий простір її композиторської та виконавської майстерні визначив роль бандури в сучасному етапі реалізації академічного музичного виконавства як символу України. Вона спроектувала поле мистецьких перспектив академічного бандурного виконавства, вдосконаливши різноманітні конструкції інструмента. Трансформуючи усталені уявлення на предмет ролі бандури в соціокультурній сфері не тільки України, Людмила Федорова-Коханська надала можливість інтегрувати бандурне виконавство в академічне. Керуючись власними педагогічними принципами вона виховала плеяду відомих талановитих музикантів, які репрезентують українську музичну культуру на

найпрестижніших сценах світу, а «педагогічні зерна» з любов'ю та турботою «посіяні» у процесі навчання студентів «проростають» чи не в кожному музичному закладі України, примножуючи кращі традиції Київського академічного бандурного виконавства. Заслужена артистка України, професорка Людмила Федорова-Коханська нині у соціокультурному просторі є найяскравішою його представницею.

Висновки.

1. Основу становлення академічного бандурного виконавства у ХХ столітті склали методичні надбання представників київської, харківської та львівської шкіл навчання гри на бандурі. Традиційні тенденції подальшого розвитку означеного феномену базуються на домінуючому сприйнятті бандури як українського національного символу, покликаного приймати участь у процесі формування високих національних ідеалів. Об'єднуючі/експериментальні тенденції розвитку академічного бандурного виконавства ґрунтуються на поєднанні традицій українського кобзарства з досягненнями як вітчизняного, так і зарубіжного сучасного музично-інструментального виконавства.

2. Творча діяльність заслуженої артистки України, професорки та завідувачки кафедри бандури Національної музичної академії імені П. І. Чайковського Людмили Федорової-Коханської у мистецькому просторі академічного бандурного виконавства характеризується:

- високою якістю музичного мислення, ґрунтованого на діалогічному сприйнятті історичних і позачасових категорій;
- переосмисленням традиційних технічно-виражальних засобів;
- віднайденням нових прийомів звуковидобування тощо.

3. Культурологічний аспект творчої спадщини Людмили Федорової-Коханської орієнтований на сучасну молодь, яка завдяки щоденному спілкуванню з творчістю мисткині сприймає національні художньо-естетичні цінності музичного мистецтва. Академічне бандурне виконавство Людмили Федорової-Коханської інтенсивно розвивається в ареалі культурологічного

дискурсу і за межами національного, трансформуючи та синтезуючи тенденції її музично-виконавської культури.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, інформація, яка викладена у статті, не у повному обсязі розкриває всі аспекти означеної проблеми, тому у цьому напрямі передбачається поглиблене вивчення творчої спадщини Людмили Федорової-Коханської в усіх різновекторних напрямках її діяльності — композиторській, виконавській, педагогічній, методичній та громадській. Обґрунтовані теоретичні положення нових досліджень можуть сприяти подальшому науковому вивченню проблематики збереження й майбутнього розвитку академічного бандурного виконавства.

Список використаної літератури і джерел

1. Баштан, С. та Омельченко, О., 1984. *Школа гри на бандурі*. Київ: Музична Україна.
2. Давидов, М., 2005. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*: підручник. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
3. Мандзюк, Л. С., 2010. Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 14, сс.176–186.
4. Морозевич, Н. В., 2003. *Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової.
5. Панасюк, І., 2006. Кобзарство і бандурництво – ретроспектива традицій функціонування. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Музичне мистецтво: проблеми сучасності. Серія “Наукова думка молодих”*, 64(1), сс.167–175.
6. Турко, Н., Буцяк, В. та Пилипчук, В., 2023. Кобзарство як важлива складова збереження ідентичності духовної культури українського народу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 4, сс.208–212.
7. Яківчук, Г. В., 2013. Організація роботи ансамблю бандуристів у педагогічних закладах. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, 2, сс.148–152.
8. Яницький, Т., 2017. Аналоги та відмінність літературного та музичного перекладів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*, 23, сс.425–437.

References

1. Bashtan, S. and Omelchenko, O., 1984. *Shkola hry na banduri* [Bandura playing school]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
2. Davydov, M., 2005. *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola)*: pidruchnyk [History of performance on folk instruments (Ukrainian Academic School): textbook]. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho.
3. Mandziuk, L. S., 2010. Vnesok kharkivskykh myttsiv u rozvytok vykonavskoho repertuaru bandurystiv [The contribution of Kharkiv artists to the development of the performance repertoire of bandurists]. *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika*, 14, pp.176–186.
4. Morozevych, N. V., 2003. *Bandur art as a cultural heritage of modernity*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.

5. Panasiuk, I., 2006. Kobzarstvo i bandurnytstvo – retrospektyva tradytsii funktsionuvannia [Kobzarstvo and bandurnytstvo – a retrospective of the traditions of functioning]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Muzychne mystetstvo: problemy suchasnosti. Seriia "Naukova dumka molodykh"*, 64(1), pp.167–175.

6. Turko, N., Butsiak, V. and Pylypchuk, V., 2023. Kobzarstvo yak vazhlyva skladova zberezhennia identychnosti dukhovnoi kultury ukrainskoho narodu [Kobzarstvo as an important component of preserving the identity of the spiritual culture of the Ukrainian people]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 4, pp.208–212.

7. Yakivchuk, H. V., 2013. Orhanizatsiia roboty ansambliu bandurystiv u pedahohichnykh zakladakh [Organization of bandurists' work in educational institutions]. *Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky*, 2, pp.148–152.

8. Yanytskyi, T., 2017. Analohy ta vidminnist literaturnoho ta muzychnoho perekladiv [Analogies and differences between literary and musical translations]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Vykonavske muzykoznavstvo*, 23, pp.425–437.

VITA-VICTORIA ZADOROZHNA

ORCID iD: 00009-0005-8748-4822

*Creative Postgraduate Student at the Bandura Department
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
vitazvm@gmail.com*

CULTURAL DIMENSION OF MODERN ACADEMIC

BANDURA PERFORMANCE

(on the example of Lyudmila Fedorova-Kohanska's creative activity)

The system of modern music education is analyzed on the example of the activities of the Kyiv, Kharkiv and Lviv schools of academic bandura performance, which not only provide, but also preserve and continue the Ukrainian cultural and historical tradition, instilling in their descendants a respectful attitude to its culture. It was found that each of them made its own special contribution to the development of region, forming a system of musical thinking that maximally realizes musical and pedagogical activity, summarizing and scientifically substantiating the musical and creative development of each academic school, outlining its directions of functioning in the cultural and educational space. The most famous representatives of these schools are highlighted in the study in order to outline the main trends of further development. Quite deep socio-economic reforms taking place in Ukraine in the conditions of war and the world as a whole have determined the need of society not only for an independent, but also for an enterprising, energetic, creatively oriented person. The study revealed that the process of adaptation of such a personality should be considered from the standpoint of cultural aspect. It has been proven that for future music specialists, music is one of the most emotional forms of art, which promotes the development of the ability to empathize, being able to feel and reflect the entire palette of human emotions and experiences. The author detailed the motivation related to the functional purpose of bandura performance and which consists in mobilizing the emotional and sensual world of the individual. In this context, the musical heritage of the outstanding academic bandura player Lyudmila Fedorova-Kohanska was characterized, it became an integral part of the spiritual life of the nation and one of the means of preserving the cultural traditions of today's academic bandura performance. The article highlights the figure of L. Fedorova-Kohanskaya, her creative achievements, since she made a significant contribution to

the development of Ukrainian musical culture, influenced the formation of the identity and mentality of the Ukrainian people.

Keywords: *bandura, culture, cultural measurement, academic bandura performance, performing model, performing style.*

Стаття надійшла до редакції 03.10.2023 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.072.2:378.22](045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(61).2023.301190

БОГДАН ЖУЛКОВСЬКИЙ

ORCID iD: 0000-0001-8435-5201

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна)
eisodikon@gmail.com

ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

(узагальнення досвіду першого п'ятиріччя
на прикладі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»)

Проаналізовано норми Закону України «Про вищу освіту», які стосуються третього (освітньо-творчого) рівня вищої освіти, а також Постанову Кабінету Міністрів України «Про затвердження Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні». Виокремлено невирішені питання щодо професійних прав докторів мистецтва, зокрема можливості нарахування надбавок у граничному розмірі 15% та отримання вчених звань доцента і професора. Охарактеризовано освітньо-творчі програми, розроблені установчими групами мистецьких закладів вищої освіти, та проект стандарту доктора мистецтва, який пройшов фахову й методичну експертизу та наразі перебуває на прикінцевих стадіях погодження. Зауважено, що ці документи знаходяться у стані перманентного пошуку оптимальної моделі існування та щороку переглядаються на засіданнях випускових кафедр і вчених рад за участю внутрішніх і зовнішніх стейкхолдерів. З'ясовано, що науково-педагогічними працівниками мистецьких академій та університетів розроблено низку унікальних авторських курсів для аспірантів та асистентів-стажистів, які корелюють із темами творчих мистецьких проєктів, а також пов'язані з художніми смаками й дослідницькими зацікавленнями їх творчих керівників і наукових консультантів. Підкреслено, що всі здобувачі третього (освітньо-творчого) рівня вищої освіти є вільними у формуванні власної освітньої траєкторії, виборі навчальних дисциплін і тем для наукових досліджень та мистецьких експериментів. Встановлено, що станом на сьогодні в Україні успішно відбулося майже п'ятдесят захистів творчих мистецьких проєктів з музичного мистецтва. Вказано, що тематика творчих проєктів аспірантів є різнобічною, сферичною, панорамною і включає українську та зарубіжну музичні культури давніх епох і постмодерну, питання формотворення й засобів виразності, жанру та стилю, художніх течій та технік, проблеми джерелознавства, герменевтики і семіотики, інтерпретації і виконавства тощо. Анонсовано найближчі захисти мистецьких проєктів зі спеціальностей 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 026 «Сценічне мистецтво», 022 «Дизайн», 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Окреслено перспективи досліджень, які пов'язані з акредитаціями освітньо-творчих програм доктора мистецтва та утворенням разових спеціалізованих рад із захисту творчих мистецьких проєктів.

Ключові слова: доктор мистецтва, творчий мистецький проєкт, проєкт стандарту, освітньо-творча програма, навчальні дисципліни, спеціалізована рада.

Постановка проблеми... Освітньо-творчий ступінь доктора мистецтва — зовсім новаторський у вищій освіті України, проте давно відомий у низці країн світу. Нашого часу продовжує тривати активна нормотворча діяльність на рівні розробки та прийняття підзаконних актів стосовно цього унікального феномена. До складу робочої групи зі створення стандарту й до громадського обговорення інших документів залучено представників музичних академій України — членів підкомісії зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України та експертів з акредитації освітніх програм Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти. Результати праці доволі суттєві та оптимістичні, утім не всі проблеми стосовно функціонування цього особливого ступеня вищої освіти вдалося вирішити.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Наукові розвідки з проблем підготовки докторів мистецтва у сферах сценічного та образотворчого мистецтв належать сучасним українським мистецтвознавцям Олексію Безгіну (2020), Ользі Успенській (2022), Олені Касьяновій (2021) і Лесі Смирній (*Lesia Smyrna*, 2020). Зарубіжний досвід підготовки докторів мистецтва з музичного мистецтва було узагальнено у доповіді на Міжнародній науковій конференції «Культурно-мистецька освіта на сучасному етапі: прагнення, виклики та перспективи», яка відбулася в Києві на базі Міністерства культури України (Назаренко, 2017).

Олексій Безгін (2020) розглянув Постанову Кабінету Міністрів України щодо ступеня доктора мистецтва у контексті міжнародної практики, регламентованої Флорентійськими принципами, здійснив компаративний аналіз двох можливих варіантів третього рівня вищої художньої освіти: освітньо-наукового і освітньо-творчого. Разом із Ольгою Успенською (2022) він розробив принципи побудови освітньо-творчої програми з театрального мистецтва,

адаптованої для України, використовуючи надбання країн Західної Європи й США.

Предметом дослідження Олени Касьянової (2021) є підготовка докторів мистецтва з музичної режисури в Україні на основі передового досвіду держав Європейського Союзу. Особливу увагу приділено проблематиці формування у здобувачів третього (освітньо-творчого) рівня вищої освіти комплексу фахових компетентностей. Леся Смирна (2020) порушила питання акредитації разових спеціалізованих рад із присудження ступеня доктора мистецтва, зокрема вимог до голови та рецензентів, що передбачено законодавством.

Метою статті є узагальнення п'ятирічного досвіду підготовки асистентів-стажистів та творчих аспірантів зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» на освітньо-творчих програмах третього рівня вищої освіти у музичних академіях України. Для реалізації мети поставлено чотири **завдання**:

- 1) проаналізувати нормативну базу України щодо правового регулювання ступеня доктора мистецтва й виділити невирішені питання;
- 2) типізувати розроблені освітньо-творчі програми з музичного мистецтва та проєкт стандарту освітньо-творчого рівня вищої освіти;
- 3) виокремити унікальні обов'язкові та вибіркові навчальні дисципліни, які запропоновані здобувачам третього рівня вищої освіти;
- 4) узагальнити творчі проєкти з музичного мистецтва, котрі підготовлені, апробовані і захищені в українських закладах вищої освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження... Відповідно до поставлених завдань, згрупуємо матеріал аналізу за чотирма пунктами.

Правове регулювання. Нормативним підґрунтям упровадження освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва є Закони України «Про освіту» (2017) та «Про вищу освіту» (2014), Постанова Кабінету Міністрів України від 24 жовтня 2018 р. № 865 «Про затвердження Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні».

В абзаці 5 пункту 6 статті 5 Закону України «Про вищу освіту» розкрито поняття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та визначено центральні

органи виконавчої влади, відповідальні за впровадження механізму підготовки асистентів-стажистів і творчих аспірантів. У наступних двох абзацах міститься загальна характеристика захисту творчих мистецьких проєктів, подано терміни навчання на третьому (освітньо-творчому) рівні вищої освіти, а також кількість кредитів ЄКТС, виділених на освітню складову програми.

У пункті 3 статті 6 Закону України «Про вищу освіту» надано вимоги до атестації здобувачів ступеня доктора мистецтва, зокрема щодо її публічності та попереднього проходження процедури акредитації освітньо-творчої програми. У Законі сказано, що доктор мистецтва за роки навчання у творчій аспірантурі повинен вивчити методологію мистецької та художньо-педагогічної діяльності, набути практичних умінь щодо генерування нових ідей і розв'язання проблем у творчій сфері, підготувати завершений мистецький проєкт.

Детальніше процес підготовки докторів мистецтва та алгоритм захистів творчих проєктів подано у Постанові Кабінету Міністрів України від 24 жовтня 2018 р. № 865 «Про затвердження Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні». Цей підзаконний акт містить сім розділів і двічі редагувався (зміни вносилися згідно Постанов Уряду від 12 лютого 2020 р. № 89, від 23 лютого 2022 р. № 151).

Перший розділ має назву «Загальна частина». У ньому визначено форми здобуття ступеня (денна, вечірня, заочна та поза аспірантурою), нормативний термін підготовки (три роки; може ділитися на два етапи: 1-й рік — асистентура-стажування; 2-й і 3-й роки — аспірантура), джерела фінансування (державне або регіональне замовлення, кошти юридичних чи фізичних осіб), окреслено статус аспірантів та асистентів-стажистів, обов'язки закладу освіти щодо забезпечення здобувачів методичною та матеріально-технічною базою.

У другому розділі унормовано питання вступу до творчої аспірантури та асистентури-стажування на основі Умов прийому, затверджених Міністерством освіти і науки України, та Правил прийому, ухвалених вченою радою закладу вищої мистецької освіти. Зазначено, що зарахування абітурієнтів відбувається на конкурсній основі за результатами вступних екзаменів, до яких відносяться:

- 1) творчий іспит зі спеціальності;
- 2) співбесіда з фахових питань та науковий реферат;
- 3) екзамен з іноземної мови;
- 4) іспит з філософії.

У випадку, коли освітньо-творчу програму закладу вищої освіти поділено на два етапи, вступники до асистентури-стажування (першого етапу) складають два вступні екзамени:

- 1) творчий іспит зі спеціальності;
- 2) співбесіду з фахових питань (за програмою магістерського рівня вищої освіти).

Третій розділ Постанови присвячено особливостям підготовки здобувачів освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва, а також навчання в асистентурі-стажуванні. Зазначено, що освітньо-творча програма повинна містити освітню, художню, дослідницьку і педагогічну складові, а також забезпечувати здобуття шести видів компетентностей:

- 1) глибинні знання з фаху;
- 2) практичні художні навички;
- 3) науково-педагогічну майстерність;
- 4) загальнонаукові (філософські) методи;
- 5) універсальні вміння ученого; 6) мовні навички.

Особистісно-орієнтована освітня траєкторія здобувачів ступеня доктора мистецтва регламентується їх індивідуальними планами, що містять конкретні строки виконання задач, поставлених аспірантом спільно з творчим керівником і науковим консультантом. Зауважено, що творчий проєкт повинен складатися з двох компонент:

- 1) художньої;
- 2) дослідницької, які, як правило, є паритетними між собою.

Окремо розглянуто питання апробації творчої мистецької і наукової складових проєкту, як суттєвої умови допуску до захисту.

Наступний розділ унормовує алгоритм утворення спеціалізованої ради з присудження ступеня доктора мистецтва. У ньому подані вимоги до внутрішніх і зовнішніх рецензентів, до голови ради, визначено їх кількісне співвідношення (троє діячів мистецтва і двоє науковців), окреслено обмеження для голови ради, особливості оплати праці штатних та запрошених членів.

П'ятий розділ стосується самого присудження ступеня доктора мистецтва на засіданні спеціалізованої ради. Тут міститься перелік документів, які подає претендент, окреслено обов'язки секретаря ради, визначено терміни виконання кожного етапу напередодні захисту і після нього, охарактеризовано особливості відгуку членів ради на художній проєкт аспіранта, регламентовано процедуру публічного захисту і передбачено форс-мажорні ситуації.

Шостий розділ підзаконного акту має назву «Розгляд апеляцій», сьомий — «Позбавлення ступеня доктора мистецтва». У них розглянуто обставини подачі оскаржень рішення спеціалізованої ради від здобувача ступеня, інших фізичних або юридичних осіб та процедури позапланових засідань.

