

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЄРМОНТОВА ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 780.614.1.071.2(477.54)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧИСТЬ МУЗИКАНТА-ДОМРИСТА: ВИКОНАВСЬКО-
ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ ДІЯЛЬНОСТІ
ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ)**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О.О. Лєрмонтова

Науковий керівник:

Костогриз Сергій Олександрович,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

АНОТАЦІЯ

Лєрмонтова О. О. Творчість музиканта-домриста: виконавсько-психологічний аспект (на матеріалі діяльності Харківської школи). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 0.25 – музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 2021. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» – Івано-Франківськ, 2021.

Дисертацію присвячено комплексному обґрунтуванню особистості музиканта-домриста у світлі психології творчості на матеріалі унікального досвіду діяльності Харківської школи. Її фундатор Борис Міхеєва поєднав в своїй особі композитора і видатного виконавця-домриста, диригента і педагога, організатора вищої освіти та діяча-просвітника. Особливу увагу приділено методиці редагування Б. О. Міхеєва, чий принципи сформували «золотий фонд» репертуару для 4-х струнної домри. Його редакції – високовартісний «дороговказ» до творення оригінальних композицій з відповідним рівнем новітньої мови, жанрово-виконавської семантики та поетики.

Домрознавство – досить розвинена складова вітчизняної музикології, присвячена домрі як «звучному образу світу» та виконавській інтерпретації творів для цього інструменту (оригінальних і перекладень). Однак психологічний дискурс досі не є провідним для теорії виконавства. Актуалізація психологічного виміру дослідження музичного виконавства на межі XX–XXI століть є науковою рефлексією на преображення звукообразного мислення, що відбувалося в минулому столітті.

У працях музикознавців зустрічаємо традиційний підхід до вивчення виконавства на домрі та композиторської творчості як *окремих сторін одного процесу*. Між тим, свідомість музиканта-виконавця є не лише «дзеркалом» часу історії, або композиторського мислення. Вона виконує «охоронну» функцію збереження традиції в системі «вчитель – учень», слугує інструментом

оволодіння професією за всіма законами (мисленнєвими, технологічними, педагогічними). І тут роль психології в процесі виховання музиканта-виконавця важко переоцінити. Отже, дослідження психологічних засад виконавської діяльності за умов міждисциплінарного синтезу та тяжіння до універсальної особистості є гостро затребуваним, завдяки *фундаментальному* інтересу сучасної людини до *досвіду мистецтва*, потребою його гнучкої корекції, відповідної до специфіки певних видів творчості. Самоідентифікація музиканта-виконавця, який тяжіє до творчого універсалізму, наразі яскраво проявляється у домровому мистецтві.

Феномен музиканта-домриста, який водночас є концертуючим артистом, диригентом оркестру народних інструментів, педагогом і організатором творчих колективів, і при цьому здатен творити власні композиції для улюбленого інструменту, наразі є типовим для України ХХІ століття з її здобутками в сфері народно-інструментального мистецтва, отже, і цікавим предметом вивчення домрового виконавства. Однак на сьогодні домра перебуває на «периферії» психологічного знання щодо специфіки діяльності її носіїв (на відміну від фортепіанного, саксофонового, скрипкового виконавства, яким присвячено дисертації музикантів-вчених).

Таким чином, *актуальність теми* обумовлена:

- 1) необхідністю залучення домрового мистецтва до комплексного психолого-виконавського дослідження творчої діяльності видатних носіїв цього виду музикування;
- 2) затребуваністю в практиці домрового музикування методики редагування скрипкових творів, запропонованої професором Б.О.Міхєєвим;
- 3) визнанням ролі Б.О. Міхєєва як музиканта універсального типу (редактора, виконавця, композитора, диригента), естафету якого плідно втілюють в творчому житті на найвищому рівні домристи молодшої генерації кінця ХХ–ХХІ століть.

У дисертації поставлені та вирішені наступні *завдання*:

- охарактеризувати творчий процес домриста-виконавця у світлі психології особистості;
- виявити психолого-педагогічний комплекс якостей виконавця на сучасному етапі розвитку мистецтва гри на домрі;
- на прикладі діяльності Б. О. Міхєєва систематизувати принципи відбору і загальні положення редагування скрипкових творів для 4-х струнної домри;
- простежити ментальні виконавські риси відомих домристів молодшої генерації ХХІ століття як увиразнення спадкоємності Харківської «школи інтерпретації»;
- надати аналіз виконавського стилю В. Матряшина і Н.Костенко;
- розглянути творчий внесок В.Соломіна як представника школи Ф. Коровая.

Об’єкт дослідження – домрове мистецтво як складова академічної народно-інструментальної школи музикування в культурному ландшафті України ХХІ століття.

Предмет дослідження – творчість музиканта-домриста крізь призму психології виконавства (на матеріалі діяльності Харківської школи).

Матеріалом для постановки проблеми слугує творчий досвід харківської домрової школи, її фундатора новітнього періоду розвитку Б. О. Міхєєва та його учнів (В. Матряшина, Н. Костенко), а також нотний матеріал – оригінальні твори для домри та редакції скрипкової версії Концерту d-moll Й. С. Баха, «Елегія» Б. Дваріонаса для скрипки та фортепіано, а також з Концерта для скрипки a-moll Й. С. Баха. Окремі позиції роботи підкріплені відео- та аудіозаписами як «звучним текстом», який слугує підтвердженням інтерпретативних засад творчості музиканта-домриста.

Методи дослідження: *історичний* – необхідний для виявлення спадкоємності процесу академізації домрового мистецтва та включення його до суголосся інструментів академічної традиції; *психологічно-діяльнісний* – для екстраполяції дії загальних законів психології свідомості на діяльність музиканта-виконавця; *жанрово-стильовий* – для характеристики типових та індивідуальних рис творів; *інтерпретативний* – скерований на виявлення специфіки домрового «образу світу» та виконавського стилю домриста.

Структура роботи двочастинна. Перший розділ містить характеристику творчого процесу домриста у світлі психології особистості. Виявлено психолого-педагогічний комплекс виконавця як критеріїв професіоналізму мистецтва гри на домрі.

У другому розділі на прикладі творчої діяльності Бориса Міхеєва, систематизовано принципи відбору і загальні положення щодо редагування скрипкових творів для 4-х струнної домри. Надано аналіз перекладень творів для скрипки Й.С.Баха. Простежено ментальні виконавські риси відомих домристів молодшої генерації ХХІ століття як увиразнення спадкоємності харківської «школи інтерпретації». Зокрема, аналіз інтерпретаційних версій В. Матряшина та творчий портрет Н. Костенко, яка записала диск з повним зібранням його творів. Окремий пункт присвячений В. Соломіну, який є одним з видатних спадкоємців домрової школи легендарного Федора Коровая (1927-1989).

У висновках узагальнено теоретико-методологічні та аналітичні спостереження, що доводять мету дослідження та розкривають його тему. Виконавський процес розглянуто у світлі психології особистості, а психолого-педагогічний комплекс музиканта-домриста – як підґрунтя його майстерності. Вперше систематизовано принципи домрового редагування скрипкових текстів і апробовано методику Б. Міхеєва (на прикладі творів Й. С. Баха, Б. Дваріонаса).

Надано характеристику авторським композиціям В. Матряшина та В. Соломіна як взірцям оригінальної творчості для домри. Отже, кращі домристи молодшої генерації кінця ХХ–ХХІ століть уособлюють своєю успішною діяльністю спадкоємність харківської школи, яку в дисертації визначено як «школу інтерпретації» у зв'язку з глибинним і творчим відтворенням кращих традицій митців-попередників та *домінуванням стратегії універсалізму творчості в одній особі*. Наслідком стала репрезентація звукового образу інструменту у дзеркалі психолого-інтерпретативного підходу до аналізу творчості музиканта-домриста на сучасному етапі розвитку народно-інструментального виконавства.

Ключові слова: домрове мистецтво, психологія творчості, особистість музиканта-домриста, Борис Міхєєв, «школа інтерпретації».

Abstract

Liermontova O. O. Creativity of musician-domra player : performative-psychological aspect (on the material of Kharkiv School's activity). – Thesis. Manuscript.

Thesis for a Doctoral degree in Philosophy (PhD): Specialty 025 – Musical Art. – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine; Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine.

The given thesis is devoted to research of musician-domra player's personality in the aspect of creative psychology and to examination of universal artistic experience of Kharkiv domra school. Borys Mikheyev embraced such fields as musicology and composition, conducting and teaching, organization of higher education and enlightening. Special attention is paid to B. O. Mikheyev's practice of edition; these principles allowed to create "golden fund" of repertoire, intended for four-strings domra. His editions are a valuable pathfinder, showing how to create with appropriate level of "new" musical language, semantics of performance and poetics of genre.

Domrology is a quite developed branch of Ukrainian musicology, devoted to domra as sonorous image of world and to performers' interpretation of works for this instrument (original works as well as transcriptions). However, psychological discourse has not yet become leading for this field of performance theory. Growing relevancy of psychological dimension, through which musical performance is studied, became on the verge of XX—XXI centuries a researchers' reflection on transfiguration of thinking with sonic images, which occurred during the last century.

The research of musicologists is dominated by traditional approach to composer's art and to domra performance as to *different sides of a single process*. Be that as it may, the conscience of musician-performer is neither a "mirror" of historic time (such as postmodernity), nor of composer's thinking. It serves a function of tradition's guardian, in a system "teacher – pupil"; it becomes an instrument to acquire professional traits in accordance with multiple laws: mental, technological, theoretically-methodological, historical ones. Thus, it is difficult to overestimate role of psychology in the process of musician-performer's education. The examination of psychological premises of musician's activity regarding synthesis of different disciplines and inclination to understanding of a human as unique personality is desired, due to *fundamental* interest of modern humanity to the *experience of arts*, due to need for tools for its flexible correction, related to specifics of given spheres of creative activity. Self-identification of a musician-performer inclined to creative universalism nowadays can be seen in domra art.

The phenomenon of a musician-domra player, who is not merely a virtuoso and artist-interpretator, who plays in concerts (as well as a conductor of folklore instruments orchestra and a pedagogue for young talents), but is the one who is capable to create his own compositions for his instrument, is typical for Ukraine in XXI century in the light of our findings in the sphere of the performance on traditional instruments. Thus, it is an interesting subject for domra performance studies. But nowadays domra is located on a periphery of psychological knowledge on specifics of creativity of bearers of this art (unlike piano, saxophone or violin performance, with scholars' dissertations devoted to it).

Thus, *the relevance of the theme* of the given dissertation is caused by:

- 1) necessity to include domra art into complex psychologically-performative research on creative activity of prominent figures in this type of music-making;
- 2) wide usage of method of edition of violin works, suggested by B. O. Mikheyev, in domra performance;
- 3) recognition of role of B. O. Mikheyev's creative activity, as he is a musician of universal, versatile type (editor, performer, composer, conductor), whose tradition

is embodied in high-level domra players, belonging to the new generation of verge of XX—XXI centuries.

The thesis supposes several *tasks*, completion of which constitutes structural algorithm of the research:

- to characterise creative process of domra player from the standpoint of personality psychology;
- to reveal set of pedagogical and psychological traits of domra player on the present stage of development of domra performance art,
- to systemise on example of B. O. Mikheyev the principles of selection of musical works and general rules of editing the violin works for four-string domra;
- to trace mental features of performance of renowned domra players, belonging to the new generation of verge of XX—XXI centuries, to define them as the legacy of Kharkiv “interpretation school”;
- to analyse performance style of V. Matrashin and N. Kostenko;
- consider the creative contribution of V. Solomin as a representative of the school of F. Korovay.

The object of research is domra art, presented as a fragment of academic traditional instrument school of music in the cultural landscape of Ukraine in XXI century.

The subject of research is creativity of domra player, regarded through prism of performance psychology (on the material of Kharkiv School’s activity).

The material of research is the creative experience of Kharkiv domra school, of progenitor on its modern stage B. O. Mikheyev and of his followers (V. Matrashin, N. Kostenko), as well as the scores – original works for domra and transcriptions of violin version of J. S. Bach’s Concerto for violin in A Minor, violin version of his Concerto in D minor, “Elegy” by B. Dvarionas. Several arguments of the research are substantiated with audio and video recordings, as “sonorous text”, which are a basis for interpretational analysis of domra player’s creative activity.

Methods of research: *historical* – necessary to reveal succession and graduality of process of academisation, which occurred in domra art and incorporated it into a pool of instruments of Western-European tradition; *psychological (activity theory)* – needed for extrapolation of general rules of conscience psychology onto activity of musician-performer; *genre-stylistic* – used to characterise typical and individual features of chosen works; *interpretational* – aimed at a reveal of intonational specifics of domra “image of world” and of performance style of domra player.

The research has binary structure. The first chapter contains characteristics of domra player’s creative process through positions of personality psychology. Set of pedagogical and psychological traits of the performer is revealed and they are regarded as criteria of professionalism in domra performance.

In the second chapter principles of selection of material, general dispositions of edition of violin works for four-strings domra are systemised on example of B. O. Mikheyev’s creativity. Transcriptions of J. S. Bach’s violin works are analysed. Mental features of performance culture on example of renowned domra players of the new generation of XXI century are traced and defined as tradition, legacy of Kharkiv “interpretational school”. For instance, examination of V. Matrashin’s interpretational variants and N. Kostenko’s (who premiered them and recorded Complete collection of his works) “creative outline” are given. Separate sub-chapter is devoted to V. Solomin, who “inherited” the school of legendary Fedir Korovay (1927-1989).

In the conclusions theoretical, methodological and analytical observations are generalised, which prove, that the aim of the research has been reached and its theme has been exhaustively studied. Performative process is regarded through personality psychology, set of pedagogical and psychological traits of domra player is defined as a premise for his mastership. For the first time ever, principles of edition of violin works for domra are systemised, B. O. Mikheyev’s method is tested (on the example of works by J. S. Bach and B. Dvarionas).

Compositions by V. Matrashin and V. Solomin are characterised as examples of original works for domra. Thus, the successful creative paths of the best domra players of the new generation of end of XX-XXI century incarnate heredity of Kharkiv school, defined in the thesis as “interpretational school” as these musicians recreate traditions of artists of the former generations in a profound and creative way and because *strategy of creative universalism of a single person is dominant*. The result of a research is a representation of domra’s sonic image in a mirror of psychologically-interpretative approach to analysis of musician-domrist’s creativity on modern stage of development of performance on traditional instruments.

Key words: domra art, creative psychology, personality of musician-domra player, Borys Mikheyev, “interpretational school”.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Лермонтова Е. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки). *Аспекти історичного музикознавства: збірник статей*. Вип. XI. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2018. С. 114–132.
2. Лермонтова О. О. Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності. *Аспекти історичного музикознавства: збірник статей*. Вип. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. С. 293–308.
3. Лермонтова О. О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 52: Когнітивне музикознавство, Харків, 2019. С. 145–159.

Праці у наукових зарубіжних виданнях

1. Liermontova Y. Psychological markers of domra-player's creative personality in the context of modern sound-sphere. *European Journal of Arts: scientific journal*. Release No 3. Vienna: Premier Publishing, 2020. P. 90–95.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДОМРИСТА ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1 Професійна ідентичність та звукообраз інструмента як детермінанти психологічного виміру творчості домриста.....	19
1.2 Психологічний вимір творчої діяльності домриста.....	46
1.3 Особливості творчої діяльності домриста в системі ансамблевого та оркестрового виконавства.....	66
1.4 Пам'ять як компонент психології творчості домриста.....	76
1.5 Психологічні засади інтерпретаційної діяльності домриста.....	81
1.6 Воля як творчий імператив домриста.....	98
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ Б. МІХЄЄВА ТА ЙОГО УЧНІВ: ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ДОМРОВОГО МИСТЕЦТВА	
2.1 Методичні принципи Б. Міхєєва в області домрових редакцій скрипкової музики. Вимоги до відбору скрипкових оригіналів.....	111
2.2 Скрипка і домра: спільність і відмінності у звуковидобуванні та штриховій техніці.....	117
2.3 Приклади редакцій Б. Міхєєва скрипкових творів для домри.....	125
2.4 Творчі портрети домристів Харківської школи.....	133
2.4.1 Віктор Соломін.....	133
2.4.2 Валерій Матряшин.....	157
2.4.3 Наталія Костенко.....	175
ВИСНОВКИ.....	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	186
ДОДАТКИ.....	208

ВСТУП

Обґрунтування теми. Актуалізація психологічного виміру дослідження музичного виконавства на межі XX-XXI століть – відповідь наукової рефлексії на преображення звукообразного мислення, що відбувалося протягом минулого століття. Потужне тяжіння музичного мистецтва до нового звукового образу світу, взаємодія академічної, фольклорної, естрадно-масової сфер музикування мають історико-культурним підґрунтям такі парадигмальні риси творчості людини, як синтез (вільне поєднання традицій і новацій), орієнтація на використання вже готових моделей, створених форм та їх вільна інтерпретація, інтертектуальність та дифузія різних культурних мов у одному конкретному творі, який водночас осягається як Всесвіт (універсум).

Домрознавство – досить розвинена складова української музикології, що присвячена домрі як «звучному образу світу» та виконавській інтерпретації композиторських творів для цього інструмента (як оригінальних, так і перекладених з інших академічних інструментів). Однак психологічний дискурс не став провідним для цієї галузі теорії виконавства. У працях музикознавців домінує традиційний підхід до композиторства та виконавства на домрі як окремих сторін єдиного процесу. Втім свідомість музиканта-виконавця не є «дзеркалом» лише композиторського стилю. Вона має охоронну функцію, слугує інструментом оволодіння професією за всіма законами: технологічними, теоретико-методологічними, історичними. І тут роль психології в процесі виховання музиканта-виконавця важко переоцінити.

Дослідження психологічних засад музичної діяльності за умов міждисциплінарного синтезу наук та тяжіння до людини як унікальної особистості є гостро затребуваним завдяки масштабному мультидисциплінарному «вибуху» – *фундаментальному* інтересу до *досвіду*

мистецтва, потребою його гнучкої корекції, відповідної до специфіки конкретних сфер творчої діяльності.

Ця потреба, викликана самоідентифікацією творчої особистості, яскраво виявляється у домровому мистецтві, яке тяжіє до творчого універсалізму. Домра як репрезентант народно-інструментального професіоналізму в його численних проявах до сьогодні перебуває на периферії психологічної науки творчості (на відміну від фортепіанного, саксофонового, скрипкового виконавства).

На тлі гуманітарного повороту в філософії та культурології формується новий образ музиканта, роль якого в культурному просторі сучасності разом із звукообразом інструмента, а відтак актуалізується й психологічний вимір діяльності музикантів-домристів.

Окрему проблему сучасного домрознавства становить оригінальний репертуар для 4-хструнної домри, який й досі не є достатнім у світлі жанрово-стильових аналогій з іншими інструментами. Однак завдяки усталеній домровій школі виконавства, сформованих історично в різних музичних центрах України (Харкові, Києві, Одесі) відбувається преманентне поповнення оригінального домрового репертуару за рахунок виконавців, які здебільшого стають композиторами та аранжувальниками. Цей процес базується на трьох складових: 1) опора на репертуар 3-х струнної домри; 2) залучення перекладів скрипкових творів; 3) інтерес до транскрипції тих композицій, що написані для інших інструментів або складів (фортепіано, балалайка, баян, оркестр). Однак у цих випадках оригінальний текст потребує ретельної редакції (штрихів, аплікатури, іноді й нотного тексту).

Феномен музиканта-домриста, який є не тільки віртуозом, концертуєчим артистом-інтерпретатором, диригентом (або учасником) оркестру народних інструментів, викладачем, і при цьому здатен **творити власні композиції** для улюбленого інструменту, **наразі є типовим для**

України XXI століття з її здобутками в сфері народно-інструментального мистецтва, отже, вмотивованим предметом сучасної інтерпретології.

Таким чином, *актуальність теми* дослідження обумовлена:

1) необхідністю залучення домрового мистецтва в гуманітарний синтез з психологією мистецтва задля осмислення творчої діяльності домриста-віртуоза універсального типу;

2) затребуваністю в практиці домрового музикування методики редагування скрипкового творів, запропонованої Б. Міхєєвим, який посприяв створенню «золотого фонду» репертуару для 4-х струнної домри;

3) визнанням ролі універсальної діяльності Б.О.Міхєєва як редактора, виконавця і композитора, естафету якого утримують на найвищому рівні домристи молодшої генерації кінця XX–XXI століть;

4) вивченням спадкоємності Харківської домрової школи в системі «вчитель – учень», зокрема, представників генерацій 1990-2000-х років В. Соломіна, Н.Костенко, В.Матряшина.

Мета дослідження – надати комплексний аналіз особистості музиканта-домриста у світлі психології творчості на матеріалі універсального досвіду діяльності Б. О. Міхєєва – фундатора «школи інтерпретації» та його учнів.

Для досягнення мети дослідження поставлені наступні *завдання*, виконання яких складає структурний алгоритм роботи:

- схарактеризувати творчий процес домриста-виконавця у світлі психології особистості;
- виявити психолого-педагогічний комплекс якостей особистості музиканта-домриста;
- систематизувати принципи відбору і загальні положення редагування скрипкових творів для 4-х струнної домри, здійснених Б. О. Міхєєвим;
- простежити ментальні риси виконавства видатних домристів молодшої генерації XXI століття як увиразнення харківської «школи інтерпретації»;
- надати творчі портрети Матряшина, Н. Костенко, В.Соломіна.

Об'єкт дослідження – домрове мистецтво як складова академічної народно-інструментальної школи музикування України.

Предмет дослідження – творчість музиканта-домриста крізь призму психології виконавства (на матеріалі діяльності Харківської школи).

Матеріал дослідження. Матеріалом для постановки проблеми слугує:
1) творчий досвід харківської домрової школи, її фундатора та лідера новітнього періоду Б.О. Міхєєва, а також його учнів (В. Матряшина, Н. Костенко). Окремий пункт присвячений В. Соломіні, учню-спадкоємцю школи легендарного Федора Коровая;

2) нотний матеріал – оригінальні твори для домри та домрові редакції скрипкових партій (скрипкова версія Концерту d-moll Й. С. Баха, «Елегія» Б. Дваріонаса для скрипки та фортепіано, а також з Концерта для скрипки a-moll Й.С. Баха, «Поєми» К. Домінчена;

3) окремі позиції роботи підкріплені відео- та аудіозаписами виконавської творчості В. Матряшина, Н. Костенко, В. Соломіна.

Методи дослідження. Для розкриття теми та досягнення мети дослідження задіяні як загальнонаукові, так і спеціальні підходи до явищ домрового мистецтва:

– *історичний* – для виявлення спадкоємності процесів академізації домрового мистецтва та включення його до системи західноєвропейської культури;

– *компаративний* – для порівняння композиторського та виконавського текстів, створених для домри;

– *психологічно-діяльнісний* – для екстраполяції дій загальних законів психології свідомості на діяльність музиканта-виконавця;

– *жанрово-стильовий* – для характеристики типових та індивідуальних рис обраних творів;

– *інтерпретативно-виконавський* – скерований на виявлення інтонаційної специфіки домрового «образу світу» та виконавського стилю домриста.

Теоретична база. Концепція робота ґрунтується на вивченні новітніх ідей та проєкцій музикознавчих ідей в царину домрового виконавства:

- *теорія музичних жанрів і форм, зокрема, транскрипції* (С. Білоусова [15], М. Борисенко [19], І. Гребнєва [34, 36], В. Конен [75], Н. Леонт'єва [91], А. Фурдичко [189, 190], В. Холопова [193], В. Цуккерман [196]);
- *проблеми сучасного домрознавства* (Н. Башмакова [10, 11], С. Білоусова [16], Л. Горіна [32], М. Давидов [43], Я. Данилюк [44], В. Івко [59], І. Кольц [72], В. Комаренко [73], Н. Костенко [82-85], М. Лисенка [104], І. Максименко [107, 108], Л. Матвійчук [116], В. Махан[117], Б. Міхєєв [122, 123], Т. Ненашева[133], О. Олійник [140, 141], В. Петрик [145-147], Т. Петрова [148], М. Плющенко [153], А. Пчелинцев [157], О. Трофимчук [183], І. Форманюк [187, 188]);
- *загальної психології; психології особистості-музиканта та виконавської творчості* (Б. Ананьєв [3], І.Бойчук [17], Л. Виготський[27], Г. Іванченко [58], С. Мальцев [110], М. Моїсєєва [124], Є. Назайкінський [132] Г. Овсянкина [134, 135], В. Петрушин [149], О.Пилатюк [150], В. Роменец [164], О. Самойленко [170], Р. Сулейманов [178], А. Фонарев [186], Ю. Цагареллі [194, 195], Г. Ципін [197, 199];)
- *творчість композиторів, які пишуть для домри або чиї твори були матеріалом для транскрибування* (А. Башмакова [10, 11], О. Берегова [13], С. Білоусова [15], В. Варнавська [24], В. Соломін [47], В. Кириченко [66], І. Козлов [69], Н. Костенко [79], Т. Литвинець [99], А. Олексюк [137], О. Петрик [147], Л. Ревуцький [158], К. Сліпченко [174], І. Форманюк [187, 188]);
- *теорія музичної інтерпретації* (Е. Гуренко [39], І. Єргієв [50], Н. Жукова [54], О. Колесник [70], О. Коменда [74], І. Коновалова [76], Н. Корыхалова [78], О. Котляревська [86], В. Крицький [88], В. Медушевський [118, 119, 120], В. Москаленко [126, 128], О. Потоцька [154], Н. Рябуха [168], В. Салій [169], Т. Сирятська [172]).

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше* в вітчизняному музикознавстві:

- розглянуто творчий процес домриста-виконавця у світлі психології особистості та музичної діяльності;
- виявлено психолого-педагогічний комплекс як необхідне підґрунтя майстерності виконавця-домриста;
- систематизовано принципи домрового редагування скрипкових текстів і апробовано методику Б. Михєєва (на прикладі творів Й. С. Баха, Б. Дваріонаса);
- репрезентовано творчі портрети кращих домристів молодшої генерації кінця XX–XXI століть як увиразнення спадкоємності харківської «школи інтерпретації»;
- репрезентовано авторські композиції В. Матряшина, В. Соломіна як зразки редакторської та оригінальної творчості для домри як втілення звукового образу інструменту в суголоссі звучного музичного універсуму.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки дисертації можуть бути впроваджені у навчальні курси бакалаврів «Історія та теорія домрового виконавства», «Музична інтерпретація» та магістрів «Наукові проблеми сучасного виконавства» в системі вищих музичних навчальних закладів України.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, двох основних розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (217 показників) та Додатків (10 сторінок) Загальний обсяг дослідження – 217 сторінок, з них – основного тексту – 174 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДОМРИСТА ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. 1. Професійна ідентичність та звукообраз інструмента як детермінанти психологічного виміру творчості домриста

Актуалізація психологічного виміру дослідження музичного виконавства на межі XX-XXI століть – «відповідь» наукової рефлексії на новаційні пошуки у сфері *функціонування звукообразного мислення*. Потужне тяжіння мистецтва до нового звукового образу світу, взаємопроникнення академічної, фольклорної та естрадно-масової сфер музикування має історико-культурним підґрунтям такі парадигмальні риси постмодернізму, що у контексті музичної творчості отримала назву «полістилістика» [195], асистематичність й еклектичність, деконструктивність та плюралістичність, інтертектуальність та дифузія різних у просторі та часі культур, досягнення культури як цілості [115], синтезійність (вільне поєднання традицій і новацій), орієнтація на використання вже готових, створених форм та їх вільна інтерпретація в різноманітті форм [57]. У творчій діяльності сучасного музиканта-домриста ці атрибутивні риси постають «... специфічною системою світосприйняття і світовідчуття, яка значно оновлює мову мистецтва, реалізуючись як на рівні авторського задуму, так і під час виконання музичного полотна» [207, с. 1]. На цьому тлі формується новий *образ музиканта* (*homo musicus*), постать якого в культурному просторі сучасності разом із *звукообразом інструмента* актуалізує дослідження психологічного виміру виконавської діяльності.

Концептуалізація психології музичної творчості за сучасних умов посилюється мультидисциплінарним «ареалом» досвіду психології мистецтва (в численних дослідницьких напрямках) та потребою його гнучкої корекції, відповідної до специфіки конкретних сфер музичної діяльності. Її мотивація викликана сучасними тенденціями до самореалізації творчої особистості, які

свідчать про пошук творчого універсалізму, зокрема у домровому мистецтві, котре до нині перебуває на периферії наукового осмислення проблем психології музично-виконавської сфери творчості.

