

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ А. С. МАКАРЕНКА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ

*Збірник наукових праць
Виходить два рази на рік*

Випуск 2 (20)

Суми – 2025

УДК 7.07+7.071.5:378.14(082)

М65

*Рекомендовано рішенням вченої ради Сумського державного
педагогічного університету імені А. С. Макаренка
(протокол № 10 від 28 квітня 2025)*

Редакційна колегія:

О. В. Єременко, доктор педагогічних наук, професор;
О. К. Зав'ялова, доктор мистецтвознавства, професор;
О. Г. Стахевич, доктор мистецтвознавства, професор;
О. А. Устименко-Косоріч, доктор педагогічних наук, професор;
В. В. Гура, кандидат педагогічних наук (відповідальний редактор).

М65 Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Випуск 2 (20),
2025. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2025. – 110 с.

У щорічному збірнику наукових праць висвітлюються актуальні питання теорії і методики мистецької освіти, історії культури та мистецтвознавства.

Видання рекомендоване науковцям, викладачам, студентам, магістрантам, аспірантам, усім, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного та прикладного характеру.

Відповідальність за наукову вірогідність і коректність несуть
автори та їхні наукові керівники

УДК 7.07+7.071.5:378.14(082)

© Колектив авторів, 2025

© ФОП Цьома С. П., 2025

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Бірюкова Л. А., Ніколаєнко А. С.

УКРАЇНСЬКЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ У
ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ СОЛІСТІВ-ВОКАЛІСТІВ..... 5

Гламаздіна О. П.

ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ
КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА 11

Пахотін А.В.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ
УЧНІВ-ПОЧАТКІВЦІВ 13

Петренко М. Б., Сальнікова С. С.

КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА АНСАМБЛЕВОЇ
КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО
ВИКОНАВЦЯ-КОНТРАБАСИСТА..... 18

Печінка О. О.

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ АНСАМБЛЕВОГО
ВИКОНАВСТВА НА МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ... 23

РОЗДІЛ II

ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Вернигора Є. В., Гулей О. В.

ХУДОЖНЄ РІЗЬБЛЕННЯ В СУЧАСНОМУ ІНТЕР'ЄРІ:
ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ 27

Дресва М. О., Гулей О. В.

УКРАЇНСЬКИЙ ЖИВОПИС XX СТОЛІТТЯ:
ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ 33

Єрмакова К. Ю.

СТИЛІСТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ
«MALAGUEÑA» ЕРНЕСТО ЛЕКУОНИ..... 37

Жалдак Д. І. Никифоров А. М.

ПОРТРЕТ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ
ДІАСПОРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ..... 41

Капран О. В., Огієнко М. С.

ОСІННІЙ ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
ХУДОЖНИКІВ 46

Капран О. В., Цахілова С. В.

ФОТОГРАФІЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ІНСТРУМЕНТ
ХУДОЖНИКІВ-ЖИВОПИСЦІВ ТА ВИНИКНЕННЯ
НОВОЇ ТЕЧІЇ В МИСТЕЦТВІ – ФОТОРЕАЛІЗМ..... 52

Козут В. В.

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ УДАРНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	59
--	----

Никифоров А. М., Нечипоренко А. В.

ДІЯЛЬНІСТЬ НИКАНОРА ОНАЦЬКОГО У ФОРМУВАННІ МУЗЕЙНОЇ КОЛЕКЦІЇ В СУМАХ: НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ ПОДВИЖНИЦТВА	63
---	----

Сєдікова О. Г.

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО	68
--	----

Скоробагатько К. Б., Никифоров А. М.

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА	72
--	----

Скрипник Д. І.

ГІТАРНЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНІ: ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ	76
--	----

Степанченко Л. А., Гулей О. В.

ІСТОРИЧНІ ВІДОМОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ТЕКСТИЛЬНОЇ АПЛІКАЦІЇ	79
---	----

Ткаченко І. О., Бабанська А. В.

ПОНЯТТЯ ВІЛЬНОЇ ПЛАСТИКИ: ОСОБЛИВОСТІ ТА РОЛЬ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	85
--	----

Ткаченко І. О., Корчик О. О.

ІНТЕГРАЦІЯ ТРАДИЦІЙ ТА НОВАТОРСТВА В КОНТЕМПОРАРІ ДЕНС	88
---	----

Ткаченко І. О., Яременко Б. Г.

ЄВРОПЕЙСЬКА ТА ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКА ПРОГРАМИ СПОРТИВНО-БАЛЬНОГО ТАНЦЮ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ	94
--	----

Хе Ситун

КИТАЙСЬКИЙ ЕСТРАДНИЙ СПІВ: ТЕХНІЧНИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ	98
--	----

Чернишова К. С., Гулей О. В.

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОГО РОЗПИСУ ПО ТКАНИНІ НА ТЕРЕНАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ НА ЗЛАМІ XX-XXI СТОЛІТЬ	101
--	-----

Юрченко В. В.

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ САКСОФОНУ В УКРАЇНІ	107
---	-----

РОЗДІЛ І

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Л. А. Бірюкова

*кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музичного мистецтва*

А. С. Ніколаєнко

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво»*

УКРАЇНСЬКЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ СОЛІСТІВ-ВОКАЛІСТІВ

У роботі охарактеризовано сучасний вокально-педагогічний репертуар щодо музичних течій XX століття. В українській науці вперше було розкрито проблемні питання змістовного наповнення педагогічного репертуару академічних вокалістів у контексті жанрово-стильового розмаїття вокальної музики XX століття. Сучасний педагогічний репертуар, що використовується при підготовці академічних вокалістів, не відображає стильового та жанрового розмаїття музичного мистецтва XX століття. Причинами недоцільності включення академічної музики XX століття до основного навчального репертуару є відсутність часової дистанції, не завжди високий художній рівень сучасних творів, неможливість включення сучасної вокальної музики класичного характеру через особливості її запису та форм побутування, а також пріоритетність для навчального процесу класичного вокального репертуару як такого, що формує виконавський апарат вокаліста. Натомість українська естрадна класика середини XX століття є невід'ємною складовою навчального репертуару сучасного академічного вокаліста, оскільки є містком між елітарною та масовою музичною культурою.

Ключові слова: *українське вокальне мистецтво XX століття, мистецькі заклади вищої освіти, педагогічний репертуар, академічний спів, естрадний спів.*

Постановка проблеми. Підготовка солістів-вокалістів у мистецьких закладах вищої освіти передбачає не лише опанування ними професійних навичок, а й формування високої професійної культури співу, яка невід'ємна від широкого кругозору та орієнтації на багатовікову національну культурну традицію. Майбутній виконавець у процесі навчання повинен теоретично і практично ознайомитися з народно-пісенною творчістю та класич-

ним доробком українських композиторів, що є фундаментом підготовки професійного співака.

Аналіз актуальних досліджень. На сьогоднішній день українська вокальна музика є достатньо глибоко дослідженою як з точки зору композиторської творчості, так і виконавської діяльності. У монографії В. Антонюк «Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект» [1] та підручнику Б. Гнидя «Історія вокального мистецтва» [4] розглядається українське академічне вокальне мистецтво як культурний феномен у його історичній динаміці. Питанням сучасного українського вокального виконавства присвячені дисертації О. Баланко [2], О. Єрошенко [5], Т. Захарчук [6], однак лише у роботі О. Баланко системно описано особливості виконання сучасної камерно-вокальної музики. І. Вілінська [3] у своїй роботі приділяє увагу значенню репертуару у професійній підготовці співака. У численних наукових розвідках педагогічного напрямку в основному підіймаються питання вокальної підготовки викладачів співів та музики у загальноосвітніх школах, а тому в них проблематика естрадної музики в педагогічному вокальному репертуарі ХХ століття в принципі неможлива.

Мета статті – характеристика сучасного вокально-педагогічного репертуару з позицій його репрезентативності щодо музичних течій ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Українська вокальна школа має давні традиції і значні здобутки, які дозволяють говорити про її вагомий внесок у світову музичну культуру. Це стало можливим завдяки існуванню потужних мистецьких освітніх осередків, серед яких Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, де протягом десятиліть було виховано сотні оперних й камерних співаків, що стали окрасою української та світової сцени. Провідні викладачі зуміли підготувати високофахових вокалістів і завдяки своїй високій педагогічній майстерності, і завдяки грамотному підбору репертуару, в якому органічно сполучаються високий художній рівень музичного матеріалу, дидактична послідовність, опора на національні музичні традиції з пріоритетністю української вокальної музики. Однак вихід українських співаків у світовий простір показав, що сучасне вокальне мис-

тецтво є багатожанровим і різностильовим, а класична вокальна музика епохи бельканто не охоплює весь спектр академічної музики ХХ століття. Ще у період навчання вокалісти беруть участь у різних музичних проектах, пов'язаних з сучасною композиторською творчістю, де можуть сполучатися естрадний або народний спів, причому останній не лише української, а й інших культурних традицій (наприклад, горловий спів), виникати різного роду перформативні форми, і, врешті решт, використовуватися вокальні прийоми класичного співу першої половини ХХ століття, які не втратили актуальності й сьогодні. Безумовно, не усе це має бути предметом вивчення в класі академічного співу, однак чи можливо хоча б ознайомлювати академічних вокалістів з напрямками, прийомами та формами співу ХХ століття заради того, щоб навчити правильно користуватися голосовим апаратом при виконанні музики, яка виходить за рамки класичного бельканто.

Питання оновлення змісту навчання і, відповідно, навчального репертуару у процесі підготовки академічного вокаліста є гостро актуальним, оскільки сучасний вокаліст є не лише виконавцем, а й співавтором музичного твору, а тому вимоги до його виконавської майстерності нині суттєво підвищилися. О. Баланко у своїй парці зазначає, що «музично-виражальна система співака у сучасному розумінні – це сукупність інтелекту, вокальних та артистичних даних, природних і набутих властивостей, за допомогою яких композиторсько-виконавський задум майстерність розкривається і формується вокально-артистична мобільність співака. Головним критерієм останньої є розвинута здібність і уміння розкривати художній зміст творів за допомогою широкого спектру відповідних засобів виконавської виразності» [2, с. 188]. Засоби виразності в сучасній музиці є вельми різними, і серед них дослідниця відмічає інструменталізацію вокального використання специфічних партій, прийомів звуковидобування та артикуляції. До вокального компонента в сучасній творчості часто додається й театральна (рухи, пластика, міміка як складова художнього образу, яка може доповнюватися костюмами та сценографією). Також співак має володіти креативними навичками розшифровки сучасної нотації, яка не тільки є відмінною від класичної, а й у кожного композитора індивідуальною [2, с. 186-187]. Отже, сучасний академічний вокаліст, щоб бути конкурентоспроможним, окрім бездоганного володіння голосом,

мати багато інших вмінь, необхідних для виконання сучасної академічної музики. Тому вважаємо за необхідне дати можливість професійним вокалістам опанувати навички виконання сучасної академічної музики, доповнивши навчальний репертуарний список творами, які можуть виконуватися додатково у тих випадках, коли співак має намір спеціалізуватися на сучасній музиці. Проте зазначаємо, що це зробити навіть з технічної точки зору непросто.

Першою перепоною може стати проблема публікації (друку) творів, які мають увійти в навчальний репертуар, тобто включитися в хрестоматійні збірки. Музика XX століття часто не включається у навчальні хрестоматії (див., наприклад, видання «Хрестоматія: для сольного співу: Пісні, романси, арії українських композиторів» [7], третя частина якої містить українську музику XX століття) саме через її характер – використання неklasичних прийомів співу, спеціальні авторські нотації, виконавський склад, який не є нормованим і дозволяє долучати до традиційної дуету голосу й фортепіано різні інструменти, іноді неklasичні.

Другою перепоною, і, на нашу думку, чи не найважливішою, є художній рівень сучасних творів. Навчальний репертуар має базуватися на класичних зразках, що пройшли перевірку часом. Це має стосуватися й сучасної музики, яка також повинна мати історичну дистанцію хоча б десять років, щоб увійти до навчальних програм. Однак далеко не всі твори класичного напрямку є такими, що їх можна вважати золотим фондом вокальної класики. Наприклад, ті композиції, що проаналізувала О. Баланко у своїй дисертації («Ехос», «Underground birds» В. Польової, «Crying», «Homo ludens IV» В. Рунчака, «Білий Ангел» Л. Сидоренко), є високохудожніми творами, які вже увійшли в скарбницю сучасної української камерно-вокальної музики. Однак з багатьох причин, передусім через виконавські складності, вони навряд чи можуть стати повноцінною складовою сучасного навчального репертуару вокаліста навіть у його додатковій частині, хоча, як ми вже казали, було б бажано уводити до навчального репертуару високохудожні композиції для ознайомлення, але менш масштабні і більш прості для виконання, ніж зазначені вище твори.

Щодо сучасної музики, яка б могла увійти до навчального репертуару зауважимо, що навряд чи колись увійдуть до навчальних програм вокалістів. Втім, сучасний вокаліст має бути готовим і до такого роду творчості, оскільки вона також є частиною

сучасного музичного простору, але їх підготовка та виконання має бути поза навчальним процесом.

По-третє, що для вокаліста у процесі навчання важливо отримати передусім вокальні навички, сформувати вокальний апарат на базі класичного бельканто і оволодіти голосом як досконалим музичним інструментом. Досконале володіння голосу передбачає саме той ступінь вокальної майстерності, коли співак може на високому фаховому рівні виконати будь-яку музику. Тому, на нашу думку, більшу увагу при підготовці академічного вокаліста треба приділяти формуванню вокальних навичок, які формуються лише на класичному репертуарі. Однак, як вже було зазначено, не потрібно відкидати значимості опанування співаком під час навчання й сучасними вокальними прийомами в тих випадках, коли вокаліст прагне спеціалізуватися саме на сучасній академічній музиці.

Якщо говорити про академічний вокальний репертуар ХХ століття, то хотілося б зупинитися на ще його одній складовій, а саме українській камерній вокальній музиці 1950-1970-х рр. Ці твори широко представлені у вже згадуваному виданні «Хрестоматія: для сольного співу: Пісні, романси, арії українських композиторів» [8], і серед них низка композицій І. Карабиця, (твори П. Майбороди, О. Білаша, І. Поклада, І. Шамо), які відомі широкому загалу як естрадні. Попри те, що вокалісти, що спеціалізуються на естрадному співі, також виконують класичний український естрадний репертуар, ті ж самі композиції є органічною частиною підготовки й академічного вокаліста. Для того, щоб зрозуміти, чому ті ж самі твори можна розглядати і як естрадні, і як академічні, а тому придатні для підготовки і естрадних, і академічних співаків, згадаємо, як виглядала українська пісенна естрада 1950–1970-х роках.

У 1950–1970-х рр. між пісенно-романсовою академічною та естрадною лірикою не було великої прірви. Естрадні пісні виконувалися під симфонічний оркестр вокалістами, які були солістами опери чи філармонії. Академічний вокал солістів, академічна освіта авторів пісень, аранжування пісенних композицій за усіма правилами класичного оркестрування – усе це зближало академічну музику та естраду середини ХХ століття. Сьогодні це визнається класичним музикознавством, і в наукових роботах українську естрадну музику того періоду усе частіше вивчають в контексті академічної вокальної творчості.

Висновки. Сучасний педагогічний репертуар, що використовується при підготовці академічних вокалістів, не відображає стильового та жанрового розмаїття музичного мистецтва ХХ століття. Музика такого плану, яка вже давно є константою сучасної музичної культури, передбачає володіння співаком специфічними прийомами звуковидобування та артикуляції, вимагає від вокаліста артистичних навичок при виконанні композицій ефективного характеру, а також розуміння сучасної нотації. Практичне знайомство з класикою можливе в рамках додаткових занять для тих вокалістів, які планують спеціалізуватися в даному напрямку академічної музики, однак педагогічний репертуар підготовки академічного вокаліста не передбачає виконання творів та набуття відповідних навичок. Причинами недоцільності включення класичної музики ХХ – століття до основного навчального репертуару є відсутність часової дистанції, не завжди високий художній рівень сучасних творів, неможливість включення сучасної вокальної музики до хрестоматій через особливості її запису та форм побутування, а також пріоритетність для навчального процесу класичного вокального репертуару як такого, що формує виконавський апарат вокаліста. Натомість українська естрадна класика ХХ століття є невід’ємною складовою навчального репертуару сучасного академічного вокаліста, оскільки слугує містком між елітарною та масовою музичною культурою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ, 1999. 166 с.
2. Баланко О. М. Українська камерновокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 246 с.
3. Вилинская И. Н. Украинский солосплав в контексте исполнительской культуры ХХ столетия: дисс. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2015. 178 с.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник для вищих муз. навч. закл. Київ, 1997. 320 с.
5. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 19 с.
6. Захарчук Т. Г. Художній принцип метафоричності у сучаснім вокальнім виконавстві: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2008. 16 с.
7. Хрестоматія: для сольного співу: Пісні, романси, арії українських композиторів. У 3 ч.: [для викладач. і студ. вищ. і серед. навч. муз. закладів] / упоряд. В. Л. Бриліна, Л. М. Ставінська. Київ: Освіта України, 2006. Ч. 1. 244 с.; Ч. 2. 272 с.; Ч. 3. 300 с.

8. Шевченко Н. С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві. Мистецтвознавчі записки: [зб. наук. праць], 2020. № 37. С. 124 – 128.

О. П. Гламаздіна

*провідний концертмейстер
НН інституту культури і мистецтв*

ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розкрито сутність концертмейстерської діяльності в контексті історичного розвитку музичного мистецтва. Констатовано, що концертмейстерська компетентність складається не лише з операційно-виконавських умінь та навичок, але й здатності до виконавської інтерпретації.

Ключові слова: концертмейстер, концертмейстерська компетентність, навички виконавської інтерпретації, майбутні фахівці музичного мистецтва.

Постановка проблеми. У процесі підготовки музичного фахівця важливе місце посідає формування його концертмейстерської компетентності, оскільки як педагогічна, так і акомпаніаторська діяльність музиканта нерозривно пов'язані з ансамблевим виконавством і вимагають володіння відповідними навичками. Отже, концертмейстерська техніка становить невід'ємну частину професійної майстерності музиканта та набуває особливої цінності в умовах сучасного музичного середовища.

Аналіз актуальних досліджень засвідчує, що проблематикою в галузі концертмейстерської підготовки займалися такі науковці як Т. Карпенко, С. Сергієнко, М. Печенюк, М. Петренко та ін. Попри значну увагу, приділену дослідженню концертмейстерської діяльності, низка питань залишається недостатньо опрацьованою. Зокрема, це стосується формування концертмейстерської компетентності у студентів закладів вищої мистецької освіти, а також розвитку навичок стильової орієнтації, що є однією з ключових основ у професійній діяльності концертмейстера.

Мета публікації. На основі застосування історичного, аналітичного, порівняльного методів дослідження визначено мету роботи, яка полягає в розгляді пріоритетних проблем формування концертмейстерської компетентності фахівців музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Професія концертмейстера є однією з найпоширеніших серед піаністів. У процесі тривалого розвитку музичного мистецтва концертмейстерська діяльність поступово збагачувалася новими рисами та набувала все більшого значення. Концертмейстерство як самостійна сфера творчо-виконавської діяльності почало існувати в кінці XIX століття.

У минулому концертмейстери зазвичай були універсальними музикантами, які володіли широким спектром навичок: читання хорових і симфонічних партитур із листа, читання в різних ключах, транспонування фортепіанних партій на будь-які інтервали тощо [2]. Протягом століть головною особливістю концертмейстерської діяльності залишалося вміння чутливо слухати соліста, оперативно реагувати на зміни в його виконанні, а також володіння технікою імпровізації – ці риси і визначали сутність професії. Натомість у сучасних умовах ця роль зазнала змін: розширилися стильові та жанрові рамки, а також зміст і формат діяльності музиканта. Сьогодні функції концертмейстера все частіше перетинаються з обов'язками клавішника в музичному ансамблі чи гурті, що вимагає гнучкості, сценічної адаптивності та жанрово-стильової орієнтованості. У зв'язку з цим концертмейстерська діяльність потребує переосмислення й особливої уваги в системі музичної освіти [3].

Так, дослідниця Т. Карпенко розглядає концертмейстерську компетентність як інтегративну характеристику педагога-музиканта, що забезпечує його готовність і здатність ефективно реалізовувати виконавсько-педагогічну діяльність на високому професійному рівні. Ця компетентність ґрунтується на емоційно-ціннісному ставленні до майбутньої професії, системі культурологічних, музично-естетичних, психолого-педагогічних, теоретичних і виконавських знань, узагальнених музичних умінь, а також спеціалізованих концертмейстерських навичок [1]. Вона також включає особливості музичного сприйняття, виконавські здібності та особистісні якості, що формуються в процесі професійної підготовки у вищих педагогічних закладах освіти – такі як музичальність, інтуїція у викладанні музики та професійне мислення.

Сучасний концертмейстер – це не лише технічно вправний і чутливий до партнера музикант, а й виконавець із власним індивідуальним стилем. Такий підхід зумовлює необхідність

розширення професійних компетенцій концертмейстера та передбачає розвиток у нього навичок стильової орієнтації як важливої складової концертмейстерської майстерності.

Висновки. Отже, на основі аналізу фахової літератури можна сформулювати такі висновки. По-перше, сучасний концертмейстер – це універсальний музикант, чия виконавська техніка базується на навичках орієнтації в процесі гри, спрямованих на ефективну інструментальну підтримку соліста – як вокаліста, так і інструменталіста – у спільному музикуванні. По-друге, формування концертмейстерської компетентності у студентів мистецьких закладів вищої освіти є складним, але досяжним завданням, значну роль у вирішенні якого відіграє стильовий підхід. Незважаючи на важливість цієї проблеми, актуальним залишається подальший пошук дієвих методів і підходів до розвитку концертмейстерських умінь у майбутніх фахівців музичної освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карпенко Т. П., Печенюк М. А. Концертмейстерська компетентність учителя музики : терміни і поняття : навчальний посібник для студентів музично-педагогічних і мистецьких спеціальностей. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький, 2011. 224 с.
2. Петренко, М. Б. Діяльність концертмейстера-піаніста: теоретичний аспект. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання : збірник наукових праць* / Міністерство освіти і науки України, Сумський державний педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка ; редкол.: Г. Ю. Ніколаї, А. Валюха, Н. П. Гуральник [та ін.]. Суми : ФОП Цьома С. П., 2016. Вип. 2 (8). С. 13–21.
3. Петренко М. Б. Формування інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики у процесі концертмейстерської підготовки : Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2012.
4. Сергієнко С. М. Концертмейстерська компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва. *Молодий вчений*. 2018. № 12 (64). С. 453 – 455.

А.В. Пахотін

*здобувач першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво»*

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ УЧНІВ-ПОЧАТКІВЦІВ

У статті розкрито теоретичні засади навчання гри на скрипці учнів-початківців. Доведено, що подолання труднощів у формуванні навичок гри на скрипці в учнів-початківців сприяє вибір методів навчання, що враховують особливості роботи мозку дошкільників, зокрема різноманітних візуалізацій та ігрових методів.

Ключові слова: скрипка, гра на скрипці, учні-початківці, методи навчання, візуалізація.

Постановка проблеми. Гра на скрипці є цікавою мистецькою діяльністю для кожної дитини та важливим засобом розвитку її естетичної культури та світогляду. Однак, незаперечним є факт, що навчання гри на скрипці учнів-початківців в перші місяці є досить складною справою. До найпоширеніших причин можна віднести: необхідність стояти протягом деякого часу, тримати руки в певному положенні, спроби ефективно координувати дві руки для створення якісного звуку тощо. Окрім цих фізичних труднощів, процес навчання ускладнює і необхідність читання нот та їх пошуку на безладовому інструменті.

Відтак, актуалізується питання пошуку ефективних методик навчання гри на скрипці учнів-початківців.

Аналіз актуальних досліджень. Зважаючи на актуальність досліджуваної проблеми, не випадковим є інтерес дослідників до різних її аспектів. Так, методичні засади інтенсифікації навчання гри на скрипці учнів-початківців стали предметом дисертаційного дослідження В. Буханєвич, становлення методики навчання гри на скрипці в Україні відображено в наукових працях Н. Кьон, методичні засади *навчання дітей дошкільного віку гри на скрипці вивчала К. Завалко*.

Виклад основного матеріалу. Навчання дитини починається з раннього віку за допомогою символів та форм. Діти знайомляться з різними формами, кольорами та переносять ці знаки в повсякденне життя. Діти починають розпізнавати предмети ще в колисці, бачачи тварин та барвисті сторінки у своїх книжках. Більшість досліджень показують, що раннє знайомство дітей з книжками призводить до кращого та швидшого навчання у школі.

На шостому місяці вагітності починає розвиватися слухова система дитини. Завдяки наслідуванню звуків та міміки навіть місячна дитина демонструє ознаки раннього процесу навчання. Музика в дошкільній освіті також має велике значення.

Дослідники наголошують, що діти в ранньому віці надають перевагу слуханню. Цілком природно, що діти танцюють, намагаються співати або імітують музичний твір у ранньому віці. Також відомо, що ранні роки музичної освіти допомагають дітям ефективніше розвивати свої таланти.

Ще з часів обґрунтування принципу наочності видатним чеським педагогом Я.А. Коменським було наголошено, що навчання за допомогою візуальних елементів сприяє кращому засвоєнню інформації, а також використанню довготривалої пам'яті.

У цьому контексті можемо говорити про візуальну грамотність, яку можна трактувати як навчання, розуміння та конструювання знань за допомогою візуальних елементів. Таким чином, візуальне навчання має довготривалий ефект у системі мозку, а тому можна констатувати, що воно може сприяти когнітивному навчанню. Вчені також указують на той факт, що найефективніше навчання відбувається, коли мозок встановлює інформацію та створює коаліцію між нещодавно встановленою усною або письмовою інформацією та її візуальними даними. Кожен мозок унікальний, і кожна людина має свої власні візуальні дані, які мають для неї більше сенсу, завдяки яким інформація стає більш значущою та більш тривалою [2, с. 56].

Концепція навчання з урахуванням особливостей мозку наголошується, що кожна людина має свій власний метод навчання. Стара модель навчання, також відома як «біхевіористський спосіб навчання», базувалася на покараннях та винагородах. Однак, навчання з урахуванням особливостей мозку зосереджується на походженні людини та організовує індивідуальний метод навчання. Як широко відомо, деякі діти більш винахідливі та виразні, ніж інші, через своє походження. Стара модель навчання, як правило, ігнорує учнів, які мали стреси в дитинстві, як-от: розлучення батьків, насильство в сім'ї (з боку матері, батька та ін.) тощо. Через ці відмінності в дитинстві навчання з урахуванням особливостей мозку передбачає, що для того, щоб дати учню більш продуктивну освіту, пріоритет у навчанні має бути зосереджений на відкритті його/її способу навчання [1, с. 5].

За словами відомого швейцарського психолога Жана Піаже, для ефективного навчання дитина повинна виконувати свою діяльність у школі чи вдома, створюючи змістовні образи у своїй свідомості. Ж. Піаже був першим психологом, який наполягав на зміні старої моделі навчання. Його теорія почала визнаватися педагогами приблизно в 1960-х роках). Згідно з теорією Ж. Піаже, діти навчаються, спостерігаючи, як інші діти граються або виконують інші дії, дитина отримує образну інформацію у своїй свідомості та за допомогою рук, і діти ще більше підкріплюють процес навчання.

Для новонароджених дітей найперше навчання відбувається через бачення об'єктів. Тривалість періоду пам'яті для новонародженого дуже обмежена, а тому, через обмежений обсяг пам'яті, для формування спогадів про ігри, вираз обличчя батьків, зовнішній вигляд їхніх іграшок необхідні повторювані дії. Немовлята запам'ятовують свої іграшки завдяки їхнім візуальним ознакам, а пізніше, завдяки повторним іграм з цими іграшками, немовля закріплює чутні ознаки. Після того, як немовля зафіксує повторювану дію, чутну ознаку можна розпізнати одразу. Як відомо, немовлята розпізнають усі літаючі об'єкти як птахів, тоді як вони можуть бачити літак чи гелікоптер. Оскільки вони більше піддаються впливу зовнішньої діяльності, різниця між іншими літаючими об'єктами дасть їм краще та чіткіше уявлення.

Ще одна ідея для візуального навчання та його тривалого зберігання описана А. Павіо у його праці «Теорія подвійного кодування». Запропонована А. Павіо теорія пояснює, що кожна інформація проходить через сенсорну пам'ять, і що сприйнята інформація надсилається до інших видів пам'яті, таких як вербальна та зорова, відповідно до їхнього типу.

Як вербальна, так і зорова пам'ять пов'язані, і їхня інформація може взаємодіяти одна з одною. Наприклад, такі слова, як «ідея», будуть безпосередньо надсилатися до вербальної пам'яті після обробки в сенсорній пам'яті, але слово «скрипка» буде надсилатися до зорової пам'яті, оскільки вона є радше образним елементом.