Зауважимо, що чинною нормативною базою України досі не врегульовані питання доплат докторам мистецтва у граничному розмірі 15% (за аналогом до надбавок, передбачених докторам філософії/кандидатам наук) та можливості отримання вченого звання доцента/професора (як це унормовано для докторів філософії/кандидатів наук чи осіб із почесними званнями).

Освітньо-творчі програми. На сьогодні в Україні існує п'ять освітньо-творчих програм третього рівня вищої освіти зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Їх розробниками є науково-педагогічні працівники Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (гарант — Оксана Ринденко), Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (гарант — Юлія Ніколаєвська), Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (гарант — Іван Єргієв), Дніпровської академії музики (гарант — Юрій Новіков), Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (гарант — Андрій Карп'як). Чотири з них упродовж двох останніх

років пройшли процедури акредитації у Національному агентстві із забезпечення якості вищої освіти та одержали сертифікати (терміном на п'ять років).

До проєктних груп і груп забезпечення освітньо-творчих програм доктора мистецтва входять провідні українські музикознавці та професіонали-практики, зокрема Дмитро Юник, Олег Безбородько, Валерій Громченко, Ірина Сухленко, Ірина Полубоярина, Любов Кияновська, Ольга Катрич. Науково-методичний супровід освітнього процесу здійснюють відділи аспірантури та докторантури, захистів творчих мистецьких проєктів — секретарі разових спеціалізованих рад. Уповноваженими щодо цього у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського є Ольга Путятицька і Наталія Сікорська.

Автор цієї статті брав безпосередню участь у розробленні й затвердженні тимчасового стандарту, освітньо-творчої програми та навчальних планів, іншої нормативної і навчальної документації третього рівня вищої освіти, здійснював організаційно-методичний супровід підготовки акредитаційної справи і перших трьох захистів творчих проєктів на здобуття ступеня доктора мистецтва у роки роботи на посадах завідувача аспірантури й проректора з наукової, методичної та організаційної діяльності Дніпровської академії музики.

Нормативним підґрунтям для укладання та коригування освітньо-творчих програм третього рівня вищої освіти можуть слугувати Методичні рекомендації щодо розроблення стандартів вищої освіти, затверджені наказом Міністерства освіти і науки України від 01 червня 2017 р. № 600, й проєкт стандарту доктора мистецтва, розроблений членами підкомісії 025 «Музичне мистецтво» Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України, за участю стейкхолдерів (роботодавці, освітня, наукова і творча спільноти країни).

Наразі проєкт стандарту проходить прикінцеві стадії погодження (фахова і методична експертизи відбулися), утім не може бути затвердженим, адже між профільними центральними органами виконавчої влади з питань освіти, науки і мистецтва (Міністерство освіти і науки України, Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти) і постійно діючим колегіальним органом

(Національне агентство із забезпечення якості вищої освіти) досі не існує чіткої координації повноважень щодо освітньо-творчого ступеня.

Певне занепокоєння академічної спільноти викликає відсутність освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва у проєкті Постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти», котрий пройшов громадське обговорення та вноситься до розгляду на засідання Уряду.

Зарубіжний досвід підготовки докторів мистецтва за восьмидесятирічний період узагальнено у Флорентійських принципах, які слугують стандартом для організації освітнього процесу та захисту творчих мистецьких проєктів у низці країн світу. У цьому нормативному документі викладено завдання докторських мистецьких програм, кваліфікаційні вимоги до абітурієнтів та перспективи для випускників, вимоги до художнього продукту та сфери досліджень, настанови для керівників та використання результатів (Безгін, 2020).

Освітньо-творчі програми з музичного мистецтва, затверджені закладами вищої освіти України, містять від трьох до семи загальних компетентностей, від семи до восьми фахових компетентностей і від семи до дванадцяти програмних результатів навчання, які корелюються між собою та з освітніми компонентами, що унаочнено в особливих матрицях. Також ці документи включають загальну інформацію про освітньо-творчу програму, її мету та коротку характеристику, вимоги до абітурієнтів, академічні та професійні права випускників, відомості про кадровий потенціал та матеріально-технічні ресурси, перелік обов'язкових навчальних дисциплін і структурно-логічну схему послідовності їх опанування, форми апробації та захисту творчих мистецьких проєктів.

Навчальні дисципліни. Відповідно до Закону України «Про вищу освіту», освітня складова освітньо-творчої програми підготовки докторів мистецтва має становити від 30 до 60 кредитів ECTS. При цьому, кількість кредитів, виділених на вибіркові освітні компоненти, не може бути меншою від 7,5–15. У Постанові Кабінету Міністрів України вказане мінімальне число кредитів ECTS на кожен блок навчальних дисциплін: 6 кредитів для здобуття поглиблених знань із фаху,

6 кредитів для розвитку практично-художніх умінь, 6 кредитів для формування викладацьких компетентностей, 4 кредити для здобуття універсальних навичок дослідника, 4 кредити для оволодіння філософією та методами науки, 4 кредити для кристалізації мовних компетентностей. Не менше 10–20 кредитів із усієї їх кількості повинно виділятися на асистентуру-стажування.

Вище подані нормативні настанови взято до уваги у всіх п'яти освітньо-творчих програмах із музичного мистецтва третього рівня вищої освіти. Проте, кількість кредитів, виділених на окремі блоки освітніх компонентів, несуттєво коливається, що пов'язано з унікальними особливостями кожного мистецького закладу вищої освіти. Витримано і рекомендовані пропорції між обов'язковими і вибірковыми навчальними дисциплінами, а також між аудиторними годинами й часом самопідготовки аспірантів та асистентів-стажистів.

Серед раритетних навчальних дисциплін для третього рівня вищої освіти у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського виокремимо «Актуальні проблеми аналізу музичного твору: теорія, методологія, практика» (Богдан Сюта), «Інтерпретацію музичного твору» та «Стильові засади музично-виконавської творчості» (Віктор Москаленко), «Українську музичну спадщину: нові відкриття» (Олена Шевчук), «Вагнер і вагнеріанство» (Марина Черкашина-Губаренко), «Комунікаційні технології в сучасній музичній культурі України» (Дмитро Юник), «Творчу майстерність» (Тетяна Рощина).

Аспіранти, асистенти-стажисти Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського мають змогу вивчати, зокрема, «Теорію та практику музичної комунікації» і «Психологію творчості» (Юлія Ніколаєвська), «Експертну діяльність у сфері мистецтва» й «Музичне джерелознавство» (Ірина Драч), «Методологію гуманітаристики» (Людмила Шаповалова), «Структуру музикознавства» (Олена Рощенко), «Наукометричні інформаційні системи» (Ірина Полубоярина), «Соціологію музики» (Неоніла Очеретовська), «Арт-менеджмент у соціально-культурній сфері» (Сергій Кучин).

Здобувачі ступеня доктора мистецтва Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка можуть опанувати «Музичну інтерпретацію» і

«Філософію мистецтва» (Ольга Катрич), «Менеджмент мистецької діяльності» (Ольга Липка), «Галицьку музику Габсбурзької доби» (Мирослава Новакович), «Мистецтво піаніста-концертмейстера» (Тетяна Молчанова), «Електронну та комп'ютерну музику» (Віктор Камінський), «Сучасну режисерську оперу» (Аделіна Єфіменко), «Музичну семіотику» (Лілія Назар).

Аспіранти і асистенти-стажисти Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової вивчають, зокрема, «Проектування в галузі культури та мистецтв» (Наталія Попель), «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» і «Психологію мистецтва» (Олександра Самойленко), «Професійні засади вищої музичної освіти» (Сергій Шип), «Творчу майстерність» та «Артистичні основи музично-виконавської діяльності» (Іван Єргієв), «Інформаційно-комунікативні засади творчої діяльності» (Кіра Майденберг-Тодорова).

3-поміж нових курсів, розроблених для здобувачів третього рівня вищої освіти Дніпровської академії музики: «Українська композиторська творчість на межі ХХ–ХХІ століть: концепти і тенденції», «Наукова комунікація у сучасній гуманітаристиці: теоретичні і практичні аспекти» (Олена Берегова), «Літургічне музикознавство: східний і західний вектори» (Богдан Жулковський), «Сучасні інформаційні технології у науковій діяльності музиканта» (Валерій Громченко), «Проблеми сучасного естрадного і джазового виконавства» (Сергій Давидов), «Етномузикознавство: регіональний аспект» (Галина Пшенічкіна), «Психолого-педагогічний аспект творчої діяльності» (Лариса Гонтова).

Творчі мистецькі проекти. Назви обов'язкових та вибіркового навчальних дисциплін, призначених для здобувачів третього рівня вищої освіти, споріднені до тематики їх творчих мистецьких проектів, а також до художніх напрямів та дослідницьких інтересів їх творчих керівників і наукових консультантів. Теми художніх проектів затверджують на засіданнях вчених рад і мають корелювати перспективним планам творчої діяльності закладів освіти.

Відповідно до нормативних вимог, творчі мистецькі проекти включають художню та дослідницьку складові, які повинні пройти попередні апробації у формах виступів на концертах і конференціях, публікацій наукових статей і тез,

організації майстер-класів тощо. Захисти творчих проєктів зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» можуть відбуватися як у два етапи (окремо мистецька та окремо дослідницька компоненти), так і в один етап (в один день).

Національним агентством із забезпечення якості вищої освіти розроблено проєкт нормативного документу, який містить вимоги до персонального складу спеціалізованих рад із присудження ступеня доктора мистецтва та особливості акредитацій рад державними інституціями (Смирна, 2020). У ньому, зокрема, йдеться, що член спеціалізованої ради з присудження ступеня доктора мистецтва має працювати у закладі вищої освіти мистецького спрямування на посадах професора або доцента не менше п'яти років. Вимоги до науковців аналогічні вимогам до офіційних опонентів, рецензентів та голів спеціалізованих вчених рад із захистів дисертацій на здобуття ступеня доктора філософії. Натомість, вимоги до діячів мистецтва мають свої особливості. Сюди відноситься наявність у потенційного рецензента за останні десять років п'яти і більше мистецьких здобутків, художній напрям яких корелює темі творчого проєкту здобувача. До них належать авторські композиції, концертні програми, музичні альбоми, фондові фонозаписи і відеозаписи тощо.

Зауважимо, що вище згаданим проєктом нормативного акту передбачено також створення постійно діючих спеціалізованих рад із захистів мистецьких проєктів на здобуття ступеня доктора мистецтва, визначені вимоги до їх членів. Але зміни до Постанови Уряду від 24 жовтня 2018 р. № 865 «Про затвердження Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні» унеможливили його затвердження.

Першопрохідцем та лідером щодо кількості захистів творчих мистецьких проєктів зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» на сьогодні є Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Відзначимо перші в історії України (2021) захисти проєктів на теми: «Варіаційні цикли С. В. Рахманінова як творча платформа жанрово-стильових взаємодій» (Станіслав Гумінюк) та «Образи України в живописних полотнах Івана Марчука та хоровій творчості сучасних композиторів: мистецькі паралелі» (Тарас Кушнір).

Протягом наступного року у столичній музичній академії відбулося п'ять захистів творчих проєктів із музичного мистецтва, а на 2023 рік їх заплановано не менше сімнадцяти. З-поміж здобувачів освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва — значна частина виконавців (інструменталісти і вокалісти, хорові та оперно-симфонічні диригенти), хоча є й кілька композиторів.

Оригінальні творчі проєкти з музичного мистецтва готують і захищають у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, Дніпровській академії музики, Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової (упродовж 2022 – 2023 років у цих закладах відбулося понад двадцять захистів художніх проєктів на здобуття ступеня доктора мистецтва).

Тематика творчих проєктів — різнобічна, сферична та панорамна. З-поміж художніх уподобань і наукових зацікавлень аспірантів — українська й зарубіжна музичні культури давніх епох і постмодерну, питання формотворення й засобів виразності, жанру і стилю, художніх течій і технік, проблеми джерелознавства, герменевтики і семіотики, інтерпретації і виконавства тощо.

Всі матеріали апробацій мистецької та дослідницької компонент творчих проєктів заздалегідь оприлюднюються на офіційних сайтах закладів вищої освіти і фахових видань, а також на каналах YouTube. Самі захисти транслюються у прямому ефірі та викладаються на формальних ресурсах установ, тому є доступними не лише для науковців та професіоналів-практиків, а й для усіх охочих.

У Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського також відбуваються успішні захисти творчих проєктів зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». Очікуються перші захисти на здобуття ступеня доктора мистецтва зі спеціальностей 026 «Сценічне мистецтво» і 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» на базі Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, зі спеціальностей 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» та 022 «Дизайн» у Львівській

національній академії мистецтв. Щороку збільшується кількість закладів вищої мистецької освіти, в яких функціонує творча аспірантура.

Висновки. Вивчивши п'ятирічний досвід підготовки докторів мистецтва з музичного мистецтва в Україні, ми дійшли висновку, що:

1) нормативна база стосовно освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва є розробленою та неодноразово вдосконалювалася, утім не всі питання з приводу професійних прав докторів мистецтва вдалося реалізувати;

2) освітньо-творчі програми третього рівня вищої освіти та сам стандарт ступеня доктора мистецтва наразі перебувають у стані перманентного пошуку оптимальної моделі існування та щороку переглядаються;

3) мистецькі заклади вищої освіти розробили низку унікальних і типових освітніх компонентів для аспірантів та асистентів-стажистів, які корелюються з тематикою їх творчих проєктів та дослідницьких інтересів;

4) в Україні вже відбулося до п'ятдесяти захистів проєктів із музичного мистецтва, з яких чи не половину становлять здобутки аспірантів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (в установі також проходять творчі захисти зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»).

Перспективи подальших розвідок... У майбутньому варто приділити увагу узагальненню проблем акредитацій освітньо-творчих програм третього рівня вищої освіти та утворенню спеціалізованих рад із захисту творчих проєктів.

Список використаної літератури і джерел

1. Безгін, О. І. та Успенська, О. Ю., 2022. Методичне забезпечення вітчизняного мистецько-освітнього простору: підготовка докторів мистецтва. *Культурологічна думка*, 21(1), сс.168–178. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.168-178>

2. Безгін, О. І., 2020. Флорентійські принципи для підготовки доктора мистецтва. *Культурологічна думка*, 18(2), сс.147–155. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.147-155>

3. Касьянова, О., 2021. Концепт підготовки доктора мистецтва з музичної режисури. *Українське музикознавство*, 47, сс.18–27. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256713>

4. Назаренко, Д., 2017. Підготовка Doctor of Arts in Music. В кн.: *Культурно-мистецька освіта на сучасному етапі: прагнення, виклики та перспективи*, Міжнародна наукова конференція, Київ, 23–24 листопада 2017. Режим доступу: <<https://www.dnmczkmo.org.ua/mizhнародna-naukova-konferenciya-kulturno-mysteczka-osvita-na-suchasnomu-etapi-pragnennya-vyklyku-perspektyvy-materialy/>> [дата звернення: 28.09.2023].

5. Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 24.10.2018 р. № 865, [online]. Режим доступу: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-%D0%BF#Text>> [дата звернення: 30.09.2023].

6. Про вищу освіту: Закон України від 01.07.2014 р. № 1556-VII, [online]. Режим доступу: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>> [дата звернення: 30.09.2023].

7. Smyrna, L., 2020. Ongoing challenges of higher art education. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 43, pp.27–32. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220060>

References

1. Bezghin, O. I. and Uspenska, O. Yu., 2022. Methodical provision of the national artistic and educational space: training of doctors of art [Metodychne zabezpechennia vitchyznianoho mystetsko-osvitnoho prostoru: pidhotovka doktoriv mystetstva]. *Kulturolohichna dumka*, 21(1), pp.168–178. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.168-178>

2. Bezghin, O. I., 2020. Florentine principles for the preparation of a doctor of arts [Florentiiski pryntsyipy dlia pidhotovky doktora mystetstva]. *Kulturolohichna dumka*, 18(2), pp.147–155. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.147-155>

3. Kasianova, O., 2021. The concept of preparing a doctor of arts in music direction [Kontsept pidhotovky doktora mystetstva z muzychnoi rezhysury]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 47, pp.18–27. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256713>

4. Nazarenko, D., 2017. Pidhotovka Doctor of Arts in Music. In: Cultural and artistic education at the current stage: aspirations, challenges and prospects, International Scientific Conference, Kyiv, November 23–24, 2017. Available at: <<https://www.dnmezkm.org.ua/mizhnarodna-naukova-konferencziya-kulturno-mysteczka-osvitana-suchasnomu-etapi-pragnennya-vyklyky-perspektyvy-materialy/>> [accessed: 28 September 2023].

5. The procedure for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts and training in an assistantship-internship: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated 10/24/2018 No. 865, [online]. Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-%D0%BF#Text>> [accessed: 28 September 2023].

6. On higher education: Law of Ukraine dated July 1, 2014 No. 1556-VII, [online]. Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>> [accessed: 28 September 2023].