Фундаментального значення при виявленні специфіки психології домриста-виконавця набувають загальні положення *психології мистецтва*, репрезентовані у працях Б. Ананьєва [3], М. Бахтіна [7, 8], Ю. Борева [19], Л. Бочкарьова [21], Л. Виготського [28], Г. Іванченко [60], В. Петрушина [152], В. Роменця [167], Б. Теплова [185], Ю. Цагареллі [199], Г. Ципіна [204]; праці провідних музикознавців, дотичні до означеної теми (В. Медушевського [121-123], Є. Назайкінського [133-135], Г. Овсянкіної [137], О. Самойленко [173], М. Старчеус [180], Р. Сулейманова [181], а також міркування щодо *психології музичної творчості практикуючих музикантів, в тому числі домристів* (В. Білоус [14], Н. Костенко [82, 84, 85, 87], Л. Мандзюк [114]).

Структуру музичної психології складають, на думку В. Бочкарьова, проблемні блоки з питань, що поєднані стрижньовими поняттями «діяльність» та «переживання»: музичного сприйняття; музичної творчості, в якій науковець виокремлює творчість композитора (первинну) та виконавську (вторинну), невід'ємну від творчої інтерпретації та пов'язану із питаннями психологічної готовності до публічного виступу; музичного виховання та освіти [21, с.10-31]. В. Петрушин виокремлює в масштабному доробку музичної психології такі напрями, як «психологія музично-творчої діяльності», «психологія музичного навчання та виховання», психологія музичної пропаганди та музично-критичної діяльності, «психологічні дослідження функціональної музики», які співвідносяться із музичною психотерапією та соціологічними питаннями музичного мистецтва [152].

На сучасному етапі музична психологія позначена варіативністю дослідницьких спрямувань та структуризації її проблемних складових, що є віддзеркаленням індивідуалізації осягнення психологічних питань, пов'язаних із музичним мистецтвом. На думку О. Самойленко, «... найбільш

актуальним та науково виваженим є <...> виокремлення трьох складових частин психології мистецтва: психології свідомості, психології творчого процесу, що включає в себе психологію художньої творчості, психології художнього мислення (з пріоритетною позицією музичного мислення)» [152, с. 11]. Своєрідним резонансом щодо структурної варіативності музичної психології є, з одного боку, плюралізм спрямувань наукової рефлексії (об'єктивно-аналітичний, діяльнісний, функціональний, соціологічний, психосемантичний, психолого-естетичний, психоаналітичний (опосередковано), а з іншого – множинність пріоритетних напрямів музично-психологічного дискурсу ХХ ст. Назвемо засадничі з них:

- *психологія музичного сприйняття*, представлена працями Є. Назайкінського [135], В. Медушевського [121], Г. Іванченко [60]);
- психологія музичних здібностей (Б. Теплов [185]);
- психологія музично-виконавської діяльності, представлена працями Р. Сулейманова [181], Ю. Цагареллі [199], В. Білоус [14], Г. Ципіна [204], Ю. Бая [6].

Сучасний музично-психологічний дискурс характеризується формуванням нових дослідницьких спрямувань, позначених яскраво виявленою індивідуалізацією осягнення широкого кола питань музичної психології. Зосередившись на питаннях теорії та практики психології музичної діяльності, Г. Ципін, Д. Кірнарська, Н. Кіященко, К. Тарасова й ін. [158] формують дослідницьке поле, в якому проблемними векторами є:

- осмислення специфіки творчої особистості та визначення критеріїв її професійної компетентності;
- типології музичного сприйняття;
- аналіз музичних здібностей особистості і особливостей музичного мислення;
- психолого-педагогічні аспекти музичної освіти.

Спираючись на поняття етосу та катарсису, В. Драганчук проєкціює досягнення психології музичного сприйняття в площину музикотерапії [50].

Проблемними стрижнями, що поєднують проблемні сфери музичної психології, в праці І. Бойчук слугують поняття мистецького ідеалу та ідентичності (як професійної, так і особистісної). Водночас, спираючись на усталені структурні складові музичної психології та зберігаючи її інтегративну спрямованість,

Г. Овсянкіна розглядає проблеми музичної психології крізь призму специфіки музичних здібностей (в єдності сенсорного та інтелектуального компонентів), музичного сприйняття, композиторського та виконавського процесів, музичного виховання й освіти [137].

Зазначимо, що сучасна музична психологія позначена й тенденцією конкретизації проблемного поля, спрямованою на висвітлення специфіки психологічних основ музично-виконавської діяльності, зокрема, в контексті конкретної сфери виконавського мистецтва. Особливої важливості з огляду на специфіку проблемного поля пропонованого дослідження набули розвідки, які порушують традиційну «фортепіанну монополію» в царині означеної проблематики: це дисертації Д. Зотова [59] (із дослідження психології саксофонного виконавства [50], Л. Мандзюк [114] (із дослідження психологічних засад ансамблевого бандурного виконавства), Н. Костенко [81, 87] (із дослідження специфічних рис харківської домрової школи). За цих умов психологічний вимір творчої діяльності домриста є тією проблемною площиною, що постає на перетині структурних складових та проблемно-дослідницьких спрямувань музичної психології, та потребує не тільки системної структуризації.

Універсалізм сучасного домрового мистецтва водночас із тенденцією його академізації та «модулювання» в різні сфери музичного мистецтва актуалізують й потребу в осмисленні неопанованих сучасною музичною психологією питань творчої професійної ідентифікації, процесів самоідентифікації індивідуальності музиканта-виконавця у конкретному звуковому вимірі – звуковій сфері інструмента, вибору музикантом-виконавцем сфери самореалізації, які детермінують специфіку його

психологічного образу, визначають та координують процес самореалізації творчої постаті. Ці складні перманентні процеси «згортаються» та «центруються» навколо понять «мотивація» та «установка», що в науковій рефлексії постають як визначальні маркери особистості. На думку Л. Бочкарьова, «центром» особистості вважається сфера мотивів та потреб, «навколо якої структуруються інші якості особистості. Домінуючі мотиви поведінки складають спрямованість особистості» [21, с. 274]. Проте специфіка виконавської діяльності детермінує не тільки необхідну наявність мотивів, потреб, але й психологічну готовність до неї. Щодо психології творчої діяльності домриста важливо розрізнати дискурс поняття «ідентичність» і дотичних, змістовно близьких понять «ідентифікація» та «самоідентифікація». У найбільш узагальненому визначенні, що належить фундатору напряму з дослідження проблеми ідентичності Е. Еріксону, це поняття містить «осмислення того, що синтезування его забезпечується тотожністю людини самій собі і неперервністю і що стиль тотожності збігається з тотожністю та неперервністю того значення, яке уявляється як значиме іншим у безпосередньому оточенні» [217, с. 59].

Активне сучасне функціонування поняття «ідентичність» у проблемному полі філософії, історії, психології, соціології зумовило наявність відповідних його варіантів (особистісна, соціальна, етнічна, національна, професійна тощо). Відтворення тривалого та неоднозначного процесу ствердження та модифікування поняття «ідентичність» у науковій рефлексії від часів античності до сьогодення не є завданням нашої дисертації. Важливим є власне виявлення психологічної специфіки першооснов – детермінант психологічного виміру творчої діяльності домриста-виконавця, котрий структурується, центрується та діяльнісно реалізується на основі процесу перманентного самоосмислення.

Термінологічний аналіз поняття «ідентичність» слугував базисом щодо виявлення специфічних нюансів, пов'язаних із психологічним образом домриста-виконавця. Слід підкреслити, що у панорамі спрямувань наукового

дискурсу щодо поняття ідентичність (етнічна, національна, особистісна, культурна, політична) особливої вагомості набуває доробок гуманітаристики у контексті досліджень професійної ідентичності.

Підкреслюючи багатовимірність феномену ідентичності, висвітлюваного в етнічному, культурному та професійному дискурсах, Л. Шнейдер репрезентує його, по-перше, як «складну психічну реальність, яка містить у собі міфологічні та сучасні рівні свідомості, індивідуальні та колективні, онтогенетичні та соціогенетичні основи» [211, с. 14], по-друге, як «синтез усіх характеристик людини в унікальну структуру, яка визначається та змінюється в результаті адаптації та суб'єктивної прагматичної орієнтації в постійно змінюваному середовищі» [там само, с. 26].

В. Абушенко пропонує дефініцію поняття «ідентичність» як таке, що визначає «співвіднесеність будь-чого («того, що має буття») із самим собою у зв'язності та неперервності власної мінливості, яка мислиться в такій якості («спостерігачем», котрий розповідає «собі» та «іншим» про неї з метою підтвердження її саморівності)» [1, с. 382].

На думку Ю. Овчинникової та Л. Селюгіної, ідентичність передбачає «... константність самосприйняття, єдність часової перспективи, а також збіг саморепрезентацій зі сприйняттям особистості іншими людьми [138, с. 157] і конструюється у межах сутнісних для буття особистості дихотомічних характеристик, що перебувають у складному (в деяких випадках конфліктному) співвідношенні: «внутрішня сутність – узгодженість із соціальними цінностями», «єдність постійності та мінливості», «проблема цілісності й адаптації» [там само, с. 160].

Досліджуване у контексті професійної діяльності явище ідентичності характеризується І. Бойчук як таке, що «за власним походженням є соціальною і формується в результаті взаємодії індивіда з людьми, засвоюється в процесі соціальної взаємодії спілкування на основі мовлення» [18, с. 101] та змінюється відповідно до перманентних соціокультурних трансформацій [там же].

О. Гараєв акцентує, що «професійна ідентичність являє собою багатофакторне явище, в якому виражається складний взаємозв'язок особистісних характеристик, єдність процесів професійної самосвідомості, професійного самовизначення, професійної спрямованості» [30, с. 155].

Т. Шахрай визначає соціально-комунікативну детермінованість і процесуальність професійної ідентичності її як «відчуття неперервності свого буття, як сутності, відмінної від усіх інших, що має певні характеристики: збереження особистістю власної цілісності й нерозривності історії свого життя та наявність стійкого образу *Я*, який включає когнітивний компонент творчого потенціалу (образ своїх індивідуальних якостей, здібностей, соціальної значущості) і афективний (самоповагу, самооцінку, естетичне переживання-почуття тощо)» [210, с. 151].

Наведені визначення дозволяють виокремити такі концептуальні константи ідентичності як системного явища, котре «згортається» в осмисленні сутності *Я*-особистості та є результатом напруженої (в деяких випадках конфліктної) дихотомії різновекторних спрямувань – самоосягнення-саморефлексії індивіда-особистості як цілісності та водночас як одиниці людського світу – його невід'ємної складової.

В онтологічному дискурсі ідентичність постає як явище, що:

- перманентно й іманентно розгортається у часі;
- охоплює собою все буття особистості;
- перманентно модифікується під впливом комплексу чинників (культурних, соціальних, особистісних тощо);
- визначає специфіку змісту, засобів та напрямів діяльності – самоздійснення особистості.

Відзначимо, що активне функціонування поняття «ідентичність» у соціологічному та психологічному дискурсах дисонує із певною периферійністю означеного поняття в контексті музикології. Вкажемо на тенденцію його запровадження у зв'язку з проблемами фахового становлення та розвитку музиканта, що, у свою чергу, детермінує домінування музично-

педагогічного ракурсу дослідження професійної ідентичності музиканта в нечисленних розвідках [Бойчук, Сомик, Усатенко]. Втім накопичений сучасною гуманітаристикою досвід вивчення проблем професійної ідентичності дає підстави для проєкції на специфіку музично-виконавської діяльності. Однією з концептуально-методологічних підстав такого співвіднесення для нас слугують тези Л. Шнейдер щодо сутності ідентичності як психо-фізіологічного комплексу, базовими константами якого є «спілкування, досвід, мова» [211, с. 111]. Видається можливим інтерпретувати означені дослідницею компоненти ідентичності у проблемній площині нашого дослідження у такий спосіб їх екстраполяції:

- *спілкування* – комунікаційні інтенції психологічного образу домриста-виконавця;
- *досвід* – семантико-значеннєвий комплекс, певна культурна пам'ять, що пов'язані із домровим мистецтвом, демонструють його феноменологічну й онтологічну специфічність на шляху академізації та самовизначення;
- *мова* – це виконавський комплекс, палітру засобів звукової матеріалізації музичного твору, скерований на виявлення творчої індивідуальності виконавця.

З огляду на первинну креативність виконавської діяльності та її існування в акті репрезентації особистості творця-самовираження власної творчої індивідуальності, а також своєрідності еволюції домрового мистецтва вагомості набувають акцентовані Ю. Овчинниковою та Л. Селюгіною дихотомії, що складають сутнісну зернину ідентичності [138, с. 156-157]. Так, дихотомія «внутрішня сутність – узгодженість із соціальними цінностями» може бути інтерпретована як спрямованість домриста-виконавця на самодостатність академічного домрового виконавства як невід'ємної духовної цінності сучасної культури.

Дихотомія «єдність постійності та мінливості» постає як перманентно змінюваний та індивідуалізований в актах виконавської інтерпретації-матеріалізації процес втілення константного тексту музичного твору.

Іншу дихотомічну пару «проблема цілісності й адаптації» видається можливим інтерпретувати як неоднозначне, рухливе співвідношення цілісного самообразу виконавця-митця, носія індивідуальної концепції творчого *Я* із постійною необхідністю адаптації *Я* до репертуару, який репрезентує художню специфіку відбиття світу в різні історико-культурні епохи, та водночас до подолання усталених алгоритмів реципієнтами домрового мистецтва.

Отже, актуалізація питання культурної ідентифікації особистості зумовлена специфікою постмодерністської мультикультурної, мозаїчної картини світу [40, с. 81; 147, с. 94-95] та мобільністю професійної ідентичності за перманентно змінюваних сучасних соціокультурних умов [208, с. 141-142]. Безумовно, поняття «ідентичність» у контексті музикологічного дослідження психологічних маркерів постаті музиканта-виконавця потребує певної корекції з огляду на специфічність його смисложиттєвих і ціннісно-орієнтуючих настанов. Так, М. Шамлян, характеризуючи феномен професійної ідентичності, акцентує її залежність як від змін у соціально-економічному житті, так й особистісних чинників, потенційну та вільну мобільність, а головне – актуалізацію за умов набуття нею статусу життєвої цінності [208, с. 141-142].

Музика, позиціонована дослідниками як фундаментальний чинник конституювання ідентичності [33, с. 41] у контексті музично-виконавської діяльності стає не тільки однією зі сфер визначення духовних, ціннісних координат особистості, а й вершинним вираженням життєвого покликання. Саме відчуття власного «Я» як невід'ємного компонента звукової картини світу, саме осмислення неможливості власного буття поза творчою репрезентацією – інтерпретацією музичного мистецтва та досягнення

музично-виконавської творчості як життєвої цінності вирізняє професійну ідентичність музиканта-виконавця.

Проекційоване на площину виконавського мистецтва, поняття професійної ідентичності набуває вельми суттєвих нюансів. Передусім вони пов'язані тим, що професійна ідентичність у полі фахової діяльності загалом визнається дослідниками як принципово нестабільна, а особливо – за умов постійно та динамічно змінюваної сучасної картини світу [208, с. 141]. На відміну від інших царин професійної діяльності, атрибутивною рисою професійної ідентичності митця, зокрема музиканта-виконавця, є її первинна незмінність, глобальна за своєю ціннісною значущістю для особистості. М. Магидович у зв'язку з цим акцентує, що «сутнісною особливістю поля мистецтва є те, що особистісне та професійне у творчості художника практично нероздільні» [107, с. 142]. Означена нероздільність дозволяє констатувати принципову для музиканта-виконавця константність професійної ідентичності, в якій особистісне начало, мотивація та установка, відчуття духовної приналежності до сфери діяльності як до простору власного буття та самоздійснення мають глобальне значення.

Специфічною ознакою професійної ідентичності музиканта є не тільки її нерозривний зв'язок із особистісним, а й первинність і своєрідна передвизначеність такого зв'язку. Його причиною є рання фахова спеціалізація, яка детермінує визначення музикантом власного буття як нерозривно пов'язаного із діяльністю у царині музичного мистецтва та, зокрема, саморефлексії як первинного самоосягнення *Homo instrumentalis*.

Видається можливим також фіксувати перманентну для професійної ідентичності сучасного музиканта дихотомію константності та мобільності, а також специфічну модифікацію мобільності. На відміну від інших форм професійної самореалізації особистості, вона пов'язана не з кардинальною зміною діяльності, а з плюралістичністю творчої постаті сучасного музиканта. Соціокультурні реалії спонукають митця до пошуку власного творчої позиції у множинності векторів як виконавського самоздійснення –

як сольного, ансамблевого (у складі мобільних експериментальних творчих груп), так і оркестрового [107, с. 144], а також сполучення виконавської, композиторської, педагогічної, диригентської, просвітительської (в деяких випадках і винахідницько-органологічної) діяльності.

У контексті домрового мистецтва наявна ситуація багаторівневого дисонування. Один із його рівнів детермінований *інерцією ставлення соціуму до домри як народного інструмента* з відповідним репертуаром.

Соціальний модус професійної ідентичності музиканта-домриста, а відповідно – його психологічного образу, за умов вагомості в репертуарі домристів перекладень і транскрипцій корегується складністю процесів додання слухацької інерції, формування нових алгоритмів сприйняття, закріплених у слухацькій свідомості творів як самостійних та самодостатніх їх тембрових інтерпретацій. Означений рівень дисонатності професійної ідентичності домриста викликає певні асоціації з теорією оперантного вчення Б. Скіннера. Згідно неї, поведінка людини (яку ми розглядаємо як творчу діяльність-самореалізацію, процес ідентифікації виконавця) має респондентний та оперантний виміри. Респондентний передбачає відповідь на знайомий стимул, оперантний – «визначається та контролюється результатом, який буде отримано потім» [130, с. 81].

Органологічна специфіка домрового мистецтва, особливості його репертуарного кола (спричинені вагомістю перекладень, транскрипцій) та інтенсивний процес зміни функціональної модуляції – академізації в комплексі детермінують безумовну перевагу оперантної поведінки. За теорією Б. Скіннера її фіналом є підкріплення [130, с. 82] – реакція соціуму, яка за позитивного характеру детермінує закріплення алгоритмів поведінки, в разі негативного – відмову від них.

Перенесена у сферу домрового мистецтва специфіка оперантної поведінки накладає суттєві дисонантні нюанси на професійну ідентичність домриста. Вона постає в ореолі реципієнтної невизначеності, певної непередбачуваності «підкріплення» – сприйняття аудиторією новітнього

академічного образу інструмента, максимального розширення репертуарного кола та палітри засобів виразності, трансформації в контексті домрового виконавства історико-культурних кодів, закладених у творах різних історико-культурних епох та стильових спрямувань.

Суттєвим чинником професійної ідентичності творчої особистості музиканта є зовнішня детермінованість – суспільною «аурою», соціальним визнанням значущості творчості митця, що часто відбувається «постфактум» [107, с. 142] та водночас зумовлює самоосмислення свого місця, статусу, специфіки діяльності саме в професійному колі, у процесі інтеграції у професійне співтовариство [179, с. 98]. О. Колісник у зв'язку з цим підкреслює, що самоідентифікація «є комплексною діяльністю людини із самовизначення, самоусвідомлення себе з відповідності самому собі. Тобто це співвіднесення самого себе як *Я* з істинним образом себе, що розкривається через суб'єктивне відчуття власної приналежності до різних соціальних спільнот, групових цінностей на ґрунті прийняття даних норм як власних та стійкого емоційного зв'язку» [73, с. 130]. З огляду на акцентовану дослідниками сутність ідентичності як перетину персонального – особистісного та колективного – соціального вимірів самоосягнення [188, с. 140], особливої специфічності професійній ідентичності домриста-виконавця надає певний дисонанс особистісного та професійно-групового начал з огляду на неусталеність останнього. Чинниками цього, на наш погляд, є:

- виняткова темпоральна стислість формування та розвитку академічного домрового мистецтва (що не мають аналогів у контексті багатовікових «історій» інструментального виконавства);
- кардинальна та надшвидка зміна його статусу з народного до академічного;
- формування множинності самостійних векторів функціонування (сольний, ансамблевий, оркестровий);

- виняткова інтенсивність входження «третій шар» музичного мистецтва (за В. Конен) [77], «своєрідна трансформація тембрової палітри мандоліни та домри у музиці молодіжної хвилі епох авангарду і поставангарду» [143, с. 8], а також паралельна й часто взаємопов'язана самореалізація виконавця у різних напрямках домрового виконавства – народному, академічному та естрадному [150, с. 229; 143, с. 16-17]).

Зазначимо, що характерні для сучасного музичного мистецтва професійні маркери – академічний виконавець, джазовий інструменталіст, естрадний співак тощо – демонструють певну диференціацію раніше цілісного образу професії музиканта. Водночас не менш показовою тенденцією виконавства є суміщення таких професійних маркерів, яке нівелює межі означених В. Конен шарів музичної культури, демонструючи наявне тяжіння до їх дифузії. Таку ж дифузійність демонструє сучасне домрове мистецтво, якому, на думку В. Петрик, «властиве злиття професійного і популярно-фольклорного (принцип “простої серйозності”» [148, с. 12].

У комплексі це проблематизує значущість такого аспекту професійної ідентичності домриста як «образ професії» [179, с. 97] надає колу його професійних цінностей та стандартів діяльності специфічної рухливості та варіативності, внаслідок її високого адаптаційного потенціалу виявлення в різних площинах музичного мистецтва. Високий рівень особистісного творчого самоосмислення домриста, підтверджуваний активністю та багатоаспектністю академічного домрового мистецтва (в його виконавському, педагогічному та композиторському вимірах), пошуком нових, експериментальних шляхів розвитку та формування репертуарного кола, виявляється «замкненим на самому собі», позбавленим закріплених у фаховій спільноті протягом тривалого часу ідеальних настанов виконавства (на відміну від інших форм інструментального виконавства). Це також засвідчує значущість оперантної моделі поведінки, суттєво проблематизує процеси злиття з фаховою спільнотою, координування власних та

професійно-групових творчих настанов як передумови професійної ідентичності.

Потенційний рівень дисонантності професійної ідентичності домриста виникає, на наш погляд, також у зв'язку із специфічністю в її контексті національно-культурної компоненти. Із самої своєї появи домра позиціонується як народний інструмент [162; 187, с. 1] і є неодмінною складовою академічного оркестру народних інструментів. Проте за умов штучного походження (що спричинило тривалу наукову дискусію щодо національної приналежності домри та інструментів – її попередників) домра була позбавлена первинного аутентичного коріння, усталеної традиції функціонування саме в царині українського фольклору.

Водночас із огляду на особливості репертуару, домра із початку процесу академізації одразу поставала як інструмент, здатний до «входження» в художній простір різних національних культур. Як наслідок, професійна ідентичність домриста постає на перетині: з одного боку – фольклорного, академічного та за умов сьогодення – естрадно-популярного різновидів виконавства, з іншого боку – різних національних культур, що засвідчують, зокрема, й напрями розвитку домрового мистецтва на межі XX–XXI століть. Завдяки цьому дисонування на рівнях «виконавець – реципієнт» та «виконавець – фахова спільнота» є чинником, що ускладнює процес самооцінки/саморегуляції в контексті домрового мистецтва та водночас актуалізує значущість *творчої інтуїції та волі* для усвідомлення психологічних особливостей домриста.

У процесі фахового розвитку музиканта перевага формування виконавських навичок спричиняє «конфлікт двох ідентичностей, а саме конфлікт між ідентичністю музиканта та ідентичністю викладача музичного мистецтва», – акцентує увагу О. Сомик [179, с. 97]. У контексті домрового мистецтва доцільно фіксувати його специфіку, спрямованість видатних виконавців, педагогів, композиторів-домристів на пасіонарне ствердження його самодостатності в академічному просторі музичного мистецтва, що

дозволяє нам провести певні паралелі, з одного боку, зі структурою професійної спрямованості музиканта-виконавця, обґрунтованою Р. Сулеймановим, вищий рівень якої, досягнутий у процесі музичного становлення музиканта складають соціальні мотиви, «пов'язані зі збереженням та розвитком музичної культури» [181, с. 7]. З іншого боку, паралелі виявляються й із моделлю професіоналізації, запропонованою А. Фонарьовим. Із трьох рівнів професіоналізації – виконавець, спеціаліст та професіонал – професійна ідентичність домриста відповідає саме типу професіонала, який вирізняється спрямованістю на служіння певній діяльності [190, сс. 74-77].

Отже, *професійна ідентичність виконавця-домриста може бути визначена як системний детермінант психологічного виміру творчої діяльності*, яка:

- визначає місце та специфіку самоосягнення творчої особистості на таких рівнях рефлексії, як персональний (*Я* – як унікальний творець), фахово-груповий («*Я* – Інші») та соціально-рецептивний («*Я* – соціум»);

- обумовлює специфіку комунікативного, змістовного та виражального векторів діяльності (відповідно до тріади «спілкування – досвід – мова» як констант ідентичності, за Л. Шнейдер [211, с. 111];

- характеризується багатовимірністю та внутрішньою напругою внаслідок «накладання» рівнів та модусів творчої самореалізації, ускладненістю формування єдиних ціннісних настанов унаслідок хронологічної «стислості» еволюції домрового мистецтва та експерименталізму;

- являє собою глобальний за значущістю мотив й кардинальну установку, кредо та місію життєдіяльності, відповідно до яких конструюється психологічний образ особистості музиканта як *система*, що втілена через структуру та процес самореалізації домриста як життєвого покликання.

Особливість професійної ідентичності домриста, як і виконавців у інших сферах інструментального виконавства, полягає також у специфічній

двоїстості. Один її вимір пов'язаний із загальним для будь-якої професійної ідентичності означенням себе – рефлексії цілісного «Я» та меж співвідношення з професійною спільнотою та соціумом – в полі певної діяльності. Інший вимір пов'язаний з невід'ємністю, духовною спорідненістю та неможливістю самоздійснення поза певним операндом діяльності, предметно-уречовленою основою процесу реалізації цілісно-особистісного стану творчої особистості, медіатором між творчою особистістю та світом – інструментом.

Однією з базових психологічних детермінант інструментально-виконавської діяльності, який визначає творчий шлях музиканта, межі його музичного тезаурусу, репертуарні пріоритети та функції (ретроспективно-зберігаючу, пропагандистсько-просвітницьку, авангардну), є осмислення власного місця у фоносфері, нерозривно пов'язаного із тембровим образом, семантикою, статусом інструмента в контексті історико-музичного процесу як цілісності. Пошуки виконавця у царині «Я-інструмент» можуть бути охарактеризовані як одна з вершин творчої рефлексії *homo tembrus* – свідоме самоосягнення та самопозиціонування адекватної його ціннісним орієнтаціям, психологічним особливостям, творчим переконанням особистісної творчої позиції.

З цієї точки зору в проблемному полі дисертаційного дослідження концептуальної важливості набуває визначення особистості Г. Ципіним, Д. Кірнарською, М. Кіященком та К. Тарасовою, як такої, що характеризується сталою, сформованою «Я-концепцією» – розвиненою самосвідомістю людини, яка «визначилася загалом у своїх мотиваційно-сміслових пріоритетах, аксіологічних орієнтирах, у своєму ставленні до «ближнього» та «далекого» оточення, до світу та до себе» [158, с. 8]. Вектори такої мультиспрямованої самоактуалізації в контексті психологічних засад домрового виконавства передусім мають точкою перетину винайдення творчою особистістю свого місця у звуковій картині світу, самоактуалізації в образі звуку, як невід'ємного компонента цієї картини та самоототожнення із

звуковим образом інструмента. Цю духовну спорідненість митця із звуковою «аурою» інструмента акцентує В. Кобекін, на думку якого звучання інструмента відбиває стан душі [70, с. 12]. Показовою щодо винайдення власного творчого місця виконавця у загальній звуковій картині світу є мультиінструментальна орієнтованість сучасних виконавців-інструменталістів. Є. Назайкінський зазначає, що музичний інструмент осягається не тільки як інструмент фонації, він «розуміється як «жива істота», «пам'ятник культури» певної історико-соціальної сфери, особливий світ, який представляє в своїх формах сутність відображення світу реального» [133, с. 85]. Свідома самоактуалізація самореалізація митця в різних інструментальних площинах – звукових «знаках» різних культур і традицій – постає не тільки і не стільки як свідчення технічної майстерності. Мультиінструменталізм, детермінований атрибутивним для культури постсучасності осмисленням культури як цілісності, на рівні художньої рефлексії маркує абсолютизацію свободи буття *Homo musicus* у просторі культури, оперування знаками різних культурних (часово-просторових, національних, стильових) просторів і в такий спосіб – самоствердження як універсальної особистості III тисячоліття.

За цих умов набувають певної дискусійності тези дослідників щодо певної ієрархії різних видів музично-виконавської діяльності, в якій вершинним статусом наділена діяльність диригентів, проте місця виконавцям на народних інструментах не знайшлося (незважаючи на наявність у пропонованій ієрархії виконавців на струнних інструментах) [198, с. 13]. Творча діяльність сучасних домристів, в деяких випадках демонструючи «перехід» у звуковий образ іншого інструмента (зокрема, мандоліни) та специфічну функціональну синтетичність (поєднання функцій композитора, виконавця, педагога, популяризатора домри), наочно демонструє зрушення в цій ієрархії.