Наявність самого досвіду навчання також є важливим в освіті дошкільників. Завдяки досвіду діти краще навчаються та покращують свою вербальну чи невербальну взаємодію, пов'язуючи символи, які вивчаються, через гру, та соціальний інтерфейс. Візуальну грамотність також можна пояснити як обробку візуальних елементів минулого з поточними отриманими образами, щоб набути значення в осмисленому навчанні. Наприклад, дитина може вважати родину струнних інструментів (скрипка, альт, віолончель та контрабас) членами родини кенгуру, контрабас – це батько, віолончель – мати, а альт та скрипка – діти.

Щоб уявити ці дві абсолютно різні родини, діти повинні мати досвід відвідування зоопарку або перегляду телевізійної програми, яка показує родини тварин. З іншого боку, якщо дитина ніколи не бачила ні зоопарку, ні телевізійної програми про життя тварин, вона не зможе встановити зв'язок між родиною струнних інстру-

ментів та родиною кенгуру. При цьому схожість тварин на інструменти також може бути дуже корисною для дітей, оскільки проведення таких аналогій дозволяє запам'ятати інструменти, оскільки вони зазвичай мають більший досвід перегляду мультфільмів та знайомства з тваринами, ніж з інструментами. Використання різних методів навчання музиці може сформувати кращих музикантів, починаючи з раннього віку, і потенційно це також може зменшити кількість технічних труднощів гри на інструменті. Оскільки інструмент не буде частиною повсякденного життя дітей як іграшка, використання символів для струнних може познайомити з інструментами в більш ігровій формі та пришвидшити навчання дитини [3].

Навчання гри на музичному інструменті в ранньому віці актуалізує потребу отримання естетичної насолоди від прослуховування музики та її виконання в майбутньому житті людини. Це дослідження пропонує новий підхід до навчання гри на скрипці учнів-початківців більш ефективним способом.

Загальновідомо, що чим раніше людина отримує музичну освіту, тим кращою є якість музики. Оскільки класична музична освіта відіграє значну роль у багатьох культурах, батьки заохочують своїх дітей починати музичну освіту в ранньому дитинстві. У нашому дослідженні акцентується саме на важливості навчання гри на скрипці з раннього віку. Безсумнівно, що будь-яку інструментальну освіту слід вдосконалювати за допомогою сольфеджування. Розвиток цієї навички в ранній музичній освіті буде дуже корисним для швидшого прогресу в навчанні гри на інструменті.

Висновки. Отже, можемо констатувати, що гра на будь-якому інструменті може бути досить складною та тривожною для дітей віком до семи років. Однак, використання ігрових та візуальних методів навчання, дозволяє не лише подолати технічні труднощі, але й полегшує сам процес навчання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Jensen E. Brain-Based Learning: the new paradigm of teaching. Thousand Oaks, California: Corwin Press. 2008.
2. Lohr L. L. Creating Graphics for Learning and Performance: Lessons in Visual Literacy. Columbus, Ohio, 2003.
3. Riley J. Learning in the early years. California: Sage Publications, 2003.

М. Б. Петренко

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва*

С. С. Сальнікова

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти за спеціальність «Музичне мистецтво»*

КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА АНСАМБЛЕВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВИКОНАВЦЯ-КОНТРАБАСИСТА

У статті актуалізовано проблему підготовки майбутнього виконавця-контрабасиста до гри в ансамблі. Закцентовано на популярності серед студентів-контрабасистів ансамблевого музикування, що зумовлює спеціальну методичну підготовку викладачів щодо забезпечення якісного мистецько-освітнього процесу. Доведено, що цей вид музикування має певні види, жанри, що передбачає врахування їх особливостей та розроблення спеціальних методик щодо викладання ансамблевої гри. Визначено значущість ансамблевої компетентності як фахової якості, що забезпечує конкурентоспроможність майбутнього виконавця-контрабасиста на ринку праці. Розроблено компонентний склад ансамблевої компетентності майбутнього виконавця-контрабасиста.

Ключові слова: *виконавець-контрабасист, ансамблева компетентність, мотивація, знання, комунікація, спілкування, виконавська інтерпретація, компонентна структура.*

Постановка проблеми. Ансамблева компетентність найбільш складна та важлива фахова якість, яка забезпечує успішність професійної діяльності й конкурентоспроможність майбутнього виконавця-контрабасиста. Саме володіння методикою викладання відрізняє кваліфікованого викладача від музиканта-практика, якій знаходить сенс своєї творчої самореалізації у виконавському процесі. Ансамблеве музикування, або музичний ансамбль також є дисциплінами, які викладаються у ЗВО. Водночас їх опанування може бути на рівні здобуття як першого (бакалаврського), так і другого (магістерського) рівня вищої освіти [7, с. 4]. Натомість, якщо на рівні бакалавра актуальними є виконавські компетентності та навчання майбутнього виконавця-контрабасиста як сольного виконавця, то на другому рівні актуалізується питання оволодіння ансамблевою компетентністю, що дає змогу досягти виконавцю-контрабасисту найвищого рівня виконавської майстерності.

Аналіз актуальних досліджень. Аналіз досліджень та статей науковців засвідчив їх інтерес до проблем ансамблевого

музикування та підготовки виконавця-контрабасиста: історія ансамблевого музикування (Т. Молчанова, 2005), аспекти ансамблевої творчості музиканта-виконавця (Л. Повзун, 2009), методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя-музиканта (А. Зайцева, 2017). Водночас, зазначимо, що бракує спеціальних досліджень щодо проблематики формування ансамблевої компетентності майбутнього виконавця-контрабасиста.

Мета статті – визначити компонентний склад ансамблевої компетентності майбутнього виконавця-контрабасиста.

Виклад основного матеріалу. На значущість ансамблевої компетентності як фахової якості майбутнього виконавця-контрабасиста акцентується у переважній більшості нормативних документів. Там зазначається, що професійна діяльність майбутнього виконавця-контрабасиста вимагає оволодіння здатністю до ансамблевої взаємодії у різних виконавських складах.

Сам вид такої виконавської творчості, як ансамблева, охоплює різноманітні форми і жанри: дуетно-інструментальна, вокально-інструментальна, різноманітні форми ансамблів (тріо, квартети, камерні тощо). Такі колективи сьогодні стають дедалі популярними, а розробок методик роботи з такими колективами в підготовці майбутнього виконавця-контрабасиста бракує. Натомість, саме цей інструмент стає основою багатьох видів і жанрів ансамблевого музикування, отже, почасти виконавець-контрабасист стає творчим центром такого колективу.

Для визначення структурної будови досліджуваного нами наукового феномену, зокрема, ансамблевої компетентності майбутнього виконавця-контрабасиста, вбачаємо корисним огляд структур, споріднених з нашою науковою працею.

Так, нас зацікавила конструкція компонентів Т. Карпенко. Пріоритетним для неї ракурсом дослідницького інтересу була професійна мобільність піаніста-ансамбліста, яку як уявний феномен доцільно розглядати у сукупності таких компонент:

- *«мотиваційно-пошуковий»,* який забезпечує позитивну мотивацію педагога щодо виявлення і розвитку професійно педагогічної компетентності і відображається в потребі та інтересі до музично-педагогічної діяльності, прагненні до вдосконалення концертмейстерського виконавства;
- *інформативно-когнітивний,* який передбачає розвиток

обізнаності з питань мистецької педагогіки, фортепіанного і концертмейстерського виконавства, знання специфічних законів художньої творчості і закономірностей музичного мистецтва;

- *операційно-діяльнісний* компонент, що зумовлює наявність комплексу художньо-виконавських концертмейстерських умінь і навичок (уміння координувати власні виконавські дії з солістом, читати нотний текст з аркуша, редагувати, транспонувати та інтерпретувати його, добирати музику на слух, виконувати пісні під власний супровід)» [3, с. 10].

Не менш важливим для нас є і дослідження Лю Сянь, яка уводить до структури ансамблевої самореалізації музиканта мотиваційно-настановний компонент. Дотичними для нашого дослідження також є праці А. Козир [4] та В. Федорішина [8]. За поясненням В. Федорішина, мотиваційно-акмеологічний компонент «...характеризується прогностичністю, оскільки орієнтує майбутнього виконавця-контрабасиста на прогноз якісного результату в підготовці до практичної діяльності...». Автор визначає п'ять чинників, на яких ґрунтується стратегія досягнення «акмевершин» у професійній діяльності та музично-педагогічній роботі, проектування її моделей: «гуманізація, гуманітаризація, інноваційність, інтегративність, проєктивність та творчість» [8, с. 5].

Отже, можна стверджувати, що умотивованість є суттєвим чинником формування ансамблевої компетентності майбутніх виконавців-контрабасистів. Практика засвідчує, що важливим мотиватором досягнення вищої творчої сходинки в ансамблевому музикуванні для здобувачів-контрабасистів є участь у конкурсах, фестивалях. Також вагомим є необхідність орієнтувати здобувачів вищої освіти на особливості та перспективи на ринку праці в царині ансамблевого музикування, стимулювати інтерес до ансамблевого музикування, активізувати увагу на методичний супровід лекцій з ансамблевої компетентності.

Варто зазначити, що у процесі формування ансамблевої компетентності майбутнього виконавця-контрабасиста і знання відіграють важливу роль. Важливо орієнтуватися в репертуарі для ансамблю, зокрема в стильових та жанрових аспектах ансамблевого музикування. Навіть орієнтація у формах і видах ансамблів потрібна для організації освітнього процесу в ланці підготовки виконавця-контрабасиста.

Вектор знань щодо ансамблевого музикування торкається питань і полікультурного характеру. Певні особливості розвитку ансамблевого музикування розкрито в різних часово-просторових діапазонах музичної спадщини [2, с. 24]. Це переважно ґрунтується на національних традиціях. Але цей шар також слід враховувати задля формування досліджуваного конструкту.

Вивчаючи методику гри на музичному інструменті, дотичне підіймається питання вікових особливостей виконавця-контрабасиста. Так саме і для ансамблевого музикування цей аспект є важливим. Отже, розширення сфери знань щодо ансамблевої музичної культури як системного явища та осмислене ставлення до творів для ансамблю в різних жанрах та стилях, а також у віковій проєкції є важливим для формування ансамблевої компетентності контрабасиста.

Оскільки ансамблеве музикування є колективним видом виконавської творчості, то комунікативний аспект має домінуюль-не значення задля організації освітнього процесу формування досліджуваної якості. Взагалі питання діалогічного мислення нерідко актуалізуються в аспекти методики навчання музичного виконавства [7, с. 15]. Зокрема тому, що існує відкрита форма діалогу і спілкування, коли обговорюється образ, інтерпретація, або враження від виконавства, від твору тощо.

Існує й прихована форма спілкування – опосередкована. Це вид спілкування виконавця і композитора, виконавця і слухача. Таке спілкування здійснюється без застосування слів, але його вплив на якість навчання є досить вагомий. Виконавець перебуває у стані спілкування з композитором через інший текст – художній, який потребує художніх компетентностей щодо мови мистецтва, засобів виразності [6, с. 57]. І не лише для сприймання і розуміння, а й для передання іншим під час виконання всього того (переживань, емоцій, роздумів, ідей тощо), що прагнув передати композитор. Такий вид спілкування в мистецькій педагогіці позначається поняттям «художнє спілкування». Для ансамблевого музикування тут має значення розуміння засобів виразності та специфіка виконавства на різних інструментах, зіставлення різних видів виконавства: вокал і контрабас, фортепіано і контрабас тощо.

Творча інтерпретація ансамблевого музичного твору є колективним результатом. Кожний виконавець відчуває та переживає образ індивідуально, має особистісне ставлення та думку.

Водночас, він повинен сприймати твір не лише у індивідуальній проекції, а і у ракурсі синергії усіх виконавців. Тому інтерпретація ансамблевого твору це певний симбіоз творчих уявлень, переживань, роздумів, це результат реалізації духово-енергетичного потенціалу творчих особистостей. Отже, методика роботи майбутнього виконавця-контрабасиста над інтерпретацією ансамблевих творів має орієнтуватися на особливості такого складного творчого процесу.

Висновки: Отже, з'ясування наукових диспозицій щодо основних понять нашого дослідницького пошуку, огляд близьких контексту нашої роботи структурних утворень дозволив визначити компонентний склад ансамблевої компетентності майбутнього виконавця-контрабасиста. Встановлено, що це феномен інтегративного типу, цілісність якого забезпечується взаємозв'язком таких компонентів:

- *мотиваційно-спрямовального* (характеризує інтерес та захопленість студентів виконавсько-ансамблевою діяльністю, відображає переконаність майбутніх виконавців-контрабасистів у необхідності набуття виконавсько-ансамблевих якостей для успішного здійснення майбутньої професійної діяльності);
- *когнітивно-інформаційного* (забезпечує засвоєння знань, необхідних для набуття ансамблевої компетентності);
- *комунікативно-інтерпретаційного* (виявляє здатність майбутніх виконавців-контрабасистів забезпечувати виконавський ансамбль високої якості у різних виконавських складах, здійснювати особливий вид колективної інтерпретації).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрова Т. О. Методична підготовка майбутніх учителів музики в контексті універсальних принципів загальної та мистецької освіти. Київ, 2021. 212 с.
2. Зайцева А. В. Методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики: автореф. дис. ... д-ра. пед. наук: 13.00.02. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ, 2017. 42 с.
3. Карпенко Т. П. Формування концертмейстерської компетентності майбутніх педагогів-музикантів у процесі вивчення фахових дисциплін: автореф. дис. ... канд. пед. наук. К., 2010. 22 с.
4. Козир А. В., Федоришин В. І. Вступ до акмеології мистецької освіти: Навчально-методичний посібник для магістрів, викладачів мистецьких дисциплін, студентів вищих навчальних закладів освіти. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. 98 с.

5. Молчанова Т. О. З історії ансамблевого музикування: Монографія. Львів. Державна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2005. 160 с.
6. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера. Одеса: Фотосинтетика, 2009. 106 с.
7. Проворова Є. Удосконалення методичної компетентності вчителів музики в закладі загальної середньої освіти. Педагогічна освіта: теорія і практика. Психологія. Педагогіка. Київський університет імені Бориса Грінченка. Збірник наукових праць. Київ, 2020. № 34 (2). С. 14-20.
8. Федоришин В. І. Теорія та методика фахової підготовки майбутніх учителів музики на акмеологічних засадах: автореф. доктора пед наук: 13.00.02. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2014. 44 с.

О. О. Печінка

*здобувач першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»*

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА НА МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті розглядаються питання становлення ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах. Констатовано, що духове виконавство займає провідне місце в ансамблево-оркестровій музиці та сольній грі.

Ключові слова: виконавство на духових інструментах, мідні духові інструменти, ансамблеве виконавство.

Постановка проблеми. Духова музика, зокрема виконавство на духових інструментах, виступають вагомими складовими музичного мистецтва. Духова музика має давню багатовікову історію, і на всіх етапах розвитку залишається активною та популярною.

Виконавство на духових інструментах, у сучасному музичному мистецтві ХХІ століття, опановує провідні позиції в жанрах оркестрової та ансамблевої музики, сольної гри. В країнах Європи, Азії та на континентах Південної та Північної Америки з'являються видатні, яскраві виконавці на духових інструментах, які здобули популярність завдяки особистій майстерності та віртуозності володіння інструментом. Сьогодні відбуваються постійні процеси утворення нових прийомів гри на духових інструментах та нових виражальних засобів. Завдяки ініціативам музикантів еволюційні процеси пов'язанні практично з кожним з інструментів, що входить до великої родини духових інструментів. Навіть сольні виступи виконавців на фаготі, на тубі вражають

своєю виразністю та віртуозністю, що стають окрасою будьякого концерту. Такі умови вимагають від виконавців на духових інструментах постійного вдосконалення особистої майстерності гри, щоб не залишитися на узбіччі сучасних досягнень у цій галузі.

Аналіз актуальних досліджень. звернення до дослідження інструментально-виконавської культури як важливої складової процесів духовного розвитку українства, зокрема процесів становлення вітчизняних шкіл виконавства на духових інструментах першої половини ХХ століття, об'єднує творчі пошуки музикознавців (А. Карпак, Л. Кияновська, Л. Мазепа, Я. Цайтц, М. Черепанин), істориків культури (І. Зуляк, Н. Кобрин, Ю. Медведик), оскільки означені процеси відбивають загальносуспільні, культурно-просвітницькі та освітні тенденції розвитку української громади.

Мета статті полягає у висвітленні історичних особливостей становлення виконавства на мідних духових інструментах.

Задля реалізації визначеної мети було обрано такі **методи**, як: історичний – для вивчення досвіду європейських виконавських шкіл; аналітичний – для визначення змісту наукових дефініцій («духові інструменти», «виконавська школа» та ін.); структурно-функціональні – для вивчення музичного матеріалу для мідних духових інструментів

Виклад основного матеріалу. Дослідження розвитку ансамблевого музикування на мідних духових інструментах у добу Давнього світу та Середньовіччя демонструє досить різноманітну та складну картину їх існування. У різні історичні періоди використання цих інструментів залежало від багатьох факторів, не всі з яких були пов'язані з музикою. Завдяки потужному, злагодженому звучанню кількох мідних духових інструментів, ще з найдавніших часів вони виконували важливу роль як засіб передачі інформації. Особливо активно мідні духові інструменти використовувалися у військовій сфері. Уже в епоху Тутанхамона дуети труб стали ключовими у передаванні наказів під час великих битв, слугуючи зручною формою передачі закодованих сигналів і команд. Присутність двох виконавців була необхідною не лише для посилення гучності сигналу, а й для забезпечення стабільного зв'язку в умовах бою. У разі загибелі одного музиканта його напарник міг продовжити виконання сигналів, що дозволяло підтримувати оперативне управління військами [2].

Під час морських баталій особливо ефективним виявлялося застосування дуетів лурів, чия потужна акустика не лише забезпечувала передачу гучних сигналів, а й сприяла підтриманню бойового духу моряків. Великі ансамблі мідних духових та ударних інструментів відігравали роль своєрідної психоакустичної зброї – важливого інструмента військової стратегії як у Давньому світі, так і в середньовіччі, що використовувався для морального впливу на ворога. Для створення такого тиску залучали зведений оркестр усіх наявних музикантів, де головну роль виконували сигналісти на мідних духових інструментах. На цьому тлі більш організованим виглядало використання мідних духових у військово-державних церемоніях. У більшості столиць Західної Європи поширення набув секстет прямих труб, який забезпечував музичне оформлення придворних урочистостей. Найбільшого розвитку церемоніально-ансамблеве виконавство на мідних духових досягло в Італії та Німеччині, де міста-республіки на кшталт Венеції, Флоренції, Риму, Падуї та інших стали важливими осередками цього напрямку музичної культури [1].

Музиканти, що входили до складу «корпусу срібних труб», отримували не лише високий соціальний і державний статус, а й займали важливе місце в системі державного управління, виконуючи представницькі функції, закріплені на законодавчому рівні. Провідну роль у розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах відіграв сам інструментарій, який у добу Відродження зазнав значного оновлення та розширення. Зокрема, поява кулісної труби не лише розширила технічні можливості натурального інструмента, а й стала поштовхом до створення нових форм. Подальший розвиток привів до винайдення тромбона – інструмента з хроматичним ладом, який суттєво перевершував обмежені можливості традиційних басових труб. Не менш важливим нововведенням стало створення корнета (цинка) – гібридного інструмента, що поєднував характеристики труби і флейти, а його діатонічний звукоряд дозволив включити його до групи мелодичних інструментів [3]. У результаті, з появою високотеситурних мелодичних інструментів і басових тромбонів разом із натуральними трубами сформувалися умови для створення повноцінного ансамблю мундштучно-мідних інструментів зі спорідненими тембровими якостями. Така структура інструментального колективу найбільш точно відповідала одному з варіантів

ансамблю alta музики. Водночас у період пізнього середньовіччя та Відродження не втрачали популярності й однорідні ансамблі (з корнетів, труб або тромбонів), які будувалися за принципами хорової багатоголосої партитури.

Висновки. Отже, узагальнюючи результати проведеного кваліфікаційного дослідження, можна дійти висновку, що становлення й еволюція ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах – від його витоків до ранньобарокового періоду – тісно пов'язані з історичними, соціально-економічними та культурними змінами. Цей процес відображає взаємодію розвитку інструментів, виконавської практики, музично-естетичних уявлень та композиторської творчості, притаманних кожному окремому історичному етапу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва від найдавніших часів до початку XX століття : монографія. Х. : Основа, 2000. 344 с.
2. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України : від найдавніших часів до початку XX ст. : у 2 т. Харків, 2013. Т. 1. 383 с.
3. Польська І.І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мист. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2003. 32 с.
4. Слупський В.В. Стан наукового осмислення ансамблевого мистецтва на духових інструментах. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство. 2007. Вип. 69. Книга 13. С. 144–151

РОЗДІЛ II

ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Є. В. Вернигора

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

О. В. Гулей

*заслужений майстер народної творчості України,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

ХУДОЖНЄ РІЗЬБЛЕННЯ В СУЧАСНОМУ ІНТЕР'ЄРІ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

У статті розглянуто художнє різьблення як актуальний елемент сучасного інтер'єру, що поєднує культурну спадщину з інноваційними дизайнерськими підходами. Проаналізовано традиційні техніки ручного різьблення та їх сучасні трансформації, включаючи використання лазерних і цифрових технологій. Висвітлено естетичну та функціональну роль різьблених елементів у просторовому зонуванні, створенні емоційних акцентів і стилістичної гармонії. Особливу увагу приділено матеріалам (дерево, камінь, метал, комбіновані матеріали) та сюжетно-образним мотивам, які дозволяють формувати унікальний образ житлового простору. Стаття підкреслює значення різьблення як засобу збереження культурної ідентичності та вираження індивідуальності в умовах сучасного дизайну.

***Ключові слова:** художнє різьблення, інтер'єр, дизайн, декоративне мистецтво, традиції, інновації, матеріали, зонування простору, естетика.*

Постановка проблеми. В умовах поступового витіснення ручних ремесел індустріалізованими процесами інтеграція традиційних методів різьблення, що втілюють історичну, культурну та народну спадщину, з сучасними технологічними досягненнями постає як необхідна умова збереження та актуалізації цього мистецтва. Використання таких технологій, як лазерне гравіювання чи комп'ютерне числове керування (CNC), дає змогу не лише відтворювати складні орнаменти з винятковою точністю, а й адаптувати їх до потреб сучасного дизайну інтер'єру. Таке поєднання дозволяє мінімізувати похибки, підвищити ефективність виробництва та зробити художнє різьблення більш доступним і затре-

буваням, сприяючи його збереженню та розвитку в нових соціокультурних умовах.

Аналіз актуальних досліджень. У вітчизняній науковій і методичній літературі тема художнього різьблення по дереву розглядається як важливий компонент національної культури та засіб художньо-естетичного виховання. І. Білевич (2001) підкреслює роль різьблення у формуванні національної самосвідомості студентів, акцентуючи на освітньому потенціалі цього виду декоративного мистецтва [1]. Праці Л. Білоус (2011) та І. Голода (2009) розкривають історичний розвиток різьблення, типові техніки й регіональні особливості, що дозволяє простежити еволюцію цього мистецтва в Україні протягом XIX–XX століть [4]. Н. Брижаченко (2019) аналізує сучасні арт-об'єкти інтер'єрного призначення, демонструючи адаптацію традицій до сучасного дизайнерського простору [3]. Розкриття педагогічних аспектів різьблення представлений дослідженнями О. Гулей, та А. Никифорова (2010, 2020, 2021), які наголошують на важливості інтеграції народного мистецтва у професійну підготовку майбутніх педагогів, зокрема через формування етнокультурної компетентності [5; 6; 7].

Окрему увагу заслуговує дослідження Никифорова (2017, 2019), яке аналізує культурно-освітній потенціал традиційного різьблення, його художньо-технологічні основи та актуальність у сучасному культурно-освітньому просторі [8; 9]. Інтернет-джерело про різьблення в інтер'єрі (<https://remontu.com.ua>) доповнює науковий контекст прикладними порадами та ілюстраціями сучасних стилістичних рішень [10].

Мета статті: Дослідити роль художнього різьблення як засобу естетичного та функціонального оформлення сучасного житлового інтер'єру, проаналізувати традиційні та інноваційні техніки, матеріали, сюжетно-образні мотиви, а також визначити їх вплив на формування просторової організації та культурного змісту інтер'єру.

Виклад основного матеріалу. Ручні техніки, зокрема традиційне різьблення, дають змогу майстру виявити власний творчий підхід і забезпечити неповторність кожного виробу. Повернення до таких ремесел у рамках сучасного дизайнерського підходу сприяє збереженню культурних надбань, водночас вписуючи їх у нові естетичні й функціональні контексти. Завдяки цьому традиції не просто зберігаються, а й трансформуються, отримуючи нове зву-

чання в оновлених формах. Різьблені деталі можуть репрезентувати регіональні мотиви й національні символи, що додає інтер'єрам глибини, автентичності та дозволяє власникам простору відчувати духовний зв'язок із власним культурним походженням [4-9].

Використання різьблення в інтер'єрному дизайні може охоплювати як незначні декоративні деталі, так і масштабні композиції, здатні трансформувати візуальне сприйняття простору. Важливою особливістю є те, що різьблені елементи не лише прикрашають інтер'єр, а й допомагають структурувати його, акцентуючи окремі зони, формуючи функціональні простори й створюючи емоційну виразність [3].

- *Інсталяції.* Композиції з різьбленням, які поєднують різні матеріали – дерево, метал, скло, камінь – здатні створювати нові сценарії взаємодії з простором. Завдяки інтерактивним властивостям і грі світла й тіні такі інсталяції не лише збагачують інтер'єр візуально, а й змінюють його сприйняття. Сучасні технології, як-от лазерне різьблення чи цифрове моделювання, дозволяють реалізовувати багаторівневі структури, які по-різному виглядають під різним кутом чи в різному освітленні.
- *Панно та скульптури.* Різьблені декоративні панно з орнаментальними або природними мотивами можуть візуально трансформувати приміщення, створюючи ефект глибини або візуального розширення простору. Їхня модульна структура дозволяє комбінувати різні матеріали й фактури, забезпечуючи цілісність стилістичного рішення. Великі скульптурні об'єкти, виконані з дерева або комбінованих матеріалів, стають композиційними домінантами, що задають настрій і фокусують увагу.
- *Функціональні деталі.* Елементи інтер'єру з різьбленням – як-от оздоблені меблі, декоративні панелі на дверях чи вишукані ніжки столів – поєднують естетику з утилітарністю. Вони гармонійно вписуються в загальну структуру приміщення, підтримуючи єдність форми та функції.

У сучасному інтер'єрі підбір матеріалів для різьблення відіграє ключову роль, оскільки впливає як на зовнішній вигляд декоративних елементів, так і на їхню функціональність. Серед матеріалів особливо цінується натуральне дерево завдяки своїм екологічним властивостям, універсальному характеру та здатності

створювати затишну й природну атмосферу. Водночас поєднання деревини з металом, каменем, акрилом або склом відкриває нові можливості для втілення актуальних дизайнерських концепцій. Вибір деревної породи безпосередньо впливає на техніку різьблення: м'які породи – наприклад, липа чи сосна – ідеальні для дрібної та детальної роботи, тоді як тверді – як-от дуб чи вільха – надають конструкціям міцності, що особливо важливо для масштабних елементів. Екзотичні деревини, зокрема венге або палісандр, вирізняються унікальною текстурою та часто використовуються як акценти в інтер'єрах класу люкс. Додаткові матеріали, такі як метал або камінь, у поєднанні з деревом дозволяють створювати складні композиції з ефектним виглядом, що підкреслює статусність простору. Зокрема, камінь підходить для виготовлення монументальних декоративних об'єктів, які одночасно виконують естетичну й утилітарну функції [3].

Останнім часом зростає популярність використання таких матеріалів, як МДФ, акрил, полімери, а також комбінованих варіантів – зокрема поєднання деревини з пластиком – для виготовлення точних і складних різьблених форм. Ці матеріали дозволяють створювати масштабні конструкції, зберігаючи при цьому легкість, міцність і простоту в догляді, що особливо цінується в контексті облаштування сучасного житла.

Різьблення в інтер'єрі може виконувати не лише декоративну функцію, а й бути інструментом просторової організації. Використання таких елементів сприяє формуванню візуальних акцентів, поділу приміщення на функціональні зони та створенню емоційного наповнення простору. Наприклад, великі стінові панелі з різьбленням можуть слугувати центральними композиційними елементами, формуючи гру світлотіней і надаючи інтер'єру глибини. Ажурні перегородки забезпечують зонування без втрати просторової відкритості, додаючи легкості й витонченості. Об'ємні декоративні об'єкти – скульптури, рельєфи – акцентують увагу, формуючи смислові й естетичні центри в інтер'єрі. Меблеві елементи з різьбленими деталями, такими як декоративні вставки або ніжки, збагачують загальну стилістику інтер'єру витонченими акцентами. Комбінація різьблення з мобільними конструкціями, що змінюють конфігурацію простору, дозволяє адаптувати приміщення до різних сценаріїв використання, що є особливо актуальним у динамічному середовищі сучасного житлового простору [3; 10].

Сюжетне різьблення в сучасному житловому інтер'єрі відіграє ключову роль у створенні унікальної атмосфери та виявленні індивідуальності мешканців. Завдяки поєднанню з новітніми матеріалами і технологіями, сучасне різьблення успішно об'єднує класичні мотиви з інноваційними підходами до оформлення [1; 3; 4–6].