7. Smyrna, L., 2020. Ongoing challenges of higher art education. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 43, pp.27–32. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220060>

BOHDAN ZHULKOVSKYI

ORCID iD: 0000-0001-8435-5201

Ph.D. of Art Criticism, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Musicology and Methods of Musical Art

at Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine)

eisodikon@gmail.com

POSTGRADUATE TRAINING TO OBTAIN THE EDUCATION CREATIVE DEGREE OF DOCTOR OF ARTS IN UKRAINE

(summary of the first five years' experience on the example of specialty 025 "Musical art")

The provisions of the Law of Ukraine "On Higher Education" relating to the third (educational-creative) level of higher education have been analysed, as well as the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine "On Approval of the Procedure for obtaining the educational-creative Doctor of Arts Degree and Training in an Assistantship-Internship". Unresolved issues, regarding the

professional rights of Doctors of Arts, in particular, the possibility of accrual of bonuses in the maximum amount of 15% and obtaining the academic titles of Associate Professor and Professor have been highlighted. The educational-creative programs developed by project groups of artistic higher education institutions and the draft standard for a Doctor of Arts have been described, which has passed professional and methodological expertise and is currently at the final stages of approval. It is noted that these documents are in a state of constant search for an optimal model of existence and are reviewed annually at meetings of graduate departments and academic councils, with the participation of internal and external stakeholders. It is found that the Professors of art academies and universities have developed a number of unique courses for graduate students that correlate with the topics of creative art projects and are also related to the artistic tastes and research interests of their creative directors and academic advisors. It is emphasised that all applicants for the third (educational-creative) level of higher education are free to form their own educational trajectory, choose academic disciplines and topics for research and artistic experiments. It has been established that as of today, almost fifty defences of creative art projects in the field of music have been successfully held in Ukraine. It is indicated that the subjects of graduate student's creative projects are diverse, spherical, panoramic and include Ukrainian and foreign musical culture of ancient and postmodern eras, issues of form and means of expression, genre and style, artistic movements and techniques, problems of source studies, hermeneutics and semiotics, interpretation and performance, etc. The upcoming defences of art projects in the Programme Subject Areas 021 "Audiovisual Art and Production", 026 "Stage Art", 022 "Design", 023 "Fine Arts, Decorative Arts, Restoration" have been announced. The article outlines the prospects for research related to the accreditation of educational-creative programs of the Doctor of Arts and the creation of one-time specialized councils for the protection of creative art projects.

Keywords: *Doctor of Arts, creative art project, draft standard, education-creative programme, academic disciplines, specialized council.*

Стаття надійшла до редакції 01.10.2023 р.

УДК 780.614.331.087.1:78.071.1Безбородько](477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.4(61).2023.301191

МАРІЯ БАБІЙ

ORCID iD: 0000-0002-9144-6512

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
mariia.m.babii@gmail.com

ТВОРИ ДЛЯ СКРИПКИ-СОЛО ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА:

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Розглянуто сольні скрипкові п'єси Олега Безбородька. Введено до наукового обігу два його твори «Зубь» та «Follia Ruthenica», а п'єса «КОММОΣ» отримала подальше наукове осмислення в аспекті розвитку жанру *in memoriam*. Використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення, а також порівняльний, жанровий, стильовий та структурний методи. Досліджено історію створення та виконання п'єс «КОММОΣ», «Зубь» та «Follia Ruthenica». Встановлено, що кожен твір є результатом творчої комунікації композитора з виконавцями О. Смовжем, С. Вілкою, а твір «Зубь» додатково отримав мелопластичний переклад художника К. Ляшева. Проаналізовано концептуальні, жанрово-стильові й структурні параметри п'єс. Розглянуто твір-епітафію пам'яті Б. Которовича «КОММОΣ» як приклад унікальної для української музики спроби втілення жанрової ідеї античного хорového плачу «коммос» в площині сольної скрипкової музики і розширення таким чином образно-тематичної палітри жанру *in memoriam*, стильовими проявами якого є вживання монограм, різновекторні зв'язки з музикою минулого в аспекті засобів втілення трагедійної образності. Визначено, що композиція «Зубь» резонує з концептуалізмом та ігровою естетикою постмодернізму: заголовок твору є концептом, утвореним на основі асоціативної гри слів, яка впливає з присвяти твору його замовнику і першому виконавцю С. Вілці. Здійснено порівняльний аналіз флейтової та скрипкової версій «Зубь», музичного рішення п'єси та її мелопластичної візії художника К. Ляшева. З'ясовано, що «Follia Ruthenica» є першим зразком використання та національної специфікації цього жанру в українській скрипковій музиці, індивідуально-авторським переосмисленням барокового танцю, в якому поєднуються властивості різних історичних різновидів фолії з національними ознаками тематизму. Зроблено висновок, що кожна з п'єс є оригінальною за художнім задумом і засобами втілення, у них використовується широкий арсенал композиторських і виконавських прийомів, що дає можливість по-новому розкрити потенціал скрипки як сольного інструменту, збагатити репертуар сучасних скрипалів.

Ключові слова: творчість Олега Безбородька, скрипка соло, скрипкова п'єса, скрипкова мініатюра, програмність, коммос, фолія, українська музика XXI століття.

Постановка проблеми... Жанр сольної скрипкової п'єси все частіше потрапляє у творчі майстерні сучасних українських композиторів і активно пропагується виконавцями в Україні та поза її межами. Означена хвиля популярності зумовлена рядом чинників, що вимагають саме такого вираження:

існування в Україні цілої плеяди блискучих скрипалів, які усвідомлюють необхідність поповнення свого репертуару новими творами і замовляють вітчизняним композиторам твори цього формату; вимоги конкурсних та музично-освітніх програм; дидактичний чинник; активізація друку нотних збірок; високий ступінь виконавської мобільності жанрів для скрипки соло тощо.

Помітним явищем у сольному скрипковому мистецтві ХХІ століття, родзинкою програм відомих скрипалів є сольні скрипкові мініатюри Олега Безбородька — українського композитора, піаніста, кандидата мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри спеціального фортепіано № 1 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вони презентують сучасні тенденції розвитку жанру та відкривають широкі перспективи для музикознавчих та виконавсько-інтерпретаційних пошуків. Недостатня вивченість цих творів, відсутність їх комплексного вивчення у науковій літературі зумовлює актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У музикознавчих студіях творчості О. Безбородька об'єктом вивчення є передусім фортепіанні та флейтові твори, їх естетика та стиль. Зокрема, у дослідженні Є. Харченко на прикладі ранніх фортепіанних опусів висвітлені антропологічні й кордоцентричні ідеї творчості, звернення композитора до естетики гри та «гри сучасності і традицій» (2007, с. 197). У працях М. Перцова (2017а, 2017б, 2019) узагальнено такі особливості композиторського стилю О. Безбородька як інтертекстуальність, діалог з музичною культурою минулого, програмність, акцент на візуальне начало та звернення до провідних технік ХХ століття (позатональне мислення, превалювання інтересу до сонорики, новітні прийоми гри на інструментах тощо).

Серед сольних скрипкових творів О. Безбородька увагу музикознавців отримала лише п'єса для скрипки соло «*ΚΟΜΜΟΣ*». Її наукове дослідження в аспекті проблем інтертекстуальності, пам'яті культури, впливу ритуальної парадигми на конструкцію музичного твору здійснено у статтях мистецтвознавця І. Савчука (2010, 2019). У дисертації української скрипальки

А. Мельник ця п'єса розглядається як програмна мініатюра у жанрі меморіалу, де «*КОММОΣ*» виступає «...прикладом втілення ритуальної функції, а саме — оплакування померлого» (2016, с. 98), а також з точки зору структури, драматургії та жанрової трансформації. Флейтова версія п'єси «Зубь» аналізується в статтях М. Перцова (2017а, 2017б) в аспекті використання сучасних прийомів гри на флейті. Сольна скрипкова версія п'єси «Зубь» та «*Follia Ruthenica*» у наукових працях ще не розглядалися — це зумовлює новизну матеріалу дослідження.

Мета дослідження полягає у висвітленні значення жанрово-стильових характеристик сольних скрипкових п'єс О. Безбородька в контексті розвитку української музики ХХ–ХХІ століть.

Для досягнення мети було поставлено наступні **завдання**:

- 1) дослідити історію створення та виконання п'єс для скрипки соло О. Безбородька;
- 2) проаналізувати їх жанрово-стильові параметри;
- 3) визначити виконавські техніки і прийоми, використані у п'єсах;
- 4) з'ясувати значення проаналізованих п'єс в контексті розвитку жанру сольної скрипкової мініатюри в українській музиці ХХ–ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу дослідження... В академічному середовищі України сольні скрипкові жанри набули популярності у другій половині ХХ століття. Сьогодні цю нішу скрипкової творчості активно збагачують сучасні вітчизняні митці різних поколінь: З. Алмаші, В. Вишинський, С. Вілка, О. Войтенко, О. Гоноболін, С. Каденко, М. Коломієць, Г. Леонова, В. Маник, А. Мерхель, С. Пілютіков, Л. Самодаєва, Р. Сокачик, В. Теличко, К. Цепколенко, М. Шалигін, Л. Юріна та багато інших.

Сольні скрипкові п'єси українських композиторів уже частково потрапляли до наукових розвідок вітчизняних науковців. Жанр скрипкової мініатюри у творчості українських композиторів досліджено у дисертації А. Мельник (2016), яка класифікує їх за наступними параметрами: призначення та умови виконання, склад виконавців, жанрова основа, міра конкретизації

програми, форма та драматургічні засади. Науковиця вважає, що основою для українських скрипкових мініатюр є пісенно-вокальні (арія, аріозо, вокаліз, елегія, колискова, ноктюрн, пісня, романс) та інструментальні жанри (вальс, гумореска, бурлеск, імпровізація, інтермецо, етюд, каприс, прелюдія, поема, танець, рондо). У дослідженні розглянуто й характерні жанрово-стильові тенденції у скрипковій творчості українських композиторів: стилізація барокових жанрів; меморіальний жанр; жанри етюд та капрису як стимули розвитку віртуозності в художньому потенціалі скрипки; жанр інтермецо як пролонгація романтичних традицій у творчості українських митців; мініатюри на основі інструменталізації вокальних жанрів тощо. Також авторкою визначено роль програмності в скрипкових мініатюрах та виділено такі її типи: прихована узагальнена програмність з наявністю певних жанрових ознак; узагальнено-емоційна програмність з лірико-психологічним компонентом; програмність з віртуозним вишуканням; програмність, що конкретизує образно-тематичний зміст.

Феномену програмності в українській скрипковій музиці присвячено дисертацію І. Борух (2020). Авторка виділяє такі модуси програмності: парафрастичний, психологічно-настрійовий, меморіальний, сакральний, модус-присвята, сюжетно-фабульний, образно-символічний, образотворчий, узагальнено-образний, зображально-настрійовий, звуконаслідувальний, символічно-образний та портретний.

Проблему програмних заголовків у новітній українській музиці підіймає у своїй дисертації К. Фізер (2019). Музикознавиця визначає основні функції заголовка в музиці (номінативна, інформативна, розділова, експресивна, рекламна), представляє типологію назв музичних творів (жанрові та програмні), а програмні заголовки класифікує за фабульно-змістовним (тематичним) принципом.

Керуючись вищенаведеними фактами і типологіями доцільно розглянути сольні скрипкові п'єси О. Безбородька, дві з яких є опублікованими: «*КОММОΣ*» (2009) та «*Follia Ruthenica*» (2014), а третя — «Зубь» (2009, 2010) — вивчається

за авторськими рукописами двох версій (для флейти соло та скрипки соло), наданими композитором авторці статті для дослідження у 2022 році.

Огляд творчого доробку композитора унаочнює переважання у ньому інструментальної музики. Впродовж двох десятиліть ХХІ століття автор постійно звертається до скрипки в камерних, концертних і оркестрових композиціях: Варіації на Прелюдію О. Скрябіна для скрипки та камерного оркестру (2003); Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (2004); Парафраз на теми із опери Ж. Бізе «Кармен» для флейти, скрипки і камерного оркестру (2004); «Смерекування» для скрипки та фортепіано (для альту та фортепіано, для кларнету та фортепіано, для флейти, скрипки та фортепіано) (2004); Концертна фантазія на теми опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (2005); «Ой ти дівчино...» каприс для скрипки у супроводі симфонічного оркестру за піснею А. Кос-Анатольського (2006); «Пустота» для скрипки та альту (віолончелі) (2007); «*Ars Naturalis*» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (2008); «*ΚΟΜΜΟΣ*» пам'яті Богодара Которовича для скрипки соло (2009); «Колискова повноліття» для скрипки та фортепіано (2009); «Зубь» для скрипки соло (2010); *Concerto grosso ma non molto* для скрипки, фаготу і струнного оркестру (2010); «Ліхтар» для скрипки, контрабасу та фортепіано (є версії для струнного квартету; для флейти, скрипки та струнного оркестру) (2011–2013); Концерт для скрипки та духового оркестру (2012); «Подих Лева» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (2012); «*Follia Ruthenica*» для скрипки соло (2014); «Шлях до Канева» для скрипки та фортепіано (2014); *Concerto Luminoso* для скрипки, віолончелі та струнного оркестру (2016), «Фрази Лева (Вправа №7)» триптих для скрипки соло (2021)¹. З-поміж усіх творів, де скрипка має сольні партії, чотири — написані суто для скрипки. Виникненню і популяризації п'єс для скрипки соло сприяла творча

¹ Триптих для скрипки соло «Фрази Лева (Вправа №7)» складається із невеликих музичних фрагментів (5, 10, 15 тактів). Він був написаний Олегом і Левом (син) Безбородьками спеціально для сольного концерту Ореста Смовжа, який замовив і виконав «зібрання музичних фраз», написаних різними композиторами. Речиталь відбувся 16 грудня 2021 року у рамках циклу концертів «Дослідження білого» освітньо-концертної флатформи *Kyiv Contemporary Music Days* у галереї *The Naked Room*.

дружба композитора з українським скрипалем Орестом Смовжем. Репертуар виконавця здебільшого спрямований на сольну гру без супроводу та славиться сучасними зразками світових та вітчизняних композиторів. Також розповсюдженню цих творів серед виконавців сприяла публікація п'єс у вітчизняних виданнях (Безбородько, 2012, 2019).

Далі у статті буде розглянуто три найбільш концертно-репрезентативні, показові з точки зору стилю і репертуарні сольні скрипкові твори композитора — «КОММОΣ», «Зубь» та «*Follia Ruthenica*».

Перший сольний скрипковий твір був написаний у 2009 році — «КОММОΣ» пам'яті Б. Которовича. Ідея п'єси виникла в процесі листування О. Безбородька з Орестом Смовжем, який сповістив композитора про смерть видатного українського скрипаля Богодара Которовича. Зі слів автора, цей опус став рефлексією на трагічну подію: «Я повернувся додому і почав писати... Одразу прийшли латиницею перші літери, код його імені — *B, G, D* (Богодар), який в звуках означає *Si-бемоль, Соль і Ре* — мінорний тризвук» (Архипова, 2018, URL). Також О. Безбородько розповідає, що «ідея “для соло” була висловлена саме ним (О. Смовжем. — *М. Б.*)». Водночас композитор зізнається, що ідея звернутися до написання твору для скрипки соло була в нього і раніше. Існувала навіть музична тема з декількох тактів, яка б мала послужити початком твору для скрипки соло, але вона не отримала подальшого розвитку (Безбородько, 2023б).

Окрім музичної монограми *b(o)–g(o)–d(ar)*, зашифрованої у акордах *pizzicato* у вступі та кодї композиції (приклади 1, 2), меморіальна спрямованість п'єси фіксується й у її жанровому заголовку та присвяті.

Приклад 1.

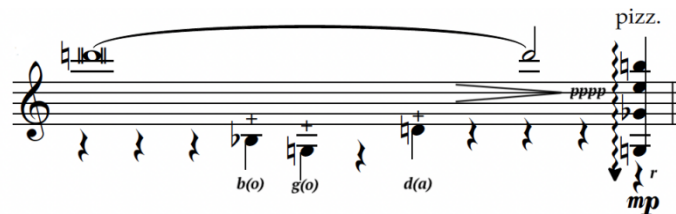
О. Безбородько. «КОММОΣ». т.1. Монограма *B–G–D*



Як зазначає композитор у передмові до нот, «κομμός» у дослівному перекладі з грецької означає «биття себе в груди, оплакуючи померлих». В афінських трагедіях це «лірична пісня сумного змісту, яка виконувалась акторами разом з хором» (Безбородько, 2012, с. 32).

Приклад 2.

О. Безбородько. «КОММОΣ». т. 33. монограма наприкінці твору



Заголовок «Κομμός» є нововведенням О. Безбородька у фонд жанрових визначень музичних творів меморіальної спрямованості. Зі слів композитора, ця оригінальна назва була знайдена вже після написання твору. Він розумів, що вже відомі жанри — елегія, епітафія, бароковий томбо, присвята — не відповідають у повній мірі змісту та емоційному наповненню його композиції. Тому назва античного пісенного жанру на той момент здалась найбільш доречною (Безбородько, 2023б). Однак після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну композитор запропонував оновлений та більш масштабний формат концепції коммосу у творі «Коммос 2022» для струнних, гобоя і великого барабана. Цей твір народився після ракетного обстрілу Будинку офіцерів у Вінниці 14 липня 2022 року. Світова прем'єра відбулась 23 жовтня 2023 року в Органному залі м. Львів, згодом у Національній філармонії України м. Київ. Твір написано за підтримки фонду *Emergency Support Initiative (ESI) — Kyiv Biennale*.

Зв'язок із давньогрецьким трагедійним пісенно-хоровим жанром можна вбачати у пісенній жанровій основі тематизму, в запитальних, ламентозних зворотах якого реалізується семантика оплакування, «биття себе в груди». Акордове викладення тематизму (три-чотири звучні дисонуючі акорди) ніби відтворює драматичну експресію хорових реплік в античній трагедії.

І. Савчук (2019) вбачає в означеному творі звернення композитора до стильових рис музики минулого. Зокрема, двоголосся з виокремленням мелодії,

акорди *arpeggiato* (у вступі), монограма як спосіб закодувати ім'я митця у тематизмі є характерними для бахівської скрипкової мелодики. Наприклад, ці риси можна побачити у його знаменитих сонатах і партитах для скрипки соло. Дослідник відзначає також використання романтичних підходів на рівні ритміки, експресивності та тяжіння до технічного ускладнення фактури (в кульмінаційній фазі розвитку у тт. 20–30), що може сприйматися як алюзія на твори Н. Паганіні.

Звернення до творчості Н. Паганіні також помічає мистецтвознавиця А. Мельник, яка конкретизує, що у 23 такті п'єси «КОММОΣ» «з'являється фактурна цитата першого капрису Н. Паганіні для скрипки соло» (2016, с. 100) (приклади 3, 4).

Приклад 3.

Н. Паганіні. Перший Каприс. оп. 1. тт. 1–2



Приклад 4.

О. Безбородько. «КОММОΣ». фрагмент 23 такту



Твори обох композиторів минулого були невід'ємною частиною репертуару Б. Которовича і, таким чином, О. Безбородько втілює ідею музичного діалогу між митцями, які тепер творять у вічності.