У контексті професійної ідентичності музиканта-інструменталіста видається можливим позиціонувати інструмент, з одного боку, не стільки як

певний матеріалізований й органологічно конкретизований носій звукової матерії, а носій історико-культурних кодів, семантем, акумульованих у звуковому образі інструмента – закріплених у культурній пам'яті соціуму комплексу значень, з ним пов'язаних протягом всього його функціонування в полі культури.

З іншого боку, інструмент для музиканта-виконавця є й невід'ємною часткою його особистості, носієм власного «Я» та водночас того звукообразу, який резонує не тільки з внутрішнім світом виконавця, його душею, що звучить, а й світом дійсності. Н. Рябуха, порушуючи проблему сутності та специфіки складного процесу емоційно-психологічного, духовного вираження особистості музиканта у музичному звуці, відзначає, що «буття звука відбивається у світосприйнятті художника, який наділений парадоксальним внутрішнім сприйняттям реальності; його рефлексія при цьому – не раціональне філософське осмислення, а глибоко відчута реакція сучасної людини на світопорядок, що його оточує, соціум, ієрархію відповідних зв'язків та відносин» [170 с. 40].

Компендіум музикології щодо сутності та специфіки поняття «звуковий образ інструмента», демонструючи плюралізм напрямів його осягнення, та сутності й напрямів ідентифікації особистості музиканта-виконавця у звуковому Універсумі, слугує основою репрезентації поняття «звуковий образ інструмента» як детермінанти психологічного образу домриста. Концептуального значення у такому ракурсі висвітлення для нас набуває, з одного боку, теза Є. Назайкінського щодо перетворення музичними інструментами семантичного, смислового та образного поля музики «в інструментальну подобу антропоцентричного макрокосмосу дійсності» [133, с. 117], з іншого, акцентована Т. Сирятською невід'ємність інструменталіста від інструмента – «інструмент є безпосереднім “голосом” виконавця, його душею» [175, с. 9].

Поняття «звуковий образ інструмента» (як і споріднений до нього «звучний образ інструмента»), уведене А. Коплендом, позначає «слухове

уявлення, яке виникає у свідомості виконавця або композитора; мисленнєва картина точної «природи» звуків, які будуть викликані ним до життя» [79, сс. 51-52] – еталонне звучання інструмента. Інтерпретуючи це поняття, Л. Гаккель розширює його змістовні межі шляхом перенесення на перцептуальний світ слухача та пов'язує з ним не тільки «звуковий матеріал музики, а й те враження, який він справляє» [29, с. 10].

На основі обґрунтування поняття «звукообразу» як когнітивної категорії Н. Рябуха вбачає його зміст у відображенні онтологічних аспектів звуко-музичної свідомості епохи [169, с. 114], «інтерпретації реальності, що звучить, як особливої картини світу шляхом такого семантичного компонента як звук» [там же, с. 116]. У зв'язку з осягненням музичного твору як відображенням звукового образу світу – інтонованої концепції світовідчуття, дослідниця інтерпретує поняття звукового образу в концептуально-парадигмальних вимірах. Дослідниця акцентує, що в процесі музично-виконавської діяльності – діяльнісного втілення цієї концепції – ключового значення набуває звукосприйняття митця, що зумовлює притаманну митцеві художньо-естетичну концепцію звуку, парадигму музичного мислення та «відображає індивідуальне ставлення до звукової природи інструмента як «організму, що звучить» [170]. Комплементарність осмислення поняття «звуковий образ інструмента» І. Форманюк знаходить відображення у двоїстості дефініцій. В естетико-семантичному вимірі дослідниця визначає його як ціннісне естетичне явище, змістовним центром якого є тембр як знак-символ [192, с. 413], у функціональному – у широкому сенсі як «звуковий матеріал музики, яка відтворює в інтонаційній практиці все різноманіття функціональних проявів; у вузькому сенсі – це конкретна грань цього різноманіття» [там же, с. 414].

В антропологічно-особистісному ракурсі звуковий образ інструмента (не використовуючи при цьому власне даний термін) подає А. Черноіваненко. Дослідниця зазначає, що набуваючи «додаткові техніко-технологічні, абстрактно-логічні, емоційально-динамічні, театральні-

артистичні можливості, людина “привласнює” собі цей новий збагачений “орган” у творчому музично-виконавському акті єднання з інструментом» [206, с. 31].

Історико-культурну обумовленість і варіативну рухливість звукового образу інструмента підкреслює Н. Кучма. У зв'язку зі специфікою фортепіанної творчості Ф. Мендельсона дослідниця зазначає, що звуковий образ інструмента (фортепіано) «постійно змінюється, реагуючи на зміну художнього стилю, композиторської та виконавської технік» [91, с. 98].

«Сонорно-тембровий» вектор осмислення поняття «звуковий образ інструмента» закладається О. Щербатовою. Дослідниця характеризує його сутнісний базис як «звуковий матеріал, відібраний із усього спектра акустичних можливостей інструмента та організований певним чином» [216, с. 8] та пов'язує поняття загалом передусім із акустичним потенціалом інструмента, варіативно реалізованому в кожному конкретному творі.

І. Сухленко інтерпретує поняття «звуковий образ інструмента» в семантично акцентованих вимірах як «своєрідний стильовий ракурс комплексного сприйняття виразових можливостей музичного інструмента: тембральних, динамічних, регістрових характеристик та пов'язаної з ним художньої семантики» [182, с. 228]. Змістовної концептуальної значущості набуває теза І. Сухленко: якщо «... слухові уявлення виконавця-інструменталіста апріорі зорієнтовані на його інструмент, можна стверджувати, що “звучний образ інструмента” є обов'язковою складовою інтонаційної моделі» [там само].

Спорідненим до поняття «звуковий образ інструмента» є застосований М. Манафовой поняття «темброколерит». Констатація статусу тембру як формо- темо- та стилеутворюючого чинника в музиці ХХ ст. [113, с. 1] є підставою для визначення темброколериту як «певного сумарного звучання музичної тканини, яке синтетично об'єднує в собі різні чинники, що так чи інакше впливають на *звуковий образ твору*, такі, як: інструментальний склад, особливості артикуляції та звуковидобування, регістрове розташування

співзвучностей та тембрових комплексів, фактурні рішення, котрі визначають своєрідний колорит звучання» (курсив мій – О.Л.) [там само, с. 8-9].

На перетині означених дискурсів осмислення сутності звукового образу інструмента видається можливим запропонувати дефініцію означеного поняття як необхідного компоненту макрокосмосу культури, засобу самоактуалізації-самоздійснення в ній мікрокосмосу особистості виконавця, історико-культурно зумовленого конструкта (концептуального, функціонального, сонорного, тембрального, технічного тощо) особистісного творчого світу виконавця-інструменталіста, операнда виконавської діяльності, спрямовуючого й регулюючого начала самореалізації Homo instrumentalis у системі як історико-культурних кодів та семантем, так і певних сонорно-темброво, інтонаційних, артикуляційних, динамічних тощо координат звукової картини світу.

Концентруючи в собі її значущі компоненти, відбиваючи в єдності суб'єктивно-діяльнісного й об'єктивно-предметного начал спрямування художньої рефлексії певної історико-культурної епохи, звуковий образ інструмента постає з одного боку, як константна цілісність. Єдність його образу, як носія певного тембру, звукової «аури», пов'язаної з технічними особистостями виконавства, певним емоційно-образним колом, а також як тембрового втілення історико-культурних семантем, є результатом закріпленого в культурній пам'яті перцептуального сприйняття інструмента.

З іншого боку, змінювані звукова атмосфера епох, звукові реалії й модуси їх відбиття на рівні художньої рефлексії – не єдині чинники варіативної змінюваності та принципової рухливості звукового образу інструмента. Слід враховувати й перманентний для музичного мистецтва процес модифікування-вдосконалення інструментів. Його виняткова інтенсифікація спричиняє «перекодування» семантем, з якими пов'язаний образ інструментів, формування плюралістичного значеннєвого поля їх функціонування. Переконливим тому свідченням є вдосконалення бандури,

електрифікація гітари, скрипки тощо, експериментальні модифікації фортепіано. Потужним чинником варіативності звукового образу інструмента є також концептуальні, стильові, жанрові, образні зрушення в царині музичного мистецтва – ті спонуки, які спричиняли та спричиняють перманентні структурні зміни в «ієрархії» інструментів.

Означені специфічні особливості звукообразу інструмента у зв'язку з особливостями домрового мистецтва з повним правом проєктуються у сферу звукообразу домри. Його константність та водночас змінюваність дозволяє провести певні паралелі з означеною Ю. Овчинниковою та Л. Селюгіною дихотомією характеристик ідентичності – єдністю постійності та мінливості, цілісністю та адаптацією [138, с. 160]. З одного боку, воно є компонентом системи вищого порядку, «вписаним» у загальнолюдську художню культуру, з іншого – невід'ємним детермінантом та компонентом творчого образу музиканта-виконавця. Виокремлені ракурси наукової рефлексії щодо сутності та специфіки звукообразу інструменту уможливають репрезентацію звукообразу домри як системного явища. Як цілісна самостійна система, звукообраз домри постає в нерозривній єдності, взаємозалежності та взаємообумовленості конституціональних рівнів – змістовно-семантичного, сонологічного, перцептуального та органологічного.

Змістовно-семантичний рівень, який репрезентує тезаурус звукообразу домри, його зв'язки з «кодами» культурної пам'яті, характеризується культурною поліфонічністю. Це засвідчують констатовані науковцями: зв'язок «із сакральною традицією, з одного боку, та салонним музикуванням – з іншого» [143, с. 7], «із салонно-камерною культурою постренесансної епохи» [148, с. 8]; спорідненість із доренесансним щипковим інструментальним типом [148, с. 7]; ренесансно-мадригальна барва звучання [192, с. 317; 148, с. 12]; органічність пристосування до різноманітних стильових контекстів: бароко та романтизму [143, с. 13], ренесансу, класицизму, неокласицизму, авангардних спрямувань XX ст. [148], а також

сфер музичного мистецтва – фольклорної, академічної, естрадно-джазової [192, с. 413]; фольклорна барвистість [148, с. 12]; органічність втілення різнонаціонального фольклорного мелосу [119, с. 169]. Суттєвий семантичний нюанс звукообразу домри формується й завдяки неодноразово підкресленими дослідниками зв'язку із звукообразом скрипки та тривалою опорою на скрипковий репертуар.

У визначенні специфіки перцептуального рівня звукообразу домри ми спираємося на тези Є. Назайкінського щодо специфіки симультанного та сукцесивного сприйняття [135, с. 26], а також значущості аперцепції як його детермінанти [135, с. 6]. Симультанне сприйняття – миттєве враження від звукообразу домри, на наш погляд, синтезується із сукцесивним. Національна, стильова та історико-культурна «поліфонічність» звукообразу інструмента актуалізує механізми аперцепції, численних асоціацій з символами, кодами, смислами, семантемами різних культур. Як результат, звукообраз домри потенційно містить у собі саме історико-культурну поліфонічність – апеляцію до різних культурних контекстів та процесуально цілісне сприйняття Універсуму культури, що звучить.

Культурна багат шаровість асоціативних зв'язків, синтез симультанного та сукцесивного алгоритмів сприйняття надають не тільки особливої рухливості перцептуальному компоненту звукообразу домри, виразний та своєрідний, він, подібно до постмодерністської ризоми [48], численними культурними зв'язками «пов'язується» з попереднім художнім досвідом. Це зумовлює особливу співзвучність звукообразу домри постмодерністській парадигмі світоприйняття, його актуалізацію у звуковій аурі сучасності та водночас спрямованість психологічного образу домриста на індивідуалізоване інтерпретування пам'яті культури, «згорненої» в музичних творах – репрезентантах різних епох та стилів.

Сонологічний рівень звукообразу домри характеризується дослідниками як позначений «нефактурністю», первинно оркестровим характером [192, с. 404], значущістю безпосереднього контакту – народження

звучу «з-під руки» [192, с. 407] та первинною залежністю звуку – інтонаційною, мовною, зображально-предметною [143] від виконавського дотику.

Найбільш характерним сонологічним маркером звукообразу домри дослідниками визнається специфічність інструментальної кантилени, яка водночас із віртуозністю є засадничою основою інструменталізму [205, с. 246]. «Вторинність» тремольованої домрової кантилени [205, с. 246; 148, с. 11] надає звукові домри водночас і протяжності, і мерехтливої мінливості. Як результат, одна з визначальних характеристик звуку, його тривалість у домровому мистецтві постає у вимірах дихотомії «постійність – мінливість» як єдність у різноманітті, утворювана нерозривністю численних мікроколивань звуку. Їх амплітуда та динаміка віддзеркалює найтонші нюанси психології виконавця, що дозволяє констатувати безпосередність та глобальну значимість відбиття психологічного стану виконавця в актах звуковидобування та звуковедення в домровому мистецтві.

О. Олійник зазначає, що частота тремоло нерозривно пов'язана не тільки з м'язовими зусиллями, а й зі специфікою реакції реципієнта: «при інтенсивності тремоловання 12 щипків на секунду виходить звук, котрий складає 24 імпульса на секунду. А така частота вже подразнює слух. При тремолованні на 3-4 струнах число імпульсів відповідно зростає втричі та вчетверо. Тому тремоло на двох струнах виконується із меншою частотою, а тремоловання 4-звучних акордів на домрі мало використовується» [139, с.64].

Інструментальна кантилена, як аналог співу, генетично пов'язана з ліричним началом. Вторинно кантиленна домра виступає водночас як носій і ліричного, і віртуозного, блискучого, моторного начал. Їх динамічна маркованість у контексті сонологічного компонента звукообразу домри набуває вельми суттєвих нюансів, які уможливлюють експлікацію дихотомічності у просторі динаміки домрового мистецтва. З одного боку, обмежені (порівняно з іншими інструментами) динамічні можливості домри

спонукають дослідників до символічно-метафоричної характеристики звучності інструмента як особливо делікатного, в котрому «одухотвореність виразовості переважає над речово-інтонаційною одушевленістю» [148, с. 11], «щиросердність» поступається місцем «натхненності» [148, с. 7]. З іншого боку, акцентована науковцями значимість моторності та віртуозності в домровому мистецтві [151, с. 250] зумовлює констатацію дзвінкості в тембральному аспекті звукообразу домри.

Дихотомічність сонологічного звукообразу домри пов'язана також із її специфічними фактурними характеристиками. Підкреслена науковцями «мелодійна природа» [148, с. 7] інструмента не суперечить багатому фактурному потенціалу домри, здатної за допомогою технічних прийомів виконавства до відтворення багатоголосної вертикалі. Такий тембрально-динамічний та фактурний потенціал звукообразу домри уможливорює подальше проєктування дихотомічності на вищій рівень виконавства, пов'язаний із формуванням драматургії твору як цілісності та визначенням характерної для домрового виконавства яскравості музично-образних контрастів та широкої амплітудності драматургічних рельєфів [148, с. 12].

Органологічні особливості домри (невід'ємні від сонологічних) суттєво впливають на своєрідність психологічного образу домриста. Передусім вони детермінують специфіку звуку. Кожна зі струн інструмента, що мають різну товщину та виготовлені з різних матеріалів («а» і «е» – сталі, «g» і «d» – мають окантовку з міді), дає власну барву звуку. Його «образ» – проінтонований зміст, емоційна наповненість, динамічна напруженість зумовлюється й комплексом органологічних чинників: матеріалом, формою і вагою медіатора, або предмета, за допомогою чого здійснюється звуковидбування; точкою, силою, формою та тривалістю контакту медіатора та пальців зі струною, ігровими рухами правої та лівої рук [75, с. 66; 106, с. 5; 85, с. 35-36].

У зв'язку з органологічними, зокрема акустичними, та водночас сонологічними якостями звукообразу домри слід підкреслити значущість точки «доторкання» виконавця та інструмента – того пункту, в якому «сходяться їх душі» і повною мірою виявляється специфіка психологічного стану інструменталіста. Корегованість змістовного виконавського інтонування саме точкою дотику зумовлюється відмінностями забарвлення звуку залежно від конкретного місця звуковидобування, що було акцентовано Б. Міхеєвим [125]. Так, на середині струни створюється співучий та м'який звук, відсунення точки дотику до краю струни надає звукові обертової повноти та яскравості, у підставки видобувається специфічний, яскраво-характерний різкий звук, що в комплексі надає виконавцеві безмежних інтерпретаційних можливостей.

Відзначимо, що органологічні особливості домри в науковому дискурсі набувають метафорично забарвлених характеристик. В. Петрик констатує «дитячість» та простоту її зовнішнього вигляду [148, с. 6]. Такі характеристики інструмента дозволяють повернутися до проєктування дихотомічності в царині домрового мистецтва. В даному випадку дихотомічність утворюється контрастом зовнішнього образу інструмента та його винятковим технічним, віртуозним й образним потенціалом. Цей контраст водночас уможлиблює акцентуацію значущості оперантної діяльності домриста, котра містить у собі перцептуально невизначений результат, активізує діяльність реципієнта, який розкриває «таїну» домрового виконавства – внутрішньо складного, багатогранного, технічно-віртуозного і темброво-різноманітного при зовнішній органологічній простоті.

Органологічні особливості домри дослідниками характеризуються як такі, що передбачають пряму взаємозалежність художньої техніки та виконавської пластики [143, с. 10].

У специфіці органологічно зумовленої виконавської пластики домриста підкреслимо вихідну в процесі виконавства та виняткову за значущістю в його процесі постановку ігрового апарату. Її базисом, на думку фундаторів

школи гри на домрі М. Лысенка та Б. Міхєєва, є посадка виконавця, яка передбачає: гранично обмежену рухливість корпусу; статичність нижніх кінцівок, особливо правої як за умов використання підставки (зокрема, гітарної), так і більш традиційного її розташування поверх лівої; тонку градацію локації правої та лівої ніг для уникання м'язового перенапруження, забезпечення балансу точок опори тулуба та рук, а також зручності позицій виконавського апарату; збереження рівності спини [106, с. 3] або легкий нахил корпусу вперед – до інструмента [118, с. 357].

Фактична неможливість зорового контакту, зміни постави, пластичної експресії рухів тулуба, обмеженість рухів рук, особливо лівої, та голови (за умов постійного контролю рухів лівої руки по ладках), ускладнює художню комунікацію на рівні «виконавець – реципієнт». При виконавській статуарності артистична експресія набуває граничної внутрішньої концентрованості, зосереджуючись у заощадливих, мінімалістичних за амплітудою пальцевих, кистьових, частково ліктювих рухах правої руки та падаючих, бокових, поперечних та доторкувальних рухах лівої руки. На перцептуальному рівні звукообразу домри це створює вражаючий дисонанс із емоційно та темброво насиченою тремольованою кантиленністю, віртуозним блиском та дзвінкістю, що підтверджує атрибутивну для домрового мистецтва дихотомічність.

На тлі сучасного виконавського «мультиінструменталізму» та суміщення функцій творчої особистості – полів її самореалізації – як атрибутивна для домрового мистецтва ланка зв'язку між творчим світом, психологічним образом музиканта домриста та звукообразом домри виступає особистісно, аксіологічно та психологічно детерміноване відчуття первинності нерозривності їх єднання. Показово, що видатні домристи-виконавці наголошують на свідомому виборі звукового образу інструмента під впливом певного культурного локусу та вражень від професійної – виконавської та викладацької діяльності домристів.

Відома виконавиця та педагог Л. Сахарова наголошує на свідомості власного вибору домри водночас із глибоким враженням від технічно досконалого виконавства та творчого, популяризаторського щодо домри ентузіазму своєї вчительки В. В. Суміної [176]. Значущим імпульсом до обрання творчого шляху домриста С. Струтинським був вплив викладачів музичної школи [155]. Проте як найголовнішу спонуку у виборі шляхів творчого самоздійснення видатні представники домрового мистецтва акцентують відчуття первинної невід’ємності від інструмента, тяжіння саме до нього.

З цього приводу наведемо два конкретні приклади з проаналізованих нами нижче виконавських постатей Харківської домрової школи. Так, учениця Б. Міхєєва Наталья Костенко акцентує у власному виборі інструмента саме первинні духовні спонуки, пов’язані із звуковим локусом родини та музичного оточення, починаючи від дитинства [92].

Доля домриста В. Соломіна – дивовижний збіг технічного й виразового потенціалу інструмента з фізичним апаратом виконавця – «руки, що є інструментом музичного слуху, який чує інструмент як живу істоту». Звідси прагнення до його популяризації, максимально повного розкриття потенціалу [49]. Ці приклади засвідчують в контексті домрового мистецтва *іманентну невід’ємність професійної ідентичності та звукообразу інструмента, їх перетин у моментах саморефлексії музиканта*.

1.2. Психологічний вимір творчої діяльності домриста

Компендіум музичної психології, відповідно до притаманної їй індивідуалізованої варіативності структурної диференціації та дослідницьких спрямувань, репрезентує психологічний образ музиканта в множинності дослідницьких осягнень. На ґрунті системно-професіографічного підходу та специфіки етапів виконавської діяльності Ю. Цагареллі виокремлює такі компоненти майстерності музиканта-виконавця, як: «1) спрямованість на музичну освіту народу, яка містить у собі престиж професії музиканта-

виконавця, любов до музики та потребу в сценічному самовираженні; 2) уміння (комунікативні, гностичні та рухові); 3) знання (загальні та спеціальні) та 4) професійно важливі якості (ідейно-політичні, морально-естетичні, музично-виконавські, загальномузичні)» [198, с. 11].

Позиціонуючи музичність як основоположну професійну якість музиканта, Ю. Цагареллі диференціює такі її складові – музичний слух (мелодичний, гармонічний, звуковисотний, відносний, абсолютний, кольоровий), музично-ритмічні здібності (в єдності сенсорного, представницького та мисленнєвого рівнів), музична пам'ять (мимовольні слухові уявлення, пам'ять на рухи, рухова та словесно-логічна пам'ять), музичне мислення (логічне, музична уява), емоційність [там само, с. 14-18]. Безпосередньо-виконавськими якостями музиканта-виконавця, за Ю. Цагареллі є виконавська техніка, сценічна надійність й артистизм [там само, с. 18].

Досліджуючи психологічні основи професійної майстерності музиканта-інструменталіста, Р. Сулейманов пов'язує її специфіку з наявністю та значимістю таких системних складових: професійна музична спрямованість, професійні музичні знання, професійні музичні уміння, професійні музичні якості, пов'язані з читанням з листа та грою на слух, а також значною вираженістю емоційної збудливості та емоцій різної модальності [181, с. 6].

Репрезентуючи музичну обдарованість як маркер психологічного аспекту особистості музиканта, як «особливий комплекс індивідуально-психологічних особливостей, що потребуються для занять саме музичною діяльністю» [185], Б. Теплов констатує значимість:

- загальних рис: натхнення, здатності до емоційного занурення в зміст твору, уваги, вольових якостей, духовної – інтелектуальної та емоційної – наповненості [185, с. 22-27];

- спеціальної риси – музичності, яка передбачає «диференційоване сприйняття, «слухання» музики» [185, с. 29] – її емоційне переживання;

- музичних здібностей – ладового почуття, здатності до слухового уявлення та музично-ритмічного почуття [185, с. 237-238].

На думку В. Петрушина, особливостями особистості музиканта є передусім талант, творчість, працьовитість, терпіння, вимогливість, а також універсалізм, жага, здатність досягати високих результатів й утримувати їх тривалий час, жага до вражень, творення та радість від такого творення [152, с. 24-29], творча воля [там само, с. 35]. Науковцем наголошено на фундаментальному значенні пізнавальних процесів у діяльності музиканта, які він пов'язує передусім із увагою, слуховими відчуттями (на основі звуковисотного, мелодичного, гармонічного, поліфонічного, тембро-динамічного, фактурного, внутрішнього слуху), сприйняттям, пам'яттю, мисленням та уявою. Як складові комплексу власне індивідуально-психологічних якостей музиканта, науковець подає здібності, темперамент і характер, емоції та волю.

За концепцією Г. Овсянкиної, засадничими складовими психологічного образу музиканта є музичний слух, почуття музичного ритму, пам'ять, музичні мислення та уява [137, с. 17-18], котрі дослідниця водночас визначає як основні музичні здібності [там само, с. 19], додаючи також такий дар, як музичність в її емоційному та інтелектуальному ракурсах [там само, с. 21]. Наведені структуризації психологічного образу музиканта свідчать, з одного боку, про відкритість проблеми його осмислення, зумовленої, на наш погляд, невід'ємністю та взаємодетермінованістю психологічних процесів у контексті музичної, зокрема виконавської діяльності. Це наочно ілюструє твердження Г. Ципіна – «активність інтелектуальна трансформується за певних обставин в емоційну» [158, с. 251]. З іншого боку, варіативність компонентів психологічного образу в музично-психологічних концепціях сучасності спонукає до подальших кроків осмислення його структуризації.

Акцентуація значущості багатьох складових психології музиканта, зокрема сприйняття, відчуття, уяви, емоцій, мислення, пам'яті, уваги тощо, котрі «забезпечують і регулюють не тільки теоретичну художньо-пізнавальну

діяльність музиканта, а й реальний виконавський процес» [178, с. 123], водночас із системністю професійної ідентичності та звукообразу інструмента дозволяють позиціонувати психологічний образ домриста як багаторівневу, мультикомпонентну, емерджентну систему, позначену нерозривністю, взаємообумовленістю й рухливістю його складових та варіативністю їх співвідношення.

На ґрунті методології системного підходу та положень щодо системних основ діяльності, викладених Г. Щедровицьким [214, 215] та Г. Орловим [145], уможлиблюється досягнення системи психологічного образу виконавця в системі системи вищого порядку – метасистеми звукофери сучасності. Її функціонування позначене потужними тенденціями ствердження самодостатності тембрів-інструментів та розширення семантичних обріїв звукової фоносфери, в тому числі за рахунок універсалізму музиканта-домриста.

Принципову комплементарність творчості домриста за умов перебування мистецтва у постмодерністській парадигмі світобачення видається можливим співставити її (виконавську творчість) із сучасними тенденціями до універсалізації митців. Реалізуючись як своєрідна «репліка» титанічної особистості епохи Ренесансу, котра тяжіла до максимально досяжної повноти самовиявлення та самопрезентації, сучасний домрист-виконавець прагне постати в комплементарній єдності видів діяльності:

- як реалізатор творчого задуму композитора, діяльнісне втілення якого є актом декодування-опредметнення у звуковій матерії закладених у музичному творі змістовно-концептуальних інтенцій;
- як інтерпретатор-співавтор музичного твору, який надає змістовно-концептуальному виміру константного, текстологічно закріпленого тексту особистісно та історико-культурно детермінованих нюансів;

- як транскриптор-співавтор музичного твору, який створює концептуальну, темброву, артикуляційну модифікацію – варіант константного, текстологічно закріпленого тексту;
- як педагог – за умов актуалізації розвитку сучасних методично-педагогічних засад фахової мистецької освіти та академізації домрового мистецтва;
- як композитор – за умов нагальної потреби розширення репертуарних обріїв домрового мистецтва;
- як популяризатор домрового мистецтва, реалізатор творчої місії домриста, спрямованої на ствердження повноправного та самостійного статусу доми як компонента системи вищого рівня – звукосфери сьогодення та Універсуму музичного мистецтва.

Поліфункціональність сучасного домрового мистецтва, закріплення його академічного статусу та водночас тенденція формування нового – естрадного напрямку його розвитку є суттєвими чинниками специфічності структури психологічного образу домриста, в якій видається можливим виокремити такі сфери функціонування, як фольклорна, академічна та естрадна. Відзначимо, що таке виокремлення, як і спроба на цьому ґрунті побудувати певну ієрархію напрямів діяльності, є доволі умовними. Плюралізм сучасної парадигми світосприйняття, активна дифузія шарів культури постмодернізму спонукає творчу особистість до діяльнісних модуляцій, з якими пов'язані й певні трансформації психологічного образу виконавця.

З одного боку, вони проявляються у загальному виборі виконавцем пріоритетної сфери виконавства, з іншого – у формуванні конкретних навчальних та концертних програм первинно як таких, що демонструють намагання репрезентації масштабної панорами стилів та жанрів, відповідних до універсалізації інструмента. Така концентрована культурна панорамність дозволяє позиціонувати психологічний вимір творчої діяльності домриста як позначений тенденцією до миттєвого психологічного переналаштування

внаслідок свободи «переміщення» виконавця у різні історико-культурні, стильові, жанрові контексти.

