

: <http://h.ua/story/238963/>

6. Степовик Д.В. Яків Гніздовський. Життя і творчість [Текст] / Д. В. Степовик ; Дослідна фундація ім. О. Ольжича в США. – К. : Видавництво ім. Олени Теліги, 2003. – 222 с.: іл.
7. Шерех Ю. Зустрічі з Гніздовським / Юрій Шевельов (Юрій Шерех) // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок / упоряд і прим. Р.М. Корогодського / Юрій Шерех. – К.: Час, 1998. – С. 185-196.
8. Яків Гніздовський. Малюнки. Графіка. Кераміка. Статті / Яків Гніздовський. – Нью-Йорк: «Пролог», 1967. – 180 с.

УДК 745 : 391.984 : 7.075 : 7.067.2

Віолетта Дутчак
(Івано-Франківськ, Україна)

МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ЯК ОБ'ЄКТ ЕТНОДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЇ БАНДУРИ)

У статті розглянуто українську бандуру в контексті традицій етнодизайну. Проаналізовано етапи еволюції та реконструювання бандури, визначено стабільні елементи її форми та елементів будови. Охарактеризовано пошуки сучасних майстрів у декоруванні інструмента.

Ключові слова: музичний інструмент, бандура, етнодизайн, українські традиції, елементи конструкції, декорування.

This article deals with the ukrainian bandura in the context of ethnodesign traditions. The steps of evolution and bandura reconstruction are analyzed and stable elements of its form and structure elements are defined. The search of modern masters in instrument decoration are characterized.

Keywords: musical instrument, bandura, ethnodesign, ukrainian traditions, construction elements, decoration

Музичний інструмент завжди був реальним показником епохи і середовища. Його характеристики – тембр, форма і стрій, техніка і жанри виконавства, специфіка і сфера музикування – відображали час, звичаї, культуру, естетику певного етносу, суспільний і технічний рівень прогресу. Домінуючими поняттями походження музичного інструмента є його етнічна приналежність і функції побутування. М. Імханицький зауважує, що «народний музичний інструмент – це поширене протягом кількох поколінь звукове знаряддя, що заходиться поза голосовими зв'язками виконавця і спрямоване для виразу ним музики, що традиційно звучить в певному національному середовищі» [3, с. 19]. До народних музичних інструментів у вузькому значенні цього слова належать ті, на яких виконують тільки народну музику, а в широкому розумінні – такі, на яких, крім народної, виконують і професійну музику [12, с.12]. Визначальними критеріями народності інструмента є традиційність, масовість його побутування в певному етнічному середовищі, соціальній групі (соціумі) для висловлення національного музичного звукоідеалу.

Народний музичний інструментарій у його регіональному, типологічному, тембральному, ужитковому розмаїтті – яскрава сторінка мистецьких здобутків України. Впродовж всієї історії формування і розвитку української нації, музичні інструменти відігравали роль показників автохтонності і унікальності музичного стилю. Не зважаючи на загальні тенденції і спільні напрями розвитку музичного інструменталізму в Європі та Азії, українська нація зуміла створити і розвинути свої специфічні зразки інструментів, що вирізнялися формою і конструкцією, сферами побутового й обрядового використання, строем (відповідного музичній мові). С. Людкевич підкреслював, що «всяка штука, відтак і музика, мусіла бути зі своїх починів і весь час

творчого розвитку національна, т. є. залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла, яка витворилась серед певних географічно-історичних чи інших яких умов» [6, с. 35].