- *Рослинна тематика.* Орнаменти, що відтворюють квіти та листя, у стилях модерн або мінімалізм, допомагають створити природну, гармонійну атмосферу з м'якими лініями. Використання абстрактних форм рослин у поєднанні з такими матеріалами, як метал чи скло, підкреслює природну естетику та екологічну орієнтацію дизайну.
- *Геометричні композиції.* Геометрія часто лежить в основі сучасного різьблення, додаючи приміщенню чіткості, ритму й елегантності. Стиль арт-деко, зокрема, вирізняється поєднанням геометричних візерунків з вишуканими матеріалами, підкреслюючи статус і вишуканість інтер'єру.
- *Міфологічні сюжети.* Зображення, натхненні легендами та міфами, привносять у простір глибину символіки й емоційності. Їх сучасні варіації можуть бути стилізованими або абстрактними, нести духовне чи оберегове значення.
- *Зооморфні й орнітоморфні образи.* Символічні або декоративні зображення тварин і птахів додають динаміки й характеру, стаючи яскравими візуальними акцентами.
- *Антропоморфні мотиви.* Включення людських фігур у різьблення додає глибини та символізму, часто слугуючи засобом емоційного впливу на сприйняття простору.
- *Абстракція та футуризм.* Сучасне різьблення тяжіє до чистоти ліній, складних геометричних форм і технологічної досконалості. Завдяки методам лазерної обробки й 3D-друку з'являються нові можливості для створення складних і водночас витончених декоративних елементів.
- *Етнічні та культурні орнаменти.* Візерунки, характерні для різних народів, як-от скандинавські чи східні мотиви, надають інтер'єру національного колориту. Їхнє поєднання з сучасними матеріалами дозволяє створювати унікальні композиції, що поєднують минуле та сучасність.

Різноманіття сюжетів у різьбленні стає дієвим засобом емоційного й естетичного наповнення інтер'єру, забезпечуючи не лише візуальну привабливість, а й функціональність простору.

Висновки. Таким чином, у контексті сучасного інтер'єру художнє різьблення виступає не лише засобом декоративного оформлення, а й цілісним дизайнерським підходом, що формує просторову концепцію, поєднуючи історичну спадщину з актуальними тенденціями. Його застосування надає інтер'єрному середовищу символічної насиченості, емоційної виразності та унікального стилістичного характеру, створюючи зв'язок між культурними традиціями й сучасною візуальною мовою. Як художньо-декоративна техніка, різьблення по дереву органічно інтегрується в житловий простір, поєднуючи естетичні якості з функціональністю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білевич І. Прилучення студентів до національної культури у процесі різьблення деревини. Трудова підготовка в закладах освіти. 2001. № 3. С. 52–55.
2. Білоус Л. Художнє різьблення по дереву. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 4 : Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст. 2011. С. 195–218.
3. Брижаченко Н.С. Сучасні інтер'єрні арт-об'єкти. Класифікація та особливості створення. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2019. № 2(41). С. 121–127.
4. Голод І. Художнє різьблення по дереву. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 3: Мистецтво ХІХ ст. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2009. С. 165–180.
5. Гулей О. Декоративно-прикладне мистецтво. Суми : СумДПУ імені А.С.Макаренка. 2010. 152 с.
6. Гулей О.В., Никифоров А.М. Формування художньої етнокультури майбутніх фахівців початкової освіти засобами народного мистецтва (на прикладі різьблення). Дошкільна та початкова освіта в сучасному педагогічному просторі : колективна монографія. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. С. 277–292.
7. Никифоров А., Гулей О. Декоративне мистецтво. Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС. 2021. 364 с.
8. Никифоров А. М. Культурно-освітній потенціал традиційних ремесел: (на прикладі різьблення по дереву). Культурна спадщина України: сталий розвиток і національна безпека : збірник наукових праць за матеріалами науково-практичної конференції. Кролевець, Сумська область. 2017. С. 234–236.
9. Никифоров А. М. Художньо-технологічні основи різьблення по дереву ХVІ-ХІХ століть у сучасному культурно-освітньому просторі. Сучасні світові тенденції розвитку науки та інформаційних технологій: матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції. 2019. Одеса. С. 36–39.
10. Різьба по дереву в сучасному інтер'єрі: стиль і візерунки. URL : <https://remontu.com.ua/rizba-po-derevu-v-suchasnomu-interyeri-stil-i-vizerunki>

М. О. Дреєва

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

О. В. Гулей

*заслужений майстер народної творчості України,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

УКРАЇНСЬКИЙ ЖИВОПИС ХХ СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

У статті розглянуто тенденції розвитку українського живопису ХХ століття в контексті національного культурного відродження та впливу соціально-політичних трансформацій. Проаналізовано діяльність ключових художників, мистецьких шкіл і об'єднань, а також зміну художніх стилів – від академізму та авангарду до соціалістичного реалізму й постмодернізму. Особлива увага приділена становленню національної художньої ідентичності в живописі окресленого історичного періоду. Акцентовано увагу на процесі формування української художньої самобутності, а також на значенні альтернативного (неофіційного) мистецтва як форми спротиву тоталітарній ідеології. У підсумку відзначено безперервність мистецьких традицій та їхню здатність інтегрувати нові художні ідеї й підходи в українському живописі ХХ століття.

Ключові слова: *український живопис, національна ідентичність, авангард, соціалістичний реалізм, модернізм, андеграунд, художні практики.*

Постановка проблеми. Формування української художньої школи впродовж ХХ століття супроводжувалося складними трансформаційними процесами, зумовленими політичними змінами, ідеологічним тиском та пошуками національної ідентичності.

Незважаючи на переслідування ідеологічно неугідних форм мистецтва, українські митці зуміли створити унікальний культурний простір, де співіснували традиція і новаторство, академізм і авангард.

Проблемним залишається питання взаємодії між національними мистецькими традиціями та глобальними художніми тенденціями, а також впливу соціально-політичного контексту на художню мову.

Аналіз досліджень та публікацій. Серед ґрунтовних досліджень, що відображають як історико-культурні аспекти розвитку українського живопису, так і аналітичні підходи до його стильової еволюції, слід виокремити працю Т. Кара-Васильєвої. Авторка подає концептуальні основи аналізу мистецтва ХХ століття в Україні, акцентуючи увагу на новітніх підходах до періодизації та оцінки художніх явищ. Монографія О. Лагутенка присвячена

українській графіці першої третини XX століття та є цінним джерелом для дослідження авангардних і модерністських тенденцій.

Оглядово-аналітичну функцію виконують праці Г. Скляренка, що глибоко досліджують феномен «Нової хвилі» як постмодерного мистецького руху, який завершував історичну траєкторію живопису в радянську епоху. Робота О. Рафальського є ширшим культурологічним підґрунтям, яке дозволяє трактувати українське мистецтво як елемент цивілізаційного самовизначення. Каталог та видання, підготовлені за участі О. Федорука та І. Возіянової, забезпечують документальну основу для вивчення художньої спадщини XX століття.

Метою дослідження є аналіз тенденцій розвитку українського живопису XX століття в контексті формування національної художньої школи.

Виклад основного матеріалу. Заснування Української академії мистецтв у грудні 1917 року стало ключовим етапом у процесі інституціоналізації національної художньої освіти та формування української мистецької школи, що синтезувала національні й світові традиції [2]. Відкриття академії створило умови для професійної підготовки талановитої молоді в Україні, започаткувавши нову мистецьку добу, в якій національна освіта набула реального, а не лише декларативного значення. Серед фундаторів академії були провідні художники того часу – О. Мурашко, В. і Ф. Кричевські, Г. Нарбут, М. Бойчук, М. Бурачек, А. Маневич, які перетворили її на осередок українського художнього життя, що виховував нове покоління митців.

Період національного відродження 1910–1920-х років супроводжувався активізацією культурного процесу: створювалися художні спілки, студії, навчальні заклади, розвивалася спеціалізована періодика та критика [5]. Українська культура цього періоду розвивалася синхронно в поезії (П. Тичина, М. Рильський), театрі (М. Куліш, Л. Курбас), кінематографі (О. Довженко). Серед численних художніх об'єднань варто виділити «Пролетарську культуру» (1919), «Творчество труда» (1919), «Зори грядущего» (1921), «Товариство імені О. Костанді» (1922–1929), АХЧУ, кожне з яких мало власну програму розвитку мистецтва [1].

У 1920-х роках окреслилися два основні напрями в українському живописі: академічний реалізм, орієнтований на відображення дійсності, та модернізм, що засвоював новітні західно-

європейські ідеї. Історичні події, зокрема боротьба за незалежність, посилили прагнення до самобутнього національного стилю. Це сприяло формуванню потреби в національній школі мистецтва, здатній об'єднати молодих митців на основі модерністських і авангардних принципів. Водночас ці тенденції зустріли спротив традиціоналістів – таких як М. Самокиш, Г. Дядченко, І. Їжакевич.

Ідеологічна переорієнтація на соціалістичний реалізм у 1930-х роках, закріплена рішеннями Першого з'їзду радянських письменників 1934 року, обмежила художній плюралізм і спричинила переслідування альтернативних мистецьких напрямів. Мистецтво почало розглядатися як засіб ідеологічного впливу, а кампанії проти «формалізму» (1936) стали засобом політичного тиску на митців [6]. У цих умовах суперечливого співіснування авангарду й офіційного канону сформувалися нові мистецькі індивідуальності. Зокрема, у творчості О. Богомазова («Правка пил», «Пилярі») спостерігається синтез кубізму з національними елементами, що виявляється у поєднанні карпатського пейзажу й образу українського селянина, а також у декоративному колористичному вирішенні [3]. Тоталітарна модель у 1930-х роках фактично знищила можливість для розвитку альтернативних художніх практик. Особливо це стосувалося школи Михайла Бойчука – одного з центральних постатей «розстріляного Відродження». Його мистецька концепція, що синтезувала візантійську спадщину, Проторенесанс та народне мистецтво, стала основою нової естетичної парадигми в українському живописі.

У післявоєнний період, особливо в 1950-х роках, соціалістичний реалізм залишався домінантним напрямом. Водночас значна частина художників (С. Григор'єв, В. Пузирьков, В. Хмелько, О. Максименко) шукала компроміси між офіційною ідеологією та індивідуальним висловленням. Творчість Т. Яблонської, зокрема її картини «Хліб», «Перед стартом», поєднувала ідеологічну заданість із стилістичними експериментами. Площинність композиції, ритміка та декоративне узагальнення свідчили про художній пошук нової виразності.

Період відлиги сприяв появі андеґраундного мистецтва. Митці І. Марчук, Д. Стецько, В. Зарецький, А. Горська, П. Бездир розробляли нову художню мову, звертаючись до фольклору, повсякденності, історичної пам'яті. Їхня творчість відбувалася поза офіційними рамками – у межах «мистецтва шухляд» і неформальних

осередків. Прикладом є роботи А. Горської, у яких візуалізовано національну ідентичність через особистісні й культурні образи.

У 1970–1980-х роках, попри політичний «застій», в українському живописі визрівали нові естетичні підходи. Митці, зокрема А. Платоницький, О. Захарчук, Ю. Єгоров, розробляли суб'єктивно забарвлені живописні образи, що свідчили про еволюцію художнього бачення. Паралельно розвивалися історико-культурні теми – від скіфських сюжетів до драм ХХ століття, що відображалися у творах Ф. Гуменюка, І. Остафійчука, О. Мельника та інших [4].

Розпад СРСР і здобуття Україною незалежності в 1991 році призвели до радикальної трансформації мистецького поля. Було зруйновано монополію соцреалізму, легалізовано авангард і модерн. У цьому контексті з'явилася концепція «псевдо-палімпсесту» (Н. Маньковська), яка відображає нашарування традиційних і постмодерних парадигм у мистецтві. Молоді художники зверталися до нових медіа – інсталяцій, відеоарту, перформансу.

Явище «Нової хвилі» (О. Голосій, А. Савадов, В. Трубіна, П. Керестей) стало репрезентацією українського постмодернізму. Їхні твори поєднують цитатність, іронію, симуляцію та звернення до багатошарових культурних пластів – від бароко до візуального коду Нарбута і Бурлюка. Українське бароко в цьому контексті виконує роль маркера національної ідентичності та європейської належності українського мистецтва [2].

Висновки. Отже, упродовж ХХ століття український живопис зазнав суттєвих змін, зумовлених як внутрішніми пошуками ідентичності, так і зовнішнім ідеологічним тиском. Від заснування Української академії мистецтв до сучасного постмодерного дискурсу – національна мистецька традиція демонструвала здатність до адаптації та оновлення.

Провідні стилістичні та тематичні тенденції українського живопису ХХ століття органічно поєднувалися із загальносвітними художніми парадигмами – авангардом, модернізмом, реалізмом, постмодернізмом, – водночас зберігаючи унікальну естетичну й ідеологічну наповненість, пов'язану з історичним досвідом народу. Саме така здатність українського мистецтва залишатися відкритим до інновацій і при цьому зберігати власне коріння забезпечує йому важливе місце у глобальному культурному контексті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва XX століття: концепція, нові підходи й оцінки. Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії, 2007. Вип. 7. С. 53–64.
2. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т. 2006. 158 с.
3. Рафальський О. Україна як цивілізаційний феномен. Київ : Бланк-Прес, 2010. 352 с.
4. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця XX століття. Сучасне мистецтво. 2009. Вип. 6. С. 188–196.
5. Скляренко Г. Українська Нова хвиля. Живопис, фото, відео другої половини 80-х – початку 90-х років. Київ : Національний художній музей України. 2009. 152 с.
6. Федорук О., Возіянова І. Український живопис XX – початку XXI ст. з колекції Національного художнього музею України. Київ : Артанія Нова, 2006. 240 с.

К. Ю. Єрмакова

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю «Музичне мистецтво»*

СТИЛІСТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ «MALAGUEÑA» ЕРНЕСТО ЛЕКУОНИ

Стаття присвячена аналізу фортепіанного твору «Malagueña» Ернесто Лекуони як прикладу поєднання іспанського фольклорного колориту та романтичної експресії. Розглянуто ритмічну організацію, гармонічні особливості, фактурні прийоми та емоційне наповнення твору. Особлива увага приділяється виконавським аспектам і ролі фортепіано у створенні образу пристрасної й драматичної Іспанії.

Ключові слова: Ернесто Лекуона, Malagueña, фортепіанна музика, іспанський фольклор, ритміка, фактура, емоційна експресія, фортепіанне виконавство.

Постановка проблеми. Творчість Ернесто Лекуони, зокрема його фортепіанна п'єса «Malagueña» from the Spanish Suite «Andalucía», посідає важливе місце в контексті вивчення взаємодії академічної музичної традиції та національного фольклору. Проблема полягає у необхідності глибшого осмислення особливостей стилізації іспанського фольклорного матеріалу у фортепіанній музиці, а також у вивченні специфіки вираження національного колориту засобами академічного інструментального письма.

Аналіз актуальних досліджень. Питання поєднання фольклорних елементів та академічної традиції в музиці розглядалися в працях дослідників музичної стилістики та інтерпретації (І. Стешенко, М. Гордійчук, Ю. Холопов). Окремі аспекти творчості

Ернесто Лекуони висвітлювалися у дослідженнях латиноамериканської музичної культури (зокрема, в роботах А. Карпент'єра). Проте детальний аналіз стилістичних особливостей і виконавських вимог саме у творі «Malagueña» залишається недостатньо розкритим у сучасній музикознавчій літературі.

Метою статті є аналіз музично-виражальних засобів твору «Malagueña» Ернесто Лекуони, визначення ролі ритмічної, гармонічної та фактурної організації у створенні іспанського національного колориту, а також виявлення виконавських аспектів, необхідних для автентичного втілення емоційного змісту твору.

Виклад основного матеріалу. Ернесто Лекуона (1895–1963) – видатний кубинський композитор, піаніст і диригент, чия творчість увібрала в себе багатий спектр національних елементів, яскравий колорит та віртуозність. Його «Malagueña», шостий номер із циклу «Андалусійська сюїта» (Suite Andalusía), твір, який отримав світове визнання як у фортепіанному виконанні, так і в численних аранжуваннях. Поєднує в собі іспанську тематику, кубинську експресивність і віртуозний стиль гри, що ставить перед виконавцем низку специфічних завдань.

«Malagueña» – один із найвідоміших і вражаючих творів із кубинської та іспанської музики. Це пристрасна, віртуозна п'єса, сповнена колориту, ритму й емоцій, написана Ернестом Лекуона в 1933 році [2]. «Malagueña» – це не просто музичний твір, а справжня емоційна подорож у саме серце Іспанії, її палке дихання і невгамовну енергію. З перших акордів слухача огортає відчуття таємничої сили: глибокі басові удари, що нагадують удари підборів танцівниці фламенко по дерев'яній підлозі та різкі акордові спалахи правої руки, які імітують пристрасні удари по струнах іспанської гітари [5, 7].

Композиція побудована на контрастах – між пристрасними, драматичними темами та ліричними епізодами. Твір має яскраво виражений національний характер: іспанська ритміка поєднується з елементами фламенко, що є характерним для Е. Лекуони. Структурно твір має рондо-подібну форму: основна тема кілька разів повертається, чергуючись із більш спокійними, мелодичними епізодами.

У творі Ернесто Лекуона майстерно переплітає іспанський фольклорний колорит із романтичною експресією та віртуозною фортепіанною технікою [1, 3]. Від самого початку твір розгор-

тається у тональності *Cis moll*, що додає йому глибини та трагічного звучання. Проте автор, ніби доторкнувшись до таємного джерела фламенко, підносить третю ступінь і вводить елементи міксолідійського ладу – це додає музиці запальності, характерної для андалузьких пісень і танців [7].

Композитор майстерно переплітає іспанський фольклорний колорит із романтичною експресією та віртуозною фортепіанною технікою. Від самого початку твір розгортається у тональності *cis moll*, що додає йому глибини та трагічного звучання. Проте автор, ніби доторкнувшись до таємного джерела фламенко, підносить третю ступінь і вводить елементи міксолідійського ладу – це додає музиці запальності, характерної для андалузьких пісень і танців.

Виконавська складність «*Malagueña*» полягає не лише у віртуозності пасажів, але й у потребі зберігати драматизм і емоційну напругу впродовж усього твору. Важливою є також артикуляція, вміння надати кожній темі індивідуальне звучання, контрастуючи за характером, динамікою та фактурою.

Однією з ключових ознак «*Malagueña*» є характерна ритмічна пульсація, яка нагадує танець фламенко. Важливо зберігати чітке відчуття пульсу, особливо у швидких епізодах, але водночас уникати механічності. Ритмічна основа твору живе у вічному русі. Триольний пульс немов імітує гітарні перебори, а часті синкопи і зсуви акцентів створюють напругу й динаміку, змушуючи серце слухача битися швидше [4]. Складна ритмічна структура нагадує про непередбачуваний ритм танцю – вільного, живого, сповненого внутрішнього драматизму [7]. Агогіка відіграє важливу роль: прискорення, затримки, рубато допомагають відтворити імпровізаційний, «живий» характер музики. У ліричних епізодах доречним є певне сповільнення темпу, м'яке фразування, важлива педалізація. Натомість у драматичних розділах – більш чітка ритміка, акцентування, імпульсивна енергія.

Динамічна палітра твору – надзвичайно широка. Від ніжного *pianissimo* до розгортання потужного *fortissimo* у кульмінаціях. Виконавцю необхідно ретельно працювати з градацією динаміки, щоб досягти виразності і не допустити одноманітності.

Фактура твору – ще один важливий аспект. Лекуона звертається до віртуозних прийомів фортепіанної гри: широкі арпеджіо, що охоплюють простір від глибоких басів до найвищих регістрів, нагадують про нескінченні хвилі емоцій, які накочуються

одна за одною [1, 4]. Швидкі акордові пасажі – це буря почуттів, раптові спалахи радості, туги, пристрасті. Композитор чергує щільну акордову текстуру з легкими, майже невагомими мелодичними лініями, що створює ефект хвилювання повітря, немов під час літньої іспанської спеки [5]. Фактурно твір насичений: акордове письмо, октави, швидкі пасажі, арпеджіо – все це створює відчуття оркестрового звучання. Особливу увагу варто приділити рівновазі між руками: супровід не повинен заглушати мелодію, а в деяких місцях – навпаки, саме ліва рука несе основний емоційний акцент.

Форма твору тяжіє до вільної фантазії або рондо, де основна тема з її гострим ритмічним профілем кілька разів повертається після ліричних епізодів. Ці ліричні відступи – справжні оазиси серед запеклого танцю, де музика м'якшає, розквітає ширшою, співучою мелодією [1]. Твір вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, а й здатності глибоко відчувати співочу, розповідну природу мелодії [3, 4].

Емоційна атмосфера твору вирує пристрастями. Тут немає місця спокою: кожен такт дихає напругою, кожна фраза – це спалах почуття, миттєвий порив серця. Основна тема звучить із певною викличною хоробрістю, тоді як ліричні епізоди відкривають інший бік іспанської душі – здатність до глибокого ліризму, до туги за втраченим [7].

Інтерпретація «Malagueña» передбачає не тільки технічну підготовку, а й глибоке розуміння національного стилю. Варто ознайомитися з традиційною іспанською музикою та фламенко, щоб відчувати ритмічну основу і специфіку фразування. Важливо знайти баланс між зовнішньою ефектністю та глибиною змісту.

Кожен виконавець може запропонувати свою версію: хтось акцентує увагу на драматичних контрастах, хтось – на співучості мелодійної лінії. У цьому – особлива привабливість твору: «Malagueña» дозволяє артисту проявити індивідуальність і темперамент.

Висновки. «Malagueña» from the Spanish Suite «Andalucia» Ернесто Лекуони – це не просто ефектний концертний номер, а витвір, що вимагає від піаніста не тільки технічної майстерності, а й тонкого художнього смаку. Розуміння національного контексту, увага до деталей та вміння передати глибоку емоційність музики є запорукою виразного виконання цього шедевра.

«Malagueña» – це твір, де фортепіано стає ніби живою істотою: то воно гуркоче, ніби натовп у фламенко, то шепоче м'які слова любові, то знову вибухає пристрасстю. Цей твір потребує від піаніста повної віддачі: чіткості ритму, блискучої техніки, тонкого відчуття стилю та емоційної глибини. Усе разом – ритмічна складність, гармонічна напруженість, драматична мелодика й віртуозна фактура – створює справжній портрет Іспанії: палкої, трагічної, гордої та прекрасної.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коваленко О. В. Фортепіанна музика XX століття: традиції та новаторство. Київ: Музична Україна, 2015. 256 с.
2. Лекуона Ернесто. «Malagueña» з циклу Suite Andalusía [Ноти]. 1933.
3. Пилипенко І. А. Іспанські риси в фортепіанній музиці: історико-стильовий аспект. Харків: ХНУМ, 2012. 188 с.
4. Сердюк М. П. Ритм і фактура в іспанській фортепіанній музиці. Львів: Сполом, 2010. 144 с.
5. Chase G. The Music of Spain. New York: Dover Publications, 1959. 368 p.
6. Grove Music Online. Ernesto Lecuona. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com> (дата звернення: 25.04.2025).
7. Manuel P. Flamenco: Form, Function, and Meaning. New York: Garland Publishing, 1989. 300 p.

Д. І. Жалдак

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

А. М. Никифоров

*д.п.н., доцент кафедри
образотворчого мистецтва та дизайну*

ПОРТРЕТ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті розглядається жанр портрета у творчості художників української діаспори другої половини XX століття. Особлива увага приділяється проблематиці національної ідентичності, символіки та психологізму в образотворенні. Аналізуються ключові постаті діаспорного мистецтва та їх внесок у розвиток української культури в умовах еміграції. Зроблено спробу окреслити особливості взаємодії традиційних і модерністських підходів у портретному жанрі. Проаналізовано ключові аспекти портретного образу: збереження національної ідентичності, психологізм, символізм, соціальний контекст та впливи модерністських течій.

Ключові слова: українська діаспора, XX століття, портрет, національна ідентичність, модернізм, мистецтво еміграції.

Постановка проблеми. У другій половині ХХ століття значна частина українських митців опинилася за межами своєї Батьківщини внаслідок історичних катаклізмів, насамперед Другої світової війни та політичних репресій. В еміграції постала потреба збереження культурного коду, який художники фіксували у своїй творчості, зокрема в портретному жанрі. Портрет відігравав роль не тільки індивідуального художнього висловлення, а й інструмента репрезентації української ідентичності в умовах міжкультурного діалогу. У центрі уваги опинилися психологізм, історична пам'ять, етнокультурна символіка.

Проблематика художньої діяльності української діаспори є важливою складовою сучасного мистецтвознавчого дискурсу. У другій половині ХХ століття, коли багато українських митців опинилися за кордоном внаслідок воєнних, політичних і соціальних катаклізмів, постало питання не лише збереження національної культури, а й її репрезентації у новому культурному середовищі. Особливе місце в цьому процесі відіграє жанр портрета як один із найдавніших засобів інтерпретації особистості. Портрет став для митців діаспори не лише інструментом індивідуального художнього самовираження, а й формою збереження культурної пам'яті, репрезентації національної ідентичності, спробою зберегти «українське обличчя» в контексті чужої культури.

Аналіз актуальних досліджень. У контексті дослідження творчості українських митців діаспори другої половини ХХ століття актуальними є як узагальнюючі наукові праці, так і публіцистичні матеріали, присвячені окремим постатям. Зокрема, монографія Б. Гориня «Олександр Архипенко» (2007) подає стисле, проте концептуально цілісне узагальнення мистецького доробку одного з провідних представників модернізму. Автор окреслює ключові етапи формування стилю митця, акцентуючи на його новаторстві в царині скульптури.

Інтернет-публікація Г. Лексіної «Віктор Цимбал. Історія повернення в Україну колекції художника-емігранта й військовика армії УНР» висвітлює процес репатріації творчої спадщини маловідомого, проте значущого митця, що є важливим аспектом сучасної культурної політики щодо спадщини української діаспори. Оглядова стаття Л. Ломницької «Шедеври Архипенка у музеях світу» репрезентує географію перебування творів художника у провідних музейних зібраннях, підкреслюючи визнання Архипенка як світового митця.

Альбом «Микола Бідняк» (2000), підготовлений за редакцією М. Маричевського, та монографія «Микола Бідняк. Живопис, графіка» (2008), укладена за участі самого митця, є важливими джерелами для вивчення естетичних принципів його творчості. Останнє видання містить ґрунтовний текст В. Овсійчука, що вводить спадщину М. Бідняка в ширший культурно-історичний контекст.

Стаття Г. Стельмащука «Багатовекторність сучасного мистецтва» (2015) окреслює багатоманітність стилістичних напрямів у сучасному художньому процесі, що дозволяє інтерпретувати мистецтво діаспори як багатопланове і відкрито інтеркультурне явище.

Інтерв'ю Г. Трегуб із Д. Горбачовим, опубліковане на сайті «Український тиждень», порушує проблему недослідженості великого пласта української культури, зокрема спадщини митців еміграції. Автор наголошує на необхідності залучення ширшого кола науковців до вивчення цього сегмента.

Два видання, присвячені Якову Гніздовському, заслуговують на окрему увагу. Альбом-каталог «Яків Гніздовський: “Життя людини – тільки недосконалий відблиск її власної мрії”» (2015) із вступною статтею Н. Собкович розкриває філософське підґрунтя творчості митця. Видання «Яків Гніздовський: малюнки, графіка, кераміка, статті» (1967) включає авторські тексти художника, що дозволяє дослідити його естетичні засади з позиції первинних джерел.

У сукупності дані джерела формують науково обґрунтовану базу для аналізу формування індивідуального стилю, культурної ідентичності та транснаціонального виміру творчості українських художників діаспори другої половини ХХ століття.

Метою статті є дослідження портретного жанру в творчості художників української діаспори другої половини ХХ століття з акцентом на виявлення стилістичних особливостей, символічного навантаження та культурно-ідентифікаційної функції портрета в еміграційному художньому середовищі.

Виклад основного матеріалу. Українська мистецька діаспора другої половини ХХ століття – це багатогранне культурне явище, сформоване під впливом історичних подій ХХ століття: Другої світової війни, радянських репресій, вимушеної еміграції. За кордоном опинилися сотні українських митців, які продовжили свою діяльність у нових умовах. Портрет у їхньому доробку став не просто відображенням зовнішності, а виявом внутрішнього

світу людини, символом національної пам'яті та інструментом самозбереження культури в умовах інонаціонального оточення. Післявоєнна українська еміграція виявилася надзвичайно активною у сфері культурної діяльності. Художники, які опинилися у США, Канаді, Великій Британії, Німеччині, Франції, не лише продовжували творити, а й організовували мистецькі об'єднання, виставки, культурні центри. Для багатьох із них жанр портрета був своєрідною платформою, через яку вони осмислювали тему «українства» [7].

Так, Віктор Цимбал (1891–1968), який з 1949 р. мешкав у США, у своїх портретах поєднував академічний реалізм із рисами постімпресіонізму. Художник створив низку портретів українських священників, діячів УНР, викладачів українських освітніх закладів у діаспорі [2].