Сконцентрована у часі та просторі співвіднесеність психологічного стану виконавця із різними культурними кодами, пам'яттю різних у синхронії та діячності культур (відзначимо, що при цьому концептуальної значущості набуває й інтерпретаційна складова психологічного образу виконавця) уможлиблює й фіксацію рефлексивної лабільності та високого ступеня психологічної адаптації музиканта до змінюваних концептуально-образних, семантичних, значеннєво-емоційних просторів. Водночас із цілісністю творчої особистості, усвідомленням творчості як перманентного процесу діяльнісного здійснення творчого покликання, ці риси співвідносяться із виокремленими Ю. Овчинниковою та Л. Селюгіною конструктивними маркерами професійної ідентичності, такими як *цілісність та адаптація* [138, с. 160] та дозволяють проєкцювати дихотомічність на психологічний образ домриста.

Виокремлені Л. Бочкарьовим вектори творчої діяльності – створення, виконання та сприйняття [21, с. 57], будучи зпроєкційовані в контекст психології музичної діяльності домриста, дозволяють окреслити такі психологічно детерміновані модуси творчої діяльності:

- створення на рівні творчого мислення образу виконуваного твору, який корегується слуховими відчуттями (пов'язаними з висотою, тембром, тривалістю та гучністю музичного звуку, атакою, вібрата, формантами, та головню – у домровому мистецтві – тембровим слухом, який є комплексним та зумовленим значущістю вібрата [21, с. 95-96];
- конструювання – передбачення його виконавської концепції, детермінованої історико-культурними та стильовими чинниками;
- виконання – матеріалізація, звукове опредметнення тексту музичного твору;
- сприйняття – самоконтроль та осмислення виконання твору;

- самокорекція виконання та прогнозування можливих подальших інтерпретацій твору.

Як конституціональні складові творчої діяльності музиканта-виконавця на ґрунті досвіду музичної психології (зокрема, наукового доробку Ю. Цагареллі та Т. Сирятської) виокремимо передусім емоції, розум та волю [199; 175]. Щодо структуризації психологічного виміру творчої діяльності музиканта, то вкажемо на умовність їх диференціювання, що дозволяє репрезентувати радше як невід’ємні, взаємообумовлені ланки внутрішньої цілісної єдності. У контексті теорії систем Г. Щедровицького такі їх характеристики засвідчуються тезою щодо неоднорідності та рухливості: кожного її елемента, їх перебуванням «у процесі свого власного руху, розвитку та функціонування» [215, с.258]. У контексті творчої діяльності музиканта ці якості виявляються відповідно до етапів виконавської діяльності – проєктування результату діяльності та його реалізації [41, с. 82; 56, с. 10].

Емоційні та когнітивні компоненти психологічного виміру

У психологічному дискурсі емоції, як «загальна форма переживання організмом своєї життєдіяльності» [26, с. 82], один «із механізмів внутрішньої регуляції психічної діяльності й поведінки, скерованих на задоволення актуальних потреб» [159, с.896] характеризуються ситуативністю, миттєвістю, мінливістю, безпосередністю, неусвідомленістю [26, с. 82]. У контексті музичного мистецтва специфіка емоцій детермінована не тільки другорядністю таких маркерів, як безпосередність, неусвідомленість і миттєвість. Репрезентовані дослідниками як «розумні» [за Л. Виготським, 28, с. 268], емоції в музиці, водночас із зображувальністю та символом, складають тріаду музичного змісту [196], а також основу діяльності, яка «народжує специфічні констеляції інтегрованих емоційних і когнітивних процесів, в структурі яких у нерозривній єдності функціонують «розумні», узагальнені емоції та перетворені емоціями когнітивні процеси: емоційно-образне мислення; емоційна уява» [21, с. 53]. На єдності

емоційного та розумового начала в мистецькій, творчій діяльності наголошує. М. Давидов, пов'язуючи вищий рівень мистецької майстерності музиканта саме із емоційним мисленням [43, с. 96]. Своєрідність емоцій в контексті психологічного виміру творчості музиканта, зокрема й домриста, вбачається в їх двоїстій природі, існуванні в єдності об'єктивно-змістовного начала – первинно закладеного, «перед-баченого» в музичному творі, та суб'єктивно-психологічного – того, що відбиває психологічну унікальність особистості як композитора, так і виконавця.

Специфіка емоцій в контексті психологічного виміру творчої діяльності домриста виявляється і в перцептуальному вимірі. Репертуарні обрії домрового мистецтва, визначені пріоритетністю перекладень, транскрипцій, оригінальних творів, формують слухацьку та виконавську установки на новаційність виконавської репрезентації. З одного боку, ця новаційність виявлена й в емоційній палітрі, формує нові обрії слухацького сприйняття того доробку музичного мистецтва, котрий постає в емоційному мисленні та емоційній уяві виконавців і реципієнтів як «обтяжений» певною інерцією сприйняття як носіїв закріплених культурних кодів. З іншого боку, насичення репертуару домристів-виконавців оригінальними, в деяких випадках експериментальними, творами орієнтує слухацьку аудиторію на досягнення нового співвідношення компонентів тріади змісту музичного мистецтва, на комунікацію на основі нових емоційних барв, не усталених у слухацькій свідомості.

Емоційний компонент психологічного виміру творчості домриста маркується й такою загальною характеристикою як виняткова концентрованість і насиченість. На рівні органології високий ступінь емоційної напруги є своєрідною компенсацією його доволі скромного динамічного потенціалу інструмента, який дає підстави дослідникам акцентувати таку рису домрового звуку, як «тиха «камерна» специфіка» [191, с. 273]. Водночас емоційна наповненість може репрезентуватися як результат

специфіки домрового звуковидобування, в якій домінують активні прийоми – щипок, удар, тремоло.

Технологічним чинником напруженості емоційного компонента є первинна рухова інтенсивність виконавського апарату. Акцентуємо, що рухово інтенсивні виконавські технічні прийоми – тремоло (в багатстві його різновидів), вібрато (зокрема із вираженим похитуванням грифу та рухами передпліччя лівої рухи), піцикато, глісандо тощо, а також «рухово-виконавська асиметрія – лівої по всій довжині грифу і правої фактично на одному місці рук» [192, с. 408] мають підкреслену візуальну вираженість, що в комплексі є чинником формування й високого емоційного тону художньої комунікації.

Репертуарні витoki емоційної концентрованості психології в діяльності домриста детерміновані домінуванням віртуозності, моторності, що притаманні домровому мистецтву. Так, зразки концерту для домри, з появою якого з 1950-х рр. у творчості Д. Клебанова, К. Домінчена, К. Мяскова, І. Ботвинова, В. Подгорного, В. Івка, Б. Міхєєва дослідники пов'язують формування академічного домрового мистецтва [109, с. 130], позначені віртуозністю, імпровізаційністю, насиченістю складними технічними прийомами, які потребують виняткової емоційної концентрації, надвисокого емоційного тону виконавця. Проте ствердження та закріплення самостійності та повноправності домри у просторі академічного мистецтва пов'язано і з творами, котрі демонстрували не тільки технічний, моторний потенціал інструмента, а й передусім його здатність до масштабного віддзеркалення драматичних, філософських, емоційно напружених колізій. Драматично-філософські полотна Б. Міхєєва («Концерт № 1», «Концерт-билина», «Концерт-сюїта») та В. Івка («Концертино», «Поєма-концерт», «Концерт-токата», «Концерт-симфонія») жанрово мікстовою природою та наявно вираженим тяжінням до симфонізації жанру концерту продемонстрували як концентрацію емоційних палітр різних жанрових

утворень, так і значущість однієї з магістральних тенденцій розвитку домрового мистецтва – ускладнення його емоційно-образного підґрунтя.

Особливо показовими щодо емоційної концентрованості психологічного виміру діяльності домриста є «згорнута одночастинність» [15, с. 331] «Концерту-токати» та каденції «Поєми-концерту» В. Івка. В каденціях останнього твору, на думку І. Максименко, «сила й експресія звучання домри досягає оркестрового рівня. Віртуозність тут представлена найсучаснішими досягненнями виконавської техніки: феєричними пасажами, широким спектром подвійних нот і міццю акордів, поліфонічними розділами, поліритмічними комплексами, різноманітними специфічними домровими прийомами тощо» [109, с. 133]. Відзначений дослідницею надмасштабний спектр засобів виразності, кожен із яких маркується відповідним емоційним забарвленням, є переконливим свідченням емоційної концентрованості та насиченості психологічного виміру виконавської майстерності домриста.

Активність формування домрового репертуару внаслідок відзначеного дослідниками «стислого процесу академізації інструмента» [139] має результатом, з одного боку, пріоритетність перекладень і транскрипцій. Маючи у перцептуальній площині власний емоційний шлейф, такі репертуарно «вторинні» твори орієнтують виконавця на створення виконавської версії, маркером оригінальності якої, зокрема й у зв'язку з органологічною специфікою інструмента, стають нові емоційно напружені барви.

Особливості органології та виконавської техніки спричиняють й своєрідну тенденцію до редукції творів, закріплених у пам'яті аудиторії. Усталене у виконавській домровій практиці «усічення» скрипкових концертів до однієї моторної частини (першої або фінальної) [101, с. 260-261] має результатом виняткову концентрацію емоційного спектру твору в межах його редукованого втілення. З іншого боку, репертуарні орієнтири сучасного домрового мистецтва демонструють актуалізацію та пріоритетність жанрів мініатюри та циклу мініатюр, представлених у творчості О. Циганкова,

Б. Міхєєва, А. Матряшина, В. Івка, О. Дормідонтова [191, с. 265-266]. Мініатюра стає одним із домінантних жанрів не тільки в силу своєї аканонічності, певної свободи від історично закріплених семантичних і емоційних шлейфів і як наслідок – наповненню експериментальними пошуками у сфері мови, фактури, спектра засобів виразності, форми. Її первинна здатність до виняткової концентрації семантичного простору в масштабах «малого жанру», до синтезу інтимно-ліричного та філософського модусів осягнення світу, відтворення «макрокосмосу в мікрокосмосі» віддзеркалюється у семантико-смісловій маркованості – орієнтації на відбиття «крайнощів, протистоянь, полюсів, яке і без фіксації перехідних ступенів, які поділяють плинності, здатний дати уявлення про об'ємність, вміщується між полюсами світу» [191, с. 271]. Емоційна концентрованість мініатюри, таким чином, утворює резонанс із відповідною рисою емоційного компонента психології домриста. Наявність опозицій «загальний слабкий динамічний тонус – інтенсивність техніки», «віртуозність, моторність – ліричність» водночас дозволяє проєктувати вищезазначену дихотомічність на емоційний компонент психологічного виміру творчої діяльності домриста. Значущою рисою емоційного компонента є його комплементарність, зумовлена важливістю в ньому утилітарних, естетичних та інтелектуальних емоцій, і водночас процесуальна варіабельність їх співвідношення відповідно до етапів виконавського опанування твору / концертної програми – «ознайомлення, робота над деталями, оформлення (відбір засобів художньої виразності та коригування музичного змісту), підготовка до сценічного втілення» [178] та його публічної репрезентації.

На нашу думку, особливості роботи домриста над твором (на мікро-, мезо-та макро-рівнях) уможливлюють гіпотезу щодо своєрідної ступеневості означеного емоційного компонента. У такому процесуально-діяльнісному ракурсі бачення мобільна актуалізація відповідно утилітарних, естетичних та інтелектуальних емоцій певним чином асоціюється з риторичною фігурою

anabasis – піднесенням виконавця від емоційно-утилітарного до емоційно-інтелектуального осягнення твору як цілісності.

Об'єктивними чинниками цієї мобільності є конкретне, зокрема технічно-операціональне, «поточне» завдання, що постає перед виконавцем, умови виконання, історико-стильова приналежність і семантико-значеннєвий вимір твору та його емоційна палітра, суб'єктивними – естетична позиція, емоційний «габітус» виконавця, його мотивація, установка та репертуарні пріоритети тощо.

Багаторівневість та етапність творчої діяльності домриста, органологічна та технічно-виконавська специфіка домрового мистецтва спонукають до фіксації значення «прикладних (технічних або утилітарних)» ([6, с. 19] емоцій як елементу психомоторної сфери виконавця [там само, с. 20-25], безпосереднього психологічного фундаменту технічного, моторного опредметнення-матеріалізації тексту твору у звуковій матерії музики. Утилітарні емоції, які виконують аферентно-випереджальну, поточну аферентно-констатуючу, програмно-регуляторну та еферентно-збуджувальну функції [там само, с. 20-21], забезпечують моторну доцільність та регуляцію виконавського процесу передусім на репетиційному етапі виконавської діяльності, спрямованому на «в-ігрування», «в-учування» твору, необхідне для подальшого формування художнього цілого. На цьому технологічному етапі перед виконавцем постає завдання «переводу» задуму композитора у тактильну площину, в також переводу імпульсів, що збуджують відповідні сегменти кори головного мозку, у систему рухів відповідних м'язів, моторну діяльність виконавсько-фізіологічного апарату митця [59, с. 8].

Характерною рисою утилітарних емоцій домриста слід визначити відсутність такого атрибутивного показника емоцій, як неусвідомленість. Адже, слугуючи емоційним тлом процесу вирішення конкретних технічних завдань (які на цьому етапі виконавства постають як саме актуальні потреби), вони складають основу емоційного мислення – «контроль якості та

образності звучання, тобто, вузько спрямоване мислення суто виконавськими засобами (динамічне, фонічне, артикуляційне, логічно-послідовне, агогічне, темброве)» [43, с. 96-97].

На фізіологічно-технічному рівні емерджентність утилітарних емоцій та їх органічний зв'язок із мисленням забезпечують формування операціональної пам'яті [173, с. 15]. На рівні загального забезпечення виконавського процесу утилітарні емоції в комплексі з виконавським мисленням спрямовуються на закріплення фізіологічно природної, правильної, раціональної постановки виконавського апарату; на вибір форми та матеріалу медіатора; осмислення специфіки м'язової активності виконавського апарату домриста; доцільність перерозподілу напруги між групами м'язів, задіяних у виконавському процесі та запобігання фізичного перенавантаження та дотримання ритму змін процесів збудження та гальмування, що на рівні техніки відображається у напруженні та розслабленні м'язів виконавського апарату [118, с. 365].

На **мікро-рівні** звуку як одиниці проінтонованого змісту утилітарні емоції є основою – осмислення зв'язку специфіки звуковидобування із акустичними та органологічними особливостями домри; координації рухової активності рук; налаштування «поточно-первинних, короткочасних музично-виконавських мікродій (дрібних за форматом психомоторних актів) для адекватного втілення мікроструктур музично-образного інтонування у виконуваних музичних творах» [6, с.21]; винайдення та автоматизацію виконавського дотику – забезпечення не тільки чистоти інтонації, але й відповідної тембрової барви шляхом закріплення тактильного відчуття місця та інтенсивності контакту пальця/медіатора зі струною (з урахуванням необхідності більшої активності руки та пружності пальців при грі на витих струнах); атаки звуку та його філірування, динаміки; рухів кисті, передпліччя та їх амплітуди; напрямку руху (вертикальне з нахилом вправо, з нахилом вліво), кута нахилу та специфіки застосування медіатора.

Окремо вкажемо на винайдення та закріплення штрихового «образу» звуку. З огляду на масштабність штрихових обрїїв домрового мистецтва видається можливим констатувати на мікро-рівні звуку значимість штрихового звуку. Визначений Р. Сулеймановим слух («комплексний, нерозчленований, такий, що не аналізує звук на його складові частини» [181, с. 21]) є засобом формування адекватних «змісту звуку» прийомів та штрихів (удар – низхідний та висхідний, щипок, тремоло, *pizzicato* (зокрема, гітарне та демпферне), флажолет – подвійний та тремоло, *spiccato*, *vibrato*, слеп, «зрив», глісандо, скордатура, гра за підставкою, за порожком, по напівпритиснутим струнам);

- дуалістичного процесу гранично концентрованого у часі, суміщеного відчуття поточного звуку та випереджального прогностичного «передслухання»-»передвідчуття» наступного акту звуковидобування;

- вибору аплікатури для забезпечення досягнення таких результатів, як високий ступінь психомоторної координації та «оптимальна супідрядність між поставленим виконавським завданням та фізично-руховими діями, необхідними для його вирішення» [59, с. 9].

Утилітарні емоції зберігають свою значимість на всіх етапах виконавської діяльності домриста, забезпечуючи високий ступінь технічної свободи домриста, автоматизацію його рухово-моторної діяльності. Проте їх домінування на інших етапах опанування твору містить у собі загрозовий потенціал щодо збереження емоційної наповненості виконавства. Чинниками посилення цієї загрози є й високий рівень технічності, віртуозності домрового виконавства. Г. Ципін у зв'язку із процесом фахового виховання музиканта, акцентує: «автоматизація ігрових дій музиканта здатна в принципі призвести до притуплення його слухової ініціативи і навіть до “омертвіння виконання”» [203, с. 40], котре загрожує перетворенням акту творчого емоційно-інтелектуального втілення-проживання музичного твору на сухе, механістичне віртуозне відтворення його тексту.

На **мезо-рівні** опанування твору видається можливим констатувати заміну утилітарної емоційної домінанти естетичною, почуттєвою. Естетичні емоції та почуття стають засобами емоційного віддзеркалення енергетики зв'язку звуків – атаки, їх взаємного динамічного співвідношення, артикуляції, внутрішньої заповненості, агогічних коливань (особливо при зміні позицій та переході зі струни на струну), а також виду, частотності, амплітуди та динаміки тремолювання з урахуванням регістру звучання, врахування ваги руки та водночас формування закріпленого відчуття рівня м'язової напруги та його контролю, ступеня активності виконавського тону, та змін виконавських прийомів. С. Білоусова у зв'язку із емоційним та водночас смисловим наповненням звуку та інтонації, а також проблемами виконавського інтонування на домрі як процесу «наповнення змістовною енергією музичного звукового потоку» [16, с. 173] зазначає, що «у центрі свідомості виконавця має бути не просто бажаний слухом звук, а звук певного енергетично-змістовного забарвлення і відповідна цьому бажанню, завчасно почута “точка атаки” як пік гравітаційного поля змісто-почуттів, що заповнюють поле між звуками» [16, с. 173].

Естетичні емоції та почуття визначають й емоційно-змістовну наповненість та виконавську експресію на руховому рівні, створюючи й візуально-просторову сторону виконавського акту, багатовимірність якої пов'язана із різноманіттям виконавських рухів (падаючий, боковий або горизонтальний, поперечний, доторкувальний).

На мезо-рівні опанування твору емоційний компонент психологічного образу домриста також пов'язаний із осмисленням інтонації – «інтервалу як змістовної системи» [61] та одиниць музичного синтаксису різного масштабу – квантів інтонованого змісту. Г. Ципін у зв'язку із емоційним наповненням інтонації акцентує: «мелодичний інтервал у процесі розгортання музичного руху – це завжди той чи інший ступінь напруги, яка виникає при подоланні певної звуковідстані. Експресивне виконавське «вимовляння» інтервалу, відчуття його пружності, опірності, психологічної «вагомості» – необхідна

умова емоційно змістовного мелодичного «висловлювання» [203, с. 153], сповненого почуттями. Характеризуючись соціальною, духовною природою, співвіднесеністю з когнітивними процесами та пам'яттю, предметністю [26, с. 82], вони формують емоційний рельєф інтоном та, особливо, більш масштабних композиційно-структурних одиниць музичного синтаксису. Так, у розлогих фразах широкого дихання з мелосом «вокального» характеру безперервне тремолювання є технічним засобом віддзеркалення ліричного, емоційно-проникливого начала, роздільне тремолювання слугує яскравим засобом відтворення енергійності, мужності, зміна засобів тремолювання є характерною для «досягнення ефекту ліричної почуттєвості, ніжності або для ледь помітного зітхання, придишу» [139, с. 62].

Маркуючи межі семантем та синтаксичних структур відповідно до специфіки «дихання на інструменті» [139, с. 65], естетичні емоції та почуття забезпечують високий рівень інтонаційної виразності, виявленої у феномені інтонаційного слуху. Спрямований на «живе відтворення» [151, с. 253] звуку та темпоральних одиниць тексту він має, на думку дослідників, слухання-відчуття тривалості кожного звуку, його співвідношень із іншими, «емоційної насиченості кожного інтервалу та більш розлогих просторів, які є не сумою проінтонованих інтервалів, а принципово іншою якістю; слухання емоційної спряженості гармонічних послідовностей, які реально звучать або маються на увазі в мелодії» [151, с. 253]. Створення такої емоційної насиченості є результатом неподільного злиття розвиненого комплексу професійних якостей – мелодичного, гармонічного, тембрового слуху, складових виконавського комплексу – агогіки, динаміки, артикуляції, а також індивідуальних творчих маркерів образу *homo instrumentalis* – палітри емоцій, яка позначає особистісний стиль виконавця.

На *макро-рівні* опанування твору як цілісності виявляється можливим акцентувати домінування естетичних та інтелектуальних емоцій, що дозволяє констатувати безумовну пріоритетність «другого шару» емоційного мислення. За визначенням М. Давидова, це «... мислення в широкому

значенні – концептуально-інтерпретаційне, художньо-образне, драматургічне, психологічне, асоціативне, інструментальне» [43, с. 97]. Естетичні та інтелектуальні емоції на макро-рівні твору та етапі виконавства набувають статусу історико-культурної та особистісно-психологічно детермінованої призми діяльності *homo interpretator* [209].

Резонанс складових цієї тріади можливий не тільки за умов творчої емпатії та емоційної лабільності виконавця, а й за умов творчо осмисленого балансу емоцій та розуму. Безперечної значущості в його створенні та збереженні, з одного боку, набувають почуття – закріплені в емоційній пам'яті виконавця та емоційно-почуттєво забарвлені ним «готові» смисли інтоном, семантем різного масштабу, жанрів тощо, як трансльовані аудиторії емоційні та інтелектуальні канали художньої комунікації. З іншого боку, своєрідним «запобіжником» утрати емоційної наповненості слугують виконавський тонус музиканта, за М. Давидовим [44], перцептивне слухання та внутрішній слух, які в психологічному образі домриста постають як необхідна ланка зв'язку емоційного та когнітивного, інтелектуального компонентів.

Відзначимо «колоподібну» актуалізацію *когнітивного компонента* на різних етапах опанування твору домристом. Г. Ципін розкриває діалектичний зв'язок цих етапів таким чином: «будучи необхідною передумовою істинно творчого музично-виконавського процесу, слухові уявлення самі розвиваються, збагачуються, перетворюються в ході цього процесу та тим самим ведуть до якісного покращення і безпосередньо виконавських результатів, до подальшого вдосконалення художньої сторони гри» [203]. Будучи пізнавальним імпульсом на початку роботи над твором та являючи собою основу його вершинного цілісного втілення, когнітивно-інтелектуальний компонент творчої діяльності домриста з огляду на «поліфонічність» домрового мистецтва та темпоральну концентрованість процесу його академізації набуває кардинальної значущості.

Інтелектуальний, когнітивний потенціал виконавця на підготовчій стадії виконавської діяльності забезпечує створення «цілісного ідеального музичного образу, який виступає в ролі образно-концептуальної моделі інтерпретації» [198, с. 10]. Проте цей процес інтелектуального творення не можливо визначити як такий, що відбувається на суто раціональних засадах. Відзначимо особливу духовну наповненість творення симультанного образу (за В. Медушевським [123]), особливу емоційну барву осягнення твору, яке О. Олексюк позиціонує як «специфічний художній спосіб трансцендентального контакту між композитором та тим, хто осягає, логічно мотивує процес творення» [142, с. 86].

Контакт можливий тільки за умов емоційного та інтелектуального резонансу і результатом такого контакту є «присвоєння» музикантом змісту твору в його емоціональних та інтелектуальних вимірах та осмислення як частки особистісного духовного світу. У контексті домрового мистецтва цей процес можливо визначити як потенційно амбівалентний. Одна його грань пов'язана із виконавською перцепцією та інтеріоризацією – інтелектуальним «входженням» твору в духовний світ музиканта, резонансом твору із його тезаурусом та інтелектуальною пам'яттю як *homo cognitus* на початковому етапі опанування твору.

Культурна поліфонічність звукообразу домри детермінує заглиблення в культурну пам'ять твору на основі глибоких, сильних, змістовних слухових уявлень [203, с. 75], його осмислення як історично, культурно, стилістично обумовленого проінтонованого змісту, проникнення в смисловий шар музичного тексту на основі професійних знань як необхідні передумови «культурної глибини», «семантичної об'ємності» виконавства.

Значимість цих маркерів психологічного виміру творчої діяльності домриста багаторазово актуалізується внаслідок атрибутивної здатності домрового мистецтва до відтворення досвіду музичного мистецтва різних історико-культурних епох у новій сонорно-темброво-артикуляційній версії. Такі репрезентації «знайомого в незнайомому», маючи когнітивну основу,

формують інтелектуальний вимір художньої комунікації – діалогу епох, духовних світів різних культур. Його адекватне творче відтворення має необхідною основою глибоке, осмислене пізнання й усвідомлення семантико-значеннєвої атури музичного твору як концентрованого віддзеркалення специфіки парадигмальних світоглядних настанов культур.

Інший вимір когнітивного компоненту психології творчої діяльності домриста на початковій стадії роботи над твором складає ретельний, раціональний аналіз тексту виконуваного твору на мікро- мезо- та макро- рівнях – осмислення особливостей мелосу та ритміки, аплікатури, яка забезпечить зручність виконання, фразування, динамічної й артикуляційної палітри твору, логіки гармонічного процесу, архітекτονіки тощо. Раціональне начало виходить на перший план і в осмисленні технологічних складнощів домрового виконавства, зокрема особливостей тремоло. Т. Литвінець зазначає, що для домриста важливо «знати природу самого тремоло, його інтенсивність, яка залежить від кількості ударів и те, як і коли застосовувати більш густе або менш інтенсивне тремолювання» [101, с. 265].

Актуалізація інтелектуальної складової, як друга грань процесу інтеріоризації художнього образу виконавця, характеризує й завершальну стадію виконавства – створення «реального цілісного суцесивного музичного образу. Тут відбувається будування форми у часі. Тому високі вимоги пред'являються як до моторики, так і до інтелекту виконавця» [198, с. 10]. Злиті в єдність з емоційним компонентом, інтелектуальні потенції виконавця стають основою мислення в широких масштабах композиційно-структурних складових твору, формування його загальної драматургії та цілісного образу твору.

Л. Виготський зазначав, що в кожному слові «ми розрізняємо три основних елементи: по-перше, зовнішню звукову форму, по-друге, образ, або внутрішню форму, по-третє, значення» [28, с. 46]. Інтелектуально-когнітивний компонент психології виконавця функціонально орієнтований на донесення до слухача саме «значення» – глибинного сенсу твору як

єдиного слова, трансльованого реципієнту, «пропущеного» в контексті унікальної інтерпретації крізь призму особистісного бачення виконавця. Проте створення домристом такого меседжу аудиторії в контексті когнітивного, інтелектуального компоненту є невід’ємним від утилітарної, практичної «аури» виконавського акту. З огляду на це видається можливим накреслити й інший модус виявлення когнітивного начала, пов’язаний із раціоналізацією виконавського процесу. На репетиційній стадії вона пов’язана із:

- раціональним плануванням процесу опанування твору;
- визначенням операціональних завдань на конкретних його стадіях;
- осмисленням та координацією співвідношення зусиль виконавського апарату, зумовленими перевагою інтенсивних дрібних виконавських рухів, нагальною потребою запобігання м’язовій втоми, дотримання акцентованого дослідниками й виконавцями пульсуючого характеру роботи м’язів – техніки «періодичного чергування активності та спокою» [118, с. 361].

На стадії виконавської репрезентації утилітарний вимір когнітивного, інтелектуального компоненту пов’язаний з осмисленням специфіки обставин виконавства. Л. Бочкарьов позиціонує часовий та просторовий чинники – знання дати та умов майбутнього виступу – як *загальне й універсальне* психологічне джерело формування спрямованості свідомості виконавця [21, с. 219]. Висвітлюючи специфіку підготовки виконавця зокрема до конкурсного виступу, дослідник акцентує значущість таких моментів, як: «1) усвідомлення мотивів та цілей виступу; 2) планування та організація творчого процесу з урахуванням власних можливостей конкретного виступу; 3) адаптація до умов майбутнього виступу» [21, с. 220]. Когнітивно-інтелектуальний компонент у його утилітарно-практичній спрямованості також забезпечує:

- осмислення акустичних умов виконавського акту;
- урахування особливостей слухацького сприйняття;

- урахування ступеня ознайомленості аудиторії із творами, з яких складається програма виступу;
- урахування масштабності аудиторії, що суттєво позначається на акустиці приміщення, та її особливостей (вікових, професійних тощо);
- вибудуванню темпоритму та драматургії сольної концертної програми;
- гнучкому та рухливому урахуванню тривалості виступу та його позиції в загальній драматургії концертного заходу (за умов участі інших виконавців).