Слід зауважити, що якщо процеси виробництва академічних інструментів впродовж XIX століття значно розширюються як результат розвитку музичного виконавства та фабричного виготовлення, то для народних інструментів (у т.ч. й українських) еволюційні процеси й технічне вдосконалення, а також їх наукове вивчення відбувалися дещо пізніше. Дослідники-етноорганологи лише з кінця XIX і впродовж XX століть звернули свою увагу на українську кобзу-бандуру. Музикознавці, фольклористи, етнографи, майстри бандур досліджували форму, стрій, специфіку звуковидобування, регіональні відмінності, функційне призначення бандури в побуті та обрядах, здійснили аналіз зразків усної народної творчості, історичних писемних і матеріальних пам'яток, (П. Куліш, П. Житецький, О. Фамінцин, М. Лисенко, Л. Жемчужников, О. Сластіон, О. Русов, П. Мартинович, С. Людкевич, Г. Хоткевич, Ф. Колесса, К. Квітка, В. Ємець); запропонували лінгвістичні концепції етимології назв інструментів (М. Лисенко, Г. Хоткевич); досліджували впливи на бандуру загальних тенденцій розвитку спорідненого струнного інструментарію (К. Вертков, Л. Черкаський, Р. Левицький, А. Горняткевич, М. Хай, В. Кушпет, І. Зінків); визначали позитивні й негативні результати певних конструктивних удосконалень бандури на різних історичних етапах (З. Штокалко, С. Ластович-Чулівський, В. Мішалов, К. Черемський та ін.). Проте загальний дизайн і декоративні атрибути бандури, що були складовими конструкції інструмента, залишалися поза детальною увагою дослідників.

Актуалізація специфіки конструювання й декорування бандури як музичного інструмента групи щипкових хордофонів у контексті сучасних проблем етнодизайну становить **мету статті**. Відповідно до мети, в статті виокремлюються завдання: визначення етапів конструктивного удосконалення інструмента і його декорування майстрами; визначення безпосередніх і непрямих (дотичних) ознак, що сприяють самобутності українського інструмента в світовому музично-інструментознавчому контексті.

Інструментознавчі критерії сформувалися досить давно, ще у стародавньому світі, а розвинулися в епоху середньовіччя і Ренесансу. Для хордофонів (струнних інструментів) головними з них стали тембр, принципи звуковидобування, звукоряд (стрій і настройка), характер звучання струн (їх довжина, товщина, ступінь натягу) і часова протяжність видобутого звуку. Оскільки струнні інструменти першочергово створювалися для естетичного задоволення потреб слухачів, то принципи їх звучання були безпосередньо пов'язані з суто матеріальними і технологічними завданнями, які відповідно узгоджувалися з вимогами до зовнішнього вигляду інструментів. Декорування струнних інструментів йшло паралельно до їх удосконалення і пошуків нових конструкцій. Прикраси музичних інструментів також відображали стиль і епоху, ставали емблемами майстрів чи майстрових династій.

Важливими факторами дослідження музичного інструментарію є вияв співвідношення його етнічної і соціальної складових. На різних етапах функціонування інструмента ці складові проявляються як в репертуарі, так і в його поширенні серед певних верств населення. Ще до однієї класифікації можна віднести музичний інструмент – як предмет музичного мистецтва і зразок духовної культури (для забезпечення естетичних потреб), та як предмет декоративно-ужиткового мистецтва і приклад матеріальної культури, що відображала рівень конструкторської думки, технологій виготовлення інструментарію і його декорування відповідно до художнього стилю часу.

Г. Орлов, опираючись на дослідження Курта Закса, підкреслює, що музичні інструменти у системі їх властивостей характеризуються їх значенням, а не привабливістю або красою, що є похідними. Значення має звучання – м'яке або сильне,

приглушене або пронизливе; зовнішні форми – округлі або загострені; забарвлення матеріалу – смертельно біле чи криваво червоне; характер пов'язаних з ними рухів – ударів, щипків, ніжних доторків. «Все це вводить ранні інструменти в витончений лабіринт домузичних магічних конотацій, надзвичайно далеких від естетичної насолоди. І як джерела звуку, і як предмети, інструменти представляють містичні реальності сонця і місяця, всетворні чоловічий чи жіночий первні, родючість, дощ і вітер; вони є найсильнішими з усіх засобів впливу на надприродне, якими володіє в своєму розпорядженні людина, що здійснює життєво важливі ритуали заради збереження свого здоров'я та існування. Ці вірування пов'язують музику не тільки з релігією і релігійними ритуалами, але і з космологією, тобто з різними аспектами всесвіту – чи то країни світу, пори року, кольори, речовини чи явища природи» [10, с. 177].