Жанр портрета в діаспорному мистецтві виконував важливу функцію – він дозволяв зафіксувати індивідуальне «обличчя» української нації в екзилі. У творчості Віктора Цимбала (США) домінує психологічна стриманість і точність, портрети українських інтелігентів, діячів культури й духовенства вирізняються ретельно продуманою композицією і стриманим колоритом. Через елементи одягу, предмети інтер'єру чи тло митець намагався передати національну приналежність своїх героїв. У творах Віктора Цимбала, емігранта першої хвилі, виразно простежується прагнення зберегти образи української інтелігенції, представників духовенства, митців, що формували моральний і культурний облік діаспори. Його портрети позначені стриманістю, строгою композицією та психологічною глибиною. У багатьох з них використовуються елементи українського народного орнаменту, вишиванки, національні кольори, що виступають маркерами етнокультурної приналежності [2].

Показовим у цьому контексті є творчість М. Бідняка, представника молодшої хвилі емігрантів, який у своїх портретах часто використовував техніку монументального живопису та елементи сакрального мистецтва. Його роботи є втіленням українського духовного начала в сучасній образотворчій формі [5].

Мистецтво української діаспори другої половини ХХ століття активно розвивалося у взаємодії з провідними світовими художніми течіями. Одним із найяскравіших прикладів є творчість Якова Гніздовського – графіка, маляра й ілюстратора, який здобув

визнання у США. Його портретні зображення вирізняються декоративною стилізацією, впливами середньовічного іконопису та японської гравюри [9]. Я. Гніздовський розробив унікальний стиль, де кожен портрет набуває універсального звучання через геометризовану структуру, ритмічну побудову ліній, метафоричність образу [8].

Олександр Архипенко, хоч і більше знаний як скульптор, створив низку портретів, у яких виявляється синтез кубізму та символізму. Його пошуки нової пластичної мови для передачі характеру та емоції стали проривом у контексті світового модернізму, а водночас і формою вкорінення українського духу в авангардне мистецтво [1; 3].

Для багатьох митців діаспори портрет був також формою соціального служіння. Вони фіксували обличчя тих, хто творив українське життя за кордоном – вчителів, науковців, громадських діячів, простих робітників, жінок, які зберігали традиції у родинному колі [6]. Відтак, портрет став одним із векторів літопису української присутності у світі образотворчого мистецтва.

Висновки. Таким чином, жанр портрета у творчості художників української діаспори другої половини XX століття виступає не лише художнім феноменом, а й важливим інструментом збереження культурної пам'яті, національної ідентичності та художньої спадщини. Через портрет митці осмислювали тему людини в умовах еміграції, її боротьбу за духовне збереження, ностальгію за Батьківщиною, а також долучалися до загальносвітових мистецьких процесів. Їхній внесок є надзвичайно важливим для формування цілісної картини розвитку українського мистецтва XX століття у глобальному вимірі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горинь Б. Олександр Архипенко. Київ : Атлант ЮЕмСі, 2007. 63 с.
2. Лексіна Г. Віктор Цимбал. Історія повернення в Україну колекції художника-емігранта й військовика армії УНР. URL : <https://tyzhden.ua/viktor-tsymbal-istoriia-povernennia-v-ukrainu-kolektsii-khudozhnyka-emihranta-j-vijskovyuka-armii-unr/>
3. Ломницька Л. Шедеври Архипенка у музеях світу. URL : <http://meest-online.com/culture/shedevry-arhypenka-u-muzeyah-svitu/>
4. Микола Бідняк. Альбом. Київ : Образотворче мистецтво, 2000. 80 с.
5. Микола Бідняк. Живопис, графіка / авт.-упор.: М. Бідняк, Т. Майчик, О. Майчик; авт. Тексту: В. А. Овсійчук. Київ : Мистецтво, 2008. 608 с.

6. Стельмахук Г. Багатовекторність сучасного мистецтва. Сучасне мистецтво. 2015. Вип. 11. С. 37-39.
7. Трегуб Г. Дмитро Горбачов: «Для вивчення такої великої культури, як наша, треба в десятки разів більше науковців». URL : <https://tyzhden.ua/dmytro-horbachov-dlia-vyvchennia-takoi-velykoi-kultury-iaak-nasha-treba-v-desiatky-raziv-bilshe-naukovtsiv/>
8. Яків Гніздовський: «Життя людини – тільки недосконалий відблиск її власної мрії» / уклад. Л. Оленич, автор вступної статті Н. Собкович, кер. проекту В. Вітенко, ред. О. Раскіна. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2015. 192 с.
9. Яків Гніздовський: малюнки, графіка, кераміка, статті. Нью-Йорк : Пролог, 1967. 178 с.

О. В. Капран

*старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва та дизайну*

М. С. Огієнко

*здобувач першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти за спеціальністю
«Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»*

ОСІННІЙ ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Статтю присвячено одному із видів образотворчого мистецтва – пейзажному живопису. Зображення пейзажу розглянуто як важливу складову українського живопису, що відображає національну самобутність і естетичні пріоритети митців. У статті проаналізовано основні етапи розвитку пейзажу, як самостійного жанру мистецтва, підкреслено його культурологічне значення. Основну увагу зосереджено на дослідженні особливостей у творчості українських художників, традиційних та новаторських підходах у створенні осінніх пейзажів.

Ключові слова: *осінній пейзаж, живопис, жанр, мистецтво, митець, традиції, новаторство.*

Постановка проблеми. Традиції зображення природи, зокрема осіннього пейзажу, є важливою складовою українського живопису, що відображає національну самосвідомість та естетичні пріоритети митців. Тема осінніх пейзажів має не тільки мистецьке, а й культурне значення, оскільки осінь символізує різноманітні емоційні та філософські аспекти. Водночас, мало досліджено питання про те, як українські митці передавали красу цієї пори в різні періоди розвитку мистецьких течій, які техніки та теми домінували у їхніх творах.

Аналіз актуальних досліджень. Пейзаж, як самостійний жанр, з моменту свого виникнення в європейському образотворчому мистецтві, починаючи з графічних малюнків Леонардо да Вінчі в XV ст., а потім і в живописі XVI ст., не втратив ні своєї первісної свіжості, ні своєї привабливості, ні своєї чарівності для глядача. Мистецтво пейзажу – це і традиція, і новаторство. Цей жанр породив різні течії, стилі, школи та напрямки, зумівши при цьому зберегти свій консерватизм. Пейзаж – це поезія в часи юнацького кохання, і настоянне вино життєвої мудрості. «У пейзажі зв'язок людини і природи, взаємини, переживання людини, втілюються в загальній картині природи..» [1, с. 249].

Від Рембрандта ван Рейна, Клода Лоррена, Якоба ван Рейсдаля, Нікола Пруссена бере початок традиція вираження через пейзаж концепції світлобачення, коли картини природи видозмінюються художником, набуваючи властивостей філософського та художнього образу. Пізніше, імпресіоністи надавали пейзажам приголомшливих фарб і музичного пульсу, а авангардисти додали напруженості форм.

В українському мистецтві, починаючи з середини XIX ст., поряд із жанровими зображеннями все більшого значення набуває пейзаж, а наприкінці XIX-на початку XX ст. він стає провідним, орієнтованим на новаторські пошуки й, водночас, на відображення національні теми й традиції. Діяльність харківських пейзажистів, як українських митців, йшла в одному руслі з розвитком мистецтва інших європейських країн, позбавлених державної незалежності, таких як Фінляндія, Польща, Чехія. Ця діяльність була спрямована на утвердження національної мистецької школи як однієї з форм боротьби за незалежність держави [3].

Для українського мистецтва, як і для всіх європейських шкіл, плеризм та імпресіонізм були цілком природними й закономірними етапами. Вражають роботи таких художників, як С.І. Васильківський, П.О. Левченко, М.С. Ткаченко, М.А. Беркус, які «розібрали» систему плеру на складові, взявши, як визначальний чинник, кожен своє: повітря – визнаний співець неба Васильківський, світло – Левченко і Ткаченко, сонце – Беркус [7, с. 10-13].

Мета статті. Дослідження особливостей зображення осінніх пейзажів у творах українських митців. Знайомство з кольоровою палітрою та художніми стилями в зображенні осінніх пейзажів вітчизняними сучасними художниками.

Виклад основного матеріалу. Український живопис останньої третини ХІХ-початку ХХ століття, як і вся українська національна культура тієї доби, розвивалась в складних історичних умовах. На фоні всіх подій, які відбувались на території України, незважаючи на вкрай несприятливі умови, викликані переслідуванням української культури з боку царизму, а на західно-українських землях – з боку цісарської влади, успішно розвиваються всі найважливіші галузі культури: науки, журналістики, літератури, театрального, музичного та образотворчого мистецтва [5]. Найвищого рівня серед образотворчих мистецтв набув український станковий живопис. В живописних полотнах українських художників знайшли своє високо художнє відображення життя, побут, звичаї українського народу, в них втілені його заповітні мрії і сподівання.

Пейзажний живопис почав інтенсивно розвиватися як самостійний жанр мистецтва з останньої третини ХІХ-початку ХХ століття. Цей період був представлений такими визначними майстрами, як В. Д. Орловський, С. І. Васильківський, П. О. Левченко, К. Я. Крижицький, І. І. Труш, А. І. Куїнджі та іншими [7, с. 10-13].

Українські митці вбачали красу рідної природи не у виняткових її краєвидах, а в звичайнісіньких побутових мотивах, близьких та зрозумілих кожній людині. Вони створювали колоритні образи рідної природи, часто наповнюючи їх глибоким соціальним змістом. Водночас, природа України постає у творах українських пейзажистів у всій своїй неповторній красі. Українські пейзажисти наполегливо працювали, удосконалювали свою майстерність, опановували принципи натурного живопису, що допомагало їм передавати не лише предметний світ природи, а й повітря, світло сонця, місячне сяйво, безмежне багатство фарб. Українських митців особливо приваблювали мотиви, які дозволяли зображати природу в її перехідних станах – у період весняного пробудження чи осіннього прив'ядання, у вечірніх сутінках чи на світанку, після дощу чи перед грозою [2].

Твори українського митця Петра Олексійовича Левченка (1856-1917) вирізняються глибокою щирістю та ліризмом. Серед ландшафтної географії в різні пори року домінують Слобожанщина та Київщина. Як пейзажист Левченко був дуже уважний до таємничих особливостей української природи та її атмосферних явищ. Саме це стає визначальним у пошуках відповідного компо-

зиційного, колористичного і тонального вирішення його картин: легкі, прозорі фарби, крізь які часто просвічує фактура полотна, передають відчуття прохолоди світанку, ранкової імли, туману, яскравих фарб полудня, розмаїття зелені чи сіро-вохристих кольорів вологого, свіжого повітря. Серед його робіт є картина, присвячена найпрекраснішій порі року – осені. Картина маслом «Осінь» написана в 1880 році. Ця картина простотою композиції та кольоровими тонами передає красу природи осені. У композиції переважають теплі осінні кольори: золотий, жовтий, малиновий у поєднанні зі спокійними тонами неба та водних просторів. Ця картина наповнена сумом, характерним для осені.

Одним із представників реалістичної школи в живописі був видатний український пейзажист Сергій Васильківський (1854-1917). Стиль Васильківського характеризується реалістичним зображенням природи з використанням кольору для передачі настрою. Художник зображує природу в різні пори року, особливе місце в його роботах займають осінні мотиви – «Осінній день» 1909 року, «Осінній вечір» 1917 рік. Осінні пейзажі вирізняються глибиною та емоційністю, що дозволяє відчувати красу та розмаїття української природи [2].

Ще одним майстром вітчизняного реалістичного живопису був відомий український художник, пейзажист Михайло Степанович Ткаченко (1860-1916). Він був учнем відомих художників, зокрема Іллі Рєпіна, і здобув популярність завдяки картинам, що зображують красу природи. Основну частину творчості Ткаченко складають мальовничі пейзажі та жанрові композиції [6].

Талановитий інтерпретатор рідної природи – Костянтин Якович Кризецький (1858-1911), у своїх численних картинах і малюнках прагне поетизувати рідну природу, намагаючись якомога глибше розкрити її красу. Його особливо цікавило внутрішнє життя природи. Він намагався вкласти душу в душу природи [2]. У 1903 році художник написав картину «Золота осінь». Ця картина поєднує теплі золотисто-коричневі тони осіннього лісу з прохолодними відблисками води, створюючи баланс між спокоєм і багатством природи. Картина передає відчуття смутку і затишку. Природа ось-ось розквітне восени, в очікуванні неминучої зими. У своїй творчості Кризецький поєднував реалістичний і романтичний стилі, передаючи емоційний зв'язок з природою.

Сучасні пейзажисти продовжують розвивати традиції пейзажного живопису, звертаючись як до класичних технік, так і до експериментів із формою, кольором і концепцією. В цьому сенсі заслуговує на увагу творчість: О. М. Черидніченко, І. С. Марчука, І. І. Гапоченка, Ю. М. Вінтаєва.

Олександр Миколайович Чередніченко – заслужений художник України з 1992 року, учасник численних обласних, всеукраїнських та закордонних виставок. У своїй творчості майстер органічно поєднує романтичне сприйняття реалій із властивим монументальному живопису філософсько-епічним розумінням дійсності. У пошуках нових форм, стилів, методів і технік митець створив власну оригінальну манеру виконання, яка вигідно вирізняє його серед інших майстрів пензля. У багатьох пейзажах звертається увага насамперед на передній план, який в академічному малюнку повинен бути другорядним. Для автора це принципово важливо. Це тому, що художник дивиться на світ очима своєї землі – землі, яку постійно відчуває під ногами [8]. Його манера живопису часто характеризується реалістичним зображенням природи з використанням грубої техніки письма. Цю техніку зображення можна побачити на картині «Осінь», написаній у 2007 році. У цій роботі художник продемонстрував перехід від основних насичених кольорів переднього плану до більш стриманих відтінків, передаючи атмосферу осіннього пейзажу. Композиція створена врівноважено, картина наповнена світлом, яке ніби розливається між деревами, створюючи затишок і тепло.

Іван Степанович Марчук – український живописець, народний художник України. У 1970-х створив власний мистецький стиль – «пльонтанізм» (від слова «пльонтати», тобто «плести»), який поєднує в собі тонку майстерність деталей і абстрактних елементів. Ця техніка дозволяє Марчуку передати багатошаровість образів, атмосферу та складність природного світу. Автор наносить фарбу тонкими кольоровими лініями, переплітаючи їх під різними кутами, досягаючи ефекту об'ємності та світіння. Картини написані дрібними переплетеними мазками, створюють ефект глибини та руху. Фактура нагадує м'яке мереживо або візерунок [4]. Одна з його картин «Осінні води» 1987 року є прикладом поєднання реалізму та абстракції, написаних у цій техніці. На цій картині зображено осінній пейзаж біля ставка, виконаний у суміші сірих і коричневих тонів, з тонким переплетенням ліній, що утворюють

фактуру дерев. Природа в метафоричному вигляді, оточена глибокими тінями, які створюють атмосферу таємничості. Цей твір наповнений сильним емоційним зарядом – від суму до тривоги.

Висновки. Осінній пейзаж у творчості українських художників займає особливе місце, адже через нього митці не лише відображають красу природи, але й передають гармонійність природи та зв'язок людини з її середовищем, надихають на філософські роздуми, глибокі емоції. Кожен художник показує осінь через свій стиль, від реалістичного відтворення в класичному живописі до інноваційних технік сучасного мистецтва, створюють полотна, що вражають майстерністю кольору, світла та форми.

У творчості майстрів пейзажу, осінь постає не тільки як природна пора року, але й як метафора плинності часу, гармонії і скороминущості. Кожен художник, інтерпретуючи осінній пейзаж, по-своєму розкриває його образ, додаючи власне бачення і емоційне наповнення.

У роботах митців, які виконано в класичній техніці, переважає зображення гармонійної краси природи, що виражає ідеї національного духу та самобутності. Сучасні художники доповнюють традиційні підходи інноваційними техніками, підсилюючи емоційну складову та розкриваючи нові аспекти теми.

Дослідження традицій зображення осіннього пейзажу в українському пейзажному живописі дозволяє краще зрозуміти культурну ідентичність та естетичні цілі нації, багатство художніх технік і стилів, а також унікальність нашої взаємодії з природою. Це підтверджує, що осінь, як джерело натхнення, і надалі залишатиметься невичерпною темою для українського мистецтва. Осінній пейзаж є важливою складовою пейзажного жанру в українському живописі, що дозволяє художникам поєднувати реалізм із символізмом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буценко О. Портрет душі на тлі пейзажу. *Хроніка*. 2000. №1-2. С. 249–255.
2. Жаборюк А.А. Український живопис останньої третини XIX–початку XX століття. Київ: Либідь, 1990. 309 с.
3. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. *Наукова думка*. Київ. 1978. 327 с.
4. Іван Марчук: Альбом-каталог. К.: ТОВ «Атлант ЮЕмСі», 2004. 519 с.
5. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис XIX–початку XX століття. Київ: Балтія-Друк, 2007. 120 с.
6. Немцова В., Бінусова С., Денисенко О. Харківська пейзажна школа. Остання чверть XIX–початок XX століття. Альбом. К.: Родовід, 2009. 272 с.

7. Плотникова Л. Майстри українського пейзажу. *Образотворче мистецтво*. 1986. №5. С. 10-13.
8. Черидниченко О.М. Олександр Черидниченко. *Художники України*. Немирів: ТОВ Нікітін та партнери. 2006. №8(36). С. 16.

О. В. Капран

*старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва та дизайну*

С. В. Цахілова,

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»*

ФОТОГРАФІЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ІНСТРУМЕНТ ХУДОЖНИКІВ-ЖИВОПИСЦІВ ТА ВИНИКНЕННЯ НОВОЇ ТЕЧІЇ В МИСТЕЦТВІ – ФОТОРЕАЛІЗМ

У статті розглядається роль фотографії як важливого інструменту, що сприяє роботі художників-живописців. Висвітлюється історичний розвиток використання фотографії в образотворчому мистецтві. Основна увага приділяється сучасному застосуванню фотографії як референсу для створення реалістичних портретів, пейзажів і композицій. Аналізується художня інтерпретація фотографічного матеріалу, де фотографія слугує не тільки помічником у роботі, а й джерелом натхнення для нових стильових рішень, розглядаються аспекти взаємодії фотографії та живопису, виникнення нового напрямку у мистецтві – фотореалізм.

Ключові слова: *фотографія, живопис, мистецтво, референс, натхнення, творчість, фотореалізм.*

Постановка проблеми. У сучасному образотворчому мистецтві фотографія стала важливим інструментом, який активно використовується художниками-живописцями у творчому процесі. Водночас її застосування викликає низку запитань, які потребують дослідження. Необхідно з'ясувати, як фотографія впливає на роботу художників: чи вона спрощує створення реалістичних зображень і допомагає у розробці композицій, чи, можливо, обмежує творчість, задаючи чіткі межі через готові візуальні рішення. Постає питання про те, чи є фотографія лише допоміжним технічним засобом, чи вона відкриває нові горизонти для художньої експресії, додаючи додаткові рівні творчості.

Крім цього, актуальними є етичні та творчі аспекти використання фотографічного матеріалу. Наскільки доцільним є використання фотографій як джерела натхнення або як основи для створення художніх творів? Чи не ставить це під загрозу оригі-

нальність і унікальність художнього висловлювання?

Отже, головна проблема полягає у визначенні місця та ролі фотографії в сучасній художній практиці, її впливу на технічний, концептуальний і креативний рівні живопису, а також у вивченні можливостей і викликів, які вона створює для митців.

Метою статті є вивчення ролі фотографії в творчому процесі художників-живописців, зокрема її впливу на технічну складову роботи та розширення можливостей художнього самовираження. Основна увага приділяється аналізу способів використання фотографії в живописі, її значення для створення реалістичних зображень, побудови композицій і передачі світлотіні, а також дослідженню творчих, концептуальних і етичних аспектів такої взаємодії.

Аналіз актуальних досліджень. Фотографія як інструмент, що сприяє роботі художників-живописців, активно досліджується у сфері мистецтвознавства та художньої практики. Вчені, митці та критики визнають її вплив як на технічну, так і на концептуальну складову творчості.

В історичному контексті дослідники відзначають, що фотографія почала відігравати важливу роль у живописі ще в XIX столітті. Серед родоначальників напрямку фотореалізм слід назвати Чака Клоуз, якій створив сім масштабних погрудних портретів, що зображують членів його сім'ї [5]. Відомо, що такі художники, як Едґар Деґа, використовували фотографії для вивчення анатомії та динаміки руху [3].

Сучасні дослідники розглядають фотографію як інструмент для референсів, в перекладі з англійської це «довідка», «посилання», «приклад», тобто, допоміжне зображення для майбутнього твору. Дослідження художниці та викладачки Київського Національного університету культури і мистецтв Катерини Пашеґор, підтверджують значущість фотографії як засобу збереження деталей натури, особливо коли робота з живою моделлю обмежена. В цьому випадку використання фотографії як референсу дозволяє художникам створювати складні динамічні композиції з зображенням моделі в русі, у різних ракурсах, забезпечуючи точність передачі пропорційних особливостей та емоційних виразів.

Анатолій Криволап, визнаний одним із провідних і найдорожчих художників українського сучасного мистецтва за версією Forbes, є майстром нефігуративного живопису та пейзажу. У своїх публікаціях він акцентує увагу на важливості фотографії як інстру-

менту для творчих експериментів із перспективою, композицією, кольоровими рішеннями та світлотінню. Особливо він відзначає, що фотографічні колажі та модифіковані зображення часто стають основою для створення інноваційних підходів у живописі, допомагаючи розширити межі художнього вираження.

Проблема творчої свободи та етичності використання фотографій у художніх роботах є актуальною темою для багатьох сучасних митців. Зокрема, вона привертає увагу українського художника Іллі Чичкана, відомого своєю провокаційністю та експериментальним підходом. Його роботи здобули міжнародне визнання, виставляючись у музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, а також у провідних європейських галереях і музеях. Чичкан через свої твори часто підіймає дискусії про межі мистецької свободи, право на використання референсів і взаємодію між традиційними та сучасними підходами.

Сучасні дослідження акцентують увагу на інтеграції цифрових технологій, які дозволяють оптимізувати роботу з кольором й перспективою, а також розширювати межі творчих експериментів. Дискусії, стосовно використання фотоматеріалу як референсу, зосереджені також навколо застосування чужих фотографій або мінімально змінених знімків як бази для картин, що викликає запитання щодо оригінальності та авторського внеску.

Отже, сучасні дослідження підкреслюють, що фотографія виконує багатогранну функцію в роботі художників-живописців. Вона не тільки полегшує технічну реалізацію, а й стає потужним джерелом натхнення, одночасно породжуючи нові виклики, пов'язані з етичними та концептуальними аспектами її використання в мистецтві.

Виклад основного матеріалу. У творчій діяльності художників-живописців фотографія відіграє важливу роль, забезпечуючи їх інструментами для детального вивчення природи, удосконалення композицій та проведення експериментів. Фотографічне зображення є незамінним засобом фіксації моментів, які неможливо відтворити наживо. Художники часто використовують її для документування швидкоплинних явищ природи, динаміки руху або емоційних виразів, що дає змогу працювати з деталями навіть після завершення контакту з моделлю. Це особливо корисно для портретів і пейзажів, які потребують тривалого опрацювання. Фотоматеріали допомагають художникам уточню-

вати анатомічні особливості, структури текстур і світлотінь. Вони також дають змогу легко експериментувати з композицією, змінюючи ракурси, перспективу або розташування елементів до початку роботи над полотном. Це значно полегшує підготовчий етап творчого процесу.

Багато художників використовують фотографію не лише як технічний інструмент, а й як джерело ідей для створення унікальних композицій. Використання колажів, комбінування фотографічних образів або їх трансформація відкривають нові можливості для художньої інтерпретації та стильових рішень у живописі.

Сучасні художники активно використовують цифрові інструменти разом із фотографією. Графічні редактори та програми для 3D-моделювання дозволяють створювати складні референси, проводити експерименти з освітленням, кольоровими палітрами та текстурами. Такий підхід відкриває нові горизонти для творчості й допомагає художникам оптимізувати процес роботи.

Використання фотографії як референсу викликає дискусії щодо її ролі в мистецтві. Одні вважають, що використання фотографії може обмежувати уяву художника, тоді як інші бачать у ній інструмент для розширення можливостей творчого вираження. Питання авторства також стає актуальним, особливо коли для створення картини використовується фотографія, зроблена іншою людиною.

Інтеграція фотографічного зображення дозволила художникам знаходити нові способи вираження, адаптуючи фотографічні образи до своїх творчих концепцій. Таким чином, фотографія набула нового значення як невід'ємна частина сучасного живопису, допомагаючи художникам вирішувати технічні завдання, експериментувати з формами та візуальними образами, а також відкриваючи нові перспективи для самовираження. Її значення виходить далеко за межі допоміжного інструменту, збагачуючи мистецтво як технічно, так і концептуально.

Не можна недооцінювати вплив фотографії на розвиток живопису в різних стилях, таких як реалізм, гіперреалізм та абстракція. Одним із напрямків, який виник завдяки цьому впливу, став фотореалізм. Цей стиль з'явився в США наприкінці 1960-х років, а в 1970-х поширився по Європі. Фотореалізм – це мистецький рух, основною метою якого було відтворення фотографічних зображень з максимальною реалістичністю. Художники-фото-

реалісти прагнули до детального відтворення фотографії, копіюючи її до найменших деталей, щоб створити максимально точну репродукцію зображеного. Для цього вони збирали візуальну інформацію з фотографій і використовували її для створення надзвичайно реалістичних картин. Цей напрямок став альтернативою абстракціонізму та експресіонізму, повертаючи мистецтво до точного зображення об'єктів, а не емоцій художника. Фотореалізм збігся із розвитком масмедіа та збільшенням присутності фотографії в повсякденному житті. В фотореалізмі важливо зафіксувати зміни та рухи в часі, які художник має передати з максимальною точністю. Для цього фотореалісти використовували камери, роблячи знімки на слайди, які потім переносилися на полотно через проекцію або за допомогою сітки. Результатом був малюнок, що точно повторював фотографію, але в більш детальному та оригінальному вигляді [6].

Явище фотореалізму завдячує своєю появою американським митцям, таким як Річард Естес, Чак Клоуз, Мелкольм Морлі та іншим. В історії арт-критики воно іменувалось по-різному: гіперреалізм, суперреалізм, радикальний реалізм тощо, проте стилістика залишалась одна – фотографічна імітація реальності. Термін «фотореалізм» був використаний Луїсом К. Майселем у 1968 році, а в 1970 році воно було вжито у каталозі музею Уїтні для виставки «Двадцять два реаліста», де були представлені роботи фотореалістів, які не були згуртовані в єдине об'єднання та не мали маніфесту [1].

Розглядаючи вітчизняне мистецтво кінця 70 – 80-х років, Галина Склярєнко зазначає, що у 1950-х фотографічність вже проявлялась у мистецтві, тому, з одного боку, появу фотореалізму в середовищі українських митців «спричинив не тільки західний вплив: значною мірою ця зацікавленість спиралася на місцеві традиції, котрі переосмислювала і «втягувала в актуальне поле», де, зокрема, питання версій «реалізму» постійно знаходилися в зоні дискусій» [2, с. 169]. З іншого боку, фотореалізм, залишаючись у межах «дозволеного» мистецтва, виступав естетичною «опозиційністю» тогочасній живописній пластичності, якою не сприймалась фотографічність. «Для молодих художників «гіпер» був «іншим мистецтвом», більш сучасним і «модним»; він використовував нові медійні засоби, зокрема – слайди, якими так усі захоплювалися» [2, с. 170]. Кияни Сергій Базилєв, Сергій Гета,

Сергій Шерстюк, що утворили групу «художників Київського вокзалу», у 1980-х стали відомими завдяки своїм гіперреалістичним роботам. Якщо в американському фотореалізмі переважає тема безлюдного середовища, відчуження, вітрин, машин, випадкового кадру, безособовості навіть у портретах, як, наприклад, у Чака Клоуза, то київських митців цікавить тема близькості, вони пишуть майже усе про приватні стосунки товариської спільноти. «Життя у вузькому колі найближчих друзів, вечірки, поїздки на море – усе це документується на модні слайди, а згодом перетворюється на гіперреалістичні полотна» [2, с. 229]. Яскравим прикладом зазначеного є картина С. Базилєва «Друзі» із серії «Діалог» 1981 року [4]. Отже, зазначені художники використали у створенні своїх творів стилістику фотореалізму Заходу 70-х, естетику фотокадру. Проте український фотореалізм не знеособлений: картини транслюють приватний досвід митця, певне суб'єктивне ставлення художника до зображуваного. При цьому творам притаманні постановка виразних ракурсів, «шукане» композиційне рішення, а не випадковий «стоп-кадр». Подібний підхід порівнюється із «зафіксованим на полотні перформансом» [2, с. 173].