1.3 Особливості творчої діяльності домриста в системі ансамблевого та оркестрового виконавства

Сутність творчої діяльності домриста виявляється, насамперед, в контексті ансамблевої та оркестрової форм виконавської діяльності. Їх історична першість акцентована твердженням М. Імханицького, що домра «була інструментом, призначеним, передусім, для колективного музикування» [62, с. 98]. Розквіт цього генетично первинного різновиду діяльності у подальшому призводить до появи сольного музикування та їх суміщення, що доводить гнучку та рухливу емерджентність психологічного виміру творчої діяльності домриста.

Ансамблеве домрове виконавство – одна з потужних ліній його розвитку, позначена перманентною значимістю, особливою різноманітністю та інтенсивністю в сучасній фоносфері, а також показовим для камерного тяжінням до експериментальних новацій у сфері музичної мови, мислення, засобів виразності, зокрема й тембрових сполучень. Зазначимо, що ансамблеве домрове виконавство у психологічному ракурсі осмислення характеризується загальними рисами ансамблевої гри:

- розвиненість відчуття рівноправного творчого партнерства [35, с. 5], осмислення свої функції в колективному музикуванні як нерозривно пов'язаної із функціями інших ансамблів – соборне відчуття власного «Я»

у принциповій єдності з іншими, уникання психологічного бар'єру, пов'язаного із протиставленням власного «Я» з «Я» партнера [35, с. 19];

- діалогічність музичного мислення; високий рівень антиципації, що уможливорює «передвідчуття» дій партнера, відчуття звукової перспективи [23, с. 68]; розвинена творча інтуїція, яка поряд із «віртуозно-технічною вправністю та музикознавчою обізнаністю відіграє важливу роль у спільній музично-виконавській діяльності» [127, с. 51]; високий рівень розвитку музичної пам'яті, який забезпечує знання партії партнера та слугує когнітивною основою корегування виконавства в мезо- та макро-масштабах;

- високий рівень адаптивності, який, з одного боку, забезпечує узгодженість дій на репетиційному етапі виконавської діяльності та на етапі власне виконавства в емоційному та когнітивно-інтелектуальному вимірах, з іншого боку, слугує основою для гнучкого функціонального модулювання – зміни функцій ансамбліста;

- розвинена емпатична компетентність;

- високий рівень емоційної лабільності, котрий дозволяє миттєво здійснювати гнучкий взаємовплив та взаємокорекцію емоційного тону виконавців;

- розвиненість навичок творчої комунікації та формування плідного психологічного контакту;

- високий рівень досягнення ритму як основної умови «ансамблевої синхронності» [117, с. 8] та розвитку здатності до часової синхронізації спільного виконавства в структурних одиницях різного масштабу;

- високий рівень розвитку звуковисотного, мелодичного, гармонічного, ритмічного слуху, який забезпечує як горизонтальне «слухання» - партії партнера [35, с. 5], так і вертикальне – ансамблю як цілісності [там само, с. 19];

- спрямованість на спільне формування динамічного балансу та рельєфу фразування;

- спрямованість на спільне творче інтерпретування штрихової, артикуляційної палітри, прийомів гри.

З огляду на системність творчої діяльності домриста, вважаємо за доцільне акцентувати важливість декларованої Л. Виготським тези: «... основою художнього переживання стає образність, а загальним його характером стають звичайні якості інтелектуального та пізнавального процесу» [28, с. 48]. Видається можливим підкреслити виняткову вагомість синхронізації не тільки емоційного виміру спільного виконавського процесу, а й адекватність, суголосність когнітивного виміру осягнення твору виконавцями ансамблістами, спільність їх творчих позицій, за якої відбувається «прирощення» змісту твору в результаті злиття творчих особистостей у виконавському акті. Зауважимо також на значущості сучасної тенденції розширення ансамблевих обріїв домрового мистецтва. Вони переконливо засвідчують притаманне картині світу постмодернізму нівелювання усталених тембральних кордонів. На думку А. Олексюк, «... розширення взаємовпливів академічного і народно-інструментального начал пов'язане з парадоксальністю тембральної семантики. Тут зустрічаємо зміни ролей інструментальної барви, притаманної традиціям різних націй та етносів, залучення нетипового інструментарію для певних жанрово-стильових сфер» [140, с. 360].

Ансамблева сфера сучасного домрового мистецтва характеризується водночас як збереженням тембральної аури інструмента, що виявляється у монотембрових ансамблях, так і зазначеним дослідником тяжінням до парадоксального єднання раніше непокєднуваних тембральних «аур», що актуалізується в різнотембрових ансамблевих творах.

Сучасні ансамблеві твори для домри репрезентують плюралізм ансамблевих сполучень, утворюваний пріоритетністю таких варіантів ¹:

¹ Зазначимо, що у полі нашої уваги перебувають передусім оригінальні твори українських митців для ансамблів за участі домри.

- ансамблі домри та фортепіано (В. Івко. «Варіації на лемківську тему», «Епіграф і тарантелла», «Щедрівка», О. Некрасова – «Гуцульське коло»);
- дуєт домр («Андантіно» В. Івко, «П'ять інвенцій» Є. Мілки);
- дуєт домри та гітари (Є. Мілки – сюїта «Чотири коломийки», В. Івко – сюїта «Варіанти», О. Скрипника – «Метаморфоз». твори А. Бойко);
- дуєт домри та бандури (Є. Мілки – «Коломийка»).

Активізація пошуків сучасних українських композиторів у сфері формування нового звукообразу світу знаходить вираження в увазі до ансамблів мішаного складу за участі домри. Новаційним в контексті академічної виконавської традиції є певне відродження вільних ансамблевих складів, що генетично сягають побутового, домашнього музикування. Прецедентом такого модулювання виконавства з «третього шару» [за В. Конен, 77] музичного виконавства в академічну площину є п'єса В. Власова «Свято на Молдаванці» (домра, баян, балалайка, ударні).

Ансамблеве домрове виконавство позначено наявністю яскраво виражених специфічних ознак, детермінованих зокрема й різноманітністю ансамблевих сполучень домри. Передусім зазначимо необхідність емоційної налаштованості на пошук адекватного органологічного природі інструментів звуковидобування. В ансамблевих сполученнях із фортепіано гармонійність результатів такого пошуку певним чином забезпечується ударною природою звуковидобування. Щипкове звуковидобування має бути врівноважене із гостротою, чіпкістю фортепіанного дотику, домрове тремоло – із глибоким, м'яким туше. В ансамблевих сполученнях із гітарою особливої уваги потребує осмислення акустичних, тембрових відмінностей домри та гітари з її пальцевим звуковидобуванням.

Щодо значущості утилітарних емоцій в контексті ансамблевого домрового виконавства. Співкерування ансамблістами виконавського процесу, творча співкоординація та досягнення досконалого результату має основою бездоганну технічну діяльність. Можливості «підняття» в системі

емоцій на рівень емоцій естетичних та інтелектуальних, до того ж у спільному виконанні, закладаються лише за умов автоматизації виконавських рухів, за якої «знімаються» суто технічні проблеми і на перший план виходить вирішення завдань вищого порядку. Ю. Бай у зв'язку з цим акцентує, що «... звернення музикантів до активного застосування утилітарних емоцій під час вивершеної виконавської діяльності пояснюється тим, що останні спрощують і набагато пришвидшують процес оцінки і прийняття оптимального рішення в кожній конкретній швидкоплинній ситуації виконання, у порівнянні з відокремлено логічною (інтелектуальною) формою регуляції дій» [6, с. 22].

Необхідність миттєвої реакції партнерів на можливі зміни емоційного детермінує граничну важливість синхронізації емоційних процесів в ансамблевому виконавстві, яка суттєво позначається і в його темпоральній організації. Швидке затухання звуку домри (за умов удару та щипку) детермінує потребує від виконавця постійної емоційної корекції з метою забезпечення одночасності моментів початку та фіналу звуку, синхронізації агогічних нюансів, урахування амплітуди виконавських рухів. Так, потенційно містять у собі загрозу темпового і відповідно емоційного дисбалансу:

- наявність фаз розгону та гальмування в тремоло;
- флажолети домри, котрі на відміну від удару та щипку, потребують від виконавця певної часової підготовки;
- високий рівень динаміки, який потребує підвищеної інтенсивності та більшої амплітуди рухів виконавців;
- потреба в замаху руки при ударі, гнучка синхронізація темпу й амплітуди якого ансамбістами-домристами дозволяє уникнути акцентованого дослідниками ефекту «квакання» в унісонах [34, с. 132];
- виконання мелізмів, які за умов застосування медіатора передбачають відмінність рухової амплітуди виконавських апаратів домриста та піаніста тощо;

- особливості стаккато, яке потребує подальшого пальцевого гасіння звуку;
- особливості затухання динаміки при тремоло, які зумовлюють потребу в певній затримці зняття пальця зі струни для запобігання ефекту відрізання звуку.

Агогіка – один із найбільш яскравих засобів віддзеркалення емоційного стану виконавця, відбиття його особистості та темпераменту. І якщо в контексті сольного виконавства агогіка корегується «одноосібно», то ансамблеве виконавство потребує спільного відпрацювання агогіки передусім на рівні виконавського проєкту. Т. Петрова підкреслює, що «основна причина ансамблевих похибок полягає у відсутності однакового мислення соліста і концертмейстера при відчутті «важких» та «легких» тактів, оскільки на підсвідомому рівні ледь помітне уповільнення (компенсація часу) відбувається у кінці легкого такту» [151, с. 254]. З огляду на це слід підкреслити значущість винятковості емоційного двоїстого «передслухання» в ансамблевому домровому виконавстві. Воно спрямоване на прогностичне емоційно-мисленнєве відчуття подальших мікроструктур виконавцем не тільки у власній партії, а й у партіях партнера / партнерів. Виняткової важливості набуває питання такого прогностичного відчуття щодо макро-структур партій – темпоритму спільного виконавського інтонування, зокрема з огляду на нагальну потребу передбачення нюансів звуковидобування, артикуляційних особливостей партій виконавців.

Динаміка. Специфіка динамічних можливостей домри зумовлює потребу чіткого врівноваження динамічних рельєфів партій ансамблістів із урахуванням міри стискання медіатора та ступеня його занурення в струну, особливостей дещо тьмяного звучання домри в низькій теситурі та особливої яскравості тремоло на двох струнах, дзвінкості та нетривалості простого удару, швидкого затухання піццікато.

Сутнісними якостями домриста-ансамбліста (особливо з огляду на поповнення домрового мистецтва ансамблевими творами за участі гітари та

бандури) слід визнати *розвинений тембровий слух*, когнітивною основою якого слугує професійний тезаурус домриста, знання звуковидобувальної та тембрової специфіки інструментів-ансамблів.

Оркестровий вектор домрового виконавства позначений вагомістю таких загальних засадничих психологічних настанов, як:

- самоосягнення себе як первино необхідної складової єдиного цілого, що звучить;

- розвиток творчої комунікативної компетентності – здатності створювати справжній художньо-емпатійний діалог» [22, с.11], «психологічна сумісність, вміння налагодити контакт, етична поведінка в колективі» [51, с. 102];

- налаштованість на колективну співдію: «відчуття команди, перманентна зацікавленість спільним виконавським процесом, духовна солідарність» [51, с. 103];

- імператив професійної субординації: «дотримання ролевих функцій в оркестрі, візуально-координуючі співдії, ієрархізована функціональність, ансамблева синхронність» [51, с. 102-103];

- високий рівень розвитку творчої інтуїції та уяви – здатності в межах великого колективу як єдиного цілого, що звучить, «відчувати й адекватно відтворювати художній образ в єдиному русі і “диханні”» [22, с. 11], передбачати – передчути звукове втілення твору як цілісності;

- розвинена здатність до миттєвої емоційної та моторно-рухової реакції на вказівки диригента та відповідної корекції звуковидобування, звуковедення, динамічних змін тощо;

- творча взаємоповага та визнання професійних якостей оркестрантів;

- творча толерантність та здатність до сприйняття й інтеріоризації запропонованої концепції виконання;

- високий рівень концентрації уваги, вміння не тільки її концентрувати протягом тривалого часу, а й диференціювати – в межах вказівок диригента,

власного виконання, в межах виконання оркестрантів своєї інструментальної групи, в межах колективного оркестрового цілого;

- розвинена перешкодостійкість, відповідальність, критична самооцінка;
- ретельність у виконанні вказівок диригента;
- розвиток навичок самостійної роботи та самоорганізації
- протистояння професійній деформації – уникання «наїграності», автоматизму та механістичності виконання власної партії;
- високий рівень психологічної адаптивності з огляду на змінюваність обставин виконавства та формування психологічної налаштованості на виступ за умов перебування у великому колективі виконавців із різним типом темпераменту.

У контексті оркестрового виконавства психологічний вимір творчої діяльності домриста позначений варіативністю складових у зв'язку із функціональною модуляцією інструмента. Т. Махан акцентує, що на відміну від 3-струнних домр (допоміжна функція яких зводилася до дублювання мелодичного голосу в партії балалайок) з моменту розширення діапазону звучання 4-струнна домра первинно ствердилася у колористичній та мелодичній функції завдяки скрипковому строю та діапазону [120, с. 20-22]. Це унаочнює низка творів сучасних українських митців для камерного оркестру домр: «Пісня» В. Івка, сюїта «Чотири композиції на теми українських народних пісень» і «Українська сюїта» Є. Мілки; триптих «Гуцульські гобелени» О. Некрасова «Коло» Є. Петриченка. Відзначимо, що тенденція функціонального виокремлення та збільшення вагомості сольного начала в оркестровій діяльності домриста зумовлює доволі специфічний баланс особистісного та колективного начал та суттєво позначається на специфіці психологічного образу музиканта. Пріоритетність колективного начала в оркестровій діяльності є безсумівною. Проте мелодична функція домри в оркестрі народних інструментів вимагає від оркестрів-домристів

дотримання дуже тонкого та гнучкого балансу між свободою творчого вираження та визначеною диригентом концепцією твору.

Характерною ознакою творчої діяльності домриста-оркестранта є актуалізація емоційної лабільності, викликана низкою чинників. З одного боку, вона має в своїй основі доволі своєрідну настанову, яка сягає своїм корінням самого початку професійної діяльності. Як зазначає В. Романовський, традиційним спрямуванням у вітчизняній системі вищої освіти є підготовка переважно до сольної виконавської діяльності, у той час як реалії вимагають від музикантів саме оркестрової діяльності [166, с. 634]. Г. Рождественський загалом констатує драматичність і загрозливість ситуації, в якій опиняються виконавці, котрі претендують на сольну діяльність та за збігу обставин позбавлені такої можливості [201]. Уміння гнучко корегувати прагнення індивідуалізації творчого самовираження та необхідність самовираження в соборній єдності із колективом *Інших* особистостей шляху потребує від музиканта свідомої тривалої психологічної налаштованості та відпрацювання відчуття емоційної єдності із творчою спільнотою в макро-вимірах – протягом творчого шляху.

Емоційна лабільність домриста-оркестранта виявляється й у мезо-вимірах виконавства. На рівні конкретних концертних виступів вона є результатом емоційного «відгуку» на такі чинники:

- стильова й емоційно-образна різнобарвність репертуару оркестру народних інструментів, його наповнення перекладеннями, транскрипціями класичних творів, а також оригінальними композиціями;
- переважно контрастна драматургія оркестрових концертів.

У мікро-вимірах оркестрової виконавської діяльності домриста емоційна лабільність детермінована функціональною специфікою домри в оркестрі, яка передбачає миттєві «переключення» емоційного стану – від винятково наповненого (у сольних й ансамблевих епізодах) до врівноваженого, колективно узгодженого (в оркестрових tutti).

Особлива концентрованість емоційного проживання твору оркестранта-домриста може розглядатися як своєрідний компенсаторний механізм щодо неможливості самостійного вибору репертуару, певної обмеженості репертуарного кола конкретного оркестру та передвизначеності. З огляду на органологічну та технічну специфіку домрового мистецтва особливої вагомості в психологічному образі домриста-оркестранта набувають такі якості музикування:

- здатність до емоційного «вчування» та передчуття специфіки емоційного процесу «колективного іншого»; виняткова чистота та змістовна наповненість інтонування; високий рівень урегульованості темпоральних процесів – єдність відчуття початку, тривалості та закінчення звуку;
- високий рівень розвитку тембрового слуху; відпрацьована на рівні утилітарних емоцій та досягнена на когнітивному рівні здатність до створення єдиного тембрового забарвлення в межах своєї групи інструментів; відпрацьована на рівні утилітарних емоцій та досягнена на когнітивному рівні здатність до створення тембрової різнобарвності груп оркестру народних інструментів як єдиного цілого; дихання в «унісон» - єдність фразування в мезо-та макро-масштабах; емоційно відчута та когнітивно осмислена місія виконавця як необхідної складової оркестрової тканини; врівноваженість індивідуальної виконавської стилістики із загальною стилістикою оркестру;
- здатність до універсалізації виконавського образу – суміщення функцій соліста, ансамбліста та оркестранта, зумовлене притаманною оркестру народних інструментів як політембровістю, так і монотембровістю звучання (залежно від композиторського задуму).

1.4 Пам'ять як компонент психології творчості домриста

Актуальність питання пам'яті у діяльності музиканта-виконавця дослідники обґрунтовують нагальною необхідністю створення кожним виконавцем власної моделі «мнемонічної самоактуалізації – максимального і повного виявлення та здійснення виконавцем потенціалу його власної музичної пам'яті» [58, с. 110]. Відзначимо, що попри високий рівень опанування проблеми сутності та специфіки музичної пам'яті у ґрунтовних працях А. Алексєєва [2], Б. Теплова [185], Г. Ципіна [201-204], цей напрям музичної психології не втрачає певної дискусійної забарвленості. Так, Л. Маккіннон спростовуючи наявність особливої музичної пам'яті зауважує, що пам'ять музиканта – цілісне поєднання її слухового, тактильного, моторного та опосередковано – зорового видів [108, с. 19-21]. Б. Теплов, неоднозначно характеризуючи статус пам'яті як однієї з основних музичних здібностей, зауважує, що «безпосереднє запам'ятовування, впізнавання та відтворення звуковисотного та ритмічного руху складають прямі прояви музичного слуху та відчуття ритму» [185, с. 237]. Натомість як одну з провідних музичних здібностей (поряд із музичним слухом та відчуттям ритму) позиціонують пам'ять Г. Ципін та Д. Кірнарська [158, с. 197], саме в синтетичній єдності різних видів пам'яті вбачає специфіку музичної пам'яті А. Алексєєв [2, с. 104]. І. Рожко визначає музичну пам'ять як «складну психолого-педагогічну категорію, що характеризується загальними мнемічними процесами (запам'ятовування, збереження, відтворення й забування музичної інформації), операціями та механізмами, яким притаманні специфічні риси музичної діяльності особистості» [163, с. 13-14].

Репрезентація пам'яті дослідниками як ключової передумови успішної майстерності виконавця та сценічної музично-виконавської діяльності [58] та численність векторів музикологічного дискурсу щодо проблеми пам'яті в творчій діяльності музиканта уможлиблює її структуризацію на основі системного підходу. У структурі пам'яті як системи, котра в контексті діяльності музиканта, зокрема й домриста, забезпечує виконавський процес в

усій його повноті, дослідники, послуговуючись різними критеріями структуризації, виокремлюють такі різновиди пам'яті:

- образна (зорова, слухова, тактильна, рухова), словесно-логічна [199, с.51], емоційна [199, с. 51; 203, с.101; 158, с.197; 58, с. 111]; в ієрархічності рівнів – «вищий з них посідає пам'ять на уявлення емоційного світу музично-художніх образів. На середньому рівні перебуває пам'ять на уявлення детермінант емоційного змісту музики. Нижчий рівень посідають уявлення емоційних настроїв музики» [199, с. 53];
- слухова, логічна, рухова [2, с. 104]; сенсорна [164, с. 309];
- слухова, конструктивно-логічна, рухово-моторна – «пальцева» [203, с. 101; 158, с. 197], кінетична [58];
- миттєва, короткочасна, тривала, оперативна, репродуктивна, проміжна [164, с. 309-310; 58, с. 112-113; 199, с. 50-51];
- довільна та мимовільна [164, с. 309; 58, с. 112].

Як складові музичної пам'яті дослідниками позиціонуються «процеси запам'ятовування, збереження, пригадування, а також елементи навчання та наування (самонавчання) цим процесам та стратегії їх вдосконалення» [58, с. 115], нерозривно пов'язані з мнемонічними виконавськими настановами [там само].

Дослідниками диференціюються етапи функціонування пам'яті в музично-виконавській діяльності: мотивація, самоорганізація процесів запам'ятовування твору та концертної програми, власне процес запам'ятовування твору в його звуковому та зоровому образах, кінетично-тактильному, моторному та руховому образах, формування симультанного та сукцесивного образів твору, перевірка надійності запам'ятовування, варіативне перетворення твору на основі закріпленої багатогранної пам'яті [58, с. 117-120].

Як специфічні маркери музичної пам'яті виокремлюються:

- свідомий, актуалізований характер – первинна спрямованість на запам'ятовування [203, с. 103; 158, с. 198–199];

- всеохоплюючий характер, значущість у різних видах творчої діяльності [203, с. 102];
- виняткова тривалість збереження великих обсягів музичного матеріалу та високий ступінь повноти його відтворення за умов тривалої незатребуваності [152, с. 188];
- можливість вдосконалення та значущість процесу тренування пам'яті [152, с. 188; 158, с. 199];
- синтетичний характер, який зумовлений значимістю всіх різновидів пам'яті [2, с. 35], зокрема вагомість позамузичних образів [21, с. 238];
- наявність процесу перерозподілу в контексті виконання твору- «в одних ланках мнемічної системи – слухо-образних – відбувається посилена робота, інші – передусім ті, що пов'язані з рухом, моторикою. – практично бездіють» [203, с. 104; 158, с. 199];
- змістовна осмисленість процесу запам'ятовування, його нерозривний зв'язок із осмисленням сенсу та змісту твору на різних рівнях [158, с. 204];
- спрямованість на забезпечення механізму виконавського передслухання – «активного передчуття та зворотного охоплення у процесах сприйняття та виконання музики, постійного утримання у свідомості певного підсумку того, що відзвучало та одночасно прогнозування того, що ще прозвучить» [180, с. 23];
- мала значущість емоційної редукції.

Дослідниками наголошується на поступовому зниженні емоційного тону у процесі поновлення в пам'яті образів та подій. Ю. Цагареллі у зв'язку з цим акцентує, що «вторинні образи відрізняються від первинних тим, що виникають у той момент, коли об'єкт, котрий викликав образ, вже не діє на органи почуттів. Як правило, уявлення вже не відрізняються такою чіткістю, як первинні образи, частина деталей в уявлення може зникати або спотворюватися» [199, с. 52]. Специфіка музичної пам'яті, на наш погляд,

полягає в її здатності до перманентного відновлення, оновлення, доповнення та збагачення первинного емоційного тону. Це забезпечує не тільки уникання їх механістичного відтворення. На рівні самоосягнення та самоздійснення митця неповторність емоційного змісту багаторазово повторюваних у виконавській практиці «репертуарних» творів стає запорукою активного процесу інтеріоризації твору у духовному світі виконавця та водночас формування й потенційного збагачення особистісного «фонду» інтерпретаційних варіантів твору, на рівні художньої комунікації – перманентного процесу відкриття реципієнтами нових граней «знакових» у репертуарі виконавця творів.

При вибудовуванні моделі специфічності пам'яті музиканта існують різні точки зору на ієрархію її видів. Якщо Г. Ципін стверджує, що «музична пам'ять являє собою передусім слухову пам'ять» [203, с. 101], то Ю. Цагареллі декларує значимість та виняткову силу емоційної пам'яті [199, с. 53], в той час як В. Гусак позиціонує рухову пам'ять як найважливіший для музиканта її різновид [42].

Особливу увагу сучасні дослідники приділяють питанню специфіки *слухової та рухової пам'яті* музиканта. Ю. Цагареллі вважає слухову пам'ять найголовнішим виявленням образної пам'яті, компонентом музичного слуху та метро-ритмічної здібності, а також чинником, який забезпечує «об'єднання розподілених у часі звуків в єдине ціле» [199, с. 54]. Рухову пам'ять музиканта В. Гусак репрезентує як таку, що «виступає основою побудови та закріплення умовних рефлексів виконавських дій, забезпечує висхідний онтогенетичний розвиток ігрових прийомів, виконавських навичок та вмінь; сприяє вдосконаленню техніки, рухової інтуїції, дійового мислення (рухових уявлень), виконавського досвіду, психомоторики та кінетики ігрового апарату; виконує програмувальну, контролювальну і регулювальну функції у виконавському акті» [42, с. 6]. Поліфункціональність рухової пам'яті є чинником виокремлення в ній таких компонентів, як образно-

пропріорецептивного, образного тактильного, музично-ритмічного, пам'яті на послідовність ігрових рухів [там само, с. 13].

З точки зору психології діяльності домриста вагомості набуває:

- зорова пам'ять, яка з огляду на органологічну специфіку інструмента та технічно-рухову специфіку домрового виконавства забезпечує необхідний перманентний зоровий контроль виконавських рухів;
- рухово-моторна, «пальцева» пам'ять, яка в технологічно-операціональному вимірі забезпечує належний рівень автоматизації та емоційного забарвлення виконавського рухо-моторного комплексу;
- слухова пам'ять, що на мікро-рівні забезпечує відповідну звуковисотність та тривалість звуку, на мезо-та макро-рівнях – виконавське інтонування;
- тактильна пам'ять, яка слугує фіксації тембрального забарвлення та штрихового оформлення як специфічних маркерів домрового звуку;
- конструктивно-логічна пам'ять, котра забезпечує дотримання усвідомленої на когнітивному рівні архітектоніки твору та водночас створює можливості її варіативного нюансування без порушення композиційно-структурної організації твору;
- словесно-логічна пам'ять, сферою компетенції якої є «накопичення уявлень про формотворні, жанрові, стилістичні, світоглядні, концептуальні особливості музичного мистецтва» [199, с. 59].

Показово, що дослідники підкреслюють залежність значення тих чи інших різновидів музичної пам'яті від конкретної фахової спеціалізації музиканта. Так, Ю. Цагареллі акцентує особливу вагомість словесно-логічної пам'яті в діяльності диригента та відносну її значимість у діяльності музиканта-оркестранта [199, с. 60].

Особливої вагомості набуває теза Ю. Цагареллі щодо значення слухозорових уявлень у пам'яті музиканта, які «... є головним шляхом, основною умовою усвідомлення цілісного симультанного музичного образу того чи іншого музичного твору» [199, с. 57]. У комплексному сполученні з іншими

різнovidами пам'яті, зорова пам'ять стає для домриста однією з психологічних основ у формуванні загального тезаурусу, багатство та різнобічність якого можна вважати одним із чинників ствердження самодостатності та повноправності інструмента в сучасному звуковсвіті.

Слід позиціонувати музичну пам'ять домриста і в комунікаційному вимірі. Екстравертний мнемонічно-комунікаційний вектор виявляється в репрезентації перцептуально закріплених семантем в їх особистісному варіюванні-інтерпретуванні, реалізуючись на рівні виконавської техніки та інтерпретаційного проєкту. Інтровертний вектор виявляється як канал аутокомунікації [за М. Старчеус, 180 с. 4], завдяки якій актуалізуються внутрішні слухові уявлення, які являють собою «індивідуальну психологічну мову музичної свідомості» [180, с. 4]. Фундаментальне значення такого зв'язку закарбовує специфіку мови сучасного домрового мистецтва, в якому заявляють про себе впливи сонористики, алеаторики, додекафонії, неоімпресіонізму, неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму. З цієї точки зору слід констатувати наявність й артибутивне значення для творчої діяльності домриста культурної пам'яті. Саме вона забезпечує багатство тезаурусу виконавця-домриста, свободу оперування культурними кодами, можливість «прирощення» змісту перцептуально закріплених семантичних одиниць, адекватність і правомірність їх «входження» в численні контексти інтерпретаційної діяльності.

1.5 Психологічні засади інтерпретаційної діяльності домриста

Гострота питання щодо сутності інтерпретаційної діяльності домриста резонує з інтенсивністю вивчення виконавської інтерпретації в музикології другої половини ХХ – початку ХХІ століть, репрезентованому розвідками Є. Гуренка [41], Н. Жукової [56], О. Колесник [72], О. Котляревської [88], Н. Корихалової [80], С. Мальцева [112], В. Медушевського [122], В. Москаленка [129,131], О. Потоцької [157], Н. Рябухи [171], Т. Сирятської [175], Л. Шаповалової [209].