П'єса «КОММОΣ» має доволі компактну будову — проста двочастинна форма зі вступом. У кожному розділі пісенна тема (1 ч. у поліфонічному викладі; 2 ч. в октавному та акордовому потовщенні) розвивається і досягає експресивної кульмінації імпровізаційно-віртуозного характеру. Музична тканина твору насичена різноманітними образно-емоційними станів від *dolce*, *semplice ma dolcissimo*, *elegiaco* до *furioso*, *disperato*, *feroce*; хроматикою та мікрохроматикою мелоінтонацій; скрипковими техніками, здебільшого такими, що часто

залишаються на периферії виконавського арсеналу (*pizzicato*, різновиди флажолетів). Зокрема, тема-монограма у вступі інтонується прийомом *pizzicato*.

Незважаючи на те, що «*КОММОΣ*» написаний не так давно, твір уже має певну історію виконань. Його прем'єра відбулась на міжнародному симпозиумі «*Dzelo muzyczne*» 24 листопада 2009 року у м. Лодзь (Польща) у виконанні української скрипальки Наталії Мамалиги (Миронової). Сьогодні композицію активно виконують О. Смовж та М. Которович. У інтерпретації О. Смовжа твір неодноразово звучав в Україні та за її межами (Ізраїль, Сингапур, Малайзія, США). У 2015 році О. Смовж отримав першу премію на конкурсі *Tadeusz Wroński Solo Violin Competition* у м. Варшаві (Польща). Символічним є те, що за життя Богодар Которович багато разів був членом журі цього конкурсу. Донька Б. Которовича — заслужена артистка України Мирослава Которович — здійснила серію концертів проекту «*Vo Go Dar*», присвяченому пам'яті батька, де мініатюра стала ключовою композицією програми. Також скрипалька ініціювала введення «*КОММОΣ*» до програми I туру конкурсних прослуховувань Всеукраїнського конкурсу скрипалів імені Богодара Которовича. З 2021 року мініатюра також входить до програми конкурсних прослуховувань Міжнародного конкурсу-фестивалю імені Олексія Горохова у відділенні «П'єса українського автора для скрипки соло», до I туру якого виконавець повинен підготувати один із творів для скрипки соло українських композиторів: А. Штогаренко «Фантазія»; Ю. Іщенко «П'ять п'єс»; Г. Гаврилець «Екслібриси»; І. Карабиць «Музика»; М. Скорик «Каприс»; В. Сильвестров «Постлюдія»; В. Сильвестров «2 серенади для скрипки соло»; С. Каденко фантазія на 2 українські теми «Тиха-тиха»; О. Безбородько «*КОММОΣ*». У 2018 році виконання «*КОММОΣ*» Дарією Тарасовою на Всеукраїнському конкурсі скрипалів імені Богодара Которовича було визнано найкращим виконанням твору українського композитора і нагороджено спеціальним призом — здійсненням студійного запису до фонду Українського радіо (режисер Михайло Дідковський, куратор Олександр Пірієв).

П'єса «Зубь» (*Zub*) О. Безбородька існує у двох інструментальних версіях. Перша версія — для флейти соло — присвячена замовнику твору Сергію Вілці. Її створено для сольного проєкту С. Вілки «*The Solo Flute Project: Contemporary*», який відбувся 9 грудня 2009 року у стінах НМАУ ім. П. І. Чайковського. Програмна назва композиції є неологізмом. У передмові до твору О. Безбородько (2009, 2010) цілком серйозно і разом з тим іронічно зазначає, що назва «зубь» є авторською і походить від українського слова «зуб». При цьому суфікс «ь» («'») створює відчуття «субстанції», «сутності», «існування» та й в цілому його потрібно трактувати як «квінтесенцію стоматологічного існування». Композитор пояснює дві причини вживання нового слова у композиції: «Слово “зубь” було придумано саме для назви цього твору як: 1) “обігрування” прізвища виконавця; 2) таке, що найкраще виражає характер твору. Спочатку я планував написати щось пасторально-античне, тобто дуже традиційне для образу інструмента. Але потім змінив задум на 180 градусів. Твір у результаті був написаний дуже швидко — за декілька днів. На початку листопада 2009» (Безбородько, 2023б). Згідно авторського пояснення назви, прізвище флейтиста С. Вілки співзвучне із побутовою версією слова «виделка», тобто «вилка». Композитор розповідає, що «у виделки є зубці або “зуби”», звідси і назва «Зубь». Можна побачити тут певну гру асоціацій і загадку (чи ребус) для слухача. Своєю асоціативністю назва (як і вся п'єса) резонує з концептуалізмом та ігровою естетикою постмодернізму та, очевидно, привертає увагу, що свідчить про її рекламну функцію (термінологія К. Фізер) (Безбородько, 2023а).

Приводом до створення другої, скрипкової версії твору став мелопластичний проєкт «Зубь» мистецтвознавиці Наталії Бондаренко, художника Костянтина Ляшева і композитора Олега Безбородька, що відбувся у жовтні 2010 року у залі засідань Вченої ради Інституту культурології Національної Академії Мистецтв України. Згодом мелопластика «Зубь» увійшла до більш масштабного заходу — «Мелопластичні репрезентації К. Ляшева (живопис) і О. Безбородька (музика)», що пройшов у липні 2011 року в галереї Хлібня заповідника «Софія Київська». Термін «мелопластика» був введений

піаністом і композитором В. Ребіковим для позначення явища синестизії музичного і живописного мистецтва. Дослідниця Н. Бондаренко зазначає, що «у пошуках нових музичних форм і можливостей синтезу різних видів мистецтва композитор експериментував з музичною мовою, створював музичні твори в ритмодекламаційному, меломімічному та мелопластичному жанрах» (Bondarenko, 2016, URL). У руслі синтезу живопису і музики працювали як зарубіжні художники (В. Кандинський, П. Клеє, Й. Іттен, М. Чюрльоніс та інші), так і українські митці (В. Троценко, Г. Юхимець, Ю. Гончаренко, К. Ляшев). Серед композиторів до нього зверталися К. Дебюссі, О. Скрябін, С. Рахманінов, І. Шамо, Л. Дичко, О. Безбородько та багато інших.

Знайомство О. Безбородька з художником К. Ляшевим відбулось у стінах НМАУ ім. П. І. Чайковського завдяки музикознавиці, професору Олені Береговій. Згодом почалась їхня співпраця у рамках мелопластичного проєкту. Композитор приніс К. Ляшеву диск зі своїми творами, які художник ретранслював у візуальну площину. Серед них були «Зубь» у виконанні С. Вілки, «Міньйонетти та поеметти нашого часу», «*Concerto grosso ma non molto*» (Безбородько, 2023б)¹.

У живописній композиції за твором «Зубь» О. Безбородька (приклад 5) К. Ляшев залучає геометричні «форми-сигнали», в яких художник кодує певні інтонаційні елементи твору та навіть способи й характер їх звуковидобування. Так, імпульсивну трихордово-тритонову інтонацію (тема А) автор зображає у вигляді куль та півсфер, а висхідний тризвуковий мотив (тема В на *pizzicato*) демонструє блакитний пунктирний відрізок, розміщений у правій частині композиції. Два домінуючі фонові кольори — блакитний і фіолетовий — на нашу думку відображають дві основні теми-розділи композиції (тема А та В).

Аналізуючи художньо-образний зв'язок музики та її живописного перекладу мистецтвознавиця Н. Бондаренко трактує кольорову гаму (блакитний, фіолетовий, золотий) картини, як акмеїстичний простір, який викликає гаму

¹ О. Безбородько, в свою чергу, зробив музичне перекладення картини К. Ляшева «Ліхтар» (1987) для їхнього спільного арт-проєкту з мелопластики — так виник музичний твір «Ліхтар» (2011).

відчуттів від вишуканої краси сердечних почуттів (блакитний-золотий), вивіренних стійким потоком духовного очищення до списку містичних мандрів по звучанням флейтового реєстру (фіолетовий-золотий). Ця композиція є цікавим прикладом синестезії у сучасному мистецтві, поєднання музичного і живописного начала в єдину самобутню систему.

Приклад 5.

К. Ляшев. Мелопластична композиція за твором О. Безбородька "Зубь"



Щодо скрипкової версії «Зубь» композитор зазначає, що вона виникла як виконавсько-редакторська інтерпретація Ореста Смовжа. «Можливо, я трохи долучився буквально до одного-двох місць» (Безбородько, 2023б). Завдяки талановитому скрипалеві специфічні флейтові прийоми (мультифоніки; *jet whistle*; клацання клапанами лівої руки, супроводжуючи *pizzicato*; глісандо голосом під час гри) отримують нове темброве втілення та розкриваються через можливості струнно-смичкового інструменту.

У цілому версії для скрипки і флейти мають небагато відмінностей, і всі вони продиктовані технічними можливостями самих інструментів (таблиця 1).

Форма твору — наскрізна варіантно-строфічна. Схематично вона має такий вигляд: А–В–А1–В1–А2–А3. Тематичний розвиток п'єси побудований на варіантній видозміні двох тематичних зерен, при цьому очевидним є перевага саме початкової теми.

Перша тема (приклад 6) базується на остинатному проведенні висхідного трихордового мотиву в межах тритону *ре-фа-дієз-соль-дієз*. Далі він з'являється у різних мелодико-ритмічних та артикуляційних конфігураціях (А1, А2, А3).

Незважаючи на артикуляційне різноманіття і слабкі тональні тяжіння теми А, з точки зору синтаксису, тут можна вбачати періодичну структуру. Такий підхід є прикладом переосмислення О. Безбородьком не лише сучасних технік, але й класичних форм в межах сольної скрипкової п'єси. Також зауважимо, що перша тема і її наступні варіанти відрізняються способом звуковидобування *arco* та гранично можливою динамікою (*fff*, *ffff*).

Таблиця 1.

Порівняльна таблиця флейтової та скрипкової версій п'єси «Зубь»

О. Безбородька

Номер такту	Версія для флейти	Версія для скрипки
тт. 15–17	Вказівка " <i>keyclicks with left hand</i> ". У флейти удари пальцями по клапанах дають металевий призвук, стукіт по металу.	Ремарка " <i>hit with left hand</i> ". Стукіт ледь чутний і м'який, бо пальці б'ють по дерев'яному грифу.
т. 18	Шумовий прийом. Флейтист видуває звук губами.	Скрипаль стукає кулаком (в кулак затиснутий смичок) по верхній деці.
тт. 19–20, 22	Ремарка " <i>multiphonic ad libitum lunga possibile</i> ", звук виконується <i>frullato</i> .	Ремарка " <i>scratch lunga possibile</i> ". Перетиснуте звуковидобування. Ефект жахливого, акустично неприємного тріску.
т. 33	Прийом " <i>jet whistle</i> ", звучить свист.	Ремарка " <i>whistle or blow forcefully inside the body of violin making a swooshing sound</i> " — скрипаль робить на інструменті шумове глісандо і свистить губами.
тт. 39, 41	У партії флейти виписано флажолети.	У скрипки — звичайні ноти.

О. Безбородько «Зубь». Фрагмент теми А (тт. 1–2)



Друга тема (приклад 7) за масштабом розвитку виглядає дещо скромнішою та надалі отримує лише одне варіювання (В1). Її основу складає рух по звуках тризвуків (до-дієз — мі — соль-дієз — до-дієз; сі-дієз — соль-дієз — ре-дієз — сі-дієз). Композитор створює контраст теми В та В1 відносно А за рахунок менш інтенсивної динаміки, іншого способу звуковидобування *pizzicato* та залучення нетрадиційних прийомів гри (стукіт пальцями по грифу, удар кулаком по верхній деці).

О. Безбородько «Зубь». Тема В (тт.10-14)

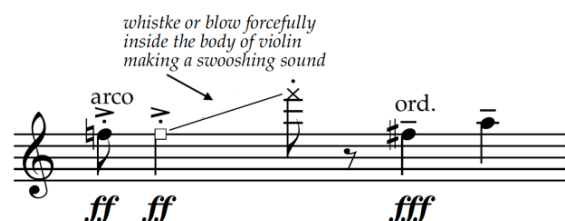


Також у музичному тексті твору є партія для голосу, що в цілому не є характерним для скрипкового виконавства. Так, у п'єсі з'являються вигуки та свист, що підтверджує намір композитора створити самотутній екстраординарний твір постмодерної естетики (приклад 8, 9).

О. Безбородько «Зубь» (т. 5)



О. Безбородько «Зубь» (т. 33)



Наразі скрипкова мініатюра «Зубь» виконувалася О. Смовжем у сольних програмах «Зимові вечори від *COLLEGIUM MUSICUM*» (Львів, 2014), «*Homage a J. S. B.*» (Львів, 2022), проєкті «СМОВЖ» в рамках фестивалю «Гольфстрім» (Київ, 2019) та інших.

«*Follia Ruthenica*» для скрипки соло О. Безбородька є прикладом перетворення інструментального жанру західноєвропейської барокової традиції у сучасній українській музиці, діалогу культур сьогодення та минулого. Вона є першим в Україні твором у скрипковому репертуарі, що написаний у жанрі фолії. Зі слів композитора, Фолію було створено на Страсному Тижні 2014 року, а 22 травня того ж року відбулась прем'єра, яку зіграв О. Смовж (Безбородько, 2023а).

Для розуміння підходу композитора до втілення традицій фолії важливим є розуміння специфіки цього старовинного танцю. В цьому контексті цінними видаються розвідки американського музикознавця Річарда Хадсона. В енциклопедії Гроува дослідник зазначає, що «фолія» — це «термін для позначення музичної теми, що використовувалась у добу бароко для пісень, танців та варіаційних циклів» (Hudson, 1980, с. 690). Уперше назва «фолія» з'являється у португальських джерелах кінця XV століття. На початку XVII століття фолія стає популярною в Іспанії як пісня-танець у супроводі 5-струнної гітари та брязкалець. Тоді ж у словнику іспанської мови Себастьяна де Коваррубіуса 1611 року (*Sebastián de Covarrubias*) фолія (дослівно «божевільний», «пустоголовий») описується як португальський чоловічий танець з елементами переодягання у жіночий одяг, який був настільки швидким і галасливим (через надмірне використання перкусії), що танцюристи здавалися божевільними (Hudson, 1980).

Р. Хадсон виділяє два історичних різновиди фолії: рання фолія (1577–1674, Іспанія, Італія) та пізня фолія (1672–1750, Англія, Франція). Автор зазначає, що окрім спільних ознак тридольного метру, секундових інтонацій притаманних мелодії теми та її об'єму, головним чином відмінність проявляється у ритмічній структурі, формі, гармонії, тональності, темпі і характері (Hudson, 1973).

У «*Follia Ruthenica*» О. Безбородько вільно обирає і органічно поєднує ознаки, притаманні ранній та пізній фолії. З ранніми фоліями його музику споріднює наявність декількох зв'язок-ритураелів між варіаціями та ознаки народної танцювальності у 4 варіації (тт. 46–58). З пізніми — варіаційна форма, мінорний лад, повільний темп, метро-ритмічні ознаки (зокрема подовження другої долі такту), частково гармонічна формула *basso ostinato* та засоби жанрової виразності.

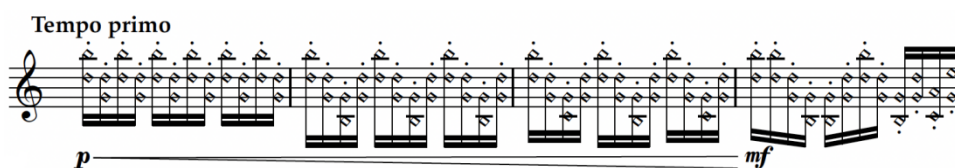
Як зазначає О. Безбородько, «*Follia Ruthenica*» це невеличкий цикл з шести варіацій (без теми, але з маленькою кодою), що містить багато свідомих та підсвідомих алюзій, але тільки одну точну цитату: в останній варіації звучить шостий глас київського розспіву (2023а). Дійсно, можна прослідкувати систему контрастів, що властива варіаційним циклам, а саме: зміни тональності (соль мінор — ля мінор — соль мажор), розміру ($3/4-2/4-3/4$), темпу (*Andante*, *Meno mosso*, *Tempo primo*), фактури (а, відповідно, й виконавських прийомів) та образної сфери. Проте виникає логічний парадокс — відсутність теми у формі, основою якої завжди є певна тема. У О. Безбородька тема є ніби незримою присутньою. Він розробляє таке коло уявлень та асоціацій, що породжують у свідомості досвідченого слухача образ оригінальної теми фолії.

Драматургія твору розгортається від строгої й піднесеної, сповненої гідності пізньої фолії (у першій–третьій варіаціях) та танцювальності (у четвертій варіації алюзія на народний танець) у сферу біблійно-асоціативної образності в п'ятій–шостій варіаціях. Останнє пов'язано з цитатним використанням церковного наспіву шостого гласу «Воскресіння Христове бачивши», звукозображенням розп'яття Ісуса Христа (різкі форшлагги подвійними нотами у тт. 93–102 (приклад 10), які викликають асоціацію із забиванням гвіздків у тіло Ісуса (Мт. 27:33–38) та катарсичним завершенням фолії церковними дзвонами у *соль мажорі* як символу Воскресіння (приклад 11). Це дає підстави висловити припущення, що у «*Follia Ruthenica*» наявна прихована релігійна програмність містеріального змісту.

Приклад 10.

О. Безбородько «*Follia Ruthenica*» (тт.92–96)

Приклад 11.

О. Безбородько «*Follia Ruthenica*» (тт.113–116)

Так само як і в інших творах (Харченко, 15; Перцов, 2017а, 2017б), Олег Безбородько дотримується у «*Follia Ruthenica*» принципу інтертекстуальності. Означений принцип реалізується як через інтонаційні елементи (наближення звучання до теми пізньої фолії та цитата піснеспіву шостого гласу), «перепрочитання» старовинного жанру фолії (позбавлення фолії основного показника жанру — теми), стильові прийоми доби бароко (*basso ostinato*, поліфонічний виклад, домінування акордової фактури над мелодією) та неокласицизму. Як висловився О. Безбородько, третя варіація це «Хіндеміт, що наслідує Баха» (Безбородько, 2023б).