1930 р. вийшла друком узагальнююча праця Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» [11]. В ній всебічно висвітлена історія українського народного інструментарію, розподіленого на три групи: «струнові, духові, ударні», кожна з яких має свої підгрупи. Так, серед струнних інструментів розрізняються смичкові, щипкові (арфовидні), ударні. Струнно-щипкові інструменти також поділяються ним на інструменти з грифом та без грифу. Кобзу, торбан, бандуру Хоткевич класифікує як інструменти лютневого типу з грифом – тобто такі, де струна притискається до грифа.

Німецькі органологи Е. Горнбостель і К. Закс запропонували багаторозрядну систему індексації музичних інструментів як універсальну міжнародну мову інструментознавства [15]. В основу класифікації Горнбостеля-Закса було покладено такі основні критерії для характеристики музичного інструмента як джерело звуку, спосіб звукоутворення і конструкція. Вони, в свою чергу, поділяються на специфічну низку ознак: форма (симетричні і асиметричні форми на зразок цитри та лютні); конструкція (однобічні і двобічні); стрій (нетемперований чи ладово-інтонаційно визначений); спосіб гри (звукоутворення та виконавські прийоми гри); репертуар (специфіка мелодики на основі будови і способу гри на інструменті), система ознак і чинників органологічного (тембр, акустика) та органологофонічного (техніка звукоутворення, штрихи) типів.

Серед струнних народних хордофонів, джерелом звуку яких є струна, що коливається, виділяється підгрупа щипкових, до яких належать гуслі, кобза, бандура, торбан. За системою Горнбостеля – Закса, вони – складені хордофони, що знаходяться на перетині ознак лютні (наявність грифу), арфи (струни в межах рамки), цитри (площина струн паралельна струноносію).

У розвитку бандури також відображалися традиційні етапи вдосконалення європейського струнного інструментарію, що ґрунтувалися на пошуках підсилення звука (за рахунок величини корпусу і довжини струн), використанні пустотілих резонаторів, розширення звукоряду (відповідно до способу звуковидобування), а також принципів декорування.

Як стверджує З. Штокалко, «... українська кобза-бандура залишалась органічно зв'язана зі специфікою традиційної музики та її форми, особливо пізніше, в час т. зв. козацького бароко, стаючи незамінним супровідним інструментом козацького епосу» [13, с. 7]. Саме в цей період формуються основні кобзарські строї, діапазон яких і зумовив специфічну форму інструмента.

Динаміка конструктивних удосконалень бандурного інструментарію до початку ХХ ст. засвідчує їх поступовий, еволюційний шлях, акумулювання як досягнень європейського інструменталізму, так і потреби інструментального відтворення специфіки українського національного мелосу. В процесі такої еволюції відбувається заміна горизонтального положення інструмента на вертикальне, симетричного положення грифа відносно корпусу на асиметричне внаслідок збільшення кількості

струн на деці (приструнків), зміна строю, активізація рук у грі на приструнках, поступове вилучення із ужитку ладкової гри (притискання струн до грифа) і розширення технічного спектру використовуваних прийомів (під впливом технічних засад гри на інших, проте споріднених інструментах – гусях, гітарі, лютні тощо). До початку ХХ ст. бандурне мистецтво підійшло також із фіксацією усталених регіональних традицій (чернігівською, полтавською, харківською), що різнилися формою і строєм інструментів, манерою їх тримання, способами гри, репертуарними особливостями.

Узагальнення особливостей форми і строю поширених на початок ХХ ст. інструментів дозволяє визначити перевагу грушевидної асиметричної форми бандури над круглою симетричною, зумовленої збільшенням кількості приструнків; загальний діатонічний стрій, домінуюче кварто-квінтове співвідношення основних грифових струн (басів) та гамоподібний стрій приструнків, що в основі мали переважно мінор (натуральний або дорійський) з неповторюваними півтоновими комбінаціями.