Засадним чинником формування інтерпретаційно-орієнтованого вектору вивчення творчості музиканта слід визнати не тільки відзначені Є. Гуренком провідну роль виконавського мистецтва в художньому просторі 2 пол. XX ст., розширення сфер його побутування, зростання рівня виконавської практики та популярності митців-виконавців [41, с. 4]. Пріоритетність інтерпретаційного мислення в науковому дискурсі пов'язана із акцентованими О. Колесник «завданнями ідентифікації в постмодерній культурі, з визнанням необхідності переходу від чистої суб'єктивності до інтерсуб'єктивності, однак без втрати індивідуальної неповторності як об'єкта інтерпретації, так і особистості інтерпретатора» [72, с. 1], зазначеними Н. Рябухою сутнісними змінами «в семантико-комунікативному діалозі співучасників виконавського процесу» [171], в якому врівноважується статус творців музичного твору, з підкресленою І. Коноваловою «активізацією процесів осягнення та переосмислення духовної спадщини» [78, с. 271] в епоху постмодерну.

В інтерпретаційному дискурсі розкриття психології творчості музиканта-домриста визначальної теоретико-методологічної значущості набувають такі дефініції інтерпретації, як:

- втілення «істинно особистісного розуміння музики» [122, с. 3]
- результату творчої діяльності музиканта, котрий «містить його бачення, прочитання, тлумачення об'єктивного даного твору» [80, с. 156];
- творчого підсумку «осягнення предмета тлумачення, що реалізований або який потенційно може бути реалізований у матеріалізованій формі специфічними виконавськими засобами виразності» [90, с. 13-14];
- виконавського тлумачення твору (позахудожнього досвіду та першотексту), котре, базуючись на тлумаченні автора, реалізується в *новому творі* (курсив мій – О.Л.) [72, с. 12] та у співтворчості виконавця та композитора, що в свою чергу ґрунтується на «осмисленні та глибокому осягненні твору, в творчому та натхненному його втіленні засобами виконавської майстерності» [32];

- окремої «музично-мисленнєвої діяльності» [131, с. 7], котра «відтворює сутність будь-якого музично-виконавського процесу» [там само, с. 15];
- закономірності мистецтва, що виникає на перетині «семантичної й емпіричної реальності» [157, с. 5].

Приєднуючись до розуміння інтерпретації як виконавського феномену – віддзеркалення самої природи виконавства та глибинних характеристик особистості виконавця, зосередимо увагу на аспектах інтерпретації, пов'язаних передусім із специфікою перекладень та транскрипцій у контексті домрового мистецтва.

Значущість інтерпретації, як іманентного для виконавства процесу та результату виконавського тлумачення твору закладена в самих його витоках. Відсутність класичного етапу формування оригінального репертуару [156, с. 274] компенсувалася тривалою пріоритетністю перекладень, транскрипцій – первинно інтерпретаційних за своєю сутністю жанрових утворень. Новаційність інтерпретування «готового» досвіду музичного мистецтва за цих обставин ставала потужним та дієвим засобом ствердження самостійного статусу інструмента та домрового мистецтва, віддзеркалення ним у вимірах постмодерністської парадигми світобачення розуміння культури як *єдиного духовного простору* та втілення синтетичного образу автора-виконавця-інтерпретатора – носія пам'яті культури. Його самореалізація-самоздійснення не є музейно-недоторканим відтворенням-«озвученням» емоційно-образно й концептуально константних артефактів музичного мистецтва.

Специфіка інтерпретації як творчо-комунікативного акту [157, с. 5] у домровому мистецтві зумовлюється передусім варіативністю простору спілкування, котрий характеризується значущістю як доцентрової тенденції редукції, так і відцентрової тенденції розширення комунікативних обріїв.

На рівні суб'єктів інтерпретації це відбивається у варіативності в наявності варіантів можливих ланок комунікативного зв'язку: традиційної

тріади «композитор – інтерпретатор/виконавець – аудиторія», редукованої та розширеної. На рівні об'єктів інтерпретації традиційна комунікативна тріада формує усталений в художній практиці когнітивно та семантико-значеннєво забарвлений ланцюг сенсів: *історико-культурного* (як смислового тла твору) – закладеного та особистісно осмисленого композитором – особистісно осмисленого, варійованого та реалізованого виконавцем/інтерпретатором у семантико-значеннєвих параметрах сучасності – сприйнятого та осмисленого реципієнтом.

Доцентрова тенденція формування редукованого комунікаційного ланцюга – результат історично детермінованого суміщення постатей композитора – автора перекладу, транскрипції та виконавця, особливо актуального та показового для домрового мистецтва. «Втрата» ланки комунікативного зв'язку та закладених у ній емоційного наповнення й семантико-значеннєвої «аури» специфічним чином компенсується як високим ступенем концентрації емоцій та смислів, трансльованих реципієнту, й оригінальністю інтерпретаційної версії автора-виконавця. Одним із варіантів максимального стиснення художньої комунікації та посилення емоційно-смислової концентрації в інтерпретаційному полі є унікальне для народно-академічного мистецтва явище – суміщення В. Соломінім функцій автора, інтерпретатора та винахідника нового, електронного різновиду домри. Проте своєрідність інтерпретаційного модусу домрового мистецтва, що відбивається і в психологічному вимірі діяльності музиканта-виконавця, зумовлена наявністю відцентрового розширення комунікаційних меж.

На суб'єктному рівні унікальним для народно-інструментального мистецтва є прецедент спільного творення композиторів-виконавців. Концертна п'єса для дуету домр «Коло», котра «сполучає в собі віртуозний блиск «Паганіні домри» В. Івка та глибинно-смисловий рівень наповнення Б. Міхєєва» [84, с. 62], демонструє не тільки значущість емпативного начала,

резонансу творчих світів композиторів-виконавців, а й емерджентність психологічного образу домриста.

Емоційний світ композитора-виконавця як *Іншого* в культурному часопросторі постає не як окрема додаткова складова, а як базисний темб्रो-образний компонент, що забезпечує новий рівень концентрації емоцій та сенсів в певній сфері музикування. У даному випадку видається можливим наголосити на значущості творчої толерантності як особливого емоційно-аксіологічного налаштування творця на досягнення художнього рішення як первинно інваріантного, концептуально та емоційно плюралістичного. Водночас таке розширення художньої комунікації на рівні суб'єктів інтерпретації уможливорює й гіпотезу щодо принципової суб'єктної розімкненості психологічного образу домриста та його тяжіння до соборності, суголосної ментальним настановам української нації.

Відзначимо, що наявність редукованої та розширеної версій комунікативного ланцюгу в домровому мистецтві суттєво корегує положення В. Москаленка щодо визначальних «профілів» творчої діяльності музиканта. Виокремлені видатним науковцем «творчо-пошукова», «інтерпретуюча» та «виконавсько-відтворювальна» [див. 129] спрямованості музичної діяльності в контексті інтерпретаційної аури домрового мистецтва постають в певному нівелюванні своїх меж (на первинній умовності яких наголошує науковець) та зливаються в первинній синтетичній єдності.

У семантико-значеннєвому ракурсі осмислення інтерпретаційного начала в психологічному образі домриста методологічними опорами слугують:

- акцентуація значення когнітивного начала у виконавській діяльності інтерпретатора як єдності «композиційних, семантичних та виконавських засобів реалізації звукообразної концепції музичного твору» [171];

- положення щодо структуризації інтерпретації в конституціональному вимірі: виокремлення системних компонентів – пізнавального (осягнення сутності та емоційного наповнення композиторського задуму);

оцінювального (формування власного ставлення до твору та його естетична оцінка); творчого (технічний, емоційний арсенал та рефлексія виконавця) [172, с. 57];

- положення щодо структуризації інтерпретації в процесуальному вимірі: диференціювання етапів інтерпретаційного процесу, пов'язаних із логікою процесу опанування твору – створенням «образу-задуму», «образу-знаку», «образу-дії» [172, с. 56], динамікою змістовно-технологічного опрацювання – когнітивного етапу («виявлення стильових, семантичних і композиційних особливостей твору» [171]) та відтворювального («що полягає у виборі засобів виконавської виразності та способу їх застосування: характер звуковидобування (артикуляція, педалізація, темброве забарвлення), інтонування, фразування, темпоритмічна і фактурна організація, динамічний план» [171]), а також стадіями формування виконавського образу твору – «симуляція охоплення твору; розгорнутий аналіз авторського тексту; диференціація способів та прийомів виконання; художній синтез усіх компонентів музичної інтерпретації» [178, с. 124].

Значущість когнітивно-інтелектуального первня в інтерпретаційній діяльності, як першоімпульсу творчості, акцентував Г. Ципін, зазначаючи, що «найбільш важливо при перших підходах до нового твору – відчутти в собі ідею майбутньої інтерпретаторської концепції» [202, с. 71]. Сформовані видатними представниками домрового мистецтва загальні принципи інтерпретаційного переображення творів для інших інструментів слугують доказом значущості когнітивного компонента психологічного образу та когнітивного етапу формування інтерпретації.

У пізнанні твору інтерпретатором – автором перекладення, транскрипції – виокремимо усвідомлення з одного боку, незмінних, зафіксованих у тексті музичного твору його параметрів, які складають матрицю твору. З іншого – настільки ж важливе проникнення в їх значення. Відповідно до сформованих Р. Бартом [7], М. Бахтіним [8], Ю. Лотманом [103] у філософському та культурологічному вимірах осмислення

комунікативної специфіки тексту, це значення є набагато більшим, ніж сутність кожного зі знаків та їх сукупності. З цієї точки зору інтерпретація є дуалістичним когнітивно-емоційно-почуттєвим процесом особистісного інтонування та семантико-значеннєвого декодування композиційно-структурних одиниць тексту й твору як смислової цілості. У процесі такого декодування «зустрічаються», «взаємонакладаються» та постають в єдності суб'єктивне та об'єктивне начала [89], різні реальності – об'єктивно та суб'єктивно детерміновані. Об'єктивна формується семантико-значеннєвими «аурами» епох, в якій «перебувають», з одного боку, автор твору, з іншого – його інтерпретатор, суб'єктивна – емоційно-інтелектуальними світами автора та інтерпретатора. Можливість варіативного співвідношення цих реальностей – чинник нескінченного розмаїття інтерпретаційних утілень першоджерел у перекладеннях та транскрипціях, принципової емоційно-інтелектуальної множинності розуміння-прочитання»-втілення текстів, які модулюють із первинної для себе історико-культурної атмосфери в іншу.

Когнітивно-інтелектуальний компонент інтерпретації ґрунтується на теоретичних знаннях інтерпретатора (його тезаурусі). О. Олексюк у зв'язку з цим зазначає, що «імпровізація як прояв вільної суб'єктивності виконавця через об'єктивну сутність авторського тексту є формою художнього вчинку, в якому на основі симультанних уявлень актуалізується духовний потенціал особистості» [141, с. 89]. Духовний потенціал особистості є також сферою проєктування виконавської концепції. У зв'язку з цією функцією О. Катрич акцентує, що «... у процесі аналізу стає необхідною конкретизація уявлень про стильову своєрідність виконуваного твору, його загальну художню концепцію та можливих виконавських інтерпретаційно-стильових підходів в осмисленні цієї концепції» [67, с.11]. Множинність цих підходів полягає у розмаїтті особистостей, які інтерпретують.

Ґрунтуючись на авторських концепціях, які базуються на різних критеріях інтерпретації, виокремимо такі її **типи**, якими можна послуговуватись у практичній роботі:

— *суб'єктивно-орієнтована романтична* (за Н. Корихаловою), характерними ознаками якої є «перебільшена виразність, “особистісність” висловлювання, “рубатність”, загострення темпових характеристик, контраст динаміки, зацікавленість у барвистості звучання» [80, с. 21];

— *об'єктивно орієнтована академічна*, яку вирізняють «стриманість, суворість, іноді сухуватість, почуття міри, увага до архітектоніки твору і одночасно до деталі, бережне ставлення до авторського тексту» [там само];

— *риторизована, раціоналізована, емотивна, сенсуалізована* (за О. Потоцькою [157]).

Додамо позицію О. Катрич, яка окремо вирізняє стильову інтерпретацію, котра у свою чергу постає в таких різновидах: *стилізований* (імітація певного стилю); *стильний* – «при виконанні музики певного композитора реалізується цілеспрямована виконавська установка на підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної для виконавця культурно-історичної епохи» [67, с. 9]; *виконавський* – «виконавська установка на перетлумачення індивідуального стилю композитора, чий твір виконується» [там само].

Однією з настанов видатного виконавця-композитора, педагога-просвітника Б. Міхеєва є демократичність. Це демонструє первинну зверненість психологічного виміру інтерпретації до перцептуальної емоційної та інтелектуальної пам'яті аудиторії та водночас просвітницьку спрямованість на розширення її обріїв. Водночас значущими принципами інтерпретаційного модусу творчого мислення Б. Міхеєва є «відповідність історичному духу<...>прагнення дотримуватися тексту першоджерела» [156, с. 282]. Це віддзеркалює вагомість плідної комунікації, толерантного єднання віддалених у часі культур та притаманної загалом психологічному образу домриста культурної поліфонічності. Тонкий баланс первинно закладеного у

творі та особистісно модифікованого концептуального та емоційно-почуттєвого начал, атрибутивних для перекладень/інтерпретацій в контексті домрового мистецтва, дозволяє акцентувати значущість притаманної йому дихотомічності.

Специфіка інтерпретації, окрім нашарування на текст першоджерела емоційно та когнітивно-детермінованих нюансів, зумовлюється тим, що «первинний музичний матеріал розташовується в нових умовах звучання, інколи не змінюючи основну думку автора, а лише доповнюючи її новими барвами, а інколи – сутнісно змінюючи первинну настанову», – слушно зауважує дослідниця Г. Серебрянська [174, с. 150].

У контексті домрового мистецтва видається можливим зафіксувати, водночас із тенденцією збереження сутності першоджерела, потенційну максималізацію його інтерпретаційних змін. Її чинниками є звукообразна специфіка інструмента, що на різних рівнях детермінує своєрідність інтерпретації, зокрема і в контексті психологічного образу домриста. Водночас потужність тенденції інтерпретаційного модифікування смислових обріїв твору закладена в самих основах музичного звуку – носія «готових», закріплених у перцептуальній пам'яті соціуму смислів. Їх трансмісія, за С. Грицею [39] у часопросторі – основа полілогу культур та виникнення феномену «нової інтерпретації реальності, яка звучить, шляхом концепту, що трансформується та похідного від нього звукообразу» [170]. Підсумовуючи доробок музикології в цій сфері, О. Потоцька відзначає пряму суперечливість: одні науковці «наполягають на повній відповідності виконання задуму композитора, інші – відстоюють право виконавця на творчий підхід, спричинений самою природою музичного мистецтва та специфікою музичного виконавства» [157, с. 6]. О. Катрич зазначає, що відмінність кола засобів виразності у творчості композитора та виконавця детермінована передусім відмінностями іманентного для них інтонування. У площині виконавського мистецтва «тріада “творення – відтворення – сприйняття”, що використовується для характеристики художньої

комунікації, переосмислюється як “першоїнтонування – переінтонування – спів інтонування”» [67, с. 8].

В інтерпретаційному «арсеналі» домри виокремимо найбільш значимі детермінанти. Передусім, це – акустична двоїстість інструмента з одночасною імпульсністю звучання (такого, що затухає) та потенційно нескінченною тривалістю (в тремоло).

Суттєвий емоційний та змістовний інтерпретаційний потенціал домри пов’язаний із специфікою звуку домри, багато в чому зумовленою атакою. Н. Костенко наголошує у зв’язку із цим, що «звук домри може мати численність атак та закінчень» [85, с. 35]. Численність різновидів атаки в домровому мистецтві – м’яка, легка, гостра, важка, цупка, жорстка, тверда – формує своєрідну ризомність домрової інтерпретації, надає можливості тексту першоджерела поставати у принциповій рівноправності виконавських прочитань одного і того ж музичного твору.

Інтерпретаційний аспект домрового мистецтва суттєво корегується органологічною специфікою інструмента. Безумовної уваги інтерпретатора потребує урахування змін тембральної барви одного і того ж звуку залежно від струни, на якій його видобуто, оскільки струни інструменту мають не тільки різну товщину, а й різну окантовку. Водночас яскравість звучання відкритих струн домри та менший «градус» яскравості звучання закритих суттєво впливає на коло пріоритетних тональностей домрового мистецтва. В. Розанов акцентує, що кращими для домрового виконавства є твори в дієзних тональностях [165, с. 10]. Закріплена «аура» тональностей барокової епохи та сучасне осмислення тональності як синтетичної структури, яка складається з символічного, емоційного та колористичного рівнів [66], стають підставою для розуміння зміни тональностей в перекладеннях / транскрипціях не тільки як засобу досягнення виконавської зручності. Підкреслимо передусім семантичну наповненість тональності та ефект пересемантизації, який виникає у зв’язку з її змінами.

Зміна тональності в домрових інтерпретаціях має підставами й колористичне нюансування. З цієї точки зору показовим є перекладення М. Т. Лисенком «Елегії» С. Рахманінова. Оригінальну тональність твору *es-moll* видатним педагогом та виконавцем було змінено на *g-moll*, «що вказує на бажання вигідно представити чотириструнну домру, її виразні можливості, тому що завдяки резонуванню басової струни (*g*) збагачується темброва окраса звучання» [11, с. 42-43].

Суттєві нюанси зумовлюються й динамічними потенціями інструмента. При ударі та щипку його звук, на відміну від смичкових (що накладає відбиток на інтерпретації творів зі скрипкового репертуару), стає «самостійним» відносно виконавця, нюансування його динамічного тону, зокрема змістовно важливе філірування, можливо лише за умов тремоло.

Певна динамічна обмеженість домри компенсується тим, що динамічний рельєф виконавської інтерпретації, який віддзеркалює загальний емоційний тонус й амплітуду виконавського процесу, урізнобарвлюється та координується прийомами гри (гучна динаміка співвідноситься із тремоло та застосуванням медіатора, слабкий динамічний рівень – пальцевою технікою, ударом, щипком) та агогічними коливаннями (скорочення звуку у сприйнятті пов'язано з його притишенням, тривалі звуки сприймаються, як більш гучні). Н. Костенко з огляду на це підкреслює: «... динаміка може виникати навіть у межах одного звуку, що обумовлено вимогою до характеру вимовляння і залежить від м'якого дотику медіатора або пальця (з атакою або акцентом, з ледь помітною атакою; точним початком і зняттям звуку; цупкою, жорсткою або різкою атакою звуку)» [85, с. 35]. Безмежні можливості емоційно-колористичного різноманіття відкривають темброві, артикуляційні та технічні нюанси домрового виконавства. Виняткове багатство прийомів тембрового урізнобарвлення на різних точках звуковидобування – маркер домрового мистецтва. Гра біля резонаторного отвору, біля підставки, на грифі, демпферний звук, різновиди піцікато правої руки, піцікато лівої руки, зміна барви звуку за рахунок аплікатурних прийомів лівої руки (при

видобуванні на різних струнах) та переміщення місця контакту медіатора зі струною тощо забезпечують семантичну, смислову варіабельність звуку.

М. Плющенко при вивченні специфіки перекладів класичного скрипкового репертуару для оркестрів за участі домр констатує загальновідому тезу, що прийоми гри «необхідно трактувати так, щоб вони були найбільш наближені до звучання того штриха, який є характерним для смичкових інструментів» [156, с. 278]. На творчому підході до прийомів гри, штрихів, аплікатурних прийомів, органічно пов'язаних з динамікою і барвистістю звучання, з метроритмом, а також з технічною зручністю виконання» наголошують М. Лисенко та Б. Міхєєв [106]. Питання щодо збереження штрихової адекватності інтерпретації першоджерелу в домровому виконавстві детермінується його органологічною специфікою, масштабом артикуляційно-штрихового арсеналу.

Незчисленні інтерпретаційні можливості, семантична лабільність інтоном та композиційних одиниць – результат потенційної варіативності складових артикуляційно-штрихової палітри. Динаміка змін прийомів гри на мезо- та макро-рівнях твору співвідноситься не тільки з когнітивним компонентом психологічного образу виконавця – розумовим формуванням та «передбаченням» особистісно-інтерпретаційного проєкту інтерпретації. Артикуляційне інтерпретування першоджерела слугує віддзеркаленням особистісної унікальності процесу емоційного відчуття-«переживання» твору, який формує суттєві нюанси на рівні семантики та синтаксису в мезо- та макро-масштабах.

Зазначимо суттєві нюанси в технічній й артикуляційній сферах інтерпретації в домровому мистецтві, пов'язані із логікою процесу виконавського інтонування, фразування в різних масштабах, загального вибудування архітектонічної цілісності інтерпретації:

– можливість змістовного урізноманітнення тремоло шляхом виконавського варіювання амплітуди (від широкої до вузької), частоти

тремолювання, місця дотику медіатора зі струною, сили натиску та ступеня його занурення;

- можливість урізноманітнення legato, яке може бути виконано як тремоло, вібрато, перемінним ударом (за умов швидкого темпу та низького рівня динаміки), ритмізованим ковзанням медіатора;

- урізноманітнення staccato: за умов розслаблення пальців лівої руки є м'якішим та коротшим, аніж при виконанні з медіатором, «пальцеве стакато» та «пальцева педаль» надають колористичності припиненню звуку в стакато та піццікато;

- відмінність акустичної «аури» staccato (порівняно з фортепіано) – низький динамічний рівень, певна приглушеність тембру, нетривалість із ефектом затухання звуку;

- зміна частоти тремолювання, що є дієвим засобом створення ефекту живого звуку, сповненого емоційною процесуальністю, використання й комбінування його різних видів (акцентованого, подвійних нот і т. д.);

- акустична інтенсивність та безперервність тремоло, його акцентуованість відносно інших прийомів та штрихів, що зумовлює потребу виконавського когнітивно-емоційного передбачення-передслухання всієї палітри штрихів та прийомів, а також специфіки їх безпосереднього та «віддаленого» співвідношення в мезо-та макро-масштабах твору;

- особливе чуття зупинок тремолювання – маркерів синтаксичних структур – порівняно зі зміною смичку (в транскрипціях скрипкових творів), що зумовлює потребу творчого переосмислення фразування.

Мелодична природа інструмента значно проблематизує фактурні аспекти виконавства, увага до яких в контексті інтерпретаційної діяльності зі створення перекладень / транскрипцій акцентована Б. Міхєєвим [156, с. 282]. Зазначимо, що акцентуація уваги до фактурного аспекту інтерпретації в контексті сучасної музикології зумовлює інтенсифікацію наукового обігу поняття «фактурна інтонація» [20]. На думку М. Борисенко, фактурна інтонація є «найбільш активною сферою переробки оригіналу, тією

індивідуальною формою його змістового викладу (аналогічно індивідуальній інтонаційній концепції), зміни якої приводять до виникнення нових відношень елементів системи, а разом із цим – до її нового цілісного стану. Опосередковуючи форму оригіналу через уточнення виражальних, конструктивних, функціональних значень її структур, нова фактура віддзеркалює процеси темоутворення: композиторські дії транскриптора у процедури інтерпретації першоджерела та становить в транскрипції власний драматургічний план, збагачуючи композиційні ідеї оригіналу додатковими сенсами» [20].

Створюючи ці додаткові сенси, домрист інтерпретатор на когнітивному рівні обов'язково постає перед необхідністю «проекціювання» акордової фактури в контекст домрової специфіки. Так, акорди в тісному розташуванні можливо виконувати тільки на відкритих струнах, 4-звучні акорди в широкому розташуванні є складнішими за 3-звучні, недосконале звучання також вирізняє квартові та квінтові штучні флажолети. Зазначені нюанси потребують в деяких випадках зміни тональності інтерпретації твору відносно його першоджерела. Технологічна проблема у даному випадку тягне за собою багатошарове накладання змістовних просторів – один із яких закладений на рівні тексту композитором, інший – пов'язаний із семантичними нюансами унаслідок інтерпретаційного варіювання акордової фактури, третій – із переміщенням твору в відмінну тональну площину.

Статус агогіки «як складової теорії стилю в сучасній інтерпретології» [186, с. 103] резонує із відзначеною М. Бахтіним глобальною значимістю темпоральності у творчому світі митця. Притаманні йому «вміння бачити час, читати час у просторовому цілому світу, <...> сприймати наповнення простору не як нерухоме тло та раз і назавжди готову даність, а як ціле, що постає, як подію» [9, с. 204] в контексті інтерпретаційної діяльності постають в дихотомічній єдності емоційного переживання та когнітивного корегування. Г. Ципін, акцентуючи складність опанування *rubato*, зазначає, що «як така, що оживлюється імпульсивними «коливаннями» музичного

руху, розцвічується примхливими, часто *імпровізаційно* (курсив мій – О. Л.) народженими переливами агогічних відтінків, іншими совами, емоційно безпосередня, нав'язна почуттям, настроєм, переживанням, - гра рубато є дійсно творчість виконавця, творчість індивідуальна і в її високих проявах завжди неповторна» [203, с. 95].

Актуалізація когнітивного компоненту психологічного образу домриста в темпоральній площині інтерпретаційної діяльності детермінована необхідністю усвідомлення та суворого дотримання загального «закону компенсації часу: «скільки взяв – стільки віддав», тобто невеликі прискорення приводять до еквівалентних уповільнень і навпаки» [186, с. 104]. Водночас сама технологічна специфіка звуковидобування в домровому мистецтві спонукає до акцентуації значимості когнітивного компонента психологічного образу домриста в темпоральному вимірі інтерпретації. Необхідність замаху перед ударом, амплітудність тремолювання потребують глибокого осмислення з точки зору осмислення їх темпоральних меж та їх відповідності – адекватності сенсу твору на мезо-рівні фразування.

Агогічне нюансування потребує «передслухання/передбачення» і з огляду тембрової специфіки домрового виконавства та загальних закономірностей акустично перцепції: як нетривалі сприймаються звуки у низькій динаміці, приглушеній тембровій забарвленості як більш тривалі сприймаються яскраво забарвлені звуки, особливо у високому регістрі.

На макро-рівні твору індивідуалізоване бачення темпорального аспекту, досягнення його та виконавська реалізація його смислу стає потужним чинником пересемантизації першоджерела. У зв'язку із версіями домрового інтерпретування «Елегії» С. Рахманінова Н.Башмакова фіксує значні смислові розбіжності, що формуються саме завдяки різним її агогічним і частково тембровим прочитанням Б. Міхеєвим та Н. Костенко: «експозиційне проведення теми Б. Міхеєв виконує в єдиному темпі, що створює цілісність, широту, протяжність образу; у версії Н. Костенко в означеній частині містяться невеликі темпові відхилення. На початку

середньої частини Б. Міхєєв здійснює темповий здвиг – показує авторські темпові зміни, завдяки цьому відбувається співставлення художніх елементів окремих частин, підкреслюється їх образна контрастність; матеріал середньої частини провозиться без відхилень, легко, навіть мрійливо. Н. Костенко поступово вводить слухача в образну сферу середньої частини, яку в тембровому відношенні виконує більш дзвінко, яскраво та насичено» [11, с. 45-46].

Особливої уваги домриста-інтерпретатора потребують агогічні нюанси з огляду на те, що репертуарні обрії домрового мистецтва протягом його академізації демонструють поступове ускладнення ритміки. О. Олійник у зв'язку з цим акцентує, що «головним принципом ритмічної лінії сучасних домрових композицій <...> стає її диференційованість і змінність, починаючи від вільної імпровізаційності з подоланням метроритмічної періодичності в мелодичних побудовах широкого дихання, закінчуючи жорсткою ударною пульсацією в моторних швидких епізодах» [144, с. 158-159].

Набуття ритмікою статусу одного з провідних засобів виразності в контексті домрового мистецтва є передусім атрибутивною рисою нової грані домрового репертуару – джазових творів. Представлений зокрема творчістю В. Соломіна, В. Власова («Джаз-концертино» для домри з камерним оркестром, «Бассо-остінато», «Пале-Рояль»), цей новий вектор домрового мистецтва не тільки потужно і переконливо ілюструє культурну поліфонічність домри, її здатність до входження в різні культурні контексти, але й актуалізує питання інтерпретаційного втілення нової стилістики. Позначена специфічністю мелосу, ритміки, гармонії, джазова сфера загалом стає сферою максимального виявлення інтерпретаційного, зокрема й новаційного, потенціалу домри. Так, у творах В. Власова ця новаційність детермінована не тільки розширенням сонорної сфери домри завдяки введенню таких виконавських прийомів, як удар ногою по підлозі, удар медіатором по корпусу інструменту («Бассо-остінато»). Як зазначає В. Кириченко, оригінальність «Бассо-остінато» полягає не тільки в

політональності, альтерованій гармонії, а й передусім у ритмі, який вирізняє «безперервне чергування відчуття сталості та невирішуваної несталості, складна система синкопування, при якій відбувається безперервне зміщення акценту з сильної долі на слабку» [68, с. 377]. Коливання ритмічної акцентності, свінгування багаторазово посилює значущість агогіки як маркера індивідуалізованого прочитання й «Джаз-концертіно» В. Власова.