Висновки. У сучасному світі, де зображення можуть бути швидко збережені, змінені та вивчені фотографія стала неоціненним помічником для художників-живописців, вона дозволяє художникам не тільки фіксувати реальність, але й створювати власні емоційні та технічні інтерпретації, що є важливим етапом у творчості. Фотографічні зображення допомагають художникам вивчати деталі, композицію та освітлення. Це дозволяє більш точно відтворювати об'єкти на полотні, особливо коли художник працює з натури або створює портрети, пейзажі чи інші складні композиції.

Фотографія дає художникам змогу використовувати зображення як референс для створення своїх картин, що значно економить час і відкриває можливості для роботи з різними аспектами твору, не вимагаючи фізичної присутності на місці. Це відкриває нові можливості для експериментів та досліджень. Фотографія і живопис можуть взаємодіяти на багатьох рівнях. Художники мають можливість створювати свої картини, використовуючи фотографію як основу для композиції, або ж, навпаки, фотографія може стати натхненням для створення картин, що є більш абстрактними або інтерпретованими.

Сучасні технології, такі як цифрові камери та програми для

обробки зображень, відкривають художникам нові можливості. Вони можуть працювати з деталями, коригувати освітлення, змінювати кольори або створювати різні ефекти, що збагачує їхній творчий процес.

Використання фотографії художниками в своїй творчості створило новий рух в мистецькій течії. Цей напрямок продовжує мати значний вплив на сучасне мистецтво, і багато художників продовжують використовувати фотореалістичні прийоми у своїх роботах. Для досягнення переконливої реалістичності необхідно ретельно дотримуватися пропорцій, перспективи, глибини, освітлення, тіней і фокусу. Особливу увагу приділяють точному відтворенню деталей об'єкта, атмосфери сцени та емоцій, які передає референсна фотографія. Процес створення фотореалістичних робіт характеризується високою точністю: художники працюють у кілька етапів, поступово додаючи шари, щоб максимально відобразити всі нюанси.

Таким чином, з'ясовано, що фотографія стала незамінним інструментом для художників-живописців, доповнюючи їхній візуальний арсенал і відкриваючи нові горизонти для творчості. Вона забезпечує доступ до багатого вибору зображень, деталей і композицій, дозволяючи художникам експериментувати, відточувати свою майстерність і шукати інноваційні способи самовираження. Її значення в сучасному мистецтві важко переоцінити, адже вона не тільки зберігає та аналізує мистецькі ідеї, але й передає їх із високою точністю й гнучкістю, сприяючи розвитку новаторських підходів у живописі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барановська А. С. Естетика фотореалізму 70-х: вплив на сучасні мистецькі практики. Український мистецтвознавчий дискурс. 2022. Вип.5. С. 6 – 12. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.1>
2. Складенко Г. Я. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. Сучасне мистецтво. Науковий збірник. Вип.9. Київ 2013. С. 165 – 183.
3. Мистецтво. Культура. Подорожі: <https://www.artculturetravel-ua.org/post/> (дата звернення: 22.10.2020).
4. Молодша Ю. І. Базилев Сергій Миколайович. Енциклопедія Сучасної України. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2003. [Електронний ресурс]: <https://esu.com.ua/article-38875>
5. Мистецтво ХХ століття: <https://stud.com.ua/100481/kulturologiya/fotorealizm> (дата звернення: 18.09.2015).
6. Енциклопедія візуальних мистецтв: <https://www.wikiart.org/uk/artists-by-art-movement/fotorealizm-giperrealizm###resultType:masonry> (дата звернення: 15.04.2022).

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ УДАРНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядається осмислення в контексті еволюційних процесів практики сучасного застосування ударних інструментів. Розглядається поняття «ударності» як звукообраз, який може відтворюватись за допомогою артикуляційних та інших прийомів. В композиціях XX–XXI ст. роль ударних інструментів значно зросла, причини цього знаходимо у відповідності до їх звукообразів, коли ударність і ритмізованість стають символами часу, а потреба у відстороненні змушує шукати гармонії з природними біоритмами людини і Всесвіту. Особливості застосування перкусії в цей період найчастіше визначаються унікальним композиторським задумом, який виконавцям та дослідникам слід розкодувати, спираючись на культурно-історичний досвід музичного мистецтва.

Ключові слова: звукообраз, ударні інструменти, ударність, ударна артикуляція, прийоми звуковидобування, біоритми, ритм, унікальний композиторський задум, дзвони, дзвоновість, літаври.

Постановки проблеми. Ударні інструменти належать до одного з найдавніших музичних інструментів людства, що представляють собою одну із базових основ музичної культури. Володіючи величезним багатством спектру різноманітності, динаміки та виразності, Ударні інструменти гідно представлені як повноцінний голос у музиці.

Сьогодні ударні інструменти займають найважливу нішу в кожному ансамблі, оркестрі, навіть у невеликому складі інструментів. Практично немає таких музичних жанрів, в яких би не використовувалися ударні інструменти. Навіть з'явилися окремі ансамблі ударних інструментів, які не потребують додаткового супроводу (контрабас, бас-гітара, фортепіано, гітара) [5, с. 7]. Ударні інструменти можуть виконувати як акомпануючу роль (ударна установка, конги, бонги, різні перкусії, оркестрові ударні) та сольні функції (темперовані ударні: перш за все, віброфон, а також ксилофон, марімба, літаври, брязкальця). Тому гра на ударних інструментах (у тому числі на ударній установці) сьогодні є невід'ємною частиною сучасної музичної культури в цілому.

Ударні інструменти використовуються в сучасній музичній культурі в найрізноманітніших стилях: від академічної музики до кантрі – джазу та важкого року. Очевидно, що педагогіка музичної освіти повинна бути адекватна процесам, що відбуваються в

сучасному музичному мистецтві та відображати його принципи. Вирішити проблему такої відповідності можливо також за допомогою ударних музичних інструментів.

Аналіз актуальних досліджень. Значний інтерес у вивченні ударного мистецтва спирається на дослідження Г. Благодатова (1969) та А. Карса (1989). Однак ударні інструменти не є предметом спеціального розгляду в роботах цих авторів. Окрім цього, зазначимо, що методологічний підхід названих дослідників протилежний пропонованій аналітичній моделі. Г. Благодатов та А. Карс розглядають еволюційні процеси в історії симфонічного оркестру, з одного боку, та оркестровки, з іншого. Однак вони вирізняють типове, а не особливе й унікальне, щодо використання ударних інструментів.

Мета статті – розглянути еволюційні процеси застосування ударних інструментів в композиторській та виконавській творчості.

Виклад основного матеріалу. Прабатьком барабанів можна навіть вважати грудну клітину людини – стародавні люди б'ють її з різних причин, витягуючи потужний глухий звук. Але перші справжні барабани з'явилися на світанку людства – відомо про існування барабанів у Стародавньому Шумері близько 3000 років тому. Барабани в ті часи використовувались для виконання музики під час церемоній та ритуалів (наприклад, барабани американських індіанців), попереджаючи про небезпеку чи інструкцію армії під час битв [2, с. 178]. Наскальні креслення в перуанських печерах свідчать про те, що барабани найчастіше знаходять використання в релігійних обрядах та підняттю духу під час бойових дій.

Стародавній барабан влаштований приблизно подібно до сучасного – порожнє тіло та мембрана, розтягнута на ньому з обох боків. Щоб налаштувати барабан, мембрани стягували жилами тварин, мотузками, а пізніше вони почали використовувати металеві кріплення. Деякі племена використовували шкіру з тіла вбитого ворога як мембрану, але, на щастя, ці «смішні» часи пройшли, і зараз використовуються різноманітні пластмаси полімерних сполук.

Барабанні палички також з'явилися не одразу – спочатку звук з барабана видобували руками. З часом з'явився широкий спектр ударних інструментів різних народів та цивілізацій. Як же з усього цього з'явилася сучасна ударна установка, майже універсальна для музики різних стилів та напрямків?

Дивлячись на стандартну установку, можна подумати, що том-томи є найбільш звичайними барабанами, але не такими простими [1, с. 15]. Том-томи з'явилися в Африці, і їх справжня назва там-тамами. Порожні стовбури дерев служили барабанною ванною, а шкури тварин використовували як мембрани. Африканські жителі використовували їх, щоб привести своїх сородичів-племени для готовності боротися. Звук барабанів також використовувався для створення спеціального стану трансу під час ритуалів. Цікаво, що саме від ритуальної музики утворилися ритмічні малюнки, що стало основою деяких сучасних стилів музики.

Пізніше греки приїхали до Африки, і, дізнавшись про африканські барабани, вони були дуже здивовані потужним і сильним звуком том-тома. Грецькі воїни забрали з собою кілька барабанів, але вони не змогли знайти їм пристосування [3, с. 51]. Через деякий час Римська імперія вела боротьбу за нові землі, а католики рушили у хрестовий похід. Близько 200 років до н.е. е., їхні війська вторглися в Грецію та Північну Африку. Більш практичні та розумні римляни, дізнавшись про африканські барабани, почали використовувати їх у військових оркестрах.

Bas-барабан, або, як зараз його називають бас-бочка, є найбільшим, низькозвуковим барабаном, що є основою для всіх ритмів, ми можемо сказати фундаментом. З його допомогою формується ритм, він є відправною точкою для всього оркестру (групи) та для всіх інших музикантів. Приблизно в 1550 році бас - барабан приходить у Європу з Туреччини, де він використовувався у військових оркестрах. Потужний звук цього інструменту завоював багатьох, стало модним використовувати його в музичних творах, і, таким чином, барабан поширився по території всієї Європи.

У XX столітті все більше і більше людей почали брати участь у грі на ударних інструментах, багато хто почав вивчати африканські ритми та виконувати їх [4, с. 27]. Все частіше вони почали використовувати тарілки для гри, їх розмір збільшувався, а звук змінився. З часом китайські томи, які використовувались раніше, були замінені афросьвропейськими барабанами, тарілки hi-hat збільшилися у розмірі, щоб грати по них паличками. Таким чином, барабани поступово набули сучасного вигляду.

Історія ударних інструментів не дуже захоплююча. Усі ті «інструменти для видобування рівномірного шуму», які використо-

увалися всіма первісними народами для супроводу їх войовничих та релігійних танців, на початку не йшли далі, ніж прості дошки та жалюгідні барабани. І лише набагато пізніше у багатьох племен середньої Африки та деяких народів Далекого Сходу з'явилися такі інструменти, які послужили гідними прикладами для створення більш сучасних європейських перкусних інструментів, прийнятих вже скрізь.

Серед музики академічних композиторів є твори, написані лише для ударних інструментів. Окрім традиційних інструментів та ударної установки часто використовуються різні етнічні ударні інструменти.

Висновок. Ударні інструменти в сучасній музичній культурі зустрічаються в найрізноманітніших стилях: від академічної музики до кантрі-джазу та важкого року. Педагогіка музичної освіти повинна бути адекватною до процесів, що відбуваються в сучасному музичному мистецтві, відображати його принципи. На нашу думку, таку проблему відповідності можна вирішити за допомогою ударних музичних інструментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру: довідник. Київ: Музична Україна, 2000, 80 с.
2. Доценко В. Фізіологічні і психічні основи управління моторикою музичного виконавця. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків: ХДАДМ, №5,6/2004-№1,2,3/2005. С. 177-121.
3. Василевич М.О. Формування досвіду сценічної витримки виконавців-інструменталістів у системі професійної мистецької освіти. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття. – Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: 2016. 751 с.
4. Закіян Х. Школа гри на малому барабані. Єреван: Луйя, 2006, 183 с.
5. Романюк, І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури). Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009, 15 с.

А. М. Никифоров

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

А. В. Нечипоренко

*викладач кафедри
образотворчого мистецтва та дизайну*

ДІЯЛЬНІСТЬ НИКАНОРА ОНАЦЬКОГО У ФОРМУВАННІ МУЗЕЙНОЇ КОЛЕКЦІЇ В СУМАХ: НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ ПОДВИЖНИЦТВА

У статті розглядається внесок Никанора Харитоновича Онацького (1875–1937) у становлення музейної справи в місті Суми. Проаналізовано його роль у збиранні, систематизації та популяризації музейної колекції, а також окреслено значення його діяльності в контексті розвитку регіональної культурної ідентичності. Особливу увагу приділено методам комплектування колекцій, організації музейного простору та педагогічній роботі. Висвітлено аспекти музейної роботи Н. Онацького, що стали основою для формування сучасної концепції художнього музею.

Ключові слова: Никанор Онацький, музейна колекція, Суми, краєзнавство, культурна спадщина, музейна справа, образотворче мистецтво.

Постановка проблеми. Історія музейної справи в Україні тісно пов'язана з діяльністю окремих ентузіастів, які, попри складні історичні обставини, прагнули зберегти культурну спадщину. Однією з ключових фігур у цьому процесі на Слобожанщині був Никанор Харитонович Онацький – художник, педагог, дослідник і організатор музейної справи, ім'я якого сьогодні носить Сумський обласний художній музей. Його діяльність у міжвоєнний період стала основою для створення системної регіональної музейної колекції, що й нині є осередком збереження історичної пам'яті та національної ідентичності.

Діяльність Никанора Онацького в Сумах – це яскравий приклад того, як завдяки ініціативі, культурній просвіті та професійності може бути закладено основи для сталого розвитку музейної інституції. Його підхід до комплектування колекцій, інтеграція мистецтва в освітній процес і системна робота з місцевими громадами свідчать про високий рівень культурного мислення, яке є актуальним і сьогодні.

Аналіз актуальних досліджень. Дослідження життя та діяльності Никанора Харитоновича Онацького поступово набуває ширшого наукового висвітлення, проте й досі залишається фрагментарним. Наукова й популярна література, присвячена цій

постаті, охоплює різні аспекти його діяльності – від мистецької до музейної, від педагогічної до громадської.

Одним із ґрунтовних джерел є видання Г. Ареф'євої та Н. Юрченко (2005), підготовлене до 130-річчя з дня народження Онацького [1]. У роботі представлено узагальнену біографію, подано відомості про етапи життя та творчості, окреслено його внесок у формування музейної колекції. Авторки акцентують на багатогранності особистості Онацького, хоча структурно робота не містить розгорнутого аналізу музейного процесу, обмежуючись описовими характеристиками.

У монографії А. Никифорова висвітлено музейну діяльність Н. Онацького крізь призму його педагогічної роботи [3].

У публікації О. Ратушного (2006) увагу зосереджено на зв'язках відомих українських художників із Сумщиною, де згадується і про роль Онацького як каталізатора культурних процесів у регіоні [4]. Хоча робота має компілятивний характер, вона демонструє взаємозв'язок Онацького з культурною інфраструктурою регіону й дозволяє оцінити його вплив на розвиток мистецьких практик.

Актуальну інформацію подає стаття М. Салюк (2025), написана до 150-річчя з дня народження діяча [5]. Матеріал має популярний характер, однак містить цікаві факти з біографії, нові інтерпретації спадщини Н. Онацького, а також відображає сучасне сприйняття його діяльності.

Практичну орієнтацію має методичний посібник Л. Серих (2010), де представлено добірку експонатів музею, рекомендованих для роботи з дітьми та педагогами [6]. У посібнику міститься інформація про твори з музейної колекції, зібраної Н. Онацьким, що дозволяє простежити їхнє сучасне педагогічне застосування.

Публікація Г. Хвостенко (2007) висвітлює трагічні сторінки життя Онацького, зокрема репресії та останні роки його життя [7]. Цей матеріал важливий для комплексного розуміння не лише професійної, а й особистісної долі діяча в умовах радянського режиму.

Серед новітніх онлайн-джерел слід згадати статтю Е. Шпанцевої (2025), присвячену ювілейній даті, що містить цитати з архівних документів і свідчення сучасників [8]. Подібний матеріал поглиблює контекстуальне розуміння місця Н. Онацького в культурній пам'яті міста.

У статті Н. Юрченко (2015) подано спробу інтерпретації творчості Онацького на тлі епохальних змін першої половини ХХ століття [9]. Авторка виявляє кореляції між суспільними трансформаціями та еволюцією мистецьких поглядів Онацького, що має значення для аналізу музейної концепції, яку він розробляв. Фундаментальним є альбом-монографія «Никанор Онацький: ідентифікація» (2020) під редакцією Н. Юрченко [2]. Видання поєднує глибокий мистецтвознавчий аналіз із біографічним наративом, включає ілюстративний матеріал і документи, що дозволяють осмислити особливості музейної колекції та принципи її формування.

Мета статті – дослідити роль Никанора Онацького у формуванні музейної колекції в Сумах, проаналізувати його підходи до комплектування, систематизації та популяризації музейних експонатів, а також визначити значення його діяльності для розвитку музейної справи та культурної ідентичності регіону у контексті історичних викликів першої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Після революційних подій 1917 року в Україні з'явилася можливість для переформатування культурного простору. У цей період Н. Онацький активно долучається до культурно-просвітницької діяльності в Сумах, ініціює створення публічного музею, який мав би стати сховищем пам'яток історії, мистецтва та побуту. Його метод комплектування вирізнявся науковістю: кожен експонат супроводжувався ретельною фіксацією походження, часу та умов створення. Саме такий підхід відповідав принципам формування музеїв у Західній Європі, зокрема у практиці *Neue Museologie* [1].

Н. Онацький звертався до місцевих жителів із проханням про передачу предметів матеріальної культури, старожитностей, творів живопису та іконопису, етнографічних зразків. Частину колекції він отримав завдяки націоналізації маєтків, монастирів та приватних збірок, але систематизував її відповідно до наукових критеріїв [2].

На відміну від більшості краєзнавчих музеїв того часу, сумський музей під керівництвом Онацького набував також функції освітнього центру. У музеї організовувалися тимчасові виставки, читалися публічні лекції, проводилися екскурсії для учнів і студентів. Важливо, що вонацький музей не лише зберігав пам'ятки минулого, але й популяризував художню освіту серед молоді, формуючи у відвідувачів естетичний смак і національну свідомість [3].

Незважаючи на політичні репресії 1930-х років, що завершилися арештом і загибеллю Онацького у 1937 році, заснована ним музейна модель продовжувала розвиватися. Його ім'я було реабілітовано, а музей у Сумах – з 1970-х років – став носити ім'я свого засновника. Сьогодні фондова колекція Сумського обласного художнього музею нараховує понад 15 тисяч одиниць зберігання, серед яких чільне місце займають експонати, зібрані або ідентифіковані особисто Н. Онацьким [1].

Ім'я Никанора Харитоновича Онацького (1875–1937) тісно пов'язане з історією культурного життя Сумщини початку ХХ століття. Його внесок у формування музейної колекції Сумського краєзнавчого музею, який нині носить його ім'я, є не лише свідченням глибокого патріотизму, а й прикладом подвижницької праці в умовах соціальних та політичних трансформацій. Завдяки діяльності Онацького музей у Сумах перетворився на осередок збереження і популяризації історико-культурної спадщини регіону [6].

Никанор Онацький – художник, педагог, мистецтвознавець і громадський діяч – з перших років ХХ століття активно виступав за створення в Сумах публічного музею, що став би доступним майданчиком для знайомства з національною та європейською культурою. Вже в 1920-х роках, працюючи в системі народної освіти, він очолив ініціативу щодо організації музейної справи на місцевому рівні [5].

Збір колекції починався фактично з нуля. Н. Онацький особисто займався пошуком експонатів, звертаючись до жителів Сум і навколишніх сіл із проханням про передачу предметів народного побуту, старовинних документів, творів мистецтва. Він вірив у значущість локального культурного спадку, вбачаючи в ньому фундамент національної ідентичності. Зусиллями Онацького було зібрано численні речі етнографічного характеру, а також твори професійного і народного малярства, ікони, предмети декоративно-ужиткового мистецтва, нумізматичні й археологічні артефакти [7].

Особливістю його підходу була глибока повага до джерела кожного експоната. Онацький вважав за необхідне не лише зберегти речі, а й зафіксувати їх походження, контекст існування, функціональне призначення. Такий науково обґрунтований підхід до комплектування колекції випереджав свій час і відповідав найкращим практикам європейського музейництва [9].

Під керівництвом Н. Онацького музей поступово перетворювався на культурно-просвітницький центр. У ньому проводилися виставки, художні салони, лекції з мистецтва, організовувалися виїзні експозиції. Важливо, що оновлення експозиції супроводжувалося активною педагогічною діяльністю: Н. Онацький залучав молодь до вивчення історії та культури рідного краю через мистецтво [3; 8].

Висновки. Отже, попри складні історичні обставини 1930-х років, репресії та ідеологічний тиск, Никанор Онацький до останнього зберігав відданість справі збереження культурного спадку. Його трагічна загибель у 1937 році стала болісною втратою для української культури. Проте закладені ним основи музейної справи в Сумах залишилися живими й актуальними.

Сьогодні музей, що носить його ім'я, є не лише сховищем колекцій, а й символом тяглості історичної пам'яті та доказом того, яку велику роль може відіграти одна особистість у справі культурного відродження регіону. Діяльність Никанора Онацького – приклад самовідданої праці, заснованої на любові до рідного краю, глибокому знанні мистецтва та прагненні передати цю цінність наступним поколінням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ареф'єва Г., Юрченко Н. Онацький Н.Х. (До 130-річчя від дня народження). Суми: Університетська книга. 2005. 24 с.
2. Никанор Онацький : ідентифікація. Альбом : монографія / упорядник Надія Юрченко. Суми : Територія. 2020. 250 с.
3. Никифоров А. Педагогічна діяльність Никанора Онацького (1875-1937) на Слобожанщині : монографія. Суми : ФОП Цьома С.П. 2016. 220 с.
4. Ратушний О. Зв'язки відомих художників з Сумщиною. *Актуальні питання історії та культурології*: матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів та студентів. Суми. 2006. С. 103-106.
5. Салюк М. 150 років від дня народження Никанора Харитоновича Онацького. 2025. URL : <https://www.gallery.pl.ua/150-rokiv-vid-dnya-narodzhennya-nikanora-haritonovicha-onackogo.html>
6. Серих Л. Із скарбниці Сумського художнього музею : методичний посібник для вчителів художньо-естетичного профілю, вчителів початкових класів, спеціалістів дошкільних навчальних закладів. Суми : СОІППО. 2010. 51 с.
7. Хвостенко Г. Страдницький шлях Н. Онацького. Суми й сумчани. 2007. № 47. С. 13.
8. Шпанцева Е. Никанору Онацькому – 150. 2025. URL : <https://www.facebook.com/groups/491654542137809/posts/1258543195448936/>
9. Юрченко Н. Мистецтво Никанора Онацького на тлі епохи. 2015. URL : <https://creativpodiya.com/posts/14094>

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Борис Лятошинський (1895–1968) – видатний український композитор, педагог, диригент і музично-громадський діяч, один із засновників модерністського напрямку в українській музиці. Його фортеп'янна творчість охоплює широкий спектр жанрів: від ранніх романтичних композицій до експериментальних модерністських творів. У статті аналізуються основні фортеп'янні твори Лятошинського, їхні стильові особливості, зв'язок із загальноєвропейськими музичними тенденціями та вплив на подальший розвиток українського фортеп'янного мистецтва.

Ключові слова: *Борис Лятошинський, українська музика, фортеп'янне мистецтво, модернізм, імпресіонізм, експресіонізм, національна школа.*

Постановка проблеми. Фортеп'янна творчість Бориса Лятошинського посідає вагоме місце в історії української музики ХХ століття. Його твори для фортеп'яно відображають еволюцію музичного стилю композитора, починаючи від ранніх романтичних творів до глибоко модерністських експериментів. У його музиці помітні впливи європейських композиторів початку ХХ століття – Олександра Скрябіна, Клода Дебюссі, Арнольда Шенберга – однак при цьому Лятошинський зберігає національну ідентичність, інтерпретуючи українську музичну традицію в новаторський спосіб.

Аналіз актуальних досліджень. Серед дослідників, які приділяли увагу фортеп'янній спадщині композитора, варто відзначити праці українських музикознавців, таких як Л. Архімович, Г. Ганзбург, О. Зінькевич, Т. Карабиць, Л. Кияновська, О. Коляса та ін. У своїх працях вони розкривають особливості стилю Лятошинського, аналізують його фортеп'янні твори крізь призму естетичних пошуків доби та авторського стилю. Зокрема, Л. Кияновська акцентує увагу на філософській глибині та експресивній насиченості фортеп'янної музики композитора, визначаючи її як важливий чинник розвитку національної фортеп'янної школи. Дослідження Г. Ганзбурга висвітлюють стильові та жанрові особливості фортеп'янної творчості Лятошинського, зокрема у контексті модерністських тенденцій європейської музики першої половини ХХ століття. Окрему увагу заслуговують праці, присвячені педагогічній та виконавській інтерпретації фортеп'янних творів Лятошинського. У працях О. Коляса підкреслюється складність тексто-

вої структури його композицій, що вимагає високого рівня технічної майстерності та глибокого розуміння стилю від виконавця. Попри наявність наукових розвідок, проблема цілісного аналізу фортепіанної творчості Бориса Лятошинського в українському музикознавстві залишається відкритою. Систематизація фортепіанного доробку, осмислення його художньо-естетичних особливостей, інтерпретаційних підходів і місця у формуванні українського фортепіанного мистецтва потребує подальших досліджень.

Мета статті – дослідити фортепіанну спадщину Б. Лятошинського, її стильові особливості та значення для розвитку української музики.

Виклад основного матеріалу. Борис Лятошинський (1895–1968) – видатний український композитор, педагог, диригент, музично-громадський діяч, що залишив глибокий слід у формуванні українського професійного музичного мистецтва ХХ століття [1]. Його фортепіанна творчість є значущою складовою національної музичної культури, в якій гармонійно поєднані риси європейського модернізму, українського мелосу та філософської глибини. Фортепіанні твори Лятошинського відображають еволюцію його композиторського стилю – від постромантичної експресії до неокласичних і модерністських пошуків, що засвідчують як технічну досконалість, так і філософсько-естетичну наснаженість його музики [5, с. 84].

Свої перші фортепіанні опуси Лятошинський створив у студентські роки. Уже в ранніх творах (наприклад, **Три експромти, ор. 1** (1912–1914)) помітні інтонаційні елементи українського фольклору, хоча вони органічно вписані у загальноєвропейський стиль пізнього романтизму. Мелодична свобода та гармонічна мова демонструють вплив Чайковського, Рахманінова, Скрябіна, поряд із тим – особистий, емоційно загострений стиль [1, с. 128].

У 1920-х роках композитор звертається до жанрової камерності, що дозволяє говорити про фортепіанні твори як про своєрідні музичні есе. Такі твори як **Сюїта №1** (1924) та **Сюїта №2** (1926) демонструють тяжіння до лаконізму, скупості, концентрованої музичної мови [5, с. 64]. Тут уже відчувається відхід від романтичної доби на користь строгого конструктивізму, логічної організації форми, що наближує Лятошинського до модерністських тенденцій європейського музичного авангарду 1920-х років.

У центрі фортепіанної спадщини Лятошинського – **Соната №1, ор. 13** (1925) та **Соната №2, ор. 34** (1939–1940). Ці твори є виразом філософських роздумів композитора про драматизм людського буття, пошук гармонії й сенсу в хаотичному світі [6, с. 12-14]. Особливістю фортепіанних сонат є поєднання симфонічного мислення з поліфонічною глибиною та мелодизмом, що бере натхнення з української пісенності.

Соната №1 позначена впливами конструктивізму й модернізму: вона вирізняється контрастними тематичними образами, складною ритмікою, політональними гармоніями та драматичною інтонаційною напругою.

Соната №2 створена у складний для митця період, коли над українською культурою тяжів тиск ідеологічних догм. У творі домінує напружена, експресивна мова з елементами трагічного світогляду, а українські інтонації набувають символічного значення як духовний код нації.

Важливим фортепіанним циклом є **Чотири прелюдії** (1943–1944), в яких виявляється емоційна глибина та філософське осмислення людського буття на тлі воєнного лихоліття [5, с. 146]. Відзначаючи тонку гармонійну палітру і пластичність фактури, дослідники називають прелюдії Лятошинського «музичними етюдами духу», адже композитор відображає не конкретні події, а глибокі психологічні стани. У повоєнний період Лятошинський продовжує осмислювати нові форми та ідеї, працюючи над **Триптихом для фортепіано** (1950). Тут яскраво простежується тенденція до емоційної зосередженості, філософської узагальненості та символіки. Важливим для розуміння світогляду композитора є й те, що навіть у рамках камерного жанру він мислив масштабно, створюючи фортепіанні твори з виразною драматургією, що притаманна симфонічним полотнам [1, с. 86].

Суттєвою рисою фортепіанної творчості Б. Лятошинського є синтез українських інтонаційних елементів з сучасною йому європейською музичною лексикою. Підкреслена інтонаційна індивідуальність, складна гармонічна мова, поліфонічна вишуканість і філософська заглибленість вирізняють його фортепіанні твори в контексті української музичної культури ХХ століття.

Оцінка творчості Лятошинського в українському фортепіанному мистецтві базується на його неоціненному внеску до формування професійної композиторської школи. Педагогічна діяль-

ність митця (професор Київської консерваторії) сприяла вихованню цілої плеяди українських композиторів, які продовжили розвивати його естетичні ідеї, зокрема Валентин Сильвестров, Ігор Шамо, Євген Станкович, Леонід Грабовський[4, с. 289; 5, с. 161].