Важливим принципом композиторської поетики є поєднання в межах одного твору різних стилів і епох, минулого і сьогодення: залучення у старовинний жанр технік письма, притаманних неокласицизму, постмодернізму; інтонаційне єднання тем світського, народного та церковного походження; «енциклопедизація» виконавських прийомів різних періодів тощо.

Індивідуально-авторський підхід виражається і в національній специфікації твору. Це проявляється у таких елементах: назві композиції «*Follia Ruthenica*», де *ruthenica* означає «руська», «українська» (за прототипом Ж. Б. Люллі *Folie(s) d'Espagne*); цитатах шостого гласу київського розспіву «Воскресіння Хрестове бачивши»; алюзіях народного танцю та церковних дзвонів, що також є генетичними моделями давньоруської культури. Завдяки

такому втіленню старовинної жанрової моделі О. Безбородьку вдалось скомбінувати більш сучасні виконавські техніки, цитування автентичних національних мелодій (київського розспіву, народний танець) та провести лінію генетичної спорідненості твору XXI століття з його жанровим прототипом і етапами його трансформації (рання і пізня фолька).

Сьогодні «*Follia Ruthenica*» є репертуарним твором О. Смовжа та М. Которович, яка виконала його на авторському концерті «Тендітне марево» у Києві 15 квітня 2023 року. В цілому «*Follia Ruthenica*» все ще не отримала достойного визнання у науковій та виконавській площині, як її попередник «*КОММОΣ*», проте варто відзначити публікацію нот у 2019 році, що, на нашу думку, сприятиме більшій зацікавленості цим художньо значним твором.

Висновки.

1. Ініціюючим чинником сольної скрипкової творчості О. Безбородька є тісна співпраця композитора з виконавцями, а також прагнення дати відгук на події сучасності та поповнити концертний репертуар скрипалів оригінальними зразками. Ці опуси активно виконують відомі українські скрипалі, їх залучають у програми вітчизняних фестивалів та конкурсів, а також здійснюються студійні записи у фонд Українського радіо, поширюються на стрімінгових сервісах в інтернет-просторі (*Youtube, Facebook* та інші).

2. Аналіз п'єс О. Безбородька у стильовому аспекті засвідчує оригінальність і креативність мислення композитора, його здатність продукувати унікальні задуми, пропонувати нетрадиційні рішення. П'єси «*КОММОΣ*» та «*Follia Ruthenica*» є діалогом митця з культурним досвідом минулого в діахронічному (античність, бароко, сучасність) й синхронічному (народне, світське, сакральне) аспектах, в якому кодування сенсів відбувається за допомогою інтертекстуальних прийомів (алюзій, цитат, шифрування тощо). При цьому «Зубь» є проявом інтелектуально-ігрових інтенцій постмодернізму на рівні утворення асоціативно-іронічного заголовку-концепту, поєднання лапідарного тематизму та винахідливих виконавсько-технічних засобів його видозміни.

3. У проаналізованих п'єсах («КОММОΣ», «Зубь» та «*Follia Ruthenica*») арсенал традиційних виконавських прийомів і технік сольної скрипкової гри (*arco*, *pizzicato* лівої та правої руки, апеджіо *pizzicato*, *sul ponticello*; флажолети, флажолети тремоло, арпеджовані флажолети, глісандо, акордова техніка та техніка подвійних нот) доповнюється епізодичним використанням мікрохроматики, шумових (постукування пальцями лівої руки по грифу, стук кулаком по верхній деці) і голосових (вигуки та свист) ефектів. Це урізноманітнює, збагачує й осучаснює звучання сольної скрипки, робить твори більш концертно-репрезентативними.

4. У контексті розвитку жанру сольної скрипкової мініатюри в українській музиці ХХ–ХХІ століть твори Олега Безбородька займають особливе місце. Автор вперше апробовує жанрові номінації *коммос* та *фоля*. П'єса «КОММОΣ» є однією з тих, що започатковує лінію індивідуальної присвяти в жанрі *in memoriam* в українській сольній скрипковій музиці (поряд з твором І. Альбової «Монолог. Пам'яті брата Сергія Альбова» 2009 р.). Мініатюра «Зубь» є специфічним, концептуально-ігровим різновидом творів-присвят першим виконавцям в ряду опусів В. Сильвестрова («Постлюдія» 1981), М. Коломійця («*Saklas-Tango*», 2014; «*No man's flight*», 2021), З. Алмаші («Мелодія», 2015; «Тендітне Марєво» 2020), С. Вілки («*Entity*», 2022) тощо. «*Follia Ruthenica*» є продовженням тенденції стилізації барокових жанрів, втілену в сольній скрипковій музиці Г. Леонової («Токата», 2010), В. Теличка («Партита» 2011), В. Маника («Сарабанда» 2013). У ній індивідуально-авторський підхід до трактування старовинного жанру полягає в поєднанні ознак ранньої і пізньої фолії, нетрадиційному тлумаченні циклу варіацій («варіації без теми»), наявності прихованої релігійної програмності містеріального змісту, а також у його національній специфікації.

Перспективи подальших розвідок... Очевидно, що жанрова сфера сольних скрипкових творів у творчій практиці українських композиторів є важливою складовою музично-історичного процесу та сучасних тенденцій української музичної культури. Тож видається доцільним подальше дослідження

творів О. Безбородька в жанрово-стильових і виконавсько-інтерпретаційних контекстах розвитку музичного мистецтва ХХІ століття.

Список використаної літератури і джерел

1. Архипова, А., 2018. Всеукраїнський конкурс скрипалів імені Богодара Которовича День третій: перемога. *Прес-служба Всеукраїнського конкурсу скрипалів імені Богодара Которовича*, [online]. Режим доступу: <<http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/945696E5DC557A89C225827B00771D3C?OpenDocument>> [дата звернення: 13.03.2023].
2. Безбородько, О. А., 2009а. «Зубь» версія для скрипки соло в редакції Ореста Смовжа [рукопис].
3. Безбородько, О. А., 2009б. «Зубь» для флейти соло [рукопис].
4. Безбородько, О. А., 2012. КОММОС. У кн.: О. Спренціс, *П'єси українських композиторів для скрипки соло*. Київ: КІМ, сс.31–34.
5. Безбородько, О. А., 2019. Folia для скрипки соло. У кн.: С. Зажитько, *Проминуле. Для скрипки та фортепіано*. Київ: КІМ, с.4.
6. Безбородько, О. А., 2023а. Персональний сайт, [online]. Режим доступу: <<https://www.olegbezborodko.com/composer>> [дата звернення: 10.03.2023].
7. Безбородько, О. А., 2023б. *Лист до Бабій М. М. від 08.04.2023* [лист].
8. Бондаренко, Н. М., 2016. *Мистецький проект «Зубь»: музично-живописні експлікації* [рукопис].
9. Борух, І. М., 2020. *Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти*. Дис. канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка.
10. Мельник, А. О., 2016. *Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ — початку ХХІ століть*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
11. Перцов, М. О., 2017а. Комплекс засобів виразності в творах для флейти соло українських композиторів ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 24, сс.164–169.
12. Перцов, М. О., 2017б. Специфіка ролі флейти в інструментальних творах Олега Безбородька. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*, 1(36), сс.10–17.
13. Перцов, М. О., 2019. Композиторський стиль Олега Безбородька: візії постмодернізму. *Культура і сучасність*, 1, сс.129–133.
14. Савчук, І. Б., 2010. «Міф про КОММОС» у дзеркалі сучасного музичного процесу. *ART-КУРСИВ*, 4, сс.9–13.
15. Савчук, І. Б., 2019. Міфологічні інтенції в сучасній українській музичній культурі (на прикладі камерної музики В. Рунчака та О. Безбородька). *Художня культура. Актуальні проблеми*, 15(1), сс.50–56. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(1\).2019.169001](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(1).2019.169001)
16. Фізер, К. С., 2019. *Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
17. Харченко, Є., 2007. Дивосвіт фортепіанної музики Олега Безбородька. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 56, сс.188–198.
18. Bondarenko, N., 2016. Art Genre “Meloplastic” in the Visual Space of the Music Salon. In: *The Musical Salon in Visual Culture*, 16th International conference, St. Petersburg, September 7-9 2016, [online]. Available at: <https://www.academia.edu/30385100/Programme_Book_16th_International_Conference_of_Association_RIdIM_St_Petersburg_7_9_Sept_2016> [accessed: 22 May 2023].
19. Hudson, R., 1973. The Folia Melodies. *Acta Musicologica*, 45, pp.98–119.

20. Hudson, R., 1980. Folia. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes*, 6, pp.690–692.

References

1. Arkhypova, A., 2018. All-Ukrainian violinist competition named after Bohodar Kotorovych Day three: victory. *Pres-sluzhba Vseukrainskoho konkursu skrypaliv imeni Bohodara Kotorovycha*, [online]. Available at: <<http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/945696E5DC557A89C225827B00771D3C?OpenDocument>> [accessed: 13 March 2023].
2. Bezborodko, O. A., 2009a. "Zub" version for solo violin edited by Orest Smovzh [manuscript].
3. Bezborodko, O. A., 2009b. "Zub" for solo flute [manuscript].
4. Bezborodko, O. A., 2012. KOMMOΣ. In: O. Sprentsis, ed. *P'iesy ukrainskykh kompozytoriv dlia skrypky solo* [Pieces by Ukrainian composers for solo violin]. Kyiv: KIM, pp.31–34.
5. Bezborodko, O. A., 2019. Folia dlia skrypky solo. In: S. Zazhytko, *Promynule. Dlia skrypky ta fortepiano* [The past. For violin and piano]. Kyiv: KIM, p.4.
6. Bezborodko, O. A., 2023a. Personal site, [online]. Available at: <<https://www.olegbezborodko.com/composer>> [accessed: 10 March 2023].
7. Bezborodko, O. A., 2023b. *Letter to Babii M. M. dated 04/08/2023* [letter].
8. Bondarenko, N. M., 2016. *Art project "Zub": musical and pictorial explanations* [manuscript].
9. Borukh, I. M., 2020. *Programmaticity in Ukrainian violin music: historical, socio-cultural and aesthetic-stylistic aspects*. Ph.D. in Art History. Thesis. M. Lysenko Lviv National Music Academy.
10. Melnyk, A. O., 2016. *Trends in genre and style dynamics of Ukrainian violin miniatures of the second half of the 20th and early 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. I. P. Kotlyarevsky Kharkov State University of Arts.
11. Pertsov, M. O., 2017a. Kompleks zasobiv vyraznosti v tvorakh dlia fleity solo ukrainskykh kompozytoriv XXI st. [A complex of means of expression in works for solo flute by Ukrainian composers of the 21st century]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo*, 24, pp.164–169.
12. Pertsov, M. O., 2017b. Spetsyfika roli fleity v instrumentalnyi tvorakh Oleha Bezborodka [The specifics of the role of the flute in Oleg Bezborodko's instrumental works]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo*, 1(36), pp.10–17.
13. Pertsov, M. O., 2019. Kompozytorskyi styl Oleha Bezborodka: vizii postmodernizmu [The compositional style of Oleg Bezborodko: visions of postmodernism]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.129–133.
14. Savchuk, I. B., 2010. Mif pro KOMMOΣ» u dzerkali suchasnoho muzychnoho protsesu ["The myth of KOMMOΣ" in the mirror of the modern musical process]. *ART-KURSYV*, 4, pp.9–13.
15. Savchuk, I. B., 2019. Mythological intentions in modern Ukrainian musical culture (on the example of chamber music by V. Runchak and O. Bezborodko) [Mifolohichni intentsii v suchasni ukrainskii muzychnii kulturi (na prykladi kamernoi muzyky V. Runchaka ta O. Bezborodka)]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 15(1), pp.50–56. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(1\).2019.169001](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(1).2019.169001)
16. Fizer, K. S., 2019. *The title of the musical work and its functioning in modern music (on the example of the works of Ukrainian composers)*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
17. Kharchenko, Ye., 2007. Dyvosvit fortepiannoï muzyky Oleha Bezborodka [The wonderland of Oleg Bezborodko's piano music]. *Naukovi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 56, pp.188–198.

18. Bondarenko, N., 2016. Art Genre “Meloplastic” in the Visual Space of the Music Salon. In: *The Musical Salon in Visual Culture*, 16th International conference, St. Peterburg, September 7-9 2016, [online]. Available at: <https://www.academia.edu/30385100/Programme_Book_16th_International_Conference_of_Association_RIdIM_St_Petersburg_7_9_Sept_2016> [accessed: 22 May 2023].
19. Hudson, R., 1973. The Folia Melodies. *Acta Musicologica*, 45, pp.98–119.
20. Hudson, R., 1980. Folia. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes*, 6, pp.690–692.

MARIIA BABII

ORCID iD: 0000-0002-9144-6512

Postgraduate Student at the Department
of Ukrainian Musical History and Musical Folklore
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
mariia.m.babii@gmail.com

OLEH BEZBORODKO'S COMPOSITIONS FOR VIOLINE SOLO: STYLE AND GENRE ASPECT

The study examines the solo violin pieces by modern composer Oleh Bezborodko. Two of his works "Zub" and "Follia Ruthenica" were introduced into scientific circulation, and the play "KOMMOΣ" gained further scholarly reflection in terms of the evolution of in memoriam genre. General scientific methods, such as analysis, synthesis, and generalization, were employed, along with specific analysis methods like cooperativity, genres, styles, and structure. The writing and performing history of the works "KOMMOΣ", "Zub" and "Follia Ruthenica" was explored. It was established that each of these three works resulted from the composer's collaboration with violinist Orest Smovzch, flutist Serhii Vylka, and that "Zub" underwent a meloplastic transcription made by painter Kostyantyn Lyashev. Conceptual, genre, and style parameters were analyzed. The epithaphia-like work "KOMMOΣ" dedicated to the memory of B. Kotorovych and serving as an example of an attempt to realize features of a kommos — a lyrical song of lamentation in an Athenian tragedy — was researched. It was established that the work was a unique case in Ukrainian violin-solo music, contributing to the expansion of the palette of the "in memoriam genre" through the use of a monogram, different signs from the past to convey the semantics of the tragedy. The fact that "Zub" resonates with the conceptual and aesthetic aspects of post-modernism, embodied in features such as a concept-like title based on word-game associations, derived from the dedication of the work to its customer and the first performer S. Vylka, was established. A comparative analysis of "Zub" versions for flute and violin, its musical realization of the opus and its meloplastic visualization by painter Kostyantyn Lyashev are made. It has been found that the genre "Follia Ruthenica" is the first sample of use and also the first attempt regarding the national specification of this genre in Ukrainian violin music, a unique individual and author's reinterpretation of the baroque dance, having combined the properties of various historical types of folia with national features of thematism. Conclusions were drawn that each of these works has a unique idea and means of embodiment, utilizing a variety of compositional and performance techniques. This allowed for an innovative rediscovery of the violin's potential as a solo instrument and enriched the repertoire.

Keywords: *Oleh Bezborodko's works, solo violin, a work for the violin, the miniature for the violin, programmaticity, a kommos, a folia, the 21st century's Ukrainian music.*

Стаття надійшла до редакції 28.09.2023 р.

УДК 780.614.333:780.61]:78.083]:78.071.1[Станкович](477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(61).2023.301192

МАКСИМ ОЩЕПКОВ

ORCID iD: 0009-0004-0584-2271

творчий аспірант кафедри струнно-смичкових інструментів
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
oschepkov098@gmail.com

«ГІРСЬКА ЛЕГЕНДА» ДЛЯ АЛЬТА І СТРУННИХ Є. СТАНКОВИЧА: ІСТОРІЯ, КОМПОЗИЦІЯ, ДРАМАТУРГІЯ

Розглянуто єдиний твір малої форми Євгена Станковича з сольним альтом — «Гірську легенду» для альту і струнних. З'ясовано обставини його створення. Виявлено, що він був написаний спеціально для Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака (Київ, 2004 рік) у якості обов'язкової п'єси. Встановлено існування двох авторських версій музичного твору: перша — для альту і фортепіано; друга — для альту і струнного оркестру. Проаналізовано наявні аудіозаписи «Гірської легенди», зроблені відомими київськими альтистами Андрієм Тучапцем та Олександром Лагошею. Здійснено музикознавчий аналіз п'єси. Підкреслено, що проста тричастинна репризна форма, в якій втілено композицію твору, містить значний потенціал для роботи з тематизмом — його презентації, його розвитку та його переосмислення у результаті цього розвитку. З'ясовано, що очевидно є паралель з формою сонатного алегро — знакової для Станковича-симфоніста. Виявлено сильний вплив карпатського фольклору на її музичну мову, який продиктовано як самою назвою опусу, так і подією задля якої він був створений. Наголошено на тому, що «Гірська легенда» мала презентувати Україну для музичної спільноти з різних країн, яка була присутня на Міжнародному конкурсі альтистів. Спрямовано увагу на назву твору, в якій міститься натяк на дві реальні «легенди», що народилися у карпатському регіоні — відомого українського альтиста, чий ім'ям був названий конкурс — Зенона Дашака і самого Євгена Станковича. Висунуто гіпотезу стосовно ще однієї образно-змістової паралелі, хоча й віддаленої — зі знаменитою скрипковою п'єсою Генріка Венявського «Легенда». Відзначено традиції нової фольклорної хвилі в українській музиці. Підкреслено важливість продовження наукових розвідок, пов'язаних із «Гірською легендою». Визначено перспективний напрям подальшого дослідження означеної тематики, який пов'язаний з інтерпретаційним аспектом — виконавським аналізом сольної партії музичного твору.

Ключові слова: альт, творчість Євгена Станковича, українська інструментальна музика, «Гірська легенда», струнні музичні інструменти.

Постановка проблеми... Яскрава творчість вітчизняних композиторів другої половини ХХ століття все частіше привертає увагу сучасних дослідників. У різноманітних наукових статтях, монографічних та дисертаційних дослідженнях активно висвітлюється творчість Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Віталія Губаренка, Лесі Дичко та багатьох інших відомих

українських композиторів. У цьому переліку й постать Євгена Станковича — лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (1977 рік) і Премії імені Артемія Веделя (2002 рік), народного артиста України (1986 рік), Героя України (2009 рік), академіка Національної академії мистецтв України, композитора і педагога. Музично-громадська діяльність митця пов'язана з посадою Голови Національної спілки композиторів України у 1990-1993 та 2005-2010 роках, з головуванням у журі Першого міжнародного фестивалю сучасної музики в м. Вінніпег (Канада, 1992 рік) та з патронатом відродженої у 2014 році Всеукраїнської відкритої музичної олімпіади «Голос Країни». Його самобутня й різножанрова композиторська творчість, відома як в Україні, так і за кордоном, зокрема у країнах Європи, Канаді, США, Китаї та Філіппінах. Твори митця належать до різних жанрів: музичного театру (опери, балети, музика до драматичних вистав), симфонічної, камерно-інструментальної і камерно-вокальної, хорової музики, кіномузики.