Притаманна джазу нетемперованість, посилена значущістю так званих «дьоти-тонів», також розкриває нові обрії інтерпретаційного потенціалу домри. Тонке варіювання звуковисотності, як втілення джазового «підтягування», «під'їздів» апелює до специфіки домрового звуковидобування та передбачає винятковий ступінь розвиненості звуковисотного слуху. Саме індивідуалізація таких «підтягувань» *glissando* стає яскравим засобом формування унікальної інтерпретації – передачі джазової, імпровізаційної за своїм первинним духом, манери виконання.

Темброво-артикуляційне, архітектонічне, фактурне, штрихове тощо «переінтонування», як характеристики інтерпретації в контексті домрового мистецтва, уможлиблюють констатацію не тільки загальної в музичному мистецтві значущості постаті виконавця. Інтерпретація в домровому мистецтві може бути репрезентована як така, що, з одного боку, первинно пов'язана із семантичною модуляцією твору-першоджерела. З іншого боку, накладання первинного, закріпленого на перцептуальному рівні, сенсу оригіналу та особистісно варійованого в іншому інструментальному втіленні сенсу, «привнесеного» виконавцем, створює ефект полісемії. В його світлі набуває повного вираження творче **Я** *homo instrumentalus* та водночас закладається потенційна ризомність інтерпретаційного проєкту виконавця, відповідна до плюралістичні мислення в добу постмодернізму. З цієї точки зору уможлиблюється й репрезентація інтерпретаційної діяльності домриста як своєрідного «поля полікультуротворних текстів», особистісної участі в культурогенезі, визначеному Андрієм Флієром як «специфічний тип культурної мінливості, пов'язаний із породженням та інтеграцією в соціальну

практику нових культурних явищ» [189, с. 15]. Така інтеграція в контексті цілеспрямованої орієнтації домрового мистецтва на репрезентацію досвіду культури в діяхронії та синхронії багаторазово посилює потребу в осмисленні *волі* як атрибутивної якості психології творчої діяльності домриста.

1. 6 Воля як творчий імператив домриста

Комплементарність та емерджентність психологічного дискурсу вивчення діяльності домриста детермінують нерозривність його складових та гнучку варіабельність їх співвідношень на кожному з етапів творчої діяльності, в конкретному виконавському акті. Проте як своєрідний «вертикальний» компонент творчості виконавця (водночас із пам'яттю) видається можливим позиціонувати волю – «центральну, первинну силу» [116, с. 28] творчої діяльності в множинності її проявів – «рішучість, витримка, наполегливість, самостійність» [152, с. 291], котра «як особлива властивість психіки людини входить в якості специфічної складової в цілісну структуру художньо-творчих здібностей» [158, с. 37].

Творча діяльність музиканта, реалізуючись в дихотомічній єдності її модусів, спрямованих, з одного боку, на семантико-значеннєве розкодування та інтерпретаційне опредметнення-уречовлення твору, з іншого – на самоздійснення музиканта в єдності експресії, емоцій, мислення [175, с. 3] передбачає високий ступінь вольової компоненти. Дослідники акцентують, що прояви волі – «внутрішня зібраність, концентрація уваги, повна мобілізованість психофізичних ресурсів, добре налагоджена саморегуляція – все це необхідні психологічні умови успішності музично-виконавської діяльності в різних іпостасях» [158, с. 37].

Одним із чинників актуалізації волі є органологічна специфіка інструмента – наявність металевих порожків та високий ступінь натягнення струн зумовлюють потребу в значних вольових зусиллях, пов'язаних із долаттям больових відчуттів. Технічна специфіка звуковидобування в

домровому виконавстві також детермінує сутнісне значення волі в психологічному образі домриста. Зауважимо, що О. Олейник акцентує, що «у домровому виконанні «нескінченна мелодія» кантиленності вибудовується з множинних «крапок» у тремоло, створюючи винятково виразну орнаментику та колористичність звучання» [139, с. 60]. Проте досягнення цих барв, як і загалом створення звукообразу інструмента, пов'язано із перманентністю дрібної моторики (як тремоло, так і щипку) як технічної передумови виконавства. Необхідність постійного здійснення дрібних коливальних рухів, урахування та, головне – передвідчуття емоційно забарвлених та когнітивно детермінованих найтонших градацій нахилу медіатора, що позначаються на тембрі інструмента, зумовлюють психологічну орієнтованість на цілеспрямовану, вольову роботу. Особливої вагомості при цьому набуває не тільки ретельність відпрацювання техніки, значущої в контексті музично-виконавської діяльності загалом.

«Дрібний» штрих, як основа звуковидобування, зумовлює певні технологічні складнощі – зокрема проблематизує питання щодо витривалості виконавця та необхідності опанування техніки на такому рівні, що дозволяє уникнути затиснення руки та фізичної втоми. Водночас перманентна необхідність самоконтролю для запобігання фізичної втоми із асинхронністю дій рук інтенсифікує й актуалізує когнітивну складову домрового виконавства, спрямованої, зокрема, на органічне врівноваження масштабів мислення – локального (в межах інтоном, фраз) та цілісно композиційного (в межах структурних розділів твору та твору в цілому).

У контексті психологічної специфіки домрового виконавства особливого забарвлення набуває осмислення волі в проекції на сферу художньої комунікації. У світлі загальнофілософської теорії спілкування М. Кагана спілкування – комунікація позиціонується як міжсуб'єктна діалогічна взаємодія, «в якій обидва учасники процесу є рівними, обидва активними і не просто обмінюються інформацією, алей й орієнтуються на те, що партнер – не просто адресат або слухняний виконавець, але вільний

інтерпретатор, співавтор сумісно відпрацьованої або поєднуючої обох інформації або учасник спільної дії. ... Спілкування – це дійсне ставлення одного *Я* до іншого *Я*, в результаті якого виникає нова система – спільність, *Ми*» [64, с.16]. Репрезентація спілкування як сповіді [там же] дозволяє позиціонувати суб'єктів художньої – музичної комунікації як принципово рівних партнерів, об'єднаних аксіологічними орієнтаціями, художніми смаками, стильовими пріоритетами тощо. Проте в проекції на сучасне домрове виконавство така спільність забарвлена проблематичністю внаслідок суперечливого дисонансу звукообразу інструмента в перцептуальних полях слухацької аудиторії та виконавця.

Інерційне бачення-розуміння «образу» інструмента в перцептуальному полі слухацького загалу пов'язане з тривалістю побутової «аури» функціонування та, за висловом О. Олійника, – побутово-низових асоціацій щодо домри [139], специфічної несамотійності статусу, «похідної» репертуарної домінанти (обробки фольклору, транскрипції) та перебування на периферії уваги композиторів. Означену інерційність покликаний нівелювати активний процес створення митцями оригінального домрового репертуару, проте його «стислість» у часі та просторі процесу його творення дисонує із тривалістю формування та закріплення певних кліше сприйняття широкого слухацького загалу. Сучасний процес самоствердження домрового виконавства як самодостатнього феномену, інтенсифікація його інтеграції в різні площини культури стають вираженням потужної тенденції долаття виконавцями вторинного статусу інструмента та формування його нового – «мультикультурного», «мультижанрового» образу, пошуку нової аудиторії та сфер функціонування. Як результат, формується комунікативна ситуація позначена «накладанням» минулого статусу, обмеженого традицією специфічного «народного» кола та буттям у складі оркестру, та новітнього, позначеного концептуальним, жанровим, образним та виразовим різноманіттям, здатністю до виконавського переінтонування звукових образів текстів минулого – створення їх самотійних версій та вольовим

ствердженням виконавцем права новітнього інтерпретування на місце у звуковій картині світу сучасності. Значущість означеного дисонансу уможливорює постановку питання щодо перешкодостійкості – однієї із модифікації волі – як однієї з основоположних психологічних настанов домриста, яка реалізується в декількох сферах.

Одна із них пов'язана із основоположною для інструментального виконавства самореалізацією-самоактуалізацією музиканта в контексті концертної діяльності.

Поряд із саморегуляцією (комплексом нерозривно пов'язаних самооцінки, самоконтролю, самокорекції та саморегуляції), стабільністю та підготовленістю як важливий компонент надійності виконавця в контексті концертної діяльності Ю.Цагареллі позиціонує перешкодостійкість [198, с. 20]. Її виникнення науковець пов'язує із внутрішніми складнощами (психологічними перешкодами суто особистісного походження й соматичними, викликаними наявним станом виконавського апарату) та зовнішніми (комунікативними та матеріально-технічними).

Поряд із суто технічним виміром перешкодостійкості виявляється і в сфері самоактуалізації музиканта, пов'язаній із свідомим самовизначенням у певному репертуарному колі.

Перманентна орієнтованість сучасних виконавців-домристів на розширення репертуарних обріїв (за рахунок творів, які в перцептуальному полі слухача позначені певною історико-культурною, стильовою, жанровою пам'яттю та оригінальними творами) реалізується передусім на етапі свідомого вибору репертуару. Це закарбовує значущість психологічної установки на додання усталеного стереотипу сприйняття домри, як перешкоди художньої комунікації, формування нового образ інструменту. Окреслимо декілька шляхів такого «транспонування» домри.

Воля як значуща компонента психології домриста конкретизується у сміливості, усвідомленій орієнтованості на експеримент. Однією зі сфер її реалізації є пошуки нового звукового образу інструмента. У сер. ХХ ст. вони

знайшли відображення в діяльності львівського педагога та домриста Г. Казакова та інструментального майстра О. Ємельянова, спрямованій на вдосконалення інструмента та створення сімейства домр. Значним поштовхом до формування нової домрової школи та торування нових шляхів домрового виконавства стали новаційні спроби Г. Казакова із вдосконалення медіатора – ним вперше було застосовано поліуретановий медіатор, який у подальшому здобу поширення у сучасному виконавстві. Відповідним до культурних реалій сьогодення є «мультикультурне» модифікування домри – створення В. Соломінім її електронного варіанту (2009 р., спільно з О. Стоколосом та А. Степановичем).

У сфері композиторської діяльності вольова спрямованість на максимальне розширення меж образу інструмента виявляється як у ствердженні самотійного статусу домри як сольного інструмента (Б. Міхеєв), так і в опануванні нових стильових обріїв, принципів музичного мислення та формуванні нового кола засобів виразності. Так, В. Івко збагачує стильове коло домри додекафонною технікою (в «Концертіно») у взаємодії з поліфонічним мисленням. О. Олійник у «Шости п'єсах для домри соло» («Передзвони», «Пісня», «Танець», «Ескіз», «Етюд-скерцо» та «Звук, що мерехтить») використовує сучасні техніки письма (зокрема, сонорику) та такі прийоми, як удар медіатором (по корпусу інструмента, підставці, струнах за підставкою) та ногою (по підлозі), удар пальцями лівої руки по струнах (відкритих, за 12 ладом), глісандо шляхом зміни ступені натягування струн (колком).

Новаційність композиторської та виконавської сміливості в контексті домрового мистецтва яскраво ілюструють експерименти В. Соломіна – «культурне транспонування» домового мистецтва в раніше неприйнятній йому площині функціонування, зокрема стильові. Так, митець застосовує домру в контекстах джазу як віртуозний суто джазовий сольний й ансамблевий інструмент (в дуеті з А. Боголюбовим), у творчо переконливому

синтезі джазу та року (в діяльності ансамблю «Solominband»), автентичної музичної традиції та джазу (в діяльності етно-фьюжн гурту «ДомРа»).

Значущою є й творча сміливість у доланні стереотипного звукообразу інструмента і в оркестровій площині виконавства. В. Варнавська та Т. Флатова, аналізуючи діяльність В. Івка зазначають: «Академізація оркестрового стилю домрового виконавства – ця стратегічна ідея потребувала не лише руйнування репертуарних стереотипів, але й (у першу чергу!) «трансплантації» філігранності індивідуальної інтонаційної техніки в одночасовість оркестрової вертикалі; не монументалізації домрового звучання, його якісного збагачення» [25, с. 17].

Інший вимір сміливості як компоненти психологічного виміру творчої діяльності домриста – творче обґрунтування нових модусів оркестрового виконавства, що реалізується В. Івком у створенні камерного домрового оркестру «Лік домер».

Реалізацію психологічної спрямованості на експеримент як прояв виконавської сміливості демонструє й ансамблева діяльність сучасних домристів, орієнтована на пошук новаційних тембрових сполучень та засобів виразності. Про це свідчить поява нетрадиційного ансамблевого складу – дуету домри та гітари (Л. Сахарова–Є. Штепа, В. Кириченко–О. Хорошавіна, Л. Пазушенко – М. Топчій).

Перешкодостійкість, первинна психологічна спрямованість на додання слухацької інерції, формування нового образу інструмента, який спонукає до ревізії його статусу у звуковій картині світу, властива багатьом виконавцям на інструментах, які демонструють аналогічний перехід із однієї площини культури до іншої (саксофон). Проте органічно «вбудовуючись» у сучасну фоносферу, зокрема й у стильових просторах джазу, року й естради, домра формує свій шлях за траєкторією не вектору, а кола, що нескінченно розширюється.

Вольовим утіленням такого розширення є творча сміливість, реалізована в традиційній для домрового мистецтва орієнтації на

перекладення творів для інших інструментів. Безумовно творчою в цьому ракурсі є діяльність В. Івка з уведення в репертуарне коло домри винятково складних з технічної точки зору скрипкових концертів – Концерту № 2 Д. Шостаковича, Концерту № 4 В. А. Моцарта, Концерту № 1 Н. Паганіні (із власною каденцією), а також «Пор року» А. Вівальді [71, с. 52].

Модифікування волі у творчу сміливість є фундаментом діяльності виконавців-домристів зі створення численних перекладень європейської класичної спадщини, прикладом чого є наймасштабна діяльність Б. Міхєєва в якості редактора. Значний корпус перекладень світової та вітчизняної музичної спадщини, як для домри-соло, так і для ансамблів і оркестру народних інструментів за участі домри, створено С. Струтинським, з метою максимального розширення темброво-виразної палітри домри відповідно до політембрового звукового образу світу .

У зв'язку зі специфічним для домри браком репертуаром видається доцільним визначити такі модуси волі, як первинна спрямованість на посилення значущості інтерпретаційного начала та першопрочитання оригінальних творів. Слугуючи, з одного боку, академізації інструмента, з іншого – максимальному виявленню його технічного, віртуозного потенціалу, розширення звукового образу інструмента та водночас певного експериментального його «проекціювання» в різні часопростори музичного мистецтва, це актуалізує значущість таких професійних якостей як інтонаційний та гармонічний слух, відчуття ритму, простору звучання. Особливої вагомості при цьому набувають і такі психологічні компоненти як самоконтроль та самокорекція, як моментальна, так і віддалена у часі, пов'язана з подальшою репетиційною роботою, уточненням – вдосконаленням образу твору.

З огляду на вагомість інтерпретаційної – «новаційно-перетворюючої» складової в перекладеннях і транскрипціях та «незакріпленість» у слухацькій свідомості першопрочитань оригінальних творів, такі твори надають фактично необмежених можливостей виявлення творчої унікальності

домриста – «аполонічного (аналітично спрямованого) або «діонісійського» (емоційно орієнтованого) [67, с. 63] типу його особистості. Не менш значимим для формування уявлень щодо специфіки психологічного виміру творчої діяльності виконавця-домриста є й те, що вагомість таких творів у репертуарі багаторазово посилює значущість комунікативної складової у вимірі «Виконавець – Слухач». З одного боку, це обумовлено активізацією та інтенсифікацією перцептуального аспекту художньої комунікації – на культурну пам'ять, що стоїть за вже знаним твором, накладається новий культурний код виконавця. Це, в деяких випадках супроводжуючись руйнацією усталених стереотипів сприйняття твору та виконання, створює принципово нові їх концептуально-емоційно – виразово варіанти та надає їм культурної багатовимірності, відповідної до специфіки функціонування домри у звуковому образі світу. З іншого боку, першовиконання твору, який позбавлений «шлейфу» сприйняття, спонукає і виконавця, і слухача до психологічної мобільності у вибудуванні нових вимірів художнього бачення світу.

Першопрочитання творів є своєрідним стрижнем, який скріплює в єдність тріаду компонентів психологічного дискурсу творчості домриста – когнітивного, емоційного та вольового. У процесі «першопрочитання» – першого виконавського інтерпретування ці компоненти конкретизуються в психологічній активності, позначеної, на думку Є. Лібермана, нерозривністю інтелектуальної, емоційно-інтелектуальної та емоційної зон [100, с. 194]. Інтелектуальна зона інтерпретації, фундаментом якої слугує з об'єктивної сторони – композиторський текст, з суб'єктивної – когнітивний компонент психологічного образу виконавця, забезпечує реалізацію задуму композитора, за В. Медушевським, особистісне розуміння музики [122, с. 2], проникнення в сутність твору, пізнання його ідеї. Емоційно-інтелектуальна зона інтерпретації, яка базується на емоційній складовій творчості виконавця, передбачає осмислення індивідуалізованих шляхів емоційного наповнення твору, власне емоційна зона – реалізацію-виконання ідеї композитора.

Вольовий компонент у першовиконанні твору, яке не має аналогів, завдяки перешкодостійкості й спрямованості на виконавську сміливість слугує створенню принципово нових смислів у художній картині світу та водночас утверджує унікальний образ виконавця як *homo musicus*.

Першопрочитання водночас із тенденцією розширення жанрових обріїв домрового мистецтва стають потужними засобами розширення тезаурусу домрового мистецтва завдяки торуванню його нових жанрових обріїв. Апеляція митців до жанрів, які первинно не мали статусу перманентно значимих для звукового образу інструменту, його «жанрова пересемантизація, відбиваючи виконавську волю та сміливість у вирішенні питання розширення та модернізації репертуару, може бути визначена як один із магістральних шляхів розвитку домрового виконавства. Так, В. Івко вводить у жанрове коло домрового мистецтва жанрові моделі фуги та прелюдії, канону та варіацій, сонатини та концертино [150, с. 230], звертається до моделі *basso ostinato*.

Характерною рисою композиторської творчості видатних домристів – виконавців є й суголосне загальним тенденціям історико-музичного процесу звернення до жанрових мікстів. У творчості В. Івка – це поема-концерт, концерт-токата, симфонія-концерт тощо [150, с. 230], Б. Міхєєва – концерт-сюїта [82, с. 61].

Вольова компонента психологічного виміру творчої діяльності домриста забезпечує наявність потужної, «доцентрової» орієнтації на збереження традицій. Б. Міхєєв з огляду на зазначив: «Традиція в народно-інструментальному виконавстві складається з таких понять як Історія – Спадкоємність – Школа (род традиції), що творять Особистості в системі «учитель – учень» [161, с. 5-6]. Вагомим чинником встановлення та збереження спадкоємності, що забезпечує спадкоємність домрової школи України, духовний зв'язок поколінь виконавців й водночас їх свідому спрямованість на формування звукового образу домри як національного інструменту, є *опора на фольклор*.

Для домрового мистецтва, з огляду на «прискорену» (порівняно з іншими інструментами) академізацію особливої актуальності набуло формування методичних настанов. Воля багатьох лідерів цієї сфери виконавства з подолання інерційного бачення домри як оркестрового інструменту, свідомо спрямованість корифеїв домрового мистецтва – М. Геліса (якому належить честь розробки системи виконавських штрихів [111, с. 190]), М. Лисенка, В. Комаренка, Є. Бортника, Ф. Коровая, В. Міхеліса, Г. Казакова на утвердження методичної самодостатності домрового мистецтва забезпечили теоретичну та мистецьку площину існування домрових шкіл Києва, Харкова, Одеси, Донецька, Львова.

Однак до сьогодні не втратили актуальності такі проблеми методичного забезпечення домрового мистецтва, як брак методологічно обґрунтованих та практично значущих праць, застарілість методик гри, спрямованих переважно на відпрацювання техніки, відсутність системи, «спрямованої на поетапну організацію інтонаційного мислення музиканта» [16, с. 172]. За цих умов унаочнюються вольові зусилля сучасних майстрів домрового мистецтва з його новаційним обґрунтування, нагально необхідного в ситуації активного «входження» домри в усі сфери музичного мистецтва. Є потреба у формуванні новітньої генерації виконавців, орієнтованих на високий рівень фахової майстерності, здійснення місії ствердження нової ідентичності інструмента, як повноправного звукового образу сучасного світу.

Характерною рисою сучасної методичних основ домрового виконавства, яка підтверджує статус волі як структурного центра психологічних настанов домриста, є спрямованість на пошук новацій. Так, С. Струтинський пропонує оригінальну методику розвитку технічного потенціалу виконавців – на основі вправ на «ковзання» [155, с. 25].

Новаційну методичну систему фахової підготовки домристів запропоновано В. Івком. Її підґрунтям є принцип «віртуозності, що інтонується» [17, с. 198] та нетрадиційне вирішення питань артикуляції, що є

однією з проблемних сфер домрового виконавства. В. Івко певним чином полемізує з усталеною традицією позиціонування тремоло як засобу, що забезпечує виконання тривалих інтоном. Апелюючи до вокальної музики із необхідною дискретністю внаслідок необхідності вдиху та в такий спосіб стверджуючи первинну мелодійність, співучість домри, педагог пропонує передусім «навчити домриста використовувати тремоло як один із засобів художньої виразності, а не лише як основний спосіб подовження швидко згасаючих звуків. У цьому сенсі одними із найскладніших завдань буде навчити учня у короткий термін переривати тремольовання (що не обов'язково повинно сприйматись слухачем як цезура) та здійснювати перехід на гру ударами. Вміння відокремлювати звуки у послідовності, що тремольюється, не перериваючи при цьому інтонаційного континууму, можливе тільки в разі наявності високорозвиненого слуху» [17, с. 200].

Методика В. Івка у такий спосіб демонструє притаманну його психотипу особистості *установки на експериментальність, яка має розширити педагогічну та виконавську самореалізацію*. Сутнісні нюанси такого прояву волі як перешкодостійкість специфічно забарвлюють наукову діяльність представників домрового мистецтва. Показовим з цієї точки зору є утвердження його самодостатності видатним педагогом, науковцем та виконавцем Є. Бортником. Як зазначає Ю. Лошков, підготовлене ще в сер. 1970-х рр. дисертаційна робота Є. Бортника пропонувала той аспект осмислення науково-теоретичного обґрунтування домрового мистецтва, який негативно сприймався науковою спільнотою, через що вона була захищена тільки в 1982 р. [104, с. 60].

Висновки до Розділу 1

1) На підставі вивчених джерел з загальнопсихологічної літератури та зразків специфічно-виконавської творчості (в тому числі редакторської інтерпретації Б. Міхєєва) можна встановити методологічні підвалини

подальшого аналізу творчої діяльності харківської домрової школи через такі детермінанти, як:

✓ *психологічний* вимір творчої діяльності домриста, що набуває культурної поліфонічності, багатовимірності, толерантності, ґрунтуючись на здатності до входження в «коло» різних у часі та просторі культур;

✓ *багатовимірність* творчої діяльності домриста. Її джерелом вважаємо атрибутивне для домрового мистецтва свідоме, вільне та цілеспрямоване накладання-суміщення фахових іпостасей, діяльнісне втілення яких відбувається в множинності модусів самореалізації – власне виконавського (різних сфер – сольній, ансамблевій, оркестровій), педагогічного, композиторського.

2) Емоційний вимір виконавця, спрямований на матеріалізацію звукової матерії твору, на етапі творчого самоздійснення забарвлює художню комунікацію ефектом «дзеркала в дзеркалі», оскільки *є своєрідною тріадою взаємовідображень емоцій виконавця, емоційної аури твору та його творця*

3) Музична пам'ять та воля у психологічному виміру творчої діяльності домриста стають тією операціонально-технічною та смисловою засадничою системою професійної майстерності, на якій формується інтерпретаційна модель твору та водночас спадкоємний зв'язок досвіду культури та сучасності.

Воля як психологічна складова творчої діяльності домриста знаходить комплементарне втілення як стійка спрямованість на долання технічних складнощів; як стійка перешкодостійкість у концертному виступі; як протистояння слухацької інерції та спрямованість на зміну усталених перцептуальних кліше новачійними прочитаннями текстів культури; як свідоме, цілеспрямоване діяльність із розширення домрового репертуару; як свідоме спрямованість на формування нового статусу та образу інструмента; як спрямованість на формування нового образу універсального митця в

єдності виконавської, композиторської, педагогічної та просвітницько-пропагандистської діяльності.

Таким чином, декларуємо наявність потужної наукової школи щодо дослідження широкого кола питань, пов'язаних із історією та сучасністю домрового мистецтва. Представлена працями С. Білоусової, Н. Костенко, О. Олійника, Л. Матвійчук наукова школа, долаючи стереотипи у царині наукової рефлексії, репрезентує його як позначене високим та самостійним статусом та досліджує у регіональному, жанровому, стильовому, педагогічно-методичному, персоналістичному дискурсах. Множинність та взаємодоповнюваність виявлень волі як компонента психологічного образу домриста уможливорює констатацію її принципової, цілеспрямованої функціональної комплементарності – суміщення в образі домриста виконавської, композиторської, наукової, педагогічної та просвітительської діяльності, що унаочнює діяльність Є. Бортника, В. Івка, Б. Міхеєва, Л. Сахарової, С. Білоусової, С. Струтинського.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ Б. МІХЄЄВА ТА ЙОГО УЧНІВ: ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ДОМРОВОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Методичні принципи Б. Міхєєва в області домрових редакцій скрипкової музики. Вимоги до відбору скрипкових оригіналів

Багатовимірність професійної ідентичності домриста виявляється у цілеспрямованому поєднанні напрямків фахової діяльності – власне виконавської, педагогічної, композиторської та редакторської, що дозволяє втілити ідею множинності модусів самореалізації музиканта. Систематизований в першому розділі даного дисертаційного дослідження складний психологічний портрет домриста знаходить підтвердження у багатовекторній творчій діяльності Бориса Олександровича Міхєєва – знаного виконавця, педагога і диригента, голови харківської домрової школи, професора, заслуженого діяча мистецтв України.

Модифікування волі у творчу сміливість є фундаментом діяльності виконавців-домристів зі створення численних перекладень європейської класичної спадщини. Так, Б. Міхєєвим здійснена численна низка перекладів творів Й. Гайдна, Г. Ф. Генделя, В.А.Моцарта, Л. Бетховена, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, П. Чайковського, а також української (зокрема, творів М. Лисенка).

Питання, пов'язані із редагуванням скрипкових творів як специфічного виміру діяльності та засобу виявлення ідентичності домриста-фахівця на прикладі творчості Б. Міхєєва не ставали предметом спеціального ґрунтовного дослідження. Між тим результатом багаторічної плідної діяльності музиканта стало формування системи методичних принципів як основи роботи домриста зі скрипковим першоджерелом. Саме скрипкова музика найбільш часто залучається як основа для домрових редакцій, що пояснюється ідентичністю ладу й деякою схожістю ряду прийомів звуковидобування домри і скрипки. Це надає широкі можливості для

редакційного перетворення великої кількості скрипкових творів для домри як інструменту, який, на думку Б. Міхеєва, серед народних інструментів займає особливе місце через гнучку здатність до формування репертуару з числа неоригінальних творів. У зв'язку із зазначеним вважаємо за необхідне висвітлити методичні принципи Б. Міхеєва в області домрових редакцій скрипкової музики.

В роботі зі студентами свого класу професор Б. Міхеєв постійно звертається до редакцій скрипкових творів, вважаючи їх основою сучасного репертуару домриста. По-перше, таке звернення зумовлене необхідністю постійного розширення репертуару для 4-х струнної домри як інструменту, що зазнав стрімкої професіоналізації та академізації і посів чільне місце серед відповідних інструментів народного походження. По-друге, постійне спілкування домристів зі скрипковою музикою, безперечно, розширяє їх світоглядні обрії, сприяє зростанню загальної духовної та виконавської культури, спонукає до пошуків нових прийомів гри з метою наблизити звучання домри до звучання скрипки. По-третє, звернення до скрипкових творів є тим самим свідченням наявності спадкоємних зав'язків між скрипковою класикою і сучасною скрипковою музикою з народним інструменталізмом, який і в наш час зберігає демократичні основи в своєму бутті і функціонуванні.

Б. Міхеєв вважає, що звернення до скрипкових оригіналів та створення на їх основі редакцій містить у собі як позитивні, так і потенційно негативні аспекти. Якщо вище сформульовані переваги є очевидними, то небезпека розкривається у низці взаємозумовлених чинників: 1) у створенні ілюзії повноти репертуару і відсутності необхідності активної роботи зі створення оригінальних творів; 2) сприйнятті домри як інструменту, який позбавлений яскравого самобутнього звучання, чимось нагадує скрипку, але програє на тлі її репертуару, що також знижує інтерес до нього професійних композиторів, не стимулює створення оригінальних творів; 3) обмеженні активності виконавців в роботі над розкриттям можливостей домри як самостійного,

самобутнього інструменту з яскравим тембровим забарвленням; 4) неякісному перетворенні скрипкових оригіналів без врахування органологічної різниці та образами звучання між скрипкою та домрою як струнно-смичковим та струнно-щипковим інструментами; відповідно, без усвідомлення великої кількості різноманітності штрихів і відповідних їм звукових ефектів, характерних, з одного боку, для скрипки, а з іншого – для домри (простіше кажучи, у деяких випадках скрипкові оригінали пристосовуються до домрового звучання і техніці гри без урахування специфіки і відмінностей скрипкових і домрових штрихів і відтінків); 5) безсистемному включенні в домровий репертуар скрипкових творів без належної системи відбору, що часто призводить до неякісного їх перетворення не тільки в технологічному відношенні, але і в аспекті розкриття ідейно-образного змісту, що в цілому призводить до зниження художнього рівня виконуваного твору.