Отже, фортепіанна творчість Бориса Лятошинського – це глибокий художній літопис епохи, в якому органічно переплетені національні й загальнолюдські сенси, індивідуальна естетика й висока композиторська майстерність.

Висновки. Творчість Бориса Лятошинського займає особливе місце в історії українського фортепіанного мистецтва, оскільки вона не лише відображає складний духовний та емоційний світ митця, а й демонструє високий рівень композиторської майстерності, що гармонійно поєднує національні традиції з новаторськими пошуками світового музичного авангарду. Фортепіанні твори Лятошинського відзначаються глибоким філософським змістом, емоційною насиченістю та складною гармоничною фактурою, що розширює виконавський і слухацький світогляд, формує естетичний смак та збагачує репертуар українських піаністів. Його фортепіанні мініатюри, сонати, цикли для фортепіано відіграють значну роль у розвитку національної фортепіанної школи, виховуючи у виконавців почуття стилю, образної виразності та технічної досконалості. Аналізуючи фортепіанну спадщину Лятошинського, можна стверджувати, що композитор створив унікальний зразок авторської мови, в якій органічно переплелися фольклорні інтонації, європейські стилістичні моделі та особисті філософські рефлексії. Твори митця й сьогодні залишаються актуальними й затребуваними у концертній практиці, педагогіці та наукових дослідженнях, підтверджуючи вагоме місце Бориса Лятошинського серед класиків української музики ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидська Н. Борис Лятошинський: Життя і творчість. Київ. *Музична Україна*, 1980. 256 с.
2. Грабовський І. Борис Лятошинський – митець і мислитель. Київ. *Музична Україна*, 1995. №1. 112 с.
3. Сікорський І. Борис Лятошинський: Нарис про життя і творчість. – Київ. *Мистецтво*, 1951. 176 с.
4. Муха А. Українські композитори ХХ століття. – Львів: Сполом, 2004. 352 с.
5. Яковенко Л. Українська фортепіанна музика: Шляхи становлення і розвитку. – К.: *Наукова думка*, 1991. 240 с.
6. Сюта Б. Борис Лятошинський у контексті української музичної культури ХХ століття. // *Українська музика*. – 2005. – №3. С. 12-17.

К. Б. Скоробагатько

*здобувачка другого (магістерського) рівня
вищої освіти кафедри
образотворчого мистецтва та дизайну*

А. М. Никифоров

*д.п.н., доцент кафедри
образотворчого мистецтва та дизайну*

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА

У статті розглядається творчий шлях видатного українського художника і теоретика мистецтва Олександра Богомазова. Проаналізовано основні етапи формування його індивідуального стилю, від академічного періоду до розвитку власної авангардної системи. Особливу увагу приділяється теоретичній діяльності митця, зокрема праці «Живопис та елементи», а також участі у виставковій діяльності й його внеску у становлення українського художнього авангарду. У дослідженні використано широкий спектр наукових джерел, що дозволяють по-новому оцінити місце О. Богомазова в історії українського і світового мистецтва початку ХХ століття.

Ключові слова: *Олександр Богомазов, творчий шлях, український авангард, живопис, теорія мистецтва, художня спадщина, «Живопис та елементи».*

Постановка проблеми. Олександр Богомазов – одна з ключових постатей українського авангарду, чия творча спадщина є важливою складовою національного та європейського художнього процесу початку ХХ століття. Його діяльність вирізняється глибоким теоретичним підґрунтям і водночас експериментальним духом, що поєднує естетичні пошуки з педагогічною практикою. Не дивлячись на здобутки та багату творчу спадщину, митця часто ставили на другий ряд, приділяючи увагу іншим, більш відомим його колегам.

Аналіз актуальних досліджень. Дослідження життєтворчості Олександра Богомазова ґрунтується на широкому колі джерел, що охоплюють як праці самого митця, так і наукові студії про його творчість в контексті розвитку українського авангарду. Основу джерельної бази становить праця Олександра Богомазова «Живопис та елементи» (1996), що містить розгорнуту авторську концепцію пластичної організації живописного твору. Це видання є фундаментальним для розуміння художньо-теоретичних пошуків митця.

Значне місце у вивченні творчості О. Богомазова належить дослідженням Д. Горбачова: у роботах «На карті українського

авангарду» (2000), «Лицарі голодного ренесансу» (2020), «Український авангард 1910–1930-х років» (1996) та збірнику «Український художній авангард: маніфести – публіцистика – спогади – листи» (2020) подано широкий культурно-історичний контекст, окреслено місце Богомазова серед провідних діячів українського авангарду.

Вагомий внесок у сучасне осмислення творчої спадщини художника здійснила О. Кашуба-Вольвач. У статті «*Творча спадщина Олександра Богомазова: нові знахідки, дослідження, атрибуції*» (2018) вона представила нові архівні матеріали та результати атрибуційних досліджень. Її публікації про виставки «Ланка» (2009) та «Кільце» (2010) висвітлюють особливості виставкової діяльності, у якій брав участь О. Богомазов.

Теоретичні аспекти художньої практики та методологічні підходи до аналізу авангардного мистецтва розробляє А. Никифоров у низці статей (2023–2024), де поняття метаідеалізму пропонується як інструмент інтерпретації художнього мислення О. Богомазова та його сучасників.

Каталог «Олександр Богомазов (1880–1930)» (1991) пропонує систематизовану презентацію творчого доробку художника, а стаття А. Пузиркової (2023) висвітлює особливості графічної спадщини О. Богомазова у контексті символізму.

Таким чином, залучене коло джерел забезпечує комплексне вивчення життєтворчості Олександра Богомазова: від його власних теоретичних розробок до сучасних наукових інтерпретацій, що дозволяє цілісно аналізувати його місце в історії українського мистецтва.

Мета статті – проаналізувати основні віхи життєдіяльності Олександра Богомазова та окреслити роль митця в контексті розвитку українського авангарду початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що творчі роботи О. Богомазова досить довго не виставлялися. Радянській владі було потрібно стерти з лиця землі будь-які згадки про художника та його колег. Але попри усі спроби у 1966 році відбулася персональна виставка, що нарешті дала глядачам можливість споглядати картини О. Богомазова [14; 15].

Народився митець у селі Ямпіль, Сумської (попередньо Харківської) області 27 березня 1880 року. Рано втратив матір та разом із братом виховувався батьком. За наполяганням батька

закінчив Херсонське земське сільськогосподарське училище, де вперше відкрив хист до малювання. Далі, не зважаючи на волю батька вступив до Київського художнього училища. Він провчився там 9 років, але був виключений через студентський страйк [12]. Продовжував навчання вже у приватних майстернях.

У 1908 році брав участь у мистецькій виставці «Ланка» з такими відомими митцями українського авангарду як О. Екстер та Д. Бурлюк [5]. Згодом, у 1914 році, сам Богомазов організував виставку «Кільце». На відміну від своїх колег подорожував небагато, дізнаючись про події в мистецькому житті заходу від товаришів [6]. Його творчий стиль вирізнявся серед інших футуристів: замість зображення руху він передавав зафіксований у часі момент [13].

Тільки в 1911 році поїхав до Фінляндії, виконуючи вказівки газети «Київська думка». Результатом мандрівки стала серія картин. Згодом у 1915 році митець поїхав до Північного Кавказу, де у селищі Герюси працював викладачем в училищі. Крім педагогічної діяльності Олександр Богомазов був назначений керівником оформлення революційних свят, а згодом призначено до 1 державної живописно-декоративної майстерні. На жаль така робота негативно вплинула на здоров'я художника, та той захворів на сухоти. У 1923 році він вирушив на лікування до Ялти. А через сім років помер у Києві від хвороби.

Багаторічні теоретичні пошуки О. Богомазова втілилися у його найграндіознішій роботі – «Праця Пилярів». Вона відрізнялася від попередніх як темою, так і технікою. На той момент митець викладав у Київському художньому інституті, де державна політика спрямовувала студентів на підготовку до колективної, стандартизованої праці. У відповідь О. Богомазов звернувся до теми будівництва, залишивши ідею прогресу. У своїй роботі він використовував переважно вторинні кольори [2-4].

Олександр Богомазов створив навчальний посібник для художників, у якому докладно описав, як колір, лінії та інші художні елементи впливають на сприйняття творів мистецтва. Його підхід мав багато спільного з ідеями школи Баугаузу і використовувався в освітніх програмах художніх вишів.

Трактат «Живопис та елементи» був написаний митцем у 1913-1914 роках та присвячений його дружині [1]. У ньому він розробив унікальну систему художнього аналізу, в якій ключовими категоріями виступають колір, лінія, ритм і їхня роль у формуванні

емоційного впливу твору на глядача.

О. Богомазов запропонував аналізувати мистецтво через основні конструктивні елементи. Він вважав, що всі види мистецтва мають спільні складові, без яких неможливо їх гармонійно поєднати [7; 8]. Першим із цих елементів є творчий імпульс – головна рушійна сила мистецтва, яка виникає під впливом навколишнього середовища. Воно або прямо, або опосередковано впливає на людину. Завершальним елементом є матеріал, за допомогою якого художник втілює свої задуми. Матеріали різняться залежно від виду мистецтва, але їхнє призначення – залишатися засобом вираження [10; 11]. Митець наголошував, що середовище не лише надихає, а й формує національний характер. Природна динаміка українського середовища знаходить відображення в живій, контрастній та енергійній народній творчості, що відрізняється від стриманого мистецтва північних народів.

Головне місце у мистецтві Олександр Богомазов відводив художнику. Адже саме митець має змогу сприйняти та втілити на полотні художній задум [9]. Він порівнював мистецтво із нескінченним ритмом, а митця з резонатором, що здатний сприймати та передавати цей ритм глядачеві.

Висновки. Таким чином, можемо стверджувати, що постать О. Богомазова постає як символ послідовного мистецького мислення, яке, попри історичні катаклізми, змогло не лише зберегти, але й розвинути унікальні засади національного модернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богомазов О. Живопис та елементи / Передм. Д. Горбачова. Київ : Задумливий страус, 1996. 16 с.
2. Горбачов Д. На карті українського авангарду. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – поч. XX ст. Київ : Наукова думка, 2000. С. 93–105.
3. Горбачов Д. Лицарі голодного ренесансу / Упоряд. О. Січенко. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. 336 с.
4. Кашуба-Вольвач О. Творча спадщина Олександра Богомазова : нові знахідки, дослідження, атрибуції. Сучасне мистецтво. 2018. Вип. 14. С. 169–213.
5. Кашуба-Вольвач О. Неочікуване мистецтво. Історія виставки «Ланка». Сучасне мистецтво. 2009. Вип. 5. С. 266–285.
6. Кашуба-Вольвач О. Київська виставка «Кільце». Нові аспекти в історії експозиції. Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 324–331.
7. Никифоров А. Метаідеалізм або теоретико-методологічний концепт авторського художнього стилю. Південноукраїнські мистецькі студії. №2 (3). 2023. С. 88–94.
8. Никифоров А. Об'єкт, предмет та місце метаідеалізму в теорії розвитку мистецтва. Південноукраїнські мистецькі студії. 2024. Вип. 1(4). С. 66–71.

9. Никифоров А. Відчуття та інтуїція як засоби образного мистецтва. Південноукраїнські мистецькі студії. 2024. Вип 2 (5). С. 178–183.
10. Никифоров А. Мистецтво авангарду в навчальних майстернях підросійської України початку ХХ ст. Мистецькі пошуки. №1 (17). 2023. С. 196–198.
11. Никифоров А., Коломієць Р. Український живопис другої половини ХІХ ст. Мистецькі пошуки. №1 (17). 2023. С. 283–287.
12. Олександр Богомазов (1880–1930) : каталог / Авт. вступ. статті Е.О. Димшиц ; упоряд. М.М. Колесніков. Київ : Гарант, 1991. 50 с.
13. Пузиркова А. Графічні твори Олександра Богомазова як приклад символізму в українському образотворчому мистецтві початку ХХ сторіччя. Українська академія мистецтва. 2023. № 34. С. 160-167.
14. Український авангард 1910–1930-х років: Альбом / Авт. статті та упор. Д.О. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.
15. Український художній авангард: маніфести – публіцистика – спогади – листи / Упор. Д.О. Горбачов Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 640 с.

Д. І. Скрипник

*здобувач першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво»*

ГІТАРНЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНІ: ІСТОРИКО- МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Актуалізовано проблему гітарного виконавства в історико-культурному аспекті. Констатовано, що формування гітарного виконавства відбувалося в різних національних культурах у декількох площинах: конструювання інструменту, композиторська творчість, виконавські школи.

Ключові слова: *гітарне виконавство, гітара, виконавські школи, мистецтво гри на гітарі.*

Постановка проблеми. Сьогодні гітара є надзвичайно популярним музичним інструментом як серед аматорів, так і у професійному середовищі – зокрема в концертній діяльності. Її поширення настільки велике, що майже кожна країна має своїх майстрів і виконавців, які присвятили себе вивченню цього універсального інструмента. Водночас класична гітара пройшла довгий шлях еволюції: вона неодноразово змінювалася конструктивно, набуваючи різних форм – як складніших, так і простіших – відповідно до вимог музикантів певної доби.

З часом розвиток гітари та техніки гри на ній почав формуватись у конкретні стилістичні рамки, вбираючи в себе національні риси, культурний колорит та локальні особливості залежно від регіону. Історично саме Європа стала осередком формування гітарного мистецтва: тут відбулося становлення сучасної гітари,

зокрема у країнах Західної Європи, де розпочався процес професіоналізації концертного виконавства, що згодом призвів і до його академізації.

Оскільки процес академізації гітарного виконавства триває й нині – поповнюючись новими зразками академічної музики та розширюючи стильові межі – дана тема залишається надзвичайно важливою. Вона потребує подальшого вивчення та доповнення новими дослідженнями, які б поглиблювали розуміння професіоналізації й академічного статусу сучасного гітарного мистецтва.

Аналіз актуальних досліджень. Наразі існує досить багато дослідників, що займаються проблемою академізації гітари упродовж її історичного розвитку. Основний масив вчених вивчає це питання у вимірі суто 4 європейському або ж вітчизняному. Доцільним є створення систематизованої праці, де матиме місце порівняння академізації гітарного виконавства на українських землях з академічною традицією інших країн. Питання академізації широко досліджували наступні музикознавці: О. Солдатенко, Ф. Бернат, Б. Вольман, В. Лігус, В. Блажевич, Т. Іванніков, М. Михайленко, Е. Шанрасе, В. Родіонов та ін.

Мета публікації – схарактеризувати історичний аспект розвитку гітарного виконавства в Європі та Україні.

Задля реалізації визначеної мети було обрано такі **методи**, як: історичний – для вивчення досвіду європейських шкіл гри на гітарі; аналітичний – для визначення змісту наукових дефініцій «гітарне виконавство», «мистецтво гри на гітарі» та ін.); структурно-функціональні – для вивчення музичного матеріалу для гітари.

Виклад основного матеріалу. Згідно з загальноприйнятою класифікацією музичних інструментів, розробленою К. Заксом і Е. М. Хорнбостелем, гітара належить до щипкових хордофонів лютнеподібного типу. Її витоки сягають глибокої давнини – подібні інструменти, хоча й значно простішої конструкції, археологи виявляли під час розкопок на територіях Стародавнього Китаю, Вавилону, Шумеру та Індії. Однак головна складність при дослідженні таких знахідок полягає в тому, що важко визначити ступінь їхньої спорідненості із сучасною гітарою [2].

Питання походження самої назви «гітара» залишається предметом наукових дискусій. Найпоширенішою є версія, згідно з якою слово походить від давньогрецької «кіфари». Проте ця спорідненість радше номінальна, оскільки між цими інструмен-

тами існують суттєві конструктивні відмінності. Зокрема, кіфара мала зовсім іншу форму корпусу і не мала грифа – елементу, який є невід'ємною частиною сучасної гітари.

Найближчим історичним попередником гітари вважається лютня – струнно-щипковий інструмент, добре відомий у середньовічній Європі. Уже в XIII столітті про неї згадував Данте Аліґ'єрі у своїй «Божественній комедії». Лютня досягла піку популярності в період Відродження – у XV–XVI століттях, коли в Італії та інших культурних центрах Європи спостерігалось активне зростання економіки, політичного життя й мистецтва [1]. Це дало потужний поштовх для розвитку народної творчості, що, у свою чергу, сприяло становленню професійної інструментальної та вокальної музики.

Лютністи стали першими виконавцями, які підняли гру на щипковому інструменті до рівня високого мистецтва, надавши їй самостійну цінність. Завдяки цьому було закладено основи інструментального виконавства епохи Відродження в широкому розумінні. Крім того, саме розвиток лютневої музики став каталізатором формування нотної системи, рівномірної темперації та інших важливих музичних досягнень.

Вагомий внесок у підвищення професійного рівня гітаристів багатьох європейських країн зробили національні виконавські школи – італійська, іспанська, німецька, французька та школи Східної Європи. Саме завдяки їхній діяльності було сформовано нову якість як у практичній, так і в теоретичній підготовці концертуючих гітаристів. Ці школи стали фундаментом для глибокої академізації гітарного мистецтва, яка вже у XX столітті досягла значного рівня й продовжує розвиватися донині [3].

В Україні становлення гітарної виконавської школи розпочалося дещо пізніше, ніж у країнах Західної Європи, однак воно набуло виразних рис самобутності. Українська школа поєднала в собі елементи народної музики та здобутки європейської класичної традиції, що дало змогу сформувати унікальний художній стиль [4]. Сьогодні в Україні діють три основні осередки гітарного мистецтва – київська, одеська та львівська школи, випускники яких вирізняються високим професіоналізмом та віртуозною технікою гри на інструменті.

Висновки. Попри високий рівень професійної підготовки сучасних гітаристів, процес академізації гітарного виконавства ще

триває, постійно збагачуючись новими формами та напрямками в межах класичної гітарної традиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дроздова О. О. Гітарні твори М. Понсе (до питання специфічних ознак музики для гітари композиторів – не гітаристів). *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 1(35). С. 16-25.
2. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. К., 2011. 18 с.
3. Мошак Є. Г. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Одес. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2012. 16 с.
4. Ящук І. Передумови становлення гітарного виконавства в Україні. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11810/1/Yashchuk.pdf>

Л. А. Степанченко

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

О. В. Гулей

*заслужений майстер народної творчості України,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

ІСТОРИЧНІ ВІДОМОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ТЕКСТИЛЬНОЇ АПЛІКАЦІЇ

У статті розглянуто загальні відомості з історії текстильної аплікації. Зокрема, описано традиційні види текстилю, такі як хаямі, мола та аплікація регіону Абомея. Наведено матеріали, що використовуються для створення текстильної аплікації, а також основні техніки виконання: нашивну, зворотну, рельєфну та аплікацію з використанням флізеліну. Окреслено сучасні тенденції в цій техніці, зокрема поєднання з іншими видами декоративного мистецтва та застосування новітніх матеріалів.

Ключові слова: текстильна аплікація, історія аплікації, мола, хаямія, сучасна аплікація, техніки текстильної аплікації.

Постановка проблеми. Техніка аплікації з тканин є як ніколи актуальною в наш час. Еклектичне поєднання клаптиків тканин в аплікації перегукується з мозаїчністю мислення постмодерністського суспільства. Текстильна аплікація пройшла довгий шлях від засобу для подовження строку використання одягу та предметів побуту до виду декоративного мистецтва з високими естетичними якостями та важливими сенсами.

Аналіз актуальних досліджень. К. Кузько [8] та А. Дідух [7] присвятили публікаціями текстильної аплікації. Перший автор аналізував сучасну творчість українських майстрів, розглядав тенденції вітчизняної текстильної аплікації та відомості про техніки бриколажу й асамбляжу. А. Дідух досліджувала застосування аплікації в дизайні одягу сучасними модельєрами України, аплікація розглядається як актуальний спосіб декорування вбрання. Висвітлено такі техніки як накладна аплікація, печворк та квілт. Текстильна аплікація виявилася мало досліджуваною технікою на теренах України і потребує детальнішого розгляду історичного та технологічного аспектів.

Мета статті: окреслити еволюцію та особливості аплікації у деяких народів і актуальність цього виду текстилю в сучасності. Проаналізувати технічні та тематичні особливості аплікацій, матеріали та можливості поєднання з іншими техніками.

Виклад основного матеріалу. Аплікація, що походить від французького терміну «appliquer», що означає «накладати», «приєднувати», – це декоративний вид текстильного мистецтва, в якому шматочки тканини пришиваються або приклеюються до більшого тла, створюючи зображення. Ця техніка була невід'ємною частиною різних культур протягом всієї історії, слугуючи як функціональним, так і естетичним цілям. Рання аплікація використовувалася для подовження терміну служби одягу і перейшла у витончені техніки, які можна побачити на покривалах і ковдрах з численних культур з усього світу. Аплікація зазвичай практикується на текстилі, але цей термін може застосовуватися до схожих технік, що використовуються на різних матеріалах. Аплікація як технологія пройшла довгий шлях використання і збагатилася різними засобами фіксації на різних поверхнях. Аплікацією буде називатись і готовий виріб, створений у такий спосіб [6].

Аплікація (кравецька) має давні корені. Кравці та ткачі виготовляли смуги тканих, вишитих орнаментів, які нашивали на одяг. Техніка кравецької аплікації мала широке використання в добу еллінізму в Північному Єгипті. Модними були лляні туніки з нашитими тканими медальйонами – аплікаціями. Сюжети медальйонів були різні (зображення місцевих чи грецьких богів, диких звірів, рослинні, пізніше християнські мотиви) і виготовлялися в техніці, схожій на сучасний гобелен. Аплікації зі шкіри та повсті були знайдені на килимах, настінних шпалерах і чохлах для сидел

у гробницях 4 століття до н.е. в Сибіру та Монголії [1].

Хаямія – це вид декоративного аплікаційного текстилю, який традиційно використовується для прикрашання наметів на Близькому Сході. Зараз їх виготовляють переважно в Каїрі, Єгипет, на вулиці Ткачів наметів, розташований у центрі історичного критого ринку, побудованого в XVII столітті. Хаямія – це складні візерунчасті та барвисті аплікації, що пришиваються до внутрішньої сторони наметів, виконуючи функції укриття та прикраси. Вони складаються з трьох шарів, подібних до ковдр: важка основа, полотно та вишуканий аплікаційний верхній шар. Сьогодні хаямії часто виконують ту саму роль, що й штори, проте їхнє призначення урізноманітнілося, щоб задовольнити потреби туристів. Тепер їх використовують як чохла для подушок, одягу, сумок та постільної білизни [3].

Аплікація на тканині є важливою формою мистецтва в Беніні, Західній Африці, особливо в районі Абомея, де вона є традиційною з XVIII століття. Візерунки часто включали тварин, рослини, кораблі та знаки розрізнення, були пов'язані з прислів'ями, що розповідали про владу, завоювання та статус.

Мола – це текстиль ручної роботи, який є частиною традиційного жіночого одягу народу Куна в Панамі. Мола беруть свій початок у розписі на тілі. Лише після колонізації іспанцями та контакту з місіонерами геометричні візерунки були перенесені на тканину, спочатку шляхом прямого розпису на тканині, а згодом за допомогою зворотної аплікації. Моли виготовляють вручну, використовуючи багато шарів (часто від двох до семи) різнокольорової тканини, зшиті разом. Дизайн формується шляхом відрізання частин кожного шару. Потім краї шарів підвертають і зшивають. Найкращі моли мають надзвичайно тонкі стібки, виконані за допомогою крихітних голок. Японські моли - зовсім інші. Японське рукоділля славиться пастельними тонами, стриманими кольорами і витонченістю. У їхніх молах усього два шари тканини, кольори контрастні, але монохромні: найчастіше це сіро-чорні або бежево-коричневі відтінки. Декоративні стібки і витончена вишивка надають роботам особливого шарму, здалеку навіть може здатися, що це мереживо [2].

Народні традиції прикрашати одяг шкіряною аплікацією існують у Скандинавії, Росії та Східній Європі, а також у Гуджараті, Індії, Пакистані та Марокко, де чоловічий одяг і шкіряні капці

прикрашають вишивкою та шкіряною аплікацією. У Європі, починаючи з XVI століття, вона почала замінювати гладь на шторах та постільній білизні. Вона слугувала способом подовження терміну служби виробу та імітацією більш трудомісткої рельєфної вишивки. Аплікація з фетру використовується для прикрашання жіночих фартухів у Східній Європі. А використання аплікації для виготовлення традиційних домашніх ковдр еволюціонувало до включення розповіді та документування історичних подій в Америці в 1800-х роках. На території України артефакти, прикрашені аплікацією, були знайдені в багатьох скіфських і сарматських похованнях (V–III століття до н.е.). З часів Київської Русі аплікацію використовували для оздоблення світських та релігійних об'єктів.

Є кілька основних технік пришивання аплікацій. Класична аплікація (нашивна) – вирізані елементи тканини нашиваються на основу вручну або на швейній машинці. Прямий шов використовується для майже непомітного кріплення, за умови схожості за тоном нитки, але з часом краї тканини можуть пошкоджуватись. Зигзагоподібний шов щільно обробляє краї, запобігаючи обсипанню. Оверлоковий шов особливо підходить для трикотажу. Потайний шов включає в себе ручне пришивання шматочків тканини до фону, підгортання необроблених країв голкою під час зшивання, щоб запобігти потертості. Петельний шов, крайовий шов, який запобігає пошкодженню країв. Об'ємна аплікація (рельєфна) – шматочки тканини заповнюються синтепоном або ватою перед пришиванням. Зворотня аплікація – це техніка художньої обробки тканини, при якій шари тканини зшиваються разом, а потім верхній шар(и) відрізається, щоб виявити нижні шари, обрізані краї обробляються голкою. Для аплікації, з флізеліном використовується двостороння клейка стрічка для прикріплення аплікацій до основної тканини. Після того, як випрасували шматочки на основі, краї зазвичай закріплюють за допомогою строчки.

Для виконання текстильної аплікації потрібні такі матеріали. Основна тканина: Фонова тканина, на яку будуть прикріплені елементи аплікації. Це може бути бавовна, льон, полотно або будь-яка міцна тканина. Тканина для аплікації: Невеликі шматочки тканини, що використовуються для дизайну. Це може бути бавовна, фетр, атлас, джинсова тканина або будь-яка інша тканина, яка добре поєднується з основою. Окрім класичних тканин, сучасні митці активно застосовують неткані матеріали, такі як

фетр, повсть, а також синтетичні тканини з різними фактурами. Фіксатори та клеї: флізелін – клейкі термоактивні листи для тимчасового приклеювання аплікаційної тканини до основної тканини перед зшиванням. Клей для тканини іноді перманентний, а іноді тимчасовий клей для позиціонування деталей перед зшиванням. Підкладка для додання жорсткості основній тканині або тканині для аплікації, щоб вони тримали форму. Нитки для шиття: співпадаючі або контрастні кольори, в залежності від бажаного ефекту. П'яльця, для фіксації та запобігання складок тканини під час зшивання. Ножиці для тканини для акуратних розрізів і маленькі ножиці для складних форм. Спеціалізовані ножиці з плоским лопатевим лезом, яке дозволяє точно обрізати шари тканини. Поворотний різак і килимок для різання для точного різання. Булавки або затискачі для тканини для утримання деталей на місці під час шиття. Голки для ручного шиття або голки для швейної машини, залежно від вашого методу. Прикраси (за бажанням): намистини, паєтки або ґудзики, стрічки, мереживо для декоративних акцентів. Крейда для тканини або маркувальні ручки для перенесення візерунків на тканину.

За сюжетом малюнка аплікації можна умовно об'єднати в такі групи. Предметна аплікація зображає поодинокі предмети, наприклад, тварину, портрет, посуд. Сюжетно-тематична аплікація відображає складні явища та події, комбінації кількох різних предметів і дійових осіб. Декоративною називають аплікацію, яку використовують для прикрашання та оздоблення орнаментальними, повторюваними зображеннями різних творчих виробів. Аплікація без наявності конкретних образів називається абстрактною [11].

Поєднуючи текстильну аплікацію з іншими видами декоративного мистецтва, можна створити унікальні та візуально привабливі вироби. Поєднання аплікації з вишивкою дозволяє додати до дизайну складні деталі та текстури. Таке поєднання часто використовується в традиційному народному мистецтві, наприклад, в українському або мексиканському текстилі. Використання техніки батику на тканині перед нанесенням на неї аплікації може створити яскраві, різнокольорові ефекти. Поєднання тканинних аплікацій з іншими матеріалами, такими як папір, дерево або метал, у форматі колажу відкриває безмежні творчі можливості [4]. У сучасному мистецтві спостерігається активне використання як традиційної аплікації, так і таких технік, як печворк і квілт, попу-

лярними стають змішані форми, що включають елементи колажу, асамбляжу, інсталяції, ткання, валяння та вишивки. Текстильна аплікація стала однією найросповсюджуваних технік серед українських майстрів на початку XXI століття [9]. VII Всеукраїнська триєнале художнього текстилю демонструє твори талановитих майстрів з різних регіонів України, підкреслюючи багату спадщину країни та сильну присутність у галузі сучасного текстильного мистецтва. Серед розмаїття творів присутні й роботи з використанням техніки аплікації [10]. «Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art» виставка митців від 1960-х до сьогодення, які досліджували трансформаційний і підривний потенціал текстилю, використовуючи цей напрямок декоративного мистецтва, щоб поставити гострі питання про владу. Ця масштабна виставка, яка об'єднує понад 100 робіт від 50 міжнародних митців, включає в себе і роботи з використанням текстильної аплікації. Експозиція проходила 2024 го року в Лондоні [5].