Безумовно, інструментальна музика завжди займала вагоме місце у творчому доробку Є. Станковича. Ця тенденція продовжилася і у 2000-2010 роках, фактично до сьогодення. Великі партитури у жанрах симфонії та інструментального концерту представлені Симфонією № 6 (2003 рік); присвяченою Стефану Турчаку Симфонічною поемою «Дніпро» (2013 рік); новими Камерними симфоніями (починаючи від 9, 2000 рік); *Dictum* № 2 (2010 рік); Концертом для альту з оркестром № 1 (1999 рік) та Симфонією-концертом для альту та симфонічного оркестру № 2 (2004 рік); Концертом-поемою для скрипки з оркестром (він же Концерт № 1, 2004 рік) та ще двома скрипковими концертами (2004 та 2015 роки відповідно); Концертом-рапсодією для труби та камерного оркестру (2010 рік); Концертом № 2 для віолончелі з оркестром (2016 рік) та ін. Серед значної кількості камерно-інструментальних творів яскраво вирізняються «Прадавні гірські танці Верховини» для двох фортепіано (2002 рік); «Гірська легенда» (перша версія для альту і фортепіано — 2003 рік, для альту і струнного оркестру — 2005 рік); «Соната серенад» для флейти і фортепіано (2005 рік); «Присвята» або «Поема» для

скрипки і фортепіано (2006 рік); «Ранкова музика» для скрипки і струнних (2006 рік); Секстет для скрипки, віолончелі, кларнету, флейти, фортепіано та ударних (2014 рік).

Познайомившись з єдиним альтовим твором малої форми Є. Станковича — «Гірською легендою», виконавці зіштовхуються з відчутною науковою прогалиною в аспекті історії його створення та відсутністю музикознавчих праць, у яких би розглядалися питання композиції та драматургії означеного твору. Звичайно, музичне виконавство потребує наявності такої інформації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Теоретико-методологічною базою статті є наукові джерела, які умовно можна розмежувати на такі групи:

- монографічні праці на кшталт робіт О. Зінкевич (2012) та С. Лісецького (1987), присвячені життєвій та творчій біографії Є. Станковича;

- музикознавчі роботи написані альтистами-виконавцями — дисертація О. Криси (2011) та стаття А. Тучапця (2020), у яких безпосередньо досліджується «Гірська легенда»;

- музикознавчі розробки щодо проблем, пов'язаних із використанням фольклору в українській академічній музиці, серед яких праці В. Данилець (2021) та М. Хая (2017).

Що ж стосується останніх досліджень та публікацій, то у даному контексті якраз-таки слід відзначити згадану вище статтю київського альтиста, в. о. доцента кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Андрія Тучапця (2020). Вона опублікована у Науковому віснику Академії та має назву «Альтова музика Євгена Станковича як важливий феномен його композиторської творчості». Її найбільша цінність у тому, що блискучий альтист-практик, який у прямому розумінні «пропустив цю музику крізь пальці», розглянув усі наявні на сьогоднішній день альтові твори Є. Станковича (серед них і «Гірська легенда»). Що ж стосується фольклорної лінії — визначальної у контексті нашого дослідження, то тут нам стала у нагоді дисертація Вікторії Данилець «Стилізація

гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти» (2021). Серед новаційних положень цієї роботи доцільно відзначити розробку функцій стилізації фольклору, що виділяється як найпродуктивніший композиторський метод в контексті фольклоризму, який відкрив композиторам нові напрями розбудови індивідуальної концепції твору на фольклорній основі.

Метою статті є дослідження «Гірської легенди» для альту і струнних Є. Станковича крізь призму композиційно-драматургічних особливостей будови означеного твору.

Досягнення мети вимагало вирішення наступних **завдань**:

- 1) висвітлити історичний аспект написання «Гірської легенди» для альту і струнних Є. Станковича;
- 2) проаналізувати наявні аудіозаписи означеного твору;
- 3) виявити композиційні та драматургічні особливості побудови «Гірської легенди» для альту і струнних Є. Станковича, а також інтонаційні джерела тематизму, які пов'язані з українським фольклором.

Виклад основного матеріалу дослідження... «Гірська легенда» для альту і струнних Є. Станковича «побачила світ» у 2003 році. Твір був написаний у якості обов'язкової п'єси для Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака (1928–1993) — українського альтиста та педагога, багаторічного ректора та професора класу альту Львівської державної консерваторії (1965-1991). Зазначена подія відбулася у Києві наступного року (2004). Ініціатором проведення конкурсу, його арт-директором став учень З. Дашака, провідний український альтист, педагог, який і нині є професором класу альту кафедри струнно-смічкових інструментів — Дмитро Гаврилець.

У своїй початковій версії «Гірська легенда» була написана Є. Станковичем для альту і фортепіано, але вже за два роки композитор представив версію твору для альту і струнного оркестру. Приводом для створення цієї версії стала знову ж таки визначна мистецька подія — Другий міжнародний музичний фестиваль

«*Kyiv Festival 2005*», а саме концерт, який відбувся 31 березня у рамках «Днів співпраці» між лондонською «*Guildhall School of Music and Drama*» та Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського у великому залі Академії. Партію сольного альту виконав Андрій Тучапець (на той час асистент-стажист кафедри струнно-смичкових інструментів Академії, а нині вже в. о. доцента кафедри) у супроводі Державного камерного ансамблю «Київські солісти» під орудою Богодара Которовича.

Від того часу «Гірська легенда» Є. Станковича існує паралельно у двох версіях, які абсолютно не відрізняються між собою за формою та не мають принципової драматургічної різниці. У навчальному процесі (через зрозумілі причини) частіше можна почути фортепіанну версію твору, у концертному здебільшого виконується оркестрова. Звісно, оркестрова версія вигідно вирізняється більшою масштабністю та розмаїттям оркестрових фарб, що зрештою знову ж таки доводить, що оркестровий масштаб це рідна стихія Є. Станковича, що «проривається» навіть у подібні малі форми.

Оскільки ми живемо у час бурхливого розвитку цифрових технологій, а відтак «закарбування» музичного твору в аудіозаписі вже давно стало неодмінним атрибутом його успішного існування та певною мірою увіковічення, необхідно наголосити на існуючі записи «Гірської легенди» для альту і струнних Є. Станковича. Поки що існує лише дві аудіоверсії — обидві українські, в обох випадках це оркестровий варіант. Перша була здійснена Андрієм Тучапцем (альт) та Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під управлінням Валерія Матюхіна, яка вийшла у складі компакт-диску «*Yevhen Stankovych. Chamber works*» (Євген Станкович. Камерні твори) у 2007 році. На відміну від першої — студійної версії, другий аудіозапис зафіксував концертний, «живий» варіант у виконанні відомого українського альтиста Олександра Лагоші в супроводі Державного камерного ансамблю «Київські солісти» (диригент — Б. Которович). Слід зазначити, що Олександр Лагоша також багато років є концертмейстером групи альтів цього колективу. Компакт-диск «*Yevhen*

Stankovych. Live in Kyiv» (Євген Станкович. Наживо в Києві) із записом твору було презентовано у 2008 році.

Необхідно додати, що Олександр Лагоша та Андрій Тучапєць часто виконують «Гірську легенду» Є. Станковича на різних концертних майданчиках як в Україні, так і за її межами, твір став окрасою, невід'ємною частиною їх репертуару. Звичайно, його необхідно активніше залучати до своїх програм й іншим виконавцям та сприяти його популяризації за кордоном. У цьому аспекті однією з серйозних перешкод є те, що він досі не виданий жодним офіційним нотним видавництвом та продовжує поширюватися «серед виконавців» у рукописах. На жаль, типова ситуація не лише у випадку з доробком Є. Станковича, а й з переважною більшістю його колег-співвітчизників. Українській музиці ніколи не бракувало якості, українській музиці часто бракує звичайних, суто рекламних пропозицій.

Одночастинна композиція «Гірської легенди» Є. Станковича займає трохи менше 6 хвилин реального звучання. Умови конкурсу імені Зенона Дашака, регламентом якого не в останню чергу була продиктована подібна компактність, вочевидь також передбачали, щоб з допомогою обов'язкового твору учасник міг продемонструвати максимум своїх можливостей навіть за такий невеликий часовий проміжок. Задля втілення цієї мети геній Є. Станковича спромігся вкласти у подібну мініатюрну форму значний за своїм масштабом художній задум.

Проста тричастинна репризна форма, в якій втілено композицію твору, стала, безумовно, найбільш прийнятним трафаретом для вирішення поставленого завдання, адже вона містить значний потенціал для роботи з тематизмом — його презентації, його розвитку та його переосмислення у результаті цього розвитку. У даному випадку також очевидно є паралель з формою сонатного алегро: експозиція, розробка, реприза — експонування, розроблення та повтор експозиції, яка пройшла через усі перипетії розробки. Як би там не було — ця форма є знаковою для Є. Станковича-симфоніста. Звичайно,

ця паралель не є випадковою — це яскрава практична ілюстрація того, що таке симфонічне мислення і яким чином воно реалізується на практиці.

Перший розділ — зав'язка музичного дійства, займає 24 такти партитури. Появі пісенної теми у низькому регістрі сольного альту у 8-му такті (*Molto cantabile. Espressiv*) передує оркестровий вступ танцювального характеру. Перший розділ, фактично, є періодом, який складається з двох речень. Середній розділ (такти 25–42) є осередком нестабільності, за характером музичної мови контрастує з першим (на зміну кантилені у альтову партію приходять поривчасті віртуозні пасажі, «пориви» дедалі міцнішають). У третьому — репризному розділі, у сольного альту знову звучить тема з першого розділу, але в іншій тональності — «*g-moll*» (у першому «*a-moll*»), цього разу у верхньому регістрі, подвійними нотами і у нюансі «*fff*» — справжня кульмінація. Завершується п'єса невеличкою кодою («*Meno mosso*»), заснованою на матеріалі головної теми.

З приводу походження назви твору необхідно зазначити, що, в першу чергу, вона була продиктована особливостями його музичної мови, в основу якої було покладено карпатський, зокрема гуцульський фольклор. У даному випадку доречно було б ще раз нагадати той важливий факт, що твір був написаний у якості обов'язкового для конкурсу альтистів і що є особливо важливим — для міжнародного конкурсу. Тобто, крім того, що з допомогою «Гірської легенди» Є. Станковича молоді виконавці мали продемонструвати свою виконавську майстерність, твір сам по собі мав презентувати Україну для всієї міжнародної творчої спільноти, яка була представлена на конкурсі. А оскільки Карпатські гори, безумовно, є одним із символів, однією з туристичних візитівок нашої країни, то у даному випадку простежується цілком влучний маркетинговий хід.

Також у назві твору, за нашим припущенням, міститься певний натяк і на винуватця події — Зенона Дашака (який народився у карпатському містечку Стрий) та мабуть зрештою і на самого Є. Станковича (дитинство та юність якого також пов'язані з Карпатами). Крім того, виникають певні, хоча й зовсім віддалені паралелі ще з однією «легендою», щоправда в історії скрипкового

виконавства — відомою скрипковою п'єсою Генріка Венявського «Легенда», яка також існує у двох версіях — для скрипки і фортепіано та для скрипки з оркестром і стала особливим, знаковим твором у його композиторському доробку, свого роду музичним символом видатного скрипаля-віртуоза, який звучав навіть на його похоронах.

Загалом, необхідно відзначити, що у даному випадку ми маємо справу з програмністю, хоча й прихованою, зосередженою виключно у назві. Виявляється, що це зовсім не одиничний випадок у творчості Є. Станковича. Є. Сіренко щодо цього зазначає: «Ледь не в кожному з-поміж проаналізованих нами творів, незалежно від того, чи мають вони спеціальну назву, міститься певна внутрішня програма: в одних випадках — більш прихована, в інших — достатньо відверта. Але майже завжди відчувається певний архетиповий життєвий сценарій, базовий філософський сюжет, який обов'язково “зчитується” свідомістю при прослуховуванні та стає очевидним при детальному розгляді» (2016, с. 183).

Жанрово-інтонаційну основу тематизму «Гірської легенди» Є. Станковича складає український, а саме карпатський, гуцульський фольклор. Причому представлений різноманітною жанровою палітрою, яка включає в себе пісню, танець та інструментальну музику. Очевидними є паралелі між цим твором та подібними творами інших українських композиторів, зокрема «Гуцульським триптихом» (1965 рік) та «Карпатським концертом» (1972 рік) М. Скорика або ж створеними у 1994 році «Екслібрисами» для скрипки соло А. Гаврилець. Ці паралелі у першу чергу стосуються методів роботи з жанрово-інтонаційним базисом. Це підтверджують слова провідного українського фольклориста М. Хая, написані ним під враженням від почутого концертного виконання твору: «“Гірська легенда” для альту і струнного оркестру (соліст Олександр Лагоша, диригент Володимир Сіренко) із фольклорного арсеналу продемонструвала слухачам потужний вступ у народнім характері, який гуцули звать “на міру”, що надалі то наростав, то спадав, утворюючи остинатний фон оркестру і раз-пораз переростав у контрапунктичні проти-складення із партією альту. Альт у низькій

теситурі “контрував”, а у високій досягав потужного ефекту народної скрипки. Започатковані Мирославом Скориком у музиці до “Тіней забутих предків” пошуки техніки й естетики “сучасної гуцульської музичної мови”, у Станковича сягають вершин синтезу фольклорного й модернового. Природа цієї синтези така невимушена й органічна, що фольклористи не помічають модерновости, а модерністи — фольклорности вислову» (2017, URL).

Доцільно навести конкретні приклади з партитури «Гірської легенди» Є. Станковича. Твір відкривається невеличким семитактовим оркестровим вступом, який одразу налаштовує нас на відповідний «карпатський лад», у першу чергу завдяки властивому для гуцульської музики підвищенню 4 та 6 ступенів (звуки *re-dієз* та *fa-dієз* у тональності *a-moll*). Даний ефект підсилюється і на рівні ритмічної організації з допомогою введення характерних синкоп, які додатково підкреслюються акцентами. Звичайно, що подібні ритмічні «присідання» наділяють вступ танцювальними рисами. Також необхідно відзначити, що синкопованість взагалі є характерною ознакою карпатської музики, яку нерідко пов’язують з властивими для цього регіону особливостями мовних діалектів, які, серед іншого, вирізняються специфічними зміщеннями наголосів у словах.

З появою сольного альту у 8 такті супровід продовжує базуватися на матеріалі вступу, але відтепер відіграє роль остинато. В залежності від розвитку драматургічних подій він дещо змінює свою конфігурацію, як, наприклад, у 25 та 43 тактах, але все одно залишається пульсом музичної тканини твору аж до самої коди у 63 такті.

Партія соліста у першому розділі (такти 8–24) та репризному третьому (починаючи з 43 такту) представлена музичним матеріалом пісенного характеру. Знову зустрічається підвищення 4 та 6 ступенів, обігрування інтервалу збільшеної квати між 18-20 та 56-57 тактами, синкопи у 14, 19, 20, 22, а також у 51, 57 та 60 тактах. Натомість, цього разу немає жодного натяку на танцювальність — це типова мелодія вокального типу, цілком прийнятна для співу за своїм діапазоном.

У середньому розділі (такти 25–42) сольний альт є репрезентантом інструментальної віртуозності, витоки якої також знаходяться у сфері гуцульського фольклору, одним з провідних інструментів якого, як відомо, є скрипка. Відтак, вже згадані у попередньому підрозділі поривчасті віртуозні пасажі у 26–29 тактах, які завершуються трелями виглядають як цілком очевидна алюзія на характерну для народного музикування інструментальну орнаментику. 30–35 такти взагалі є прямою аналогією до гуцульського скрипкового виконавства з типовим для нього «перепилюванням» інструмента відносно короткими віртуозними репліками у подвійних нотах, які іноді утворюються з бурдонною відкритою струною, тріольною ритмічною організацією.

Таким чином, Є. Станкович трактує альт як велику скрипку, практично доводячи, що для цього інструмента немає нічого неможливого.

Висновки.

1. «Гірська легенда» для альту і струнних Є. Станковича являє собою справжній концентрат «гірського» фольклору. Щире захоплення майстерністю композитора викликає той факт, що всю вищезначену жанрово-інтонаційну палітру він зміг викласти менше ніж за 6 хвилин реального звучання і при цьому твір не справляє враження перенасиченості музичними подіями, але разом із тим захоплює та утримує увагу слухача від першої до останньої ноти.

2. Концепція «Гірської легенди» для альту і струнних Є. Станковича не виглядає штучною, музейною, а є цілком співзвучною із сьогоденням, де потужний вступ у народнім характері, який гуцули звать «на міру», то наростає, то спадає, утворюючи остинатний фон оркестру з переростанням у контрапунктичні протискладення із партією альту. Синтез фольклорного й модернового є невимушеним й органічним, адже фольклористи не помічають модерновості, а модерністи — фольклорності вислову.

3. Геніальний твір, яким, безумовно, є «Гірська легенда», вміщує в собі значну палітру можливостей для самовираження виконавців і дозволяє створювати велику кількість абсолютно самодостатніх інтерпретацій. Доцільно наголосити на необхідності більш активного залучення твору у виконавській

процес та здійснення нових записів не лише в Україні, а і за її межами, оскільки, «Гірська легенда» може стати справжнім відкриттям для закордонних слухачів та виконавців, а також сприятиме більшій популяризації української академічної музики у світі.

Перспективи подальших розвідок... «Гірська легенда» для альту і струнних Є. Станковича лишається вельми перспективним з науково-дослідницьких позицій. Зокрема, у подальших розвідках є сенс більше уваги приділити виконавській специфіці твору, наприклад, технічним засобам інтерпретації альтової партії тощо.