Забезпечення інструментарієм для розвитку бандурного мистецтва завжди було необхідною умовою. Зважаючи на популярність інструмента, багато майстрів пропонували свої варіанти конструкцій, враховуючи як українські традиції, так і здобутки європейських колег. Вже на початку ХХ ст. починаються активні удосконалення бандури, що слугували поштовхом і для розширення репертуару, і для організації навчання, а відповідно, і для зміни виконавських стилів.

Одним з пропагандистів нового інструментарію бандуристів стає Гнат Хоткевич. Його досконалі знання традиційного кобзарства, зокрема інструментів, репертуару, способів гри, дозволили синтезувати їх з талантом і набутим інженерно-конструкторським та музикознавчим досвідом. Потреба нового інструментарію зумовлювалася і власними здобуткам Хоткевича як композитора і бандуриста-віртуоза. Саме Хоткевич вперше не лише поставив проблему уніфікації інструментарію, але і унаочнив її на XII Археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.), вперше організувавши ансамбль бандуристів, які представляли різні школи гри. Стала очевидною необхідність створення інструмента єдиного типу – форми і строю, способу тримання і гри.

Ще Станіслав Людкевич 1907 р. відмітив зміни, що сталися з інструментом в руках Г. Хоткевича як професійного виконавця: «Вже тепер бандура в руках п. Хоткевича є незрівнянна до акомпанементу народних пісень; коли б ще трохи розширити її обмежений діатонічний звукоряд і зробити придатною до кількох модуляцій без перестроювання..., вона була б зовсім культурним інструментом. А все ж таки ми повинні над цією справою серйозно подумати, хоч би тому, що бандура..., все – таки від XVI століття становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами (саме двоякими струнами) є типовим, специфічним українським народним інструментом» [6, с. 182–183].

С. Людкевич виявляв прихильність до хроматизації бандури, в чому він вбачав не лише її можливе, але й необхідне майбутнє: «... бандура, які б не були її первопочини й походження, усе ж таки від XVI віку становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами (саме двоякими струнами) є типовим, специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо. Як така бандура повинна стати близькою й милою всякому українцеві» [6, с. 184].

На відміну від М. Лисенка, який підтримав ідею О. Фамінцина про запозичення бандури, С. Людкевич, а пізніше і Г. Хоткевич відстоювали думку про автохтоність бандури, її унікальність як струнного щипкового інструмента українців, що сформувався на їх землях [11].

Особливість бандури зумовлюється синтезованим характером її конструкції і звуковидобування, що об'єднує риси лютне-, арфо- і цитроподібних інструментів. Їх

відмінності, першочергово, у зовнішніх показниках форми. Визначення індивідуальності бандури, як струнного щипкового інструмента, що синтезує ознаки арфо-, цитро-, лютнеподібних інструментів, зумовило і подальші творчі пошуки як майстрів у вдосконаленні конструкції, загального вигляду і дизайну інструмента, матеріалів для корпусу, струн, декорування, так і виконавців у технічних новаціях і жанрах репертуару.

На початок ХХ ст. інструмент бандура мав не лише унікальні характеристики за формою і звучанням. Він також мав оригінальні етнічні показники зовнішнього декорування. Сьогодні в музейних колекціях України й Європи зберігаються інструменти, що відображають творчу думку майстрів того часу. Так, зокрема, для інструментів переважно використовувалися легкі породи дерева. Корпус виготовлявся з двох частин (нижньої і верхньої), іноді гриф був цільним з корпусом, іноді кріпився окремо. Спершу використовувалися видовбані корпуси з цільного шматка дерева, пізніше клеєні з частин. З переходом від жильних струн до металевих виникла потреба в укріпленні верхньої деки, яка б утримувала збільшений натяг струн. Для цього використовувалися металеві каркаси внизу деки, де й кріпилися струни. Форма інструмента не була стабільною.