Висновки. Отже, аплікація – це багатогранна та самобутня техніка декоративного текстилю з глибокими історичними коренями. З часом вона не лише зберегла свою актуальність, а й суттєво розширила як художні, так і технічні можливості. Сьогодні аплікація розвивається завдяки поєднанню з іншими видами декоративно-прикладного мистецтва та впровадженню сучасних матеріалів і технологій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Amoroso L. C. «Needlework Through History»: An Encyclopedia. Westport: Greenwood, 2007. 26 p.
2. Applique as a Traditional Art URL : <https://www.accentbanner.com/blog/applique-as-a-traditional-art-form>
3. Bowker S. The symmetry of khayamiya and quilting : International relations of the Egyptian tentmakers. 2014. https://www.academia.edu/84119987/The_symmetry_of_khayamiya_and_quilting_International_relations_of_the_Egyptian_tentmakers
4. Harrison H. Mixed-Media Collag : An Exploration of Contemporary Artists, Methods, and Materials. New York : Quarry Books, 2007. 128 p.
5. Johnson L., Pinath A., Fray-Smith W. Unravel : The Power and Politics of Textiles in Art. London : Prestel, 2024. 320 p.
6. Джигурда-Литвинець Е. Аплікація. Енциклопедія Сучасної України / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL : <https://esu.com.ua/article-43100>
7. Дідух А. Складна аплікація у колекціях прет-а-порте сучасних вітчизняних дизайнерів-модельєрів. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2012. Вип. 26. С. 169-179.

8. Кусько К. Сучасна текстильна аплікація України. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2018. Вип. 36. С. 124-144.
9. Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації : монографія / Л. Бурковська та ін. ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ, 2019. 239 с.
10. Тепле мистецтво : у Києві триває виставка художнього текстилю. URL : <https://vechirniy.kyiv.ua/news/105752/>
11. Ходзицька І. Ю. та ін. «Технології» : підручник для 5 класу ЗЗСО. Харків, 2022. 160 с.

І. О. Ткаченко

*кандидат педагогічних наук, доцент
завідувач кафедри хореографії та спортивних дисциплін*

А. В. Бабанська

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії та спортивних дисциплін*

ПОНЯТТЯ ВІЛЬНОЇ ПЛАСТИКИ: ОСОБЛИВОСТІ ТА РОЛЬ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті розглянуто поняття вільної пластики як важливого засобу виразності у сучасному хореографічному мистецтві. Проаналізовано історичні витоки цього явища, його зв'язок із розвитком модерного та постмодерного танцю. Окреслено основні принципи та особливості вільної пластики, зокрема її роль у формуванні індивідуального стилю танцівника та розширенні виражальних можливостей сучасної хореографії. Також досліджено взаємозв'язок вільної пластики з іншими видами мистецтва та її вплив на імпровізаційні техніки.

Ключові слова: *вільна пластика, хореографія, сучасний танець, експресія руху, імпровізація, танцювальна виразність.*

Постановка проблеми. Сучасний танець постійно розвивається, поглинаючи нові елементи, техніки та підходи. Вільна пластика стала однією з ключових концепцій у цьому процесі, адже вона спрямована на природність руху, його органічність і зв'язок із внутрішнім станом виконавця.

Вільна пластика відрізняється від традиційних хореографічних технік тим, що її основою є не повторення заздалегідь визначених рухових патернів, а інтуїтивне, експресивне використання тіла як інструмента вираження. Завдяки цьому вона стала основою багатьох сучасних танцювальних стилів, таких як контемпорарі, постмодерн, фізичний театр та імпровізаційний танець.

Аналіз актуальних досліджень. Дослідження вільної пластики розпочалося ще на початку XX століття, коли з'явилися перші

ідеї звільнення танцю від класичних балетних канонів. Ісидора Дункан заперечувала жорстку технічну форму балету й відстоювала природний, вільний рух. Рудольф Лабан створив систему аналізу руху, яка дозволяла розглядати танець не лише як набір фіксованих позицій, а як динамічний процес.

У другій половині XX століття концепції Марти Грем, Мерса Каннінгема, Тріші Браун та інших хореографів сприяли подальшому розвитку вільної пластики. Сучасні дослідження (Н. Лісовська, О. Васильєва, А. Лепих) розглядають її в контексті тілесності, імпровізаційної техніки та емоційної виразності.

Мета дослідження – аналіз поняття «вільна пластика», визначення її особливостей та ролі у хореографічному мистецтві XX–XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Вільна пластика – це система рухових засобів, що ґрунтується на природності, органічності та внутрішньому імпульсі тіла. Головні принципи вільної пластики:

1. Природність руху – рухи формуються не за шаблоном, а виходять із природних особливостей тіла танцівника.
2. Імпровізація – відсутність фіксованих комбінацій, рух створюється в момент виконання.
3. Виразність тіла – тіло є основним засобом комунікації між виконавцем та глядачем.
4. Динамічна взаємодія з простором – рух узгоджується з навколишнім середовищем, що створює об'ємність танцювального малюнку.
5. Свобода музичного супроводу – танцівник не обов'язково підпорядковується ритму музики, а може створювати власний ритм через пластику.

Історичні аспекти розвитку вільної пластики. Вільна пластика у модерному танці

На початку XX століття Ісидора Дункан сформулювала ідею вільного танцю, що заперечував балетну жорсткість. Вона надихалася природними рухами людини, а також античними зображеннями танцівників.

Рудольф Лабан розвинув її ідеї, створивши систему Лабан-нотації, яка аналізувала рух з погляду простору, часу, сили й потоку. Це дало змогу танцівникам краще розуміти динаміку руху та розширило можливості хореографічного вираження.

Марта Грем запропонувала концепцію скорочення (контракту) та розслаблення (релізу), що стало основою сучасного танцю.

У другій половині XX століття хореографи постмодерну (Мерс Каннінгем, Тріша Браун, Стів Пекстон) експериментували з рухом, інтегруючи повсякденну пластику в танець. Контактна імпровізація, розроблена Стівом Пекстоном, дозволила танцівникам досліджувати баланс, вагу та взаємодію з партнером.

Сучасні хореографи використовують вільну пластику як головний засіб створення емоційно виразних постановок. Зокрема, вона стала важливим елементом у фізичному театрі, де рух набуває символічного значення.

Вільна пластика в танцювальній терапії. Тілесний рух у терапії використовується для подолання психологічних блоків, вираження емоцій та розвитку усвідомленості тіла. У педагогіці вільна пластика застосовується для розвитку творчих здібностей танцівників, покращення координації та виразності руху.

Висновки. Вільна пластика є важливим явищем сучасного хореографічного мистецтва, яке дозволяє розширити межі танцювального вираження. Її основні принципи – природність, імпровізація, емоційність та взаємодія з простором – роблять її гнучким та універсальним інструментом у танці.

Сучасні хореографи активно використовують вільну пластику для створення інноваційних постановок, що впливають на розвиток нових танцювальних стилів. Також вона стала невід'ємною частиною театрального мистецтва, кінематографу, терапії та освітнього процесу.

Таким чином, вільна пластика є не просто технікою, а особливим способом мислення у танці, який відкриває безмежні можливості для самовираження та творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дункан І. Мистецтво танцю. Київ: Мистецтво, 2003. 180 с.
2. Лабан Р. Кінетична теорія руху. Львів: Академія, 2010. 256 с.
3. Тарасова Н. Пластичність і рух у сучасному танці. Харків: ХНУМ, 2015. 204 с.
4. Бойченко О. Взаємодія класичного та сучасного танцю. Одеса: Музична академія, 2018. 176 с.
5. Грем М. Рух як вираз емоції. Дніпро: Арт-простір, 2012. 220 с.

І. О. Ткаченко

*кандидат педагогічних наук, доцент
завідувач кафедри хореографії та
спортивних дисциплін*

О. О. Корчик

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії та спортивних дисциплін*

ІНТЕГРАЦІЯ ТРАДИЦІЙ ТА НОВАТОРСТВА В КОНТЕМПОРАРІ ДЕНС

Стаття присвячена проблемі сучасного танцю. У роботі висвітлено традиційні та новаторські підходи в танці контемпорарі. Розглянуто термінологічні аспекти, історію становлення та розвитку контемпорарі денсу. Охарактеризовано традиційні та інноваційні практики контемпорарі денсу.

Ключові слова: *танець, контемпорарі денс, сучасний танець, традиція, новаторські підходи.*

Постановка проблеми. Сучасний танець, а зокрема контемпорарі денс, є унікальним феноменом мистецько-освітнього простору, що поєднує багатовікові традиції з інноваційними підходами до руху, виразності та композиції. Його особливістю є гнучкість форми, глибока концептуальність та відкритість до експериментів, що робить даний стиль не лише засобом самовираження, а й ефективним інструментом комунікації між митцем і глядачем. Інтеграція традиційних елементів із новаторськими техніками створює унікальну танцювальну мову, яка дозволяє передавати складні ідеї, емоції та філософські концепції. Використовуючи принципи класичного балету, сучасного експериментального руху, контактної імпровізації та соматичних практик, контемпорарі денс постійно еволюціонує, збагачуючи свій арсенал виразних засобів.

Контемпорарі денс тісно пов'язаний із різними видами мистецтва, включаючи музику, театр, кінематограф і візуальне мистецтво, що надає змогу створювати багатошарові, синтетичні перформанси. Взаємодія традицій і новаторства в контемпорарі денсі відбувається не лише на рівні техніки, а й у підходах до структури композиції, драматургії руху та концептуального наповнення танцювального твору.

Аналіз актуальних досліджень. У контексті висвітлення проблеми нашого дослідження вагомими стали праці українських науковців (М. Погребняк [2], Н. Федотова [5], О. Хендрик [6]), в яких

деталізовано поняття контемпорарі денс. Цінності набули роботи в яких висвітлюються окремі аспекти естетичних та філософських основ контемпорарі танцю (Н. Федотова [3]), а також культурологічні аспекти (Н. Федотова [4]). Проблему історичного становлення контемпорарі денсу, зокрема в рамках танцю модерн презентує О. Чаус [7]. Контемпорарі денс як складова балетмейстерського мистецтва стала об'єктом наукового пошуку Д. Шарикова [8]. До питань контемпорарі денсу в межах освітнього процесу звертаються К. Бортник та О. Хендрик у праці «Застосування експериментальних практик танцю контемпорарі в підготовці магістрів-хореографів» [1].

Водночас аналіз наукової думки надає підстави стверджувати, що взаємозв'язок традицій та новаторства в танці контемпорарі не був предметом цілісного дослідження.

Мета статті – висвітлити традиційні та новаторські підходи в танці контемпорарі.

Виклад основного матеріалу. Контемпорарі денс (contemporary dance) – це один із найуніверсальніших і найдинамічніших жанрів сучасного танцювального мистецтва, що поєднує традиції класичного балету, модерну, джазу, імпровізаційних технік та соматичних практик. Його унікальність полягає в свободі руху, глибокій емоційній виразності та експериментальності, що надає змогу танцівникам досліджувати нові способи взаємодії з простором, музикою та власним тілом [5].

Історико-генетичний та ретроспективний аналіз зумовлюють констатувати, контемпорарі денс бере свій початок у ХХ столітті як відповідь на жорсткі правила класичного балету. Його витоки ми прослідковуємо в розвитку танцю модерн, який виник у США та Європі в першій половині століття.

Важливо наголосити, на початку ХХ століття такі хореографи, як Айседора Дункан, Марта Грем і Доріс Хамфрі, заклали основу для розвитку нового танцювального стилю, відомого як танець модерн. Вони відмовилися від традиційного балетного канону, натомість досліджували природний рух, дихання та емоційну виразність. Так, **Айседора Дункан** виступала за свободу руху, натхненню античною пластикою, відмовившись від жорстких балетних позицій. Натомість, **Марта Грем** розробила власну техніку, що базувалася на принципах «contraction and release» – скорочення та розширення м'язів для вираження емоцій. Тоді як **Доріс**

Хамфрі досліджувала принципи рівноваги та падіння, що стали основою багатьох сучасних танцювальних технік [8].

Нами було з'ясовано, в другій половині ХХ століття танець модерн поступово трансформувався, інтегруючи нові техніки, філософські ідеї та експериментальні підходи. Керуючись порівняльно-зіставним аналізом нами було виокремлено нові його напрямки, а саме:

- **техніка Каннінгема** – розроблена Мерсом Каннінгемом, запровадила випадковість у хореографію та незалежність танцю від музичного супроводу;
- **контактна імпровізація** – започаткована Стівом Пакстоном у 1970-х роках, спрямована на дослідження фізичних взаємодій між танцівниками через імпровізацію;
- **розвиток соматичних практик** – методи, такі як Александер-техніка, Фельденкрайз-метод і Bartenieff Fundamentals, сприяли новому розумінню руху, заснованому на природних механіках людського тіла.

Варто зазначити, сучасний контемпорарі денс є багатограним і продовжує еволюціонувати, збагачуючись новими техніками та естетичними напрямками. Важливу роль у його розвитку відіграють технологічні інновації, мультимедійні проекти та міждисциплінарні колаборації. Наприклад, хореографи використовують інтерактивні відеопроєкції, цифрові сенсори та віртуальну реальність для створення унікального танцювального досвіду. Такі відомі хореографи, як Вільям Форсайт, Охада Нахарін (творець техніки Gaga) та Вейн МакҐреґор, продовжують розширювати межі контемпорарі денсу, залучаючи штучний інтелект, наукові дослідження та новітні технології в процес створення хореографії [4].

Контемпорарі денс як феномен сучасного хореографічного мистецтва ґрунтується на глибокій взаємодії з традиційними танцювальними стилями, серед яких особливе місце займають класичний балет, народні танці та танець модерн. Інтеграція цих напрямів не лише збагачує технічний і виразний арсенал контемпорарі, а й сприяє розвитку нових художніх форм та інтерпретацій.

Основними аспектами інтеграції традицій у контемпорарі денс є:

- **техніка руху та тілесна організація** – виконавці контемпорарі денс активно використовують принципи класичного

балету, такі як витягнуті лінії, баланс, контроль центру ваги та стійкість корпусу. Водночас танець модерн привносить природність, органічність рухів та зв'язок із землею, що дозволяє досягати більшої пластичності й свободи в русі;

- ритмічні структури та варіативність темпу – народні танці з їхньою специфічною метроритмікою та акцентуацією відіграють важливу роль у формуванні ритмічної палітри контемпорарі денс. Використання складних ритмічних малюнків, синкопованих акцентів і зміни динаміки руху дозволяє розширювати можливості танцювальної виразності;
- філософія руху та внутрішня енергетика – важливу роль у контемпорарі денс відіграють східні традиції тілесних практик, зокрема японський буюто, китайська техніка тайцзи та індійська йога. Ці системи сприяють глибшому усвідомленню руху через дихання, внутрішню енергію та мінімалістичну естетику, що допомагає танцівникам знаходити нові способи самовираження;
- композиційні принципи та сценічна структура – класичні хореографічні постановки, що ґрунтуються на логіці розвитку сюжету, симетрії, контрастах і динамічних переходах, впливають на будову сучасних танцювальних перформансів. У контемпорарі денс поєднуються імпровізаційні елементи, пластичні метафори та кінематографічні прийоми, що дозволяє створювати багатозначні сценічні образи [1].

Таким чином, інтеграція традиційних танцювальних стилів у контемпорарі денс є ключовим фактором його розвитку, сприяючи появі нових хореографічних підходів та розширенню меж танцювального мистецтва.

Аргументуємо, контемпорарі денс як мистецьке явище постійно перебуває у стані трансформації, поглинаючи впливи новітніх технологій, наукових досліджень і соціокультурних змін. У сучасному світі танець виходить за рамки традиційних уявлень про сценічне мистецтво, експериментуючи з формами, простором і взаємодією з глядачем. Новаторські тенденції у контемпорарі денс відкривають нові можливості для вираження тіла та його взаємодії з навколишнім середовищем.

Однією з ключових тенденцій є *імпровізація та інтуїтивний рух*. Використання технік контактної імпровізації дозволяє танцівникам розширювати межі своєї тілесної виразності, покладаючись на природну динаміку руху та мимолетну реакцію на партнерів

чи простір. Відхід від жорстко визначених рухових комбінацій надає можливість танцівникам досліджувати власні фізичні можливості, знаходити нові зразки руху та занурюватися у стан глибокого тілесного досвіду.

Ще одним важливим напрямом є *інтерактивні технології*, які дедалі більше інтегруються у сценічні вистави. Використання мультимедійних проєкцій, доповненої реальності та цифрових сенсорів створює нові форми взаємодії між тілом і середовищем. Наприклад, системи motion capture дозволяють переводити рух у цифровий формат, перетворюючи танцювальний перформанс на візуально-динамічний експеримент, де межі між реальним та віртуальним простором стають умовними.

Окрему увагу в сучасному контемпорарі денс приділяють *соматичним практикам*. Методики, такі як Body-Mind Centering (BMC), Фельденкрайз-метод або техніка Александера, спрямовані на підвищення усвідомленості руху, гармонізацію роботи м'язів і зв'язок між тілом та свідомістю. Ці підходи не лише сприяють розвитку природності руху, а й розширюють можливості танцівника у створенні індивідуальної хореографічної мови.

Варто відзначити, контемпорарі денс також активно досліджує *експериментальні сценічні форми*, що виходять за межі класичного сценічного простору. Поєднання хореографії з театральними, візуальними та перформативними мистецтвами дозволяє створювати гібридні жанри, які змінюють спосіб сприйняття танцювального мистецтва. Наприклад, сучасні перформанси часто розгортаються у нетрадиційних просторах – музеях, міських локаціях чи інтерактивних галереях, стираючи межі між танцівником і глядачем [7].

Отже, новаторські тенденції у контемпорарі денс демонструють, що цей стиль не має фіксованих рамок чи обмежень. Взаємодія з новітніми технологіями, дослідження тілесності та експериментальні сценічні підходи дають змогу переосмислювати танець як багатовимірне мистецтво, що постійно розширює горизонти власного розвитку.

Інтеграція традицій та новаторства в контемпорарі денс є двостороннім процесом. Традиційні форми надають основу та стабільність, а новаторські пошуки розширюють горизонти можливого. Хореографи, такі як Вільям Форсайт, Акрам Хан, Вейн МакГрегор, демонструють, як поєднання класичних і сучасних технік відкриває нові можливості для виразності руху.

Висновки. Контемпорарі денс є живим, гнучким і постійно змінюваним жанром, що відображає дух часу та людську потребу в самовираженні через рух. Його термінологія відображає різноманіття технік і концепцій, що сформувалися протягом ХХ–ХХІ століть. Від танцю модерн до найсучасніших експериментальних форм – цей стиль продовжує розвиватися, прокладаючи шлях до нових можливостей у мистецтві руху та взаємодії тіла з простором. У сучасному світі контемпорарі денс відіграє важливу роль не лише як сценічне мистецтво, а й як засіб дослідження тіла, терапії та комунікації, що робить його невід’ємною частиною сучасної культури.

Контемпорарі денс є живим та динамічним мистецтвом, що поєднує багатовікові традиції з новітніми досягненнями у сфері руху, технологій і науки. Завдяки цьому синтезу створюється унікальний простір для творчості, де межі між минулим і майбутнім танцю стираються, а танець залишається потужним засобом художнього вираження. Взаємодія традицій і новаторства дозволяє контемпорарі денс не лише зберігати свою актуальність, а й постійно розвиватися, відкриваючи нові можливості для хореографії та мистецької освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бортник К., Хендрик, О. Застосування експериментальних практик танцю контемпорарі в підготовці магістрів-хореографів. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2024. № 50. С. 31–39.
2. Погребняк М. М. «Contemporary dance»: поняття та основні етапи формування школи. *Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф.* (Полтава, 6–7 грудня 2010 р.). Полтава: ПНПУ. 2011. С. 14–18.
3. Федотова Н. В. Естетико-філософські основи танцю контемпорарі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 132–139.
4. Федотова Н. В. Культурологічні засади та основні техніки танцю контемпорарі. *Питання культурології*. 2022. № 40. С. 349–358.
5. Федотова Н. В. Поняття «Contemporary Dance» (танець контемпорарі): культурологічні, філософські та мистецтвознавчі підходи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 75–80.
6. Хендрик О. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 128 – 132.
7. Чаус О. О. Формування Contemporary dance на основі танцю модерн. *Мистецтвознавчі записки*. 2011. № 19. С. 269–275.
8. Шариков Д. І. Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві. Київ: Київський міжнародний університет. 2010. 173 с.

І. О. Ткаченко

*кандидат педагогічних наук, доцент
завідувач кафедри хореографії та
спортивних дисциплін*

Б. Г. Яременко

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри хореографії та спортивних дисциплін*

ЄВРОПЕЙСЬКА ТА ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКА ПРОГРАМИ СПОРТИВНО-БАЛЬНОГО ТАНЦЮ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

Стаття присвячена проблемі спортивно-бального танцю. У роботі охарактеризовано особливості європейської та латиноамериканської програм спортивно-бального танцю. Виокремлено спільні та відмінні риси, які прослідковуються у техніці виконання, музичному супроводі, сценічному образі, художніх засобах виразності.

Ключові слова: спортивно-бальний танець, європейська програма, латиноамериканська програма, бальний танець.

Постановка проблеми. Актуальність запропонованої нами теми дослідження зумовлена зростаючим інтересом до спортивно-бального танцю як культурного феномена і професійного виду спорту. Спортивно-бальні танці не лише об'єднують елементи мистецтва і спорту, але й стають засобом міжкультурної комунікації. Вивчення європейської та латиноамериканської програм дозволяє поглибити розуміння технічних, емоційних та стилістичних особливостей, що характеризують дані два напрями. Розгляд спільного і відмінного між програмами важливий для танцівників, тренерів та хореографів, які прагнуть досягти високої технічної майстерності та краще розуміти різні підходи до виконання, вираження емоцій і побудови сценічного образу. Усе це сприяє вдосконаленню методики викладання і тренувань, розширює можливості для творчої реалізації та сприяє розвитку індивідуального стилю танцівників.

Аналіз актуальних досліджень. У контексті висвітлення проблеми досліджуваного феномену актуальності набувають роботи В. Годовського та О. Горбунко, які висвітлюють питання композиції латиноамериканських танців, а також теорії та методики викладання латиноамериканських танців. Латиноамериканська програма спортивно-бального танцю стала об'єктом наукового пошуку А. Лисенко. Натомість, технічну складову європейських

танців вивчає Г. Ховард. Аспектно дотичною стала робота М. Кеби, яка присвячена формуванню техніки виконання та методики викладання європейських та латиноамериканських танців міжнародного стилю [17]. Ціннісного значення набуває праця В. Сизоненко, яка деталізує теорію та методику сучасного бального танцю. Водночас аналіз наукової думки надає підстави стверджувати, спільні та відмінні риси європейської та латиноамериканської програм спортивно-бального танцю не були предметом цілісного дослідження, що і спонукало до вибору теми нашої роботи.

Мета статті – надати характеристику європейській та латиноамериканській програмам спортивно-бального танцю та з'ясувати їх спільні та відмінні риси.

Виклад основного матеріалу. Спортивно-бальні танці – це стиль танцювального мистецтва, який об'єднує технічну майстерність, естетику, фізичну підготовку та мистецтво створення емоційного образу. Цей напрям включає дві основні програми, які є невід'ємною частиною міжнародних змагань – європейську (стандартну) і латиноамериканську. Кожна з цих програм має свої особливості, хоча їх також об'єднують деякі спільні елементи та завдання. Оскільки обидві програми мають різні історичні корені та музичні стилі, аналіз їх спільного та відмінного надає змогу краще зрозуміти глибину досліджуваного нами виду танцювального мистецтва.

Так, застосування історичного аналізу надає можливість зауважити, європейська програма (стандартна) виникла в Європі та має традиційний характер. До цієї програми входять такі танці: повільний вальс, віденський вальс, танго, фокстрот і квікстеп. Останні формувалися під впливом класичної музики та світських балів Європи XIX століття. Кожен танець європейської програми має свою історію і передає особливу емоційну атмосферу: від ніжності й плавності вальсу до енергійності та драматичності танго [4].

Натомість, латиноамериканська програма, як впливає з назви, бере початок у Латинській Америці і Північній Америці. До неї входять такі танці: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль і джайв. Заявлені танці виникли як частина народних святкувань, вони більш яскраві, експресивні й емоційні. Латиноамериканські танці часто мають більш активні рухи тіла, що підкреслюють ритмічність музики та виражають багатий спектр емоцій – від пристрасті

румби до запального ритму самби [2].

Наголосимо, однією з основних відмінностей між даними програмами є стиль виконання та техніка. Так, європейська програма передбачає постійний контакт партнерів і високу форму злагодженості рухів. Танцівники дотримуються фіксованого положення корпусу і зберігають вертикальну лінію. Рухи в європейських танцях плавні, контрольовані, з акцентом на «прокат» кроків по підлозі, що створює враження легкості та безперервності. Тоді як, латиноамериканська програма відрізняється від європейської більшою свободою рухів. У багатьох танцях цієї програми контакт партнерів не є обов'язковим, а увага зосереджена на індивідуальній техніці кожного танцівника. Рухи в латиноамериканських танцях активні, з акцентом на роботу стегон і корпусу, які створюють динамічність і виразність. Важливу роль тут відіграє ритмічне відчуття та здатність передавати характер музики через емоції і пластичність [5].

Варто аргументувати, європейські танці зазвичай характеризуються елегантністю та стриманістю. Партнери прагнуть передати благородний і вишуканий образ, який підкреслюється класичними костюмами: для чоловіків – фраки, для жінок – довгі вечірні сукні. Образи у європейських танцях нагадують старовинні бали, де кожен рух був сповнений грації та глибоких почуттів, що приховані за зовнішньою стриманістю.

У латиноамериканській програмі, навпаки, яскраво виражені емоції є одним з головних компонентів. Танцівники передають пристрасті, веселість або драматизм через експресивні жести, насиченість рухів та відкриті пози. Костюми для латиноамериканських танців часто яскраві, кольорові, прикрашені стразами і бахромою, що підкреслює швидкість і динамічність рухів, додаючи енергії і «живості» образу [1].

Музика є ще однією важливою відмінністю між європейською та латиноамериканською програмами. Європейські танці виконуються під класичну музику, що задає плавний темп та чіткий ритм. Ритми більш рівномірні, що дозволяє зосередитися на техніці й контролі рухів. Кожен танець європейської програми має свої ритмічні особливості, які вимагають різного підходу до виконання. Латиноамериканські танці, навпаки, виконуються під ритмічну, живу музику, часто з акцентом на барабанний ритм і ритмічні варіації. Самба, наприклад, має особливий пульсуючий

ритм, а румба вирізняється повільним темпом і наголошенням на чуттєвості. Латиноамериканська музика сприяє більш вільному вираженню емоцій, що дозволяє танцівникам проявити свою індивідуальність і творчий підхід.

Однак, попри відмінності, обидві програми мають певні спільні риси, зокрема мету створення естетично привабливого образу, технічну майстерність та сценічну виразність. В обох програмах важливою є злагодженість між партнерами, де особлива увага приділяється підтриманню гармонії та синхронності. Учасники змагань у обох програмах мають володіти високим рівнем підготовки, знанням базових технічних елементів і вмінням адаптуватися до вимог хореографії, що дозволяє їм поєднувати віртуозність з природністю виконання [3].

Висновки. Отже, європейська і латиноамериканська програми спортивно-бального танцю є двома різними світами, що поєднують у собі красу, майстерність і мистецтво створення танцювального образу. Європейська програма підкреслює елегантність і стриманість, а латиноамериканська – динамічність та емоційну експресію. Незважаючи на такі відмінності, обидві програми є чудовим прикладом злиття технічної точності з мистецьким вираженням. Саме ця багатогранність робить спортивно-бальні танці унікальним видом мистецтва, що заворожує глядачів та вимагає від танцівників максимальної віддачі й творчого підходу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Годовський В. М., Горбунко О. А. Композиція латиноамериканських танців. *Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів першого-другого курсів кафедри хореографії*. Рівне: РДГУ, 2005. 35 с.
2. Годовський В. М., Горбунко О. А. Теорія та методика викладання латиноамериканських танців. *Лекційний курс та методичні рекомендації студентів першого курсів кафедри хореографії*. Рівне: РДГУ, 2005. 35 с.
3. Кеба М. Є. Формування техніки виконання та методики викладання європейських та латиноамериканських танців міжнародного стилю: історіографічний аспект. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 154–160.
4. Лисенко А. Спортивні бальні танці. Латиноамериканська програма. Харків: ФОП Бровін О. В., 2021 442 с.
5. Сизоненко В. Теорія і методика сучасного бального танцю. Умань: АЛМІ, 2017. 200 с.