Список використаної літератури і джерел

1. Гаврилець, Д. Г., 2004. Про що співає альт. *Музика*, 3(344), с. 7.
2. Головащенко, М. І., 2007. Дашак Зенон Олексійович. *Велика українська енциклопедія*, [online]. Режим доступу: <https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23716> [дата звернення: 01.09.2023].
3. Данилець, В. В., 2021. *Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
4. Зинькевич, Е. С., 2012. *О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич*. Нежин: Издатель ЧП Лысенко М. М.
5. Корчова, О. О., 2007. Бути Станковичем. *Буклет до ювілейного концерту*. Київ.
6. Криса, О. Б., 2011. *Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
7. Лісецький, С. Й., 1987. *Євген Станкович*. Київ: Музична Україна.
8. Луніна, А., 2012. Камерна творчість Євгена Станковича. Сильові модули та «сюжетні» концепції. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*, 4(14–15), сс.154–159.
9. Сіренко, Є. І., 2016. *Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
10. Тучапець, А. І., 2020. Альтова музика Євгена Станковича як важливий феномен його композиторської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 127, сс.39–51.
11. Хай, М., 2017. Синтез фольклору і власного «я», [online]. Режим доступу: <<http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CA99BF0029385155C22580A500662AF2?OpenDocument>> [дата звернення: 02.09.2023].

References

1. Havrylets, D. H., 2004. Pro shcho spivaie alt [What does the alto sing about?]. *Muzyka*, 3(344), p. 7.
2. Holovashchenko, M. I., 2007. Dashak Zenon Oleksiyovych. *Velyka ukrainska entsyklopediia*, [online]. Available at: <https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23716> [accessed: 01 September 2023].

3. Danylets, V. V., 2021. *Stylization of Hutsul folklore in Ukrainian music of the end of the 19th–beginning of the 21st century: compositional and performing aspects*. Ph.D. in Art History. Thesis. I. P. Kotlyarevskiy Kharkiv National University of Arts.
4. Zin'kevich, E. S., 2012. *O nastoyashchem, o bylom razmyshlyayet Evgenii Stankovich v besedakh s Elenoi Zin'kevich* [Evgeniy Stankovich reflects on the present and the past in conversations with Elena Zinkevich]. Nezhin: Izdatel' ChP Lysenko M. M.
5. Korchova, O. O., 2007. *Buty Stankovychem* [To be Stankovich]. *Buklet do yuvileinoho kontsertu*. Kyiv.
6. Krysa, O. B., 2011. *The Kyiv viola art in the context of European traditions*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
7. Lisetskiy, S. Y., 1987. *Yevhen Stankovyich* [Yevhen Stankovich]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
8. Lunina, A., 2012. Kamerna tvorchist Yevhena Stankovycha. Stylovi modusy ta «siuzhetni» kontseptsii [Chamber works of Yevhen Stankovyich. Stylistic modes and "plot" concepts]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii*, 4(14–15), pp.154–159.
9. Sirenko, Ye. I., 2016. *The genre space of Yevhen Stankovyich's violin music*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
10. Tuchapets, A. I., 2020. *Altova muzyka Yevhena Stankovycha yak vazhlyvyi fenomen yoho kompozytorskoï tvorchosti* [Yevhen Stankovyich viola musik as an important phenomenon of his composer's creativity]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 127, pp.39–51.
11. Khai, M., 2017. A synthesis of folklore and one's own self, [online]. Available at: <<http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CA99BF0029385155C22580A500662AF2?OpenDocument>> [accessed: 02 September 2023].

MAKSYM OSCHEPKOV

ORCID iD: 0009-0004-0584-2271

First Year Creative Postgraduate Student

at the Bowed String Instruments Department

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

oschepkov098@gmail.com

"THE MOUNTAIN LEGEND" FOR VIOLA AND STRING INSTRUMENTS BY E. STANKOVYCH: HISTORY, COMPOSITION, DRAMATURGY

This article dwells on the peculiarities of the unique music play of small form by Yevhen Stankovyich – “The mountain legend” for viola and string instruments. The author revealed the circumstances of its creation, finding out that it was written specifically for the Zenon Dashak International Violin Competition (Kyiv, 2004) as a mandatory competition piece. The existence of two author's versions of the musical work has been established: the first for viola and piano; the second for viola and string orchestra. The existing audio recordings of the “The Mountain Legend” made by the famous Kyiv violists Andrii Tuchapets and Oleksandr Lagosha were analyzed in the study. In addition, the musicological analysis of the piece identified its exceptional features. It was proved that the simple three-part reprise form, in which the shape of the work is conceived, contains a significant potential for working with thematics, namely its presentation, its development and its reinterpretation as a result of this development. It was revealed that there is an obvious parallel with

the sonata allegro form, which is a distinctive feature of Stankovych's work as a symphonist. A strong influence of Carpathian folklore on the musical language of the work was disclosed, which can already be seen both in the very name of the opus and in the event for which it was created. Emphasis is placed on the fact that "The Mountain Legend" was supposed to present Ukraine to the musical community from different countries, which were gathered at the International Violist Competition. Attention is drawn to the title of the work, which contains a hint of two real "legends" born in the Carpathian region — the famous Ukrainian violist, to whom the competition was dedicated and named after — Zenon Dashak and the composer Yevhen Stankovych himself. The article puts forward a hypothesis regarding one more figurative and substantive parallel, albeit a distant one, with the famous violin piece by Henrik Wieniawski "The Legend". The traditions of the new folk wave in Ukrainian music are noted. The initial research proves the importance of continuing further scientific exploration related to "The Mountain Legend". The prospective direction of further research of the specified thematic direction is determined in terms of its interpretive aspect, that involves the performance analysis of the solo part of the musical work.

Keywords: *viola, Yevhen Stankovych's compositions, Ukrainian instrumental music, "The Mountain Legend", string musical instruments.*

Стаття надійшла до редакції 05.09.2023 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 782.1:78.071.1Россіні](450)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.4(61).2023.301195

НАТАЛЬЯ СІМОНОВА

ORCID iD:0000-0003-4322-9510

*Творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
simajan2011@gmail.com*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСЕРСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ОПЕРИ ДЖОАКкіНО РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА»

Розглянуто передумови виникнення «кліпового» мислення сучасного глядача, його наслідки. Проаналізовано обставини існування музичного театру у світі «ефектних презентацій». Окреслено основну роль малого музичного комедійного жанру та засади його збереження. Визначено роль режисерської інтерпретації у забезпеченні етичного та естетичного виду авторських постановок. Виокремлено жанрово-стильові особливості процесу режисерського втілення опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина». Вказано на їх залежність від таких складових як виконавська майстерність, артистизм у формуванні ролі-образу, психофізична основа синтетичних процесів творчої діяльності виконавців. Узагальнено контент наукових розвідок, що торкаються цих аспектів, з'ясовано їх роль у дотриманні професійності творчо-постановочного процесу. Виокремлено головні принципи співпраці режисера, диригента та художника. Знайдено функціональну особливість кожного з них на певному етапі втілення оперного твору. Описано синергійність їх діяльності впродовж усього постановочного процесу. Сформовано принципові засади інтерпретації ролі для створення цілісного художнього образу персонажа на прикладі роботи зі співаком. Спрогнозовано засоби вирішення завдань окреслених перед групою постановників з урахуванням вимог до концертно-сценічного формату втілення творчого мистецького проекту. Визначено залежність їх виконання від жанру та стилю оперного твору; дотримання россінієвського стилю, обумовленого вокальним виконавством; необхідності акцентування режисерської уваги на формуванні пластичної характеристики образів. Доведено, що алгоритм постановочно-репетиційного процесу не залежить від форми версії оперної вистави, адже корекція його складових відбувається з урахуванням можливостей трупи та мобільності постановників.

Ключові слова: опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина», концертно-сценічний формат вистави, жанрово-стильові особливості режисерського задуму, вокально-сценічний образ, професійні та акторські можливості виконавців.

Постановка проблеми... Театр як одна з форм суспільного мислення залежить від соціальної ідеї певної епохи і є відображенням її змісту, впливаючи на політичні та культурно-мистецькі процеси людського буття. Діалог сучасних європейських та вітчизняних театральних традицій на початку ХХІ століття

перетворюється у «полілог», що докорінно змінює ціннісні орієнтири з духовних на матеріальні. Ці перетворення торкаються, перш за все, морально-етичної сфери життя і знаходять своє відображення у продуктах театральної діяльності. Вони інтегруються у подекуди несумісні аспекти естетичного (духовного) та розважального (матеріального). Ознакою матеріального суспільства є велике розумове та фізичне напруження на межі виснаження. Тому прагнення людини до швидкої розрядки шляхом отримання емоційного задоволення змушує шукати його в яскравих видовищах, зазвичай «кліпового» характеру.

Найгостріше цей процес переживає оперне мистецтво. Виникнення «кліпового мислення» у сучасного глядача спричиняє занурення музичного театру у глобальну світову цифровізацію. Остання характеризується показовою видовищністю та двоякими ціннісними орієнтирами в напрямі естетичного та комерційного. Відтак, сучасні режисерські інтерпретації опер часто приймають лише форму видовища, позбавленого змісту. Для музичного театру важливо, щоб він виконував дозвіллево-виховну функцію. Саме це допоможе йому існувати у світі «ефектних презентацій».

Головна функція одноактних комічних опер — приносити користь розвагою. Позитивний погляд на проблему, що підіймають автори у тематиці одноактних музичних творів, та швидке її вирішення робить зразки такого жанру легкими для сприйняття сучасним глядачем. У цьому контексті опера «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні не є винятком. Можливість отримати відповідь на актуальні життєві питання у легкій захоплюючій формі привертає увагу глядацької аудиторії. Водночас лише від режисера залежить, чи перетвориться постановочна версія з приємної розваги на непристойність, блазнювання або стане авантюрним нахабством. Відповідь на нього можуть надати концепт режисерського прочитання твору та жанрово-стильові особливості його вирішення. У цьому аспекті великого значення набуває обрання художніх засобів виразності різних видів мистецтв, відповідних концепції композиторського задуму твору, що актуалізує обрану тематику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Власні наукові розвідки, викладені у попередніх статтях авторки дослідження, розкривають жанрові особливості «Шовкової драбини» Джоаккіно Россіні та фарсово-буфонну складову образної сфери героїв, вплетену у комедію положень (Сімонова, 2022). Водночас вони окреслюють коло засобів сценічної виразності в експериментальній моделі-задумі режисерської версії вистави (Сімонова, 2023). У цій публікації авторка розглядає концепт режисерського втілення опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» на підставі моделювання її концертно-сценічної версії.

Постановочна версія оперного твору народжується у співпраці режисера та диригента. Особливості взаємодії музичної та драматургічної складових висвітлено у статтях А. Солов'яненка, Г. Макаренка та С. Шутько. Зокрема, А. Солов'яненко (2009) підкреслює знакові моменти співтворчості, по суті, обидвох авторів проєкту та визначає його основні етапи. Г. Макаренко (2006) у своїй дисертації досліджує інтегративні засади творчості диригента. Зокрема, праця присвячена проблемам методичного інструментарію митця, його евристичній діяльності та виявленню у цьому процесі професійно-ремісничих та творчих засад диригентського мистецтва. С. Шутько (2021) підкреслює важливість оновлення режисерських підходів і методах їх становлення у вихованні музичного режисера, що на думку автора відіграватиме важливу роль у формуванні естетичного вигляду сучасних постановок.

Із виникненням та становленням професії режисера, як окремої творчої одиниці театрального виміру, підґрунтям його постановочної діяльності є створення умов для розвитку акторської майстерності та вдосконалення принципів існування співака у сценічному просторі. На жаль, спосіб існування на сцені оперного виконавця ще недостатньо висвітлений у мистецтвознавчих розвідках. При загальних принципах сценічної дії в умовах художньої правди співак фізично обмежений, що обумовлено акустичними можливостями вокального голосу. Оскільки втілення задуму передбачає роботу зі співаками-акторами, аспекти якої окреслено у працях вітчизняних та зарубіжних науковців,

простежується потреба привернути увагу на проблеми виховання виконавців. Означені проблеми розглядає у своїй статті мисткиня із багаторічним оперним досвідом і вагомим творчим доробком Є. Колесник (2022). Вона розкриває процес становлення вітчизняної оперної школи у її взаємодії з європейськими вокальними системами, визначає основоположні принципи, які складають методологічну основу роботи виконавців над оперою Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина».

Інші методи роботи із акторами містять елементи психології творчості. Насамперед, це поєднання пластично-інтелектуальної (суто акторської) та вокальної активності виконавців, що можна віднести до рефлексивної та психосоматичної діяльності мозку людини. Розробки у галузі психології артистичної діяльності Глена Д. Вільсона (2002) висвітлюють причини виникнення стресових ситуацій та надають механізми їх подолання перед виступами. Це дозволяє розкрити та оптимізувати акторові власні творчі можливості. Автор пояснює природу імпульсів, що виникають між виконавцем та аудиторією, доводить існування особливих вербальних передумов цього феномену, які підсилюються емоційною та психічною енергією співака-актора. У цьому контексті важливо зауважити, що піонером у поєднанні фізичної дії з емоційним поривом став Рудольф фон Лабан. Він простежив залежність артистичної складової актора від підсвідомого емоційного імпульсу. На його думку цей взаємозв'язок і є детермінантою акторського таланту (дослідження проводились у галузі хореографії). А. Вельчовська (2019) у статті аналізує основи педагогічних принципів цього митця. Означене дослідження цікаве тим, що методичні надбання Рудольфа фон Лабана можна використати для поєднання голосу, емоційного стану і пластичного руху співаків. Адже, створюючи вокальні номери, композитор неодмінно мав на увазі певні душевні переживання героїв, які може відобразити співак-актор, володіючи синтезом творчих умінь та навичок.

Формування означених умінь та навичок, а також їх розвиток запропоновано дослідниками В. Саганом та О. Артамоновим (2020).

«Підіймаючи» тему пластичного виховання та професійного становлення акторів, вони наполягають на використанні візуальних інсталяцій у навчальному процесі як основи синтетичної універсальності сучасної художньо-сценічної мови. Р. Никоненко (2023) спрямовує увагу на способі «існування» акторів на сцені. Його дослідження окреслює сутність терміну «пластична режисура». Її фундація полягає у сукупному поєднанні характерних танцювально-пластичних та дискурсивних моделей художнього простору; у створенні змістової композиції постановки; у майстерності мізансценування масових сцен; у музично-пластичному підході до аналізу драматургії та засобів виразності актора під час роботи над роллю задля передачі думки засобами візуального самовираження. Різновекторні способи пластичного вирішення образу-ролі в контексті музичної драматургії оперного твору пропонує О. Касьянова (2023). Це сприяє встановленню психологічних портретів персонажів засобами стилізації рухів відповідно до певної історичної епохи та виокремленню прийомів вираження певних емоційних станів. Стаття С. Шутька (2022) присвячена ролі театрального костюма як важливого елемента сценографії, який допомагає співаку розкрити образ персонажа, відчувати себе героєм певного музичного твору. Естетичність та семіотичність процесу розробки й «народження» костюма розглянуто співавторами Л. Поповою, В. Козаченко та В. Заборою (2022).

Синтезуючи проаналізовані наукові розвідки, слід зазначити, що жанрово-стильові особливості режисерського втілення опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина», на жаль, залишились поза увагою науковців.

Мета дослідження — визначити постановочний концепт утілення опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» у відповідності до жанрово-стильових особливостей твору та специфіки режисерського моделювання концертно-сценічної версії вистави.

Завдання дослідження:

1) скоригувати режисерський задум вистави відповідно до зміни умов її втілення, появи нових постановочних завдань для виконавського складу;

2) розглянути процес роботи зі співаками-акторами відповідно до характерних особливостей персонажів опери та специфіки рольових завдань;

3) визначити алгоритм постановочно-репетиційного процесу над виставою з можливістю корекцій проблемних моментів.

Виклад основного матеріалу дослідження... Утілення постановочної версії оперної вистави — завершальний етап режисерської роботи, на якому формується: виконавський склад; добираються костюми для кожного окремого персонажа із розробкою та затвердженням їх візуального образу, підкресленого гримом; виготовляються декорації; розпочинаються мізансценічні репетиції у вигородах. Усі дії режисера є прагненням поєднати складові процесу в єдине ціле на генеральній репетиції, а згодом і на прем'єрному показі. Від формату постановочної версії залежать методи роботи із акторами, обсяг та принцип подачі музичного матеріалу. У цей період особливо вагомим є співробітництво із диригентом, адже пластика рухів та внутрішня інтонація персонажів у оперному мистецтві знаходить своє відображення саме у музиці.

Щоб зберегти цілісність ідейно-художнього змісту опери, підкреслену музично-структурною складовою, необхідно визначити її жанрові особливості. Саме жанр диктує основні засоби художньої виразності, у тому числі ті, що виникають у мистецькому полілоговому тандемі міжчасових та міжкультурних парадигм. Це дає можливість творчо переосмислити режисерську версію «Шовкової драбини» Джоаккіно Россіні у відповідності до типології сучасних режисерських інтерпретацій.

Концертно-сценічний формат оперного проєкту «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні становить певні складності перед постановниками: режисером, диригентом та художником-оформлювачем. Першою вимогою є зменшення часу тривалості вистави при збереженні сюжетною канви. Основна складність такої вимоги полягає у дотриманні россінієвського стилю, адже він диктує чіткі правила виконання як оркестрового, так і вокального. Другою специфічною умовою постановочного процесу є обмеженість ігрового простору, відсутність професійного освітлювального оснащення, а можливо й самого

оркестру. Тому базисом роботи із виконавцями стає формування вокально-пластичної складової, яка допоможе співакам-акторам зрозуміти принцип відтворення жанрово-стильових ознак твору у вокальних партіях засобами сценічної виразності, вплітаючи їх у психоемоційну природу кожного окремого образу-ролі. У цьому контексті вважається доцільним звернення до рекомендацій майстрині вокальної вітчизняної школи О. Муравйової, принципи роботи якої викладено у статті Є. Колесник (2022). Варто звернути увагу на психологічний аспект процесу поєднання пластичної та вокально-акустичної складових у репетиційному процесі, сутність якого розглянуто А. Вільчковською (2019), В. Саганом і О. Артамоновим (2020). Опрацьовані дані послужили підґрунтям для створення пошуку власного підходу у роботі над образами персонажів.