Упродовж ХХ ст. бандура неодноразово удосконалювалася майстрами України й діаспори. Їх пошуки узагальнені в окремих періодах розвитку інструмента.

I етап – 10–20-ті рр. ХХ ст. – закріплення переваг грушеподібної асиметричної форми бандури для збільшення кількості приструнків; збереження загального діатонічного строю, у якому домінувало кварто-квінтове співвідношення основних грифових струн та гамоподібний стрій приструнків, що в основі мали переважно мінор з неповторюваними півтоновими комбінаціями. У цей період активізується діяльність Г. Хоткевича на шляху уніфікації бандури (харківського типу), налагоджуються перші серійні випуски інструментів (Москва, Київ). Декорування бандури здійснювалося за рахунок лаків, інкрустації перламутром, різьби головки грифу тощо.

II етап – 30-ті рр. ХХ ст. – презентує перші спроби хроматизації бандури харківського і київського типів, розширення звукового діапазону інструментів. Удосконалення харківського типу інструмента представлене у діяльності майстрів Г. Хоткевича, Л. Гайдамаки, Г. Снегір'єва, Г. Паліївця. Пріоритетами майстрів стають конструкції оркестрових бандур харківського типу (піколо, прима, бас), що різнилися за величиною і кількістю струн. Це стимулює державні програми створення майстерні з виготовлення бандур київського типу при Державній капелі бандуристів у Києві, відкриття фабрики музичних інструментів (Чернігів). Хроматизація діапазону на бандурах київського типу за рахунок створення механізмів перемикання тональностей закріплюється в діяльності майстрів О. Корнієвського, П. Чепурного, В. Тузиченка. Розширюється спектр декорування – використання накладних пластинок з малюнками (наприклад, бандура Є.Адамцевича), різьби, інкрустації (бандури О. Корнієвського).

III етап – 40-ві рр. ХХ ст. – переломний, для якого характерною рисою стають органологічні експерименти в середовищі української діаспори – багатострунні бандури В. Ємця, «Полтавка» братів О. і П. Гончаренків, а також виготовлення сім'ї бандур конструкції І. Скляра: прима, альт, бас і контрабас для Державної капели бандуристів Києва. Декор інструментів переважно зосереджується на декоруванні обичайки та розетки резонаторного отвору.

IV етап – 50-ті рр. ХХ ст. – визначається спробами відродження харківської бандури в Україні (П. Іванов), пошуками майстрів діаспори В. Ємця, П. і О. Гончаренків, С. Ластовича-Чулівського в удосконаленні харківського типу бандури, масовим фабричним випуском бандур О. Корнієвського, пізніше І. Скляра.

V етап – 60–70-ті рр. ХХ ст. – характеризується створенням експериментальних зразків київсько-харківської бандури І. Скляра, сім'ї оркестрових бандур хроматичного звукоряду: прима, бас, контрабас майстрів І. Скляра і В. Тузиченка, нового типу

київського інструмента – бандури «Львів'янка» В. Герасименка. З'являються зразки багатого декору (різьблений портрет Т. Шевченка в розетці резонатора, інкрустації рослинними мотивами). У цей період спостерігаються масове виробництво і експорт за кордон бандур київського типу Чернігівською фабрикою музичних інструментів.

VI етап – 80–90-ті рр. XX – 10-ті рр. XXI ст. – позначений створенням широкого розмаїття інструментарію різних типів – харківської моделі «Львів'янки» із системою індивідуальних перемикачів В. Герасименка, київсько-харківської бандури Р. Гриньківа, відтворення за описами М. Лисенка стародавніх інструментів – кобзи О. Вересая, старосвітської бандури Г. Ткаченка, торбана Відорта майстром М. Будником, створення нових інструментів харківського типу з індивідуальною системою перемикачів тональностей В. Вецала (Канада), К. Блума (США), експериментальні пошуки матеріалу виготовлення бандур (пластик) [1, с. 220–222]. Сьогодні до процесу удосконалення зовнішнього дизайну інструментів долучилися також В. Лисенко (Київ), В. Рубай і О. Голубничий (Львів), І. Сабасєв (Хмельницький). Вони пропонують багатий розпис інструментів і декорування кольоровими лаками.