КИТАЙСЬКИЙ ЕСТРАДНИЙ СПІВ: ТЕХНІЧНИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ

У статті досліджується феномен китайського естрадного співу як самобутнього явища, що поєднує традиційну музичну естетику з сучасними техніками вокального виконавства. Розглянуто ключові технічні прийоми, які використовують китайські естрадні співаки, зокрема мікст, фальцет, мелізми, контроль дихання, а також вивчено стильову багатоманітність – від традиційних пентатонічних балад до R&B, поп-року та урбан-стилістики. Особлива увага приділяється впливу західної поп-культури та корейської школи вокалу на формування нової вокальної мови Китаю.

Ключові слова: *китайська естрада, вокальна техніка, мікст, фальцет, пентатоніка, поп-музика Китаю, стилістика вокалу, китайський поп, вокальні практики, музична глобалізація.*

Постановка проблеми. Упродовж останніх десятиліть китайська поп-музика стала однією з найдинамічніших і найвпливовіших складових глобального музичного простору. Водночас вокальні техніки, якими користуються китайські виконавці, залишаються малодослідженими в європейській і зокрема українській музикознавчій традиції. Актуальною є потреба осмислення того, як в межах китайського естрадного вокалу поєднуються елементи локальної музичної спадщини та глобальні тренди вокального мистецтва.

Аналіз актуальних досліджень. До ключових джерел, що стосуються китайського естрадного співу, належать праці Fung (2008), Ho (2012), Lau (2017), які аналізують музичну ідентичність Китаю у глобальному контексті. Zhou & Wang (2015) окреслюють технічні аспекти вокального навчання, а Chen (2014) досліджує емоційність китайського попу. Liu (2019) звертає увагу на вплив медіаплатформ і західних моделей звукопродюсування. Однак відсутнє комплексне дослідження вокальної техніки та стильової мови сучасних китайських співаків з музикознавчої, а не лише культурологічної перспективи.

Мета дослідження – є комплексний аналіз технічних і стильових особливостей китайського естрадного вокалу як феномена сучасного музичного мистецтва в контексті взаємодії традиційної вокальної культури й глобалізованої поп-естетики.

Виклад основного матеріалу. Китайський естрадний вокал формувався у кількох взаємопов'язаних напрямках. Від традиційної китайської пісенності він успадкував:

- **пентатонічну мелодику** (лади ґун, шан, цзюе), яка є основою багатьох естрадних творів [3, с. 199–200];
- **виразну дикцію**, що походить із театральної традиції *кунцюй* [4, с. 33];
- **естетику нюансованості** – легке фразування, динамічну пластику звуку [1, с. 58].

Тере́за Те́нг (邓丽君) стала знаковою постаттю раннього синтезу. Її стиль вирізнявся м'якою вокальною подачею, напівшепотом, інтимністю тембру, що протистояло героїчному звучанню революційної естради 1950–70-х [2, с. 118–119]. Китайський естрадний вокал має широкий спектр технічних прийомів, адаптованих під жанрові вимоги та лінгвістичні особливості мови: **мікст (mix voice)** – поширений у баладному та поп-рок жанрі, дозволяє плавно переходити з грудного регістру до верхнього без різкого зламу. Прикладом є виконання Ван Фей (王菲) у композиції «红豆», де мікст гармонійно вплетений у середній і верхній регістри [8, с. 43–44]; **фальцет та головний регістр** – використовуються здебільшого в емоційно-напружених кульмінаціях. Співачка Чжан Лян'ін (张靓颖) широко застосовує фальцет у пісні «如果这就是爱情», створюючи ефект емоційного вивищення [5, с. 91–92]; **артикуляція та дикція** – китайська мова з її тональною природою вимагає високої точності вимови навіть при мелізмах. Співаки повинні уникати зміни тону, що може змінити зміст слова [1, с. 58–59]; **динаміка та нюанси** – китайський естрадний вокал часто уникає форсованого звучання, віддаючи перевагу динамічній гнучкості. Це відзначається у виконанні Lay Zhang (张艺兴), де відбуваються тонкі переходи між півтоном звучання і повноцінною фразою [6, с. 36]; **мелізматичні елементи** – завдяки впливу американського соулу та R&B (через Корею), молоді вокалісти активно застосовують *runs*, *glissandi*, *slides*. Наприклад, Jackson Wang у «LMFY» показує R&B-манеру з глісандо у завершеннях фраз [8, с. 51].

Стильові напрями в китайському естрадному мистецтві. Традиційно-баладний стиль (пентатоніка + сучасне аранжування) Jay Chou (周杰伦) «菊花台» поєднує пентатонічну мело-

дику з рояльним акомпанементом і західною гармонією. *Урбан-поп, хіп-хоп та trap Jackson Wang, Kris Wu* та інші представники «урбан-хвилі» інтегрують агресивні вокальні прийоми (growl, fry), дихальні атаки, ритмічні реп-фрази. Вокалісти нового покоління, як Zhou Shen (周深), використовують складні вокальні ходи, перехід у фальцет, вібрато на завершеннях фраз. Його 「大魚」 ілюструє злиття китайської кантилени з soul-фразуванням [4, с. 76–77]. *Поп-рок стиль Wang Leehom (王力宏)* поєднує рок-бельтинг з синкопованими ритмами. Використовується chest voice, переривчасте дихання, активна опора [8, с. 50].

Важливу роль у формуванні вокальних практик відіграє тренінг у західних академіях і К-поп індустрії. Так, співаки, які проходили стажування в Сеулі (наприклад, Lay Zhang, Victoria Song), демонструють:

- точне вокальне інтонування
- володіння різними вокальними технічними прийомами
- пріоритет «clean tone» з контролем динаміки

Водночас зберігається національна специфіка: використання пентатоніки, характерної інтонації, м'яких тембрів [1, с. 62–63].

Висновки. Китайський естрадний спів є результатом складного культурного діалогу між традицією та сучасністю. Його технічна база поєднує академічну точність і популярну гнучкість, а стильова різноманітність демонструє відкритість до світових впливів та збереження локальної інтонаційної самобутності. Дослідження китайської вокальної традиції відкриває нові можливості для розуміння трансформаційних процесів у глобальній поп-культурі та підкреслює важливість мультикультурного підходу в вокальному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Chen, Y. (2014). *Expressive Techniques in Contemporary Chinese Pop Singing: Between Tradition and Innovation*. Beijing: China Music Press. – 112 p.
2. Chow, Y. F. (2003). "Imagining the Modern: Teresa Teng's Sweet Voice and Nostalgic Longing." In: *Positions: East Asia Cultures Critique*, vol. 11, no. 2, pp. 117–144.
3. Fung, A. (2008). *Global Capital, Local Culture: Transnational Media Corporations in China*. New York: Peter Lang. – 260 p.
4. Ho, W.-C. (2012). *Music Education and Social Change in China: Nationalism, Ideology and the Production of Modernity*. New York: Routledge. – 198 p.
5. Lau, F. (2017). "The Voice of a Generation: Pop Music and the Rise of the Individual in China." In: *Popular Music Studies*, vol. 4, pp. 85–102.

6. Liu, C. (2019). *Vocal Identity and the Digital Stage: Chinese Pop Singers and Transnational Training*. Hong Kong: HKU Press. – 147 p.
7. Tang, J. (2010). *Faye Wong and the Reconfiguration of Pop Culture in China*. Taipei: Musicology Institute Press. – 136 p.
8. Zhou, M., & Wang, X. (2015). *Modern Vocal Pedagogy in China: Practices, Problems and Potentials*. Shanghai: East China Normal University Press. – 224 p.

К. С. Чернишова

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

О. В. Гулей

*заслужений майстер народної творчості України,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну*

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОГО РОЗПИСУ ПО ТКАНИНІ НА ТЕРЕНАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ НА ЗЛАМІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

У статті здійснено комплексний аналіз трансформацій художнього текстилю в Західній Україні від кінця ХХ до початку ХХІ ст. Автори розглядають зміну парадигми від масового промислового виробництва до авторських технік, зокрема батика, шіборі, фотофільмодруку, в контексті культурного відродження після здобуття Україною незалежності. Висвітлено діяльність ключових фабрик, художників, викладачів і дизайнерів, зосереджено увагу на сакральному текстилі, декоративному панно, виставкових платформах і міжнародній співпраці. Узагальнено роль освітніх установ і виставок у збереженні національних традицій і формуванні новітніх художніх практик у текстильному мистецтві.

Ключові слова: *художній текстиль, декоративне мистецтво, текстильний дизайн, художній розпис тканин.*

Постановка проблеми. Після здобуття Україною незалежності художній текстиль зазнав значних трансформацій: занепад промислового виробництва змінився зростанням інтересу до авторських технік, зокрема батика, шіборі, фотофільмодруку. Незважаючи на активний розвиток галузі, в українському мистецтвознавстві бракує системного аналізу цих змін, зокрема в контексті регіональних особливостей, освітніх ініціатив і міжкультурного обміну.

Аналіз актуальних досліджень. У дослідженні художнього текстилю та його фольклорних витоків важливу роль відіграють праці, присвячені як теоретичному осмисленню, так і практичному

аналізу сучасних та традиційних форм декоративно-ужиткового мистецтва. Значну увагу до питань репрезентації образотворчого фольклору приділено у статті К. Гончар, яка аналізує сучасні кураторські та виставкові проекти в контексті збереження та трансформації народних образів у художній культурі. Водночас публікація Л. Єгорової надає огляд міжнародного бієнале сучасного текстилю, демонструючи ключові тенденції у глобальному розвитку цього виду мистецтва, що дозволяє здійснити зіставлення українського досвіду із міжнародним. Фундаментальним для розуміння еволюції декоративного мистецтва в Україні є монографія Т. Кара Васильєвої та З. Чегусової, в якій окреслено основні стильові пошуки митців ХХ ст. та виявлено культурні домінанти доби. Техніко-технологічні аспекти текстильного мистецтва розглядає Т. Касьян у своїх працях, зокрема в статті, присвяченій батику, та у навчально-методичному посібнику, що містить практичні рекомендації щодо художнього розпису тканини. Окремий інтерес становить дисертаційне дослідження О. Луковської, у якому проаналізовано розвиток художнього ткацтва Львова другої половини ХХ ст., виявлено його художні особливості, а також простежено впливи традицій та інновацій. Формування науково-понятійного апарату з проблематики художнього розпису тканин розглянуто у статті А. Лутфулліної, що сприяє теоретичному обґрунтуванню дослідження. Праці І. Теслюк зосереджені на феномені української промислової вибійки, зокрема на прикладі діяльності Тернопільського бавовняного комбінату. Дослідниця акцентує на культурологічних аспектах цього явища, що дозволяє розглядати вибійку не лише як промисловий продукт, а й як вияв національної ідентичності у сфері масового текстильного виробництва.

Мета статті: проаналізувати специфіку розвитку художнього розпису тканин у західних регіонах України в пострадянський період крізь призму технічних, культурних та освітніх трансформацій.

Виклад основного матеріалу. Після розпаду Радянського Союзу Тернопільський бавовняний комбінат, як і багато інших підприємств легкої промисловості, опинився у скрутному економічному становищі. Через обмежені ресурси виробництво зосередилося на повторенні зразків минулих років, при цьому зменшувалася складність орнаментів і спрощувалася кольорова палітра тканин. Лише у 2002 році розпочалась модернізація техно-

логічного процесу [1]. Було відкрито дизайнерську студію в Києві з філією в Тернополі для розробки нових композицій вибіячених тканин. У цей період виробляли комплектні тканини для постільної білизни, проте без складних декоративних елементів, таких як ажурні ефекти, резервний або витравний друк.

Дубнівська фабрика художньої галантереї у Рівненській області спеціалізувалась на виготовленні вовняних та штапельних серветок, рушників, хусток і постільної білизни, які декорували за допомогою техніки фотофільмодруку. Головним художником тут був В. Вальчук, а серед провідних майстрів – В. Бородейко, Е. Володько, Л. Наконечна, Н. Фокіна, О. Станіславчук [3]. Цю саму техніку активно застосовували і на Чернівецькій фабриці текстильно-художніх виробів, де виготовляли хустки, стрічки, скатертини з капрону, атласу і плюшу. Креативний підхід забезпечували художник С. Дибя та майстри М. Фельдман і Т. Проданчук. З 1972 р. техніка фотофільмодруку використовувалась також на фабриці в Любешові (Волинська область), де нею оздоблювали рушники та хустки зі штапелю. Керувала художнім процесом С. Ганусовська [5]. Цей метод прикрашання широко впроваджували й у Львові на підприємстві «Юність» (колишнє текстильно-галантерейне об'єднання), де виконували як масову, так і ексклюзивну продукцію – шалики, скатертини, штори, серветки тощо. Дизайни створювали випускники Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва: О. Сулейманова, С. Пижова, Т. Сукневич, В. Ружанська та головний художник М. Боб'як.

У 1990–2000-х рр. ці художники розробляли комплекти текстилю для готелів і ресторанів Києва та Львова, серед яких – особливі за декором вироби для львівського готелю «Дністер» та поїздів українських залізниць [7]. До візиту Папи Римського Івана Павла II в Україну (2001) були створені унікальні сувенірні серветки з елементами вишивки та фотофільмодруку. М. Боб'як розробила також ексклюзивний обрус у стилі гуцульської кераміки для українців Канади. До цього виробництва долучалися студенти й викладачі кафедри художнього текстилю ЛДІПДМ (нині – ЛНАМ), виконуючи тут практичні та дипломні проєкти. Ще у 1960-х рр. художниця Н. Паук звернула увагу на схожість батика з писанковим розписом і намагалася інтегрувати техніку художнього розпису в навчальний процес, що стало можливим лише у 1980-х рр. завдяки викладачкам М. Токар і З. Семак. Вони знайомили

студентів із вибіркою, батиком, фотофільмодруком та іншими текстильними техніками [6].

Новий етап розвитку цих технік настав із початком незалежності України. Важливою подією стала виставка «Презентація'94» у Хмельницькому, де було представлено широкий спектр батикових творів. Участь у ній взяли випускники львівської школи, які демонстрували панно, декоративні тканини та образотворчі роботи з орнаментами, що ґрунтувалися на українських народних традиціях. У тому ж році у Львові відбулося бієнале «Текстильний шал», засноване мистецтвознавицею й художницею Г. Кусько. На цьому заході українські автори продемонстрували широкий спектр художнього текстилю, зокрема батик. Роботи, присвячені темам традиційних обрядів, вирізнялися символічним забарвленням, інформативністю та абстрактністю. Художники трактували тканину не просто як основу для малюнка, а як елемент, тісно пов'язаний з образною мовою твору. Витвори провідних митців, виконані у різноманітних текстильних техніках – шіборі (вузликовий батик), холодному та гарячому батику, вільному розписі – були представлені і на міжнародних бієнале «Скіфія» (Херсон), започаткованих у 1996 році Л. Єгоровою та А. Шнайдером. Ці мистецькі платформи були зорієнтовані на глобальні напрямки «Art Fabric» і «Fiber Art», тому представлені твори, зокрема західноукраїнських митців, створено з урахуванням найновіших міжнародних тенденцій [9].

Із відновленням незалежності в Україні активізувався національно-культурний процес, відзначений поверненням до духовних витоків. На тлі відродження релігійності та будівництва нових храмів зросла потреба в сучасному сакральному текстилі. Студенти та викладачі мистецьких закладів Львова, Косова й Вишніці почали створювати сакральні тканини (воздухи, пелени, покровці), використовуючи техніки гарячого й холодного батику, аплікацію й декоративне ткання. На початку 2000-х утвердилися мистецькі підходи, започатковані в 1990-х рр. У творчості західноукраїнських художників з'являються декоративні панно зі стилізованими фітоморфними, антропоморфними та зооморфними мотивами. Художники – зокрема В. Іванчук, Г. Слободян, І. Токар, Н. Ґронська та ін. – звертаються до філософських тем, використовуючи образно-асоціативні й абстрактні форми.

Мотиви писанкової орнаментики та трипільської символіки

особливо помітні в роботах О. Веретко, О. Чуйка, Т. Французенко. До релігійної тематики звертаються А. Гончарова-Цівінська, Н. Федоренко, О. Приведа та інші. Частина художників – І. Токар, Л. Тарадай, О. Чуйко – черпають натхнення з архітектури та пейзажів. Теперішні мистецькі практики характеризуються синтезом матеріалів і технік. Наприклад, А. Кляповська поєднує батик з льоном, шіборі та декоративними ефектами, як-от вишивка і кракле. Л. Лупул використовує вишивку, колаж, печворк, а О. Звір – друк по тканині разом із батиком [1].

Художник і теоретик О. Чуйко комбінує шовк, повсть і нетекстильні матеріали, створюючи виразні панно. С. Бурак працює з лляними тканинами, застосовуючи шіборі та шовкографію, а Д. Якимчук поєднує гарячий батик з техніками шиття. Ю. Фадєєва створює авторські вироби з поєднанням вузликового фарбування, гачкування та клаптикового шиття.

Батик також знаходить застосування у виготовленні народних іграшок. У 2008 році О. Петрашук-Гинга вперше запровадила у Вишнівському коледжі створення ляльок-мотанок, оздоблюючи їхній одяг батиковими й ткацькими техніками. На всеукраїнських виставках-трієнале художнього текстилю в Києві (2004–2016) львівські, прикарпатські та закарпатські митці представили твори, створені в різних текстильних техніках, із переважанням змішаних методів і матеріалів. Одним із ключових чинників, що сприяють розвитку українського батика, є міжнародна співпраця митців. Прикладом такої взаємодії стала виставка «Червіль у діалозі», що відбулася у 2015 р. в Львівському Палаці Мистецтв у межах міжнародної наукової конференції «Польща – Україна. Співіснування та ідентичність. Подібності та різниці на межі культур». Захід було організовано Суспільною Академією Наук у Варшаві, ЛНАМ, Львівським Палацом Мистецтв, Фундацією «Ад Астри» та Організацією Всесвітнього Мистецтва Текстилю. З української сторони проєкт координувала Н. Соболевська, а з польської – Д. Хара Антошкевич. У виставці взяли участь художники з Польщі та України, зокрема представники західноукраїнської школи – А. Попова, В. Дубовик, Г. Кусько, З. Шульга, І. Токар, К. Кусько, М. Токар, О. Луковська, С. Бурак та інші. В експозиції були представлені твори, виконані в техніках гарячого та холодного батика, живопису по шовку, клейового друку та ситодруку. Більшість робіт вирізнялася використанням червоного кольору як символу,

пов'язаного з історичними й культурними традиціями обох країн. Така міжкультурна взаємодія сприяла творчому діалогу, обміну досвідом та збагаченню національних мистецьких практик.

Художній розпис тканини також активно використовується в моделюванні одягу. Українські митці та дизайнери – Г. Забашта, Л. Дзундза, Л. Лупул, О. Петричук, О. Приведа, Т. Печенюк, Ю. Фадєєва та інші – створюють сучасний одяг і аксесуари, використовуючи різноманітні техніки: холодний і гарячий батик, шіборі, фотофільмодрук, вільний розпис, контактний друк, колаж. Основу їх композицій становлять стилізовані фітоморфні мотиви, рідше – зооморфні, орнаменти писанок, трипільські елементи й абстрактні образи [2]. Так, київська художниця Г. Забашта поєднує у своїх роботах холодний батик із технікою стьобання. Івано-Франківська мисткиня О. Петричук у декоративному оформленні одягу вдало інтегрує шовкові батикові тканини з мереживом. А львівська авторка Л. Лупул, створюючи сумки, використовує синтез матеріалів – батик, вишивку, клаптикове шиття тощо.

Відтак, на межі XX–XXI ст. розвиток художнього розпису по тканині в Україні, особливо в західному регіоні, набирає нових обертів. Значний вплив на цей процес мають мистецькі виставки, на яких демонструються твори, створені в різних техніках – холодного й гарячого батика, шіборі, фотофільмодруку, а також змішаних методах із поєднанням текстильних і нетекстильних матеріалів.

Висновки. Отже, художній текстиль в Україні пройшов шлях від масового промислового виробництва до авторських форм, що поєднують традиційні й експериментальні техніки. Західно-українська школа текстилю відіграла ключову роль у збереженні й оновленні текстильних традицій. Активна виставкова діяльність, участь у міжнародних проектах та залучення молодих митців сприяли збагаченню національного мистецького ландшафту та розвитку сучасного текстилю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончар К. Р. До питання про образотворчий фольклор : Репрезентація кураторських і виставкових проєктів // Художня культура. Актуальні проблеми. 2014. Вип. 10. С. 247–255.
2. Єгорова Л. Міжнародне бієнале з сучасного текстилю. Образотворче мистецтво. 2008. № 1. С. 138–139.
3. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. В. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.

4. Касьян Т. К. Художній розпис тканини в техніці «батик» в історичному, технологічному та творчому аспектах. Вісник ХДАДМ. 2008. № 11. С. 63–67.
5. Касьян Т. К. Батик : навчально-методичний посібник. Черкаси : ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2011. 68 с.
6. Луковська О. І. Художнє ткацтво Львова другої половини ХХ століття (художні особливості, традиції та новації) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 175 с.
7. Лутфулліна А. Склад науково-понятійного апарату з проблем художнього розпису тканин. Мистецька освіта : зміст, технології, менеджмент. 2010. Вип. 5. С. 119–126.
8. Теслюк І. С. Вибійчані тканини Тернопільського бавовняного комбінату (1974-2005 рр.). Вісник ХДАДМ. 2008. № 6. С. 110–124.
9. Теслюк І. С. Українська промислова вибійка другої половини ХХ – початку ХХІ століття: культурологічний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2010. 18 с.

В. В. Юрченко

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво»*

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ САКСОФОНУ В УКРАЇНІ

У статті обґрунтовано необхідність розв'язання проблеми саксофонового виконавства. Підкреслено вплив європейських шкіл гри на саксофоні на українське саксофонове мистецтво. Зазначено, що українська музично-виконавська традиція розвивається у контексті світових тенденцій.

Ключові слова: виконавські школи, саксофонове виконавство, національні традиції, саксофон.

Постановка проблеми. Один із найвиразніших представників родини духових інструментів – саксофон, що з'явився в середині ХІХ століття. Завдяки своїм унікальним акустичним і технічним характеристикам він ідеально відображав нове світовідчуття людини епохи романтизму. Від самого початку саксофон активно використовувався у духових, оперних, згодом – у симфонічних оркестрах і камерних ансамблях. У ХХ столітті в межах європейської академічної традиції його розвиток був збагачений впливами джазу та естрадної музики, чому сприяли творчі прагнення провідних виконавців. Нові риси саксофонного мистецтва, які виникли під впливом культурних і соціальних запитів ХХ століття, і стали підґрунтям для вибору теми бакалаврської роботи.

Аналіз актуальних досліджень. У спеціальних наукових роботах досліджено окремі аспекти історичного, виконавського

розвитку саксофоніста (В. Іванов, П. Круль, М. Крупей, Ю. Усов); розглянуто проблеми методико-педагогічного характеру саксофонного навчання в контексті цілісної системи опанування духових інструментів (В. Апатський, Н. Волков, І. Пушечников, А. Федотов, О. Плохотнюк та інші).

Мета публікації – розглянути історичні передумови розвитку саксофону в Україні.

Задля реалізації визначеної мети було обрано такі **методи**, як: теоретичні (аналіз та узагальнення висновків історико-теоретичної, педагогічної, мистецтвознавчої літератури задля визначення теоретичних основ та поняттєво-термінологічного апарату дослідження); емпіричні (спостереження, оцінювальні підходи – задля отримання всебічної інформації щодо обраного феномену).

Виклад основного матеріалу. У процесі історичного розвитку саксофон сформувався як самобутній музичний інструмент, що потребував особливого виконавського підходу та створення відповідного простору художньо-музичних уявлень. У ході опанування інструмента ці уявлення поступово перетворювались на засіб реалізації творчих задумів виконавця. Його характерне, ні з чим не схоже темброве забарвлення асоціюється з унікальним тембром та мелодичною манерою звучання, що вирізняє саксофон серед інших духових інструментів [3].

Застосування саксофона в оркестрових партитурах демонструє його тісний зв'язок з глибокими художніми образами, вимагаючи від виконавця специфічного мислення, здатного передати авторський задум. Прикладом є «Арлезіанка» Ж. Бізе, де саксофону доручено виразити образ Жано – персонажа з чутливим сприйняттям соціальної дійсності.

Важливою складовою навчання гри на саксофоні є формування художнього мислення, що передбачає опанування специфічних виконавських засобів – таких як чвертьтонові інтонації через комбіновану аплікатуру, або імітація багатоголосся на мелодичному одноголосному інструменті. Саксофон вимагає від виконавця здатності передавати особливу естетику міміки та жесту, що у свою чергу пов'язане з розвитком рефлексії, самопізнання та усвідомлення власного технічного й творчого потенціалу.

Ефективність цього процесу значною мірою залежить від наявності у виконавця внутрішньої установки на пізнання природи та художньої значущості інструмента. Самовдосконалення в грі на

саксофоні має ґрунтуватися на глибокому розумінні його акустико-тембрової гнучкості та багатого художньо-стилістичного потенціалу, що, у свою чергу, спонукає виконавця до творчого самовираження й формування оригінального музичного мислення.

Художнє мислення виконавця на саксофоні формується як результат сукупного досвіду: накопичених знань, технічних і виконавських навичок, а також музично-слухового досвіду. Воно передбачає поєднання необхідних якостей, серед яких особливе місце займають музичне сприйняття, уява та інтонування – прояви глибокої музично-психічної та духовної активності музиканта.

Історія становлення саксофона як музичного інструмента дозволяє осмислити його особливу художню функцію. Його звучання поєднує вокальну мелодику з сучасними акустичними характеристиками та психологічною емоційністю, що відкриває широкі можливості для втілення складних музичних ідей. Сучасні звукові елементи, інтонаційні звороти, артикуляція, агогіка та гармонічна мова саксофона стають носіями символічного змісту в межах сучасної художньої виразності [1].

Очевидно, що формування виконавської виразності на духовому інструменті є творчим процесом, тісно пов'язаним з розвитком і вдосконаленням художнього мислення музиканта. Це передбачає високий рівень музичних здібностей, знань у галузі історії та теорії музики, емоційно-психологічну гармонію з інструментом, а також фізіологічну готовність до виконання музики різних стилів та акустичних особливостей. Сукупність цих компонентів становить основу художнього мислення саксофоніста під час навчання, забезпечуючи цілісне оволодіння системою музично-виражальних засобів і прийомів, необхідних для реалізації виконавського задуму [2].

Варто звернути увагу на жанрово-стильові особливості виконавства на саксофоні. Цей порівняно молодий духовий інструмент, що з'явився у середині XIX століття, став логічним продовженням еволюції кларнета й швидко знайшов своє місце у композиторській творчості, а відповідно – і у виконавській практиці.

Початкове застосування саксофона було пов'язане переважно з ансамблевим виконавством у духових та оперних оркестрах, згодом – у симфонічному оркестрі. Поступово інструмент увійшов і до складу камерних ансамблів, що виконували твори таких композиторів, як Дж. Мейєрбер, Ж. Бізе, М. Равель [4].

Згодом саксофон утвердився і як сольний інструмент. Яскравим прикладом цього стало відоме «Болеро» М. Равеля, де композитор уперше доручив саксофону провідну партію, перетворивши його на центральний художньо-виразовий елемент оркестру, що надає твору особливого звучання та колористичної глибини.

Українська музично-виконавська традиція розвивалась у контексті світових тенденцій, тому інтеграція саксофона в національну музичну культуру була органічною. Вже з початку ХХ століття інструмент активно використовувався у виконанні джазової, естрадної та популярної музики, що додатково розширило його жанрово-стильові межі.

Висновки. Отже, у процесі історичного становлення саксофона та розвитку виконавських традицій в українській музичній культурі, цей інструмент здобув широку популярність. Його застосування вийшло за межі симфонічного оркестру, охопивши й джазові колективи, де саксофон успішно поєднав у собі характерні риси американського класичного джазу. Водночас він адаптувався до українського музичного контексту, увібравши елементи національного етносу та ставши засобом вираження індивідуального стилю окремих композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зотов Д. І. Еволюція саксофона у творчості провідних європейських композиторів. Українське музикознавство. *Науково-методичний збірник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : ПП Лисенко М. М., 2016. Вип. 42. С. 320 – 336.
2. Зотов Д. І. Саксофонна школа на Полтавщині: етапи розвитку (1988 – 2012 рр.). *Міжнародний вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 205 – 211
3. Плохотнюк О. С. Організація самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів : навчальний посібник. Луганськ: Альма-матер, 2007. 34 с.
4. Чжан Цзянань. Жанрово-стильові пріоритети у використанні саксофона українськими музикантами. *Мистецька освіта в Україні : проблеми теорії і практики : зб. тез за матеріалами Всеукр. наук.- метод. конф.-семінару, 27-28 лют. 2014 р.*– Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014.– С. 151–153

Наукове видання

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ

*Збірник наукових праць
Виходить два рази на рік*

Випуск 2 (20)

Комп'ютерна верстка С.П. Цьома

Підп. до друку 28.04.2025.
Формат 60x84/16. Гарнітура Arial.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 6,39.
Ум. фарб.-відб. 6,39. Обл.-вид. арк. 6,03.
Тираж 100 пр. Зам. № 28.

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016