Відомим фактом є твердження, що оперний виконавець — це не актор драматичного театру, що співає. Стимулом для співу драматичного актора є, насамперед, емоційний стан. Водночас поштовхом для співу оперного виконавця часто-густо стають основні принципи та устої вокальної школи. Коли перед постановочною групою було поставлено певні вимоги до презентації творчого проекту, виникла потреба загострити увагу на принципі застосування виконавського методу, про що було згадано вище. У зв'язку з цим, постала необхідність розробити модель співпраці режисера та диригента над вокальними образами.

У буденному житті людина не співає. Про це неодноразово наголошували майстри оперної режисури. Однак у момент найвищої емоційної напруги у людини може виникнути певний психічний стан, який змусить змінити сталі принципи спілкування. Так відбувається у повсякденному житті.

На сценічному майданчику панує інша «правда». Тут виконавець або просто співає арію, або є учасником ансамблю. Останні слова — «є учасником» — несуть у собі суть і причину справжніх переживань в умовах художньо-сценічної правди. І дійсно, арія співака буде наповнена внутрішнім змістом, коли він стане «учасником» вигаданих подій та переживатиме їх,

повірить у те, що це могло би статися з ним. У такому випадку народжується оперний співак-актор, який виглядатиме органічно та переконливо. За цих умов стильові та жанрові особливості твору відчуватимуться як щось природне. Що ж потрібно зробити режисеру задля пробудження таких відчуттів у виконавців? Це питання актуальне й для диригента, адже формування внутрішньої інтонації — це важлива складова його роботи зі співаками. Перш за все, необхідно розуміти, що сформовані вокальні навички мають бути частиною підсвідомої професійної діяльності виконавців. Іншими словами, розпочинати виконання варто не з думки про те, як саме зробити вдих, через яку голосну вигідніше пролунають вокальні фіоритури, чи складно буде співати у незручному положенні тіла, або чи вигідно лунатиме голос і виглядає обличчя. Це перша принципова умова добору співаків.

Для більшого розуміння візьмемо конкретний вокальний номер із оперного твору «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні: момент викриття Джермано, коли він на прохання Джулії спостерігає за Бланзаком. І неважливо, що у кімнаті опинилось декілька героїв, а Лючілли, присутність якої є основною умовою угоди, там не було. Одразу зауважимо: партія Джермано має незручні теситурні умови для басів, адже виписана для *basso-buffa*, тому напрочуд висока та рухлива, включає речитативну складову. Що ж треба сказати виконавцю, аби його емоційний стан допоміг йому подолати усі незручності партії? По-перше, підготовча робота з актором включає обговорення характерних ознак та темпераменту його персонажа, що передбачає пошук пристосувань для їх утілення і не тільки зовнішніх (хода, постава, міміка, пластичні особливості тощо), а й акустичних (голосу). Вдало проведена робота надасть результат: на репетиції вокалісту-виконавцю достатньо буде поставити вірні завдання, тоді він перетвориться на актора. Співак повинен розуміти, чого прагне його герой, що є рушієм його вчинків, а у даному конкретному прикладі — пояснити або разом зі співаком з'ясувати, чому композитор обрав саме цей принцип викладення вокального матеріалу. Певно, Джермано тремтить, виправдовується, нервується; широкі теситурні стрибки пояснюються ймовірно тим, що його голос «істерично

зривається» у крик від страху тощо. Для вірності результату добре було би знайти те емоційне відчуття, при якому голос стане «слухняним» (не втративши акустично-виконавських властивостей) та пристосується до умов існування героя у конкретний момент, конкретному місці та стані.

Звісно, теоретично все зрозуміло, але практика підказує, що механізми таких перевтілень вмикаються не з перших репетицій, а часто й не з перших вистав. Це не означає, що про такі практики та методи не варто говорити, навпаки, саме вони є засадничими для створення ролі-образу.

Такий самий стан із пластикою рухів виконавців: поєднання емоційної та фізичної діяльності співаків негативно відображається на відтворенні вокально-музичного контенту. Усвідомлення того, яка мотивація є первинною — актора чи співака — допоможе у подоланні цього недоліку, адже дослідження характеру персонажа надає майже усі пристосування для синтезу усіх складових акторсько-виконавської діяльності. Співак-актор, перш ніж почати виконувати мізансцену, повинен запевнити себе: «Я — Джермано, у мене слабкий характер, я швидко підпадаю під вплив сторонніх осіб, я таємно закоханий у Джулію і в її присутності дуже ніяковію. Я шукаю, як догодити владноможцям, трохи (може і не трохи — подумає сам актор) туповатий та недолугий, але ж себе не відчуваю таким. Моя мотивація — виглядати «крутим» перед панною»... тощо». Співак може й не володіти достатнім життєвим досвідом для виконання поставлених завдань, але методом спостереження та аналітичного узагальнення вчинків оточення зможе набути евристичний досвід. Вартий уваги той факт, що спостереження — це частина навчальної складової актора-виконавця. Цього ж принципу роботи варто притримуватись і в розробці інших образів.

Такий жанр музичного театру як комедія є винятковим не тільки тому, що засоби існування акторів, їх зовнішній вигляд, вокальні інтонації та пластика приводять у захват глядацьку аудиторію. Але це ще різноманіття у можливості добору виконавців. Джулія необов'язково повинна мати бездоганний вигляд, важливим є темперамент виконавиці та вокально-акторське обдарування, а Бланзаку необов'язково бути красенем, він може мати малий зріст, пишні форми,

аби тільки його виконання переконливо свідчило про впевненість у своїй чарівності. Чим більше невідповідність зовнішнього вигляду суперечить переконливості виконання, тим гостріше відчуватиметься комічність ситуацій, в яких опиняються персонажі. Наприклад, коли струнка красуня Лючілла мріє про увагу маленького темпераментного Бланзака, це створює певну атмосферу вистави. Отже, «перпендикуляр» або невідповідність очікуваного та побаченого, підсилений сценографічними деталями, може стати неабияким режисерським прийомом у втіленні жанрово-стильових особливостей.

Велику та вагому роль у створенні атмосфери вистави відіграють костюми та грим. Суголосні оточенню, вони є завершальною ланкою перетворювального процесу співака у героя опери. Разом із усвідомленим розумінням власної місії (справжніх мотивів) у постановці вистави актори можуть відчути творчу свободу для імпровізації під час виступу, якщо вона не суперечить головним засадам концепції ролі та твору. Але насправді довершеною атмосфера стає тоді, коли вищезгадані елементи перекликатимуться із головним образом вистави. Саме тому, серед згаданих, не менш важливим є співпраця із художником-постановником. Це він, немов із небуття, матеріалізує головний предмет-образ сценічного оточення, який метафорично нагадує про ідейно-тематичну причину прем'єри.

Узгодивши характерні елементи костюма із художником, режисер має підготувати акторів-виконавців, відкрити їм суть концепції одягу та гриму під час застольного періоду. Тут обговорюються особливості часу створення опери: етичні норми, політичні та ідеологічні переконання суспільства, соціальні відносини тощо. Тоді ж формується пластична адаптація образів персонажів, народжується зовнішній вигляд кожного з них.

Герої «Шовкової драбини» Джоаккіно Россіні проживають у Парижі, тож, ймовірно вони французи. Ця нація у часи написання опери була законодавицею моди й усіх вільнодумних політичних поглядів. Та з огляду на їх імена — це звичайні італійці, які потрапили до Парижа. Політичні та соціальні тенденції французької спільноти 1812 року надавали привід служнику сподіватись на

взаємність у почуттях зі сторони шляхетної та багатії вихованки, а вихованці – сміливо будувати подружнє щастя за покликом серця. Утім, тема взаємного кохання одна з вічних та найактуальніших у бідь-які часи.

У моді тих часів превалував стиль ампір: одяг позбавлений зайвих непотрібних нагромаджень, не заважав рухатись та підкреслював красу тіла людини. Для версії постановки оперної вистави «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні костюми стилізуються відповідно до часу написання твору, щоб актори мали змогу зануритись у запропоновані автором обставини.

Алгоритм та особливості постановочно-репетиційного процесу вистави залишаються незмінними для будь-яких форматів її втілення. Після визначення ідейно-тематичного змісту оперного твору, разом із диригентом та художником, розпочинається процес розкриття образної емоційності персонажів та формування внутрішньої інтонаційності вокального виконавства. Це відбувається на мізансценічних репетиціях. Головні вимоги до акторів на них: дотримання россінієвського стилю, створення відповідних пластичних характеристик образу.

Коли засвоєно надзавдання ролей і пластику мізансцен, розпочинаються коректурно-оркестрові репетиції, де вирішуються розбіжності супроводу, певні спірні питання із виконавцями, з'ясовуються темпові та ритмічні особливості оркестру зі співаками, коригуються ансамблеві сцени. Далі, за правилами постановочно-репетиційного процесу, трупа виходить на монтувально-костюмні репетиції. Тут актор адаптується до одягу та (можливо) гриму, має змогу скоригувати власні рухи у знакових, вузлових й танцювальних сценах. На монтувально-світлових репетиціях актори мають бути у гримі, для узгодження освітлення або удосконалення самого образу художником.

Завершальним етапом є виконання графіку випуску вистави. Він складається з двох-трьох прогонів з оркестром у мізансценах та у декорованому сценічному просторі; генеральної репетиції (костюм, грим, світло); випуску вистави. Трапляються моменти, коли вимагаються додаткові репетиції або є

зміна акторів тощо. Такі моменти узгоджуються постановочною групою, щоб випуск відбувся своєчасно.

«Недарма кажуть», що режисерський задум неможливо вкрати, на відміну від рішення, яке набуває візуально-тактильної форми. Квінтесенцією вирішення вистави є атмосферний знак-образ, що має функціональне та змістове наповнення. Від нього й відштовхуються у подальшій роботі.

Висновки

1. Утілення постановочної версії опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» відповідно до концертно-сценічного формату вимагає стислого усвідомлення вокально-оркестрового матеріалу, переважна частина якого споріднена мелодійно-тематичним змістом. Увертюра до опери задає загальний комічно-феєричний настрій, який тримається до самого фіналу. У співпраці з диригентом виявляється відповідність/невідповідність партитури клавiру. Це пояснюється тим, що варіант клавiру — це авторська обробка Нікса Лендіка у його аранжуванні для власної версії-інтерпретації, тому такі зміни мають місце, а суперечні моменти піддаються коригуванню.

2. Акторам-виконавцям доцільно запропонувати мінімально скорочений варіант одноактної опери у редакції постановочної групи, враховуючи концертно-сценічний формат її постановки. Основні вимоги до акторів-співаків: дотримання вокального стилю Джоаккіно Россіні, втілення жанрово-стильових особливостей режисерської концепції вистави у пластичну та емоційну сферу діяльності в умовах художньої правди.

3. Алгоритм постановочно-репетиційного процесу над виставою Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» не залежать від формату постановки, існують лише певні особливості в узгодженості роботи постановочної групи. Їх універсальність полягає в тому, що кожен етап може бути скоригований відповідно до завдань, поставлених перед виконавцями.

Перспективи подальших розвідок... Враховуючи популярність та затребуваність у глядача доби інформаційного суспільства одноактних комічних опер, які мають значний релаксаційно-відновлювальний потенціал, а також

невеликий бюджет, виникає необхідність дослідження їх втілень в концертно-сценічному форматі як найбільш мобільному у постановці і гастрольній діяльності.

Список використаної літератури і джерел

1. Вільчковська, А., 2019. Рудольф Лабан – життя, педагогіка та хореографія. *Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я у сучасному суспільстві*, 4(48), сс.14–18.
2. Касьянова, О., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.
3. Колесник, Є., 2022. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(55), сс.113–126.
4. Макаренко, Г., 2006. *Творчість диригента у контексті інтегративного підходу*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Никоненко, Р., 2023. Формування понятійно-категоріального апарату в дослідженнях з пластичної режисури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 6(2), сс.119–126.
6. Попова, Л., Козаченко, В. та Забора, В., 2022. Семіотичний та естетичний підходи до розробки сценічного костюма театральної вистави. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 5(2), сс.108–117.
7. Саган, В. та Артамонов, О., 2020. Візуальна інсталяція як елемент акторської майстерності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 3(1), сс.91–103.
8. Сімонова, Н. В., 2022. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»: від автора до режисера. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), сс.225–241.
9. Сімонова, Н., 2023. Опера «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні: квінтесенція режисерського задуму. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(59), сс.154–171.
10. Солов'яненко, А., 2009. Взаємодія режисера й диригента у процесі вирішення оперної вистави. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.73–77.
11. Шутько, С. М., 2021. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–217.
12. Шутько, С. М., 2022. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), сс.212–224.
13. Wilson, G. D., 2002. *Psychology for Performing Artists*. 2nd ed. London: Whurr Publishers LTD.

References

1. Vilchkovska, A., 2019. Rudolf Laban – zhyttia, pedahohika ta khoreohrafiia [Rudolf Laban – life, pedagogy and choreography]. *Fizychne vykhovannia, sport i kultura zdorov'ia u suchasnomu suspilstvi*, 4(48), pp.14–18.
2. Kasianova, O., 2023. Polifunktsionalnist tantsiuvalnykh stsen v opernii vystavi [Polyfunctionality of dance scenes in an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(58), pp.112–128.
3. Kolesnyk, Ye., 2022. Vykhovannia spivaka-aktora v konteksti ukrainskoi opernoi shkoly [Education of a singer-actor in the context of the Ukrainian opera school]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(55), pp.113–126.

4. Makarenko, H., 2006. *The conductor's creativity in the context of an integrative approach*. Doctor of Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
5. Nykonenko, R., 2023. Formuvannia poniatiino-katehorialnoho aparatu v doslidzhenniakh z plastychnoi rezhysury [The formation of the conceptual and categorical apparatus in the studies of plastic directing]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 6(2), pp.119–126.
6. Popova, L., Kozachenko, V. and Zabora, V., 2022. Semiotychnyi ta estetychnyi pidkhody do rozrobky stsenichnoho kostiuma teatralnoi vystavy [Semiotic and aesthetic approaches to the development of a stage costume for a theatrical performance]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 5(2), pp.108–117.
7. Sahan, V. and Artamonov, O., 2020. Vizualna instaliatsiia yak element aktorskoï maïsternosti [Visual installation as an element of acting]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 3(1), pp.91–103.
8. Simonova, N. V., 2022. Opera Dzhoakkino Rossini «Shovkova drabyna»: vid avtora do rezhysera [Gioacchino Rossini's opera "The Silk Ladder": from the author to the director]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(56–57), pp.225–241.
9. Simonova, N., 2023. Opera Dzhoakkino Rossini «Shovkova drabyna»: kvintesentsiia zadumu mystetskoho proektu [The opera "Silk Ladder" by Gioacchino Rossini: the quintessence of the director's idea]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(59), pp.154–171.
14. Solov'ianenko, A., 2009. Vzaiemodiia rezhysera y dyryhenta u protsesi vyrishennia opernoi vystavy [Interaction of director and conductor in the process of solving an opera performance]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, pp.73–77.
15. Shutko, S. M., 2021. Suchasna muzychna rezhysura – novatorstvo chy avantiuryzm? [Modern musical direction – innovation or adventurism?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.203–217.
16. Shutko, S. M., 2022. Rol teatralnoho kostiuma u stvorenni khudozhnoho obrazu opernoi vystavy [The role of theatrical costume in creating an artistic image of an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(56–57), pp.212–224.
17. Wilson, G. D., 2002. *Psychology for Performing Artists*. 2nd ed. London: Whurr Publishers LTD.

NATALIA SIMONOVA

ORCID iD: 0000-0003-4322-9510

Creative Postgraduate Student

at the Department of Opera Training and Musical Direction

at P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

simajan2011@gmail.com

GENRE-STYLE FEATURES OF THE DIRECTOR'S IMPLEMENTATION OF THE OPERA G. ROSSINI «THE SILK LADDER»

The subject of this research is related to the prerequisites that have contributed to the emergence of the modern viewer's "clip" thinking and its consequences. The circumstances of the existence of musical theater are analyzed from the point of view of "spectacular presentations". It was outlined that the main role of the small musical comedy genre had grown up and it is necessary to find means of their fundamental preservation. The leading role in ensuring the ethical and aesthetic appearance of the author's productions belongs to the director's interpretation. In this context, the

genre and stylistic features of the process of the director's realization of Gioacchino Rossini's opera "The Silk Ladder" were revealed. These features depend on such components as performance skill, artistry in the formation of a role-image, psychophysical basis of synthetic processes of performers' creative activity. The author has summarized the content of scientific studies that touch on these aspects, clarifying their role in maintaining the professionalism of the creative and production process. The main principles of cooperation between the director, conductor and artist were carefully considered. At a certain stage of the implementation of an opera work, the functional features of each of them were found. Synergy of their activities during the entire staging process is described in the article. The author formed the fundamental principles of interpretation of the role that would help create a complete artistic image of the character on the example of working with a singer. Means of solving the tasks outlined before the group of directors are predicted, taking into account the requirements for the concert-stage format of the implementation of a creative artistic project. The dependence of their performance on the genre and style of the opera work is determined; adherence to the Rossini style, conditioned by vocal performance; the need to focus the director's attention on the formation of plastic characteristics of images. It is proved that the algorithm of the staging and rehearsal process does not depend on the form of the version of the opera performance, because the correction of its components takes place taking into account the capabilities of the troupe and the mobility of the directors.

Keywords: *Gioacchino Rossini's opera "The Silk Ladder", concert-stage format of the performance, genre-stylistic features of the director's idea, vocal-stage image, professional and acting capabilities of the performers.*

Стаття надійшла до редакції 06.10.2023 р.

Науковий журнал

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2023 № 4 (61)

Редактор-упорядник — *Дмитро Юник*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8
Обл. вид. арк. 14,8
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Times»
Наклад 500 примірників

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>
Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

ISSN 2414-052X

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P. ĩ. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. ĩ. Čajkovs'kogo