Зміни в конструкції кобзи-бандури були зумовлені внутрішніми потребами розширення технічно-виконавських можливостей інструмента та зовнішніми факторами впливу передових традицій європейського мистецтва. Основними параметрами аналізу характеристики бандури виступають темброві й технічні показники: величина звукового діапазону; специфіка звуковидобування, що зумовлює штрихи і прийоми гри, музичну фактуру, гучність; домінуючі жанри репертуару.

Діапазон бандури змінювався впродовж століть. На перших етапах еволюції бандура була ладковим інструментом, відповідно її діапазон розширювався за рахунок притискання струн до грифа. Пізніше ладкова гра замінюється фіксованим щипком певної струни. Подальше збільшення діапазону здійснювалося переважно за рахунок додавання нових струн (верхнього і нижнього регістрів), а пізніше хроматизації (часткової або загальної). Хроматизація на бандурі двох типів – тотальна (зміна звучання струни по всьому діапазону) й індивідуальна (на кожній струні).

Поступова орієнтація на масового слухача, а сьогодні значною мірою на молодіжну аудиторію, зумовила пошуки не лише в удосконаленні конструкції інструмента, але й його декоруванні та способах представлення. Так, сьогодні спостерігається широка кольорова гама задньої деки інструментарію поряд з кольорами натуральної деревини – використовуються чорні, білі, червоно-коричневі, рожеві, фіолетові, зелені, блакитні лаки, з блискучим напиленням тощо. Задня дека може бути також багато декорована малюнками – від етнічних чи стилізованих фольклорних (наприклад, петриківського розпису, гуцульської різьби й інкрустації, зображень козаків Мамаїв, рослинного орнаменту, натюрмортних замальовок) до авангардних. Більш «скромніше» декорується передня дека бандури – це традиційна інкрустація по обичайці інструмента, рослинні квіткові мотиви чи національні знаки біля резонаторного отвору (тризуб, портрет Т. Шевченка, герби міст – Львова, Києва та ін.), проте спектр її прикрашення значно розширюється (мал. 1). Для позначень певних діапазонів струнного ряду бандури використовується зовнішнє декорування (бісером, паетками тощо), виконане самими виконавцями або на замовлення.

Таким чином, бандура як струнний щипковий інструмент пройшла довгий шлях розвитку й удосконалення під впливом, як зовнішніх процесів євро-азійського інструменталізму, так і в результаті власної еволюції, зумовленої потребами і особливостями народного музикування. Процес симбіозу лютне-, арфо- і цитроподібних інструментів зумовив появу нових струнно-щипкових інструментів різних форми й назв відповідно до свого географічного положення. Тому щипкові хордофони мають як спільні характеристики, так і суто національні відмінності.



Мал. 1 Сучасне декорування бандур

ЛІТЕРАТУРА

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.+ 72 іл.
2. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія / Ірина Зінків. – Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. – 448 с.
3. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах / Михаил Имханицкий. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2002. – 351 с.
4. Ластович С. Листи про бандуру: найновіші технічні відомості, вказівки і поради про конструкцію і будову бандури : [машинопис] / Семен Ластович ; упоряд. М. Дяковський. – Нью-Йорк, 1956. – 23 с.
5. Левицький Р. Еволюція бандури / Роман Левицький // Бандура. – 1984. – № 7–8. – С. 26–30.
6. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Людкевич ; [упоряд. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 1. – 496 с.; Т. 2. – 816 с.
7. Мацеевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И. Мацеевский // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л. : Музыка, Ленинград. отд-ние, 1980. – С. 148–162.
8. Мацеевський І. Прологомени дослідження етнічної музики українського зарубіжжя / Ігор Мацеевський // Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 132–137.
9. Мішалов В. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури / В. Мішалов // Г. Хоткевич. Бандура та її конструкція. – Торонто ; Харків : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. – Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича», вип. 5. – С. 261–262.
10. Орлов Г. Древо музики / Генрих Орлов. – Вашингтон – Санкт-Петербург : Н. А. Frager & Co ; «Советский композитор». – 1992. – 408 с.
11. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич. – Х., 2002. – 288 с. : 79 іл.
12. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Леонід Черкаський. – К. : Техніка, 2003. – 264 с.
13. Штокалко З. Кобзарський підручник / Зіновій Штокалко ; заг. ред. А. Горняткевича. – Едмонтон ; К. : Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. – 343 с.
14. Штокалко З. Критичні зауваги до стану сучасного кобзарства /

- Зіновій Штокалко // Українські вісті. – 1949. – 6 лютого = Штокалко З.
Критичні зауваги до стану сучасного кобзарства / Зіновій Штокалко //
Бандура. – 1981. – № 3–4. – С. 11–15.
15. Hornbostel E. Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch /
E. Hornbostel, C. Sachs. – Zeitschrift für Ethnologie, 1914. – Band 46. Hefte
4–5. – S. 553–590.

УДК 7.038.6(4/8):008

Олена Залевська
(Дніпропетровськ, Україна)

УКРАЇНСЬКИЙ ПЛАКАТ: ЕТНІЧНІ ТА НАРОДНО-КУЛЬТУРНІ МОТИВИ

Статтю присвячено дослідженню етнічних та народно-культурних мотивів в українському плакаті. Автор аналізує та систематизує теоретичні матеріали з історії розвитку графічного дизайну в Україні та виявляє особливості дослідження етноспецифічних та національно-культурних мотивів в роботах науковців. Охарактеризовано зв'язок візуальної мови плакату з семіотичною системою. Виявлено дуальну природу українського плакату як графічного об'єкту, що поєднує глобалізаційні та національно-культурні тенденції. Для виявлення етноспецифіки плакату, автор аналізує символіку та культурні коди, як засіб відображення національної самоідентифікації українців в плакаті.

Ключові слова: графічний дизайн, український плакат, семіотична система, культурні коди, символи, етноспецифіка, національно-культурний, історія України.

The article is devoted to the research of the ethnic and national-cultural motives in the Ukrainian poster. The author analyzes and systematizes the theoretical materials on the history of graphic design development in Ukraine and detects the peculiarities of research of the ethno specific and national-cultural motives in the scientific works. The connection of poster visual language with the semiotic system was characterized. The dual nature of the Ukrainian poster as a graphic object that unites the globalized and national-cultural tendencies of the Ukrainian design was detected. In order to determine the poster ethnic specificity, the author analyzes the symbols and cultural codes, as a means of reflection of the national self-identification of the Ukrainian people in a poster art.

Key words: graphic design, the Ukrainian poster, semiotic system, cultural codes, symbols, ethnic specificity, national-cultural, history of Ukraine.

Глобалізація України в світі веде до посилення уваги науковців до культури українського народу. Культура як матеріальна і духовна цінність, закріплюється в надбаннях українців в різних сферах суспільного життя: живописі, музиці, архітектурі тощо. Графічний дизайн – це одна з динамічних сфер розвитку української культури, оскільки дизайн виступає сьогодні дієвим засобом комунікації в соціумі. Графічний дизайн українського плакату відображає різноплановість культурно-мистецького життя українського народу, саме тому йому властиве звернення до національних, етнічних та регіональних чинників, завдяки яким український плакат характеризується власною системою образів, мотивів, цінностей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми. Цінними надбаннями в дослідження національно-етнічної специфіки дизайну є роботи, присвячені національній спрямованості зарубіжних шкіл графіки. Так, Ф. Меггс досліджує місце графічного дизайну в глобальному світу й аналізує вплив глобалізації на візуальну мову графічних об'єктів [23]. Дослідник проводить порівняння національних мотивів творчості на матеріалі робіт дизайнерів Англії, Японії, Голландії; В. Мені аналізує нові концепції розвитку візуальних особливостей плакату в зарубіжній практиці [16] та ін.