Від цього страждає і сама музика, і авторитет інструмента, і сам виконавець, який втрачає критерії якості виконання. З метою уникнути подібних шорсткостей в практиці домрового музикування і педагогіки все частіше застосовуються продумані виконавські редакції скрипкових творів, де враховуються всі моменти, які необхідні, по-перше, для збереження задуму автора оригіналу, по-друге, для повноцінного і ефектного втілення цього задуму в домрового виконавському перекладенні-редакції.

Слід також звернути увагу на те, що в редагуванні концертного і інструктивного репертуару повинні застосовуватись різні методичні та методологічні підходи та прийоми. В першому випадку на перше місце головними є завдання розкриття художньої концепції автора та відтворення засобами домрового звучання образного змісту твору. В цьому аспекті ставлення до тексту оригіналу має бути більш ґрунтовним і детальним. В іншому випадку превалюють інструктивні завдання – оволодіння домристом певними технічними навичками, тому цілком можливим є більш вільне поводження з текстом для посилення навчальних завдань.

Однак в будь-якому разі на шляху до створення і повноцінної реалізації редакції скрипкового твору ключовим моментом є правильний підбір оригінальних текстів, на чому постійно акцентує увагу Б. Міхєєв. Тут виділяється і кілька основних вимог, детермінованих ідеєю властивості кожному музичному інструменту особливостей звучання, обумовлених його акустичною системою, які в значній мірі визначають коло образів, доступних тому чи іншому тембру. «Певні типи звучання в співі, гри на духових інструментах, ударних, струнних, електронних мають специфічні акустичні особливості, а значить, і особливу художньо-образну тканину», – пише М. Каган [63, с.128]

Виразна народно-пісенно-танцювальна природа домри традиційно безпосередньо пов'язана з образною сферою народних жанрів. Останнім часом створення професійного оригінального репертуару, використання в ньому елементів сучасної композиторської техніки, використання домри в різних складах ансамблів (домра - фортепіано, домра - симфонічний оркестр, домра – баян і інші склади), трактування її як інструмента багатофункціонального значно розширило традиційну образно-семантичну сферу домри і сприяло переосмисленню її звукообразу. Проте означені процеси не призводять до втрати народно-пісенним підґрунтям свого значення в сприйнятті домри як своєрідного, самобутнього музичного інструменту, що сягає корінням в народно-жанрову сферу музикування.

Виходячи з цього, може бути сформульовано перша вимога щодо відбору скрипкового репертуару для виконання на домрі. Це, перш за все, наявність ґрунтовної національної пісенно-танцювальною основи в редактованому скрипковому матеріалі. У класі Б. А. Міхєєва в домрових версіях звучать такі твори, як «Концертна фантазія на російські теми» Н. А. Римського-Корсакова, «Російська пісня» І. Стравінського, «Спогади про Москву» Г. Венявського, «Веснянка» Р. Орфєєва та ін. У деяких випадках обраний для редакції скрипковий твір містить в собі колорит щипкових інструментів, звучання яких завдяки близькості акустичних властивостей цих

інструментів і домри, наближається до домрового (мандоліна, гітара, струнні щипкові інструменти народностей Кавказу). Виходячи зі сказаного в репертуар домриста можуть бути включені такі твори, як «Танець» В-dur А. Хачатуряна, «Долурі» А. Мачіваріані, «Сачідао» С. Цинцадзе, де імітується звучання народних інструментів, ряд творів Н. Паганіні, більшість мініатюр П. Сарасате, в звучанні яких присутній яскраво виражається колорит гітари і мандоліни.

В аспекті актуалізації народної музики, її демократичності, з точки зору редакторської практики привабливими є твори композиторів віденської школи і ранніх романтиків: дуже добре звучать на 4-х струнній домрі твори для скрипки Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта. Наприклад, В. А. Моцарт Рондо G-dur, Л. Бетховен Соната №1, ч.3, Ф. Шуберт «Соната для арпеджіоне» та інші. Зазначимо, що в деяких творах названі композитори відбили колорит широко поширених в той час в побуті мандоліни і гітари: відомі твори для мандоліни і чембало Л. ван Бетховена «Анданте з варіаціями» з Другої сонатини і адажію; використовував мандоліну в опері «Дон Жуан» і В. А. Моцарт, а Ф. Шуберт включав до складу ансамблів гітару і мандоліну і.

Слід особливо оговорити включення в репертуар творів Й. С. Баха та інших композиторів барокової доби. Відсутність яскраво вираженої тембрової специфіки, властивої саме скрипці, в багатьох творах, що належать названій епосі, робить правомірним виконання на домрі значного числа скрипкових творів бароко. Підтвердженням цій думці може бути наявність оригіналів ряду творів Й. С. Баха в авторській редакції для різних інструментів (див. щодо цього питання в дисертації А. Жерздева, в розділі, присвяченому гітарним транскрипціям скрипкових і клавірних творів Й.С. Баха [55]; прикладом є Концерт d-moll для скрипки, який існує в авторській версії для фортепіано).

При всій потенційній можливій варіативності співвідношень оригіналу та перекладення / транскрипції, розтягуванні та стисненні емоційно-сміслових зв'язків між ними, специфіка інтерпретаційного начала в контексті домрового мистецтва ґрунтується на закріпленому у творчості Б. Міхєєва принципі демократичності.

Ще одним значущими принципами інтерпретаційного модусу творчості Б. Міхєєва є необхідний ретельний відбір творів з позиції можливості збереження авторського задуму і неприпустимість спотворення основного ідейно-образного змісту. Збереження задуму автора, авторської концепції та ідейно-образного змісту твору завжди має виступати детермінантом редакторської думки і скеровувати «переклад» оригіналу в іншу інструментальну специфіку шляхом ретельного відбору властивих домрі інструментальних засобів для найбільш повного виявлення змісту твору з урахуванням його стилєвих, жанрових і інших особливостей. Цей принцип віддзеркалює вагомість плідної художньої комунікації, толерантного єднання досвіду віддалених у часі культур та притаманної загалом психологічному образу домриста культурної поліфонічності. Тонкий баланс первинно закладеного у творі та творчо, особистісно модифікованого концептуально-змістовного та емоційно-почуттєвого начал, атрибутивні для перекладень/інтерпретацій в контексті домрового мистецтва дозволяють акцентувати значущість притаманної йому дихотомічності.

Низьковартісні в художньому плані результати при виконанні скрипкових творів на домрі зазвичай мають місце у випадках невдумливого прочитання ідейно-художнього авторського, некваліфікованого прочитання тексту оригіналу з точки зору штрихів, аплікатури, динаміки, всього того, що слугує «перекладу»-переінтонуванню. Спроби механічного перенесення скрипкових штрихів в практику гри на домрі не прийнятні, адже, як зазначає Б. Міхєєв, «серед проблем, пов'язаних з навчанням гри на музичних інструментах, виразність звуковидобування займає одне з головних місць» [81, с. 70]. Підсумовуючи, зауважимо, що першим етапом процесу

редагування є відбір самого оригіналу, який має керуватися такими принципами:

- 1) необхідністю збереження його художнього задуму;
- 2) можливістю переінтонування і повноцінного і ефектного відтворення цього задуму в нових темброво-акустичних умовах в домровій виконавській редакції.

2.2. Скрипка і домра: спільність і відмінності у звуковибудуванні та штриховій техніці

Скрипкові штрихи поділяються на три групи: плавні, уривчасті і стрибаючі. До плавних відносяться деташе і легато, до уривчастих – мартеле і стаккато, до стрибаючих – спіккато і сотійє. За допомогою плавних штрихів досягається співуче, протяжне, чітке звучання. Уривчасті штрихи застосовуються для відтворення звуків енергійного, гострого характеру. Мартеле – штрих для музики переважно яскравої динаміки, помірного темпу. Стаккато використовується в рухливих фразах в помірній і м'якій динаміці. Стрибаючі штрихи, власне, близькі уривчастим, але паузи між звуками заповнені вільним звучанням струни (як на домрі при «змінному ударі»). Спіккато – штрих для відносно спокійного руху. Сотійє – за звучанням штрих близький спіккато, є, власне, прискореним, полегшеним спіккато, застосовується в швидкому русі.

Крім основних штрихів, описаних вище, в арсеналі скрипки міститься ціла низка змішаних штрихів, що утворюються на базі основних. Це – портато, летюче стаккато, сальтандо, рикошет й інші. Скрипкові штрихи надзвичайно різноманітні. Їх налічується в різних підвидах і модифікаціях більше трьохсот. Якщо ж мова йде ще й про особливі прийоми гри, то кількість артикуляційних (під артикуляцією розуміємо сукупність прийомів звуковидобування і ведення звуку) засобів, що застосовуються в музиці для струнно-смічкових інструментів, виявляється ще більшою.

Скажімо, окремо можна говорити про такі елементи струнно-щипкового звуковидобування, як гра у підставки (*sul tasto*) і у колодочки (*sul ponticello*), різноманітні звукові ефекти можна отримати за допомогою флажолетів, що застосовуються на скрипці та інших інструментах струнно-смічкових. Ефект флажолетів особливо яскраво проявляється в сольній віртуозній музиці для скрипки, альту і віолончелі, а також в ліричних п'єсах-мініатюрах, де часто присутній тонкий звукопис.

Особливий статус серед виразних артикуляційних засобів струнно-смічкового звучання має тремоло, яке широко застосовувалось ще від музики барокової доби. Корифеї італійської (Болонської) скрипкової школи – А. Кореллі і А. Вівальді, а також їхні учні, широко застосовували так звану «мовну гру», яка імітує різні відтінки людського мовлення (див. про це статті І. Гребньової [38]).

До артикуляційної техніки входять також різні прийоми мелізматики як складові орнаментальної області музикування на інструментах групи хордофонів, до яких відносяться як струнно-смічкові, так і струнно-щипкові й їх різновиди. Різного роду прикраси не тільки виписуються композиторами, а іноді і додаються виконавцями скрипкових творів в процесі їх інтерпретації. Подібна практика виконавських «вторгнень» в композиторський текст скрипкового твору походить від епохи «концертуального стилю» (так в західному музикознавстві називається зазвичай епоха музичного Бароко), коли вперше була історично усвідомлена особистість виконавця-віртуоза, соліста-концертанта, який виступає як справжній співавтор створеного композитором твору (див. про це в монографії М. Лобанової [102]).

У музиці Новітнього часу, яка веде свій відлік від межі XIX-XX ст., кількість засобів і прийомів струнно-смічкового звуковидобування і ведення звуку зростає в багато разів. Це пов'язано з новим трактуванням ресурсів інструментів цієї групи, в якій, разом із традиційними прийомами гри, широко застосовуються так звані нетрадиційні (В. Мужчиль [132]). Йдеться не тільки про такі вже звичні способи гри на струнно-смічкових

інструментах, як *col legno* (гра держакком смичка по струнах, що імітує ударні інструменти струнного типу), але й про абсолютно особливі звукоєфекти, які практикуються в сучасній сонористиці.

Підсумовуючи, зазначимо, що скрипкові штрихи і в цілому весь скрипковий артикуляційний комплекс, який формувався протягом багатьох століть, відрізняється конкретністю, ясністю і виключним різноманіттям. Наприклад, у роботі В. Мужчиля про акустичної структурі звукоутворення на струнно-смичкових інструментах в сучасній музиці [132] констатується, що скрипкові штрихи і прийоми гри включають тисячі різних різновидів.

У монографії Н. Костенко, присвяченій особистості і творчості Б. Міхеєва [81], вміщено статтю видатного музиканта-домриста під назвою «Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання в роботі над звукодобуванням». Аналізуючи її зміст, а також спираючись на власний досвід занять з фаху з професором Б. Міхеєвим, систематизуємо її основні положення.

До основних прийомів звуковидобування на домрі Б. Міхеєв-педагог відносить наступні: 1) щипок і удар медіатора; 2) перемінні удари; 3) тремоло (чітке? (зв'язне) і роздільне); 4) *pizzicato* (правою і лівою рукою); 5) флажолети.

Щипок і удар медіатора застосовуються, головним чином, для вилучення одного або низки незв'язних звуків в спокійному і помірному русі. Звук, який отримують ударом медіатора, відрізняється дзвінким, виразним, уривчастим характером. Щипком відтворюється більш м'який і співучий звук. Щипок і удар на домрі специфічний, однак вони виявляють спорідненість уривчастим штрихам струнно-смичкових інструментів типу мартеле або стаккато, не кажучи вже про *pizzicato*. Видобування низки звуків, що швидко чергуються, ударами або щипками медіатора в один бік є ускладненим завданням, а іноді практично це є неможливо. У подібних випадках застосовується «перемінний удар» (інакше цей прийом в домристиці називається «перемінний штрих»). У свою чергу, «перемінний

удар» складається з низки ударів медіатора вниз і вгору, що чергуються. Найчастіше завдяки цьому прийому відтворюється чітке і дзвінке звучання. З його допомогою можливо також досягнення більш зв'язного і легкого звучання на *p*, *pp*.

Щодо тремоло, то воно є основним засобом відтворення на домрі кантиленного співучого звучання. За допомогою тремоло на домрі також виконуються окремі звуки великої тривалості, не пов'язані між собою, або відносно короткі з метою їх підкреслення. Як зазначає Б. Міхєєв, «зміна частоти тремолювання диктується як виконавськими завданнями, так і деякими акустичними закономірностями» [81, с. 87]. Частота чергувань звукових імпульсів струни впливає на наше сприйняття якості звуку: «Якщо число імпульсів не перевищує 4-6 за секунду, слух сприймає їх як окремі звуки, фіксуючи їх ритмічну організацію; при частоті пульсацій вище шести за секунду звучання, що пульсує, може сприйматись як таке, що безперервно ллється, мерехтить; зі збільшенням частоти пульсацій понад 20 за секунду звучання стає неприємним, дратуючим, а зі збільшенням їх кількості понад 30 за секунду преривчастість звучання слухом вже не фіксується» [81, с. 88]. При цьому велике значення при сприйнятті має і регістрове розташування звуку, причиною чого є будова органів слуху. Ступінь інтенсивності тремолювання визначає образно-динамічні характеристики звучання: якщо їх частота дуже висока, напружене звучання буде *f* і схвильоване на *p* [там само, с. 88]. Для досягнення приблизно однієї якості звучання в різних регістрах слід змінювати інтенсивність тремолювання. У зв'язку із вищезазначеним Б. Міхєєв вважає, що «ступінь інтенсивності тремолювання слід розглядати як засіб досягнення певного характеру звучання, яке диктується змістом твору, що виконується. При цьому не зайвим буде зауважити, що хороша якість тремоло більшою мірою визначається силовою рівноцінністю ударів, які його складають, чистотою та гнучкістю звучання» [81, с. 89]. Таким чином, за допомогою тремоло досягається кантиленне звучання, відтворюється ряд

незв'язних звуків і великих тривалостей, також можливе нетривале тремоловання звуків в епізодах рухомого характеру.

Для відтворення зв'язного звучання низки звуків в швидкому або помірному русі, виконання яких на тремоло важко або суперечить змістовно-образному наповненню музики виконуваного епізоду, застосовується «ритмічне ковзання медіатора». Ефект зв'язності при цьому досягається за рахунок педалізації звуків, що витягають одним рухом медіатора вниз або вгору, і за рахунок об'єднання цієї групи одним акцентом на перший звук. Під час видобування звуків за допомогою «ритмічного ковзання медіатора» медіатор повинен бути нахилений в сторону ковзання, пальці лівої руки виконавця-домриста притискають струни до грифу до початку ковзання і не знімаються до закінчення руху медіатора (як при грі акордів).

Щипок правою рукою (*pizzicato*) виконується великим або середнім пальцем, місце контакту пальця і струни – краще на грифі.

Щипок лівою рукою (*pizzicato*) виконується одним з пальців лівої руки. Звучання, що досягається *pizzicato* на домрі практично є аналогічним струнно-смичковому *pizzicato* з поправкою на темброво-акустичні параметри інструментів, які у домри і скрипки істотно відрізняються. Ефект звучання домрового *pizzicato* характеризується уривчастістю, навіть деякою сухістю, чіткістю, оскільки в цьому випадку відсутнє тремоловання і навіть ритмічне ковзання медіатора.

Щодо флажолетів, то їх роль в домровій артикуляції фактично аналогічна струнно-смичкової, як і засіб їх утворення – вони поділяються на натуральні (на відкритих струнах) та штучні (на закритих). Б. Міхєєв перераховує види домрових флажолетів, що розрізняються (як і на струнно-смичкових інструментах) в залежності від висотного положення щодо основного тону – октавні, квінтови, квартови, великотерцові і малотерцові [81, с. 90]. При цьому Б. Міхєєв підкреслює, що, «... не дивлячись на те, що всі зазначені флажолети на кожній з струн можуть бути видобуті, дають повноцінне звучання і відповідають художнім вимогам далеко не всі» [81,

с. 91]. Автор справедливо вважає, що «... з натуральних повноцінно можуть звучати на домрі лише октавний, квінтовий і квартовий; з штучних – в основному, октавний « [там само].

Далі автор зупиняється на способах видобування флажолетів на домрі. Натуральні флажолети можуть бути видобуті двома способами. Перший спосіб полягає в тому, що «одним з пальців лівої руки торкаються до струни в точці її поділу, правою рукою за допомогою медіатора або пальця виконується щипок або удар. Щоб звучання флажолетів було тривалішим, після відтворення щипка палець лівої руки знімається зі струни, надаючи їй можливість вільно вібрувати» [81, с. 91].

За іншим способом виконання щипку та розділу струни передбачається однією правою рукою: «медіатором або великим пальцем здійснюється щипок, тоді як середній палець торкається струни в потрібному місці» [там само]. Автор зауважує, що штучні флажолети на домрі граються другим з названих способів: «Так як при звуковидобуванні штучних флажолетів струна затиснута на одному з ладів, точка дотику повинна обиратися відповідно до довжини струни, що скорочена» [81, с. 91].

У звуковибудуванні флажолетів задіяними є воля й інтелект домриста як виконавця. Бажання досягти повноцінного звучання флажолетів, які за своєю внутрішньою структурою наділені більш рівним, тихим, «чистим» звучанням, змушує автора замислюватись щодо чинників, що впливають на якість звуку флажолету. Окрім названого технічного прийому поділу струни, Б. Міхєєв пише про: 1) «ступінь точності знаходження місць поділу струни» [81, с. 92]; 2) якість щипка: «для октавних флажолетів має бути спокійним, а для квінтових і квартових – більш різким» [там само]; 3) ступінь еластичності струн; 4) відстань від місця контакту медіатора від вузлової точки, яка залежить від відстані медіатора від середнього пальця, який торкається струни. Ця відстань або має збільшуватись (при звуковибудуванні октавних штучних флажолетів, а також натуральних за допомогою другого способу), або зменшуватись при звуковибудуванні квінтових і квартових флажолетів

[81, с. 93]. Особливо автор наполягає на першому пункті – правильному знаходженні місця контакту медіатора (пальця) і струни.

У роботі над редагуванням тексту скрипкового твору для домри велике значення переінтонування шляхом адекватної заміни скрипкових штрихів домровими прийомами гри. Багатобарвність звучання – одна з характерних особливостей домри. Інший її особливістю є те, що кожен з домрових прийомів звуковидобування може створювати різні звукові відтінки (наприклад, різні способи початку, філірування і закінчення звуку, що тремолюється, змінює його характер).

Серед найбільш загальних правил підбору домрових прийомів звуковидобування професор Б. Міхєєв називає такі: 1) одноманітний характер ряду звуків вимагає застосування одноманітного прийому; 2) з двох прийомів, що дають аналогічне звучання, слід вибрати більш простий за технікою виконання; 3) визначаючи домровий прийом гри, необхідно враховувати вплив на його сприйняття звукового оточення, тобто попереднє і наступне звучання; 4) барвистість звучання краще сприймається при його відповідності характеру музичної фрази і образу в цілому.

Розглянемо конкретні способи звуковибудування. Тремоло – один з найбільш характерних прийомів гри на домрі. Тремолювання на домрі – еквівалент плавних скрипкових штрихів типу *legato* (кілька нот на один смичок) і *detache* (одна нота на один смичок). У першому випадку на домрі застосовується «зв'язне тремоло», у другому – «роздільне тремоло». При виконанні за допомогою тремоло легато в спокійному русі кількість звуків, об'єднаних лігою, в порівнянні зі скрипковим викладом, може бути збільшено, оскільки безперервність тремолоювання на домрі не обмежена, тоді як на скрипці тривалість безперервного звучання обмежена довжиною смичка і швидкістю його ведення. З одного боку, зловживати цією перевагою домрового тремоло не слід: ліга, що позначає тремоло, повинна закінчуватися там, де в звучанні необхідна цезура. З іншого, – цю особливість необхідно використовувати, так як зупинки в тремолованні

більш помітні на слух у порівнянні зі зміною смичка, і намагання буквального відтворення на домрі позначених в скрипковому тексті ліг може спотворити зміст і характер мелодії.

Тремоло слід використовувати обережно там, де воно може чергуватися з іншими прийомами гри, так як на їх фоні тремоло акустично більш активно і сприймається як акцент. У випадках де акцент необхідний, застосування тремоло доцільно. Акустична активність тремоло (пульсуюче звучання завжди сприймається як більш гучне в порівнянні з непульсуючим) повинна враховуватися і при відтворенні цим прийомом скрипкового деташе.

Застосування домрового тремоло на скрипковому деташе буде природним в спокійному русі. Виконання його в більш швидкому русі може дати відчуття суєти, напруженості. У цьому випадку, як вважає Б. Міхєєв, більш доцільно застосування «щипка медіатора».

Виконання на домрі легато в швидкому русі можливо також за допомогою так званого «перемінного удару». В цьому випадку домристу необхідно уникати жорсткої атаки звуку і домагатися рівного, без випадкових акцентів, відтворення всіх звуків, об'єднаних лігою. Застосування цього прийому можливо переважно на *p* і неефективно на *f* і *ff*.

Виконання скрипкового легато в швидкому русі в домрових редакціях можливо також за допомогою «ритмічного ковзання медіатора». Як вважає Б. Міхєєв, використання цього прийому буде ефективним там, де кожний наступний звук виконується на іншій прилеглий струні.

Переходячи до характеристики «одиничного деташе» в його адаптації до домрової артикуляції, слід зазначити, що як правило, уривчасте звучання на домрі досягається за допомогою роздільного і перемінного удару медіатора.

Швидке багаторазове повторення уривчастих звуків є прийомом домрового виконавства. У зв'язку з цим імітація уривчастих і стрибаючих скрипкових штрихів на домрі природна і може застосовуватися фактично без зайвих додаткових вказівок редактора. Досвідчені виконавці-домристи самі

визначать потрібний напрямок удару, але в навчальних цілях цей напрям можна позначити рисками - «/» (вниз), «\» (вгору).

Виконання цих рекомендацій, запропонованих професором Б. Міхєєвим, має в основі два призначення. Перше з них – художнє, оскільки зручне і природне для домрового звуковидобування виконання скрипкових штрихів сприятиме збереженню ідейно-образного задуму редагованого скрипкового твору. Друга функція подібних редакцій – суто дидактична, методична. Йдеться про те, що початківці домристи освоюють принципи і прийоми домрового редагування скрипкових зразків, вчать самі виконувати подібні редакції і застосовувати їх в художньому виконанні і педагогічній роботі.

Все це в сукупності спрямовано, як постійно наголошує професор Б. Міхєєв, до подальшого вдосконалення домрового мистецтва в його академічному статусі. Домра при правильному підході до її виразно-конструктивних можливостей і ресурсам виявляється по мірі свого універсалізму інструментом, що не поступається скрипці. А виконання скрипкових творів в домрових редакціях сприяє, по-перше, актуалізації скрипкових творів в новому темброво-фактурному контексті в результаті переінтонування, по-друге – демократизації скрипкової музики, до якої через домрові версії повертаються її народні витoki.

2.3 Приклади редакцій скрипкових творів для домри, здійснених Б. Міхєєвим

Питання переінтонування в контексті домрового мистецтва та психологічного аспекту/виміру творчої діяльності домриста набуває глобальної значущості в силу органічного зв'язку із тембровою, технічною, артикуляційною специфікою інструмента. За цих причин спрямованість на переінтонування оригіналу як засіб змістовного урізномбарвлення першоджерела та максимального виявлення потенціалу інструмента, є одним

із визначальних орієнтирів діяльності зі створення перекладень / транскрипцій для домри, закріпленим у творчості Б. Міхєєва.

Розглянемо приклади редакцій скрипкових оригіналів, здійснених професором Б. Міхєєвим. Як вияв полікультурної поліфонічності діяльності домриста-педагога-редактора чільне місце в його практиці посідають твори Й. С. Баха. Плідність складного міжчасового та міжкультурного діалогу між скрипковими творами барокової доби і сучасним домровим виконавством забезпечує механізм переінтонування, внаслідок якого художній задум і семантичне наповнення твору адаптується до нових соціо-культурних, темброво-фактурних та концертно-виконавських реалій. Велике значення в цьому процесі відіграє ретельний відбір штрихових засобів.

Для аналізу обрано Концерт *d-moll*, створеного Й. С. Бахом для клавіру з оркестром. Концерт, як це впливає з наявних Інтернет-джерел [69], датований 1738 роком і є перекладанням загубленого скрипкового концерту BWV 1052R. Його перша частина (*Sinfonia*) взята Й. С. Бахом з кантати BWV 146 «*Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*». Концерт *d-moll* відноситься до найпопулярніших творів Баха, про що свідчать його численні інструментальні перекладення. Якщо вважати вихідним його клавірний варіант, то він відрізняється, за словами німецького музикознавця Ф. Вольфрума, досконалістю письма і «... найменше нагадує про своє скрипкове походження» [там само].

У згадуваному Інтернет-дайджесті міститься і короткий аналіз Концерту як твору для клавіру з оркестром. Наведемо фрагменти з цього аналізу, оскільки в ньому виділених характерні особливості образного ладу і тематизму даного епохального твору. Відзначається, зокрема, що Концерт *d-moll* вирізняється широтою масштабів, глибиною драматизму. В основі I частини знаходиться енергійна сувора мелодія, що викладається потужним унісоном оркестру і соліста. Її гострохарактерний синкопований мотив піддається активній розробці. Нова похмура тема «токатного» характеру двічі з'являється в домінантовій і головній тональності, подібно до побічної

партії сонатної форми. Перед останнім проведенням ритурнелю звучить коротка каденція соліста, що підводить до заключної кульмінації.

У середній повільній частині тричастинного циклу (теж за італійським зразком) *tutti* скромно відступають на другий план або замовкають зовсім, а солюючий клавір вступає в суверенні права і повнозвучно співає свою ліричну мелодію з супроводом (партія лівої руки). По складу ця середня частина швидше гомофонна і побудована в старовинній двочастинній формі (на остинатному басу). Між двома Allegri, в яких вирує життя, вона створює поетичний контраст [69].

Перша частина Концерту є найбільш значною за розмірами і концертною за викладом, енергійною за тонусом, інтенсивною за тематичним розвитком. У ній, як відзначає автор цитованого есе, найбільше закладено елементів, здатних послужити матеріалом для майбутніх сонатно-симфонічних форм. Це, перш за все, мотивне подрібнення з контрапунктичною, модуляційною розробкою і типовим тональним планом тематичних проведень: тоніко-домінантова антитеза в першій частині форми, поворот в субдомінантову сферу в середині і повернення в головну тональність в кінці. [69]. Тема в Allegro, фактично, одна, і саме її проведення складають опорну лінію всього тонального плану. Між ними розташовані частини форми розвиваючого типу; їх можна назвати «тематичними разрідженнями» (термін В. Цуккермана [200]). У цьому сенсі структура першої частини Концерту *d-moll*, як каже автор статті, «дволикий»: тематично вона ще тяжіє до рондо із розроблювальними епізодами; тонально вона вже наближується до сонати [69].

Слід зазначити, що в самих бахівських концертних формах закладена ідея діалогу «давнього» та «нового»: вони узагальнюють «концертуючий стиль» (Я. Хандшин) [102, с. 26], який склався як результат взаємодії стародавніх поліфонічних форм, заснованих на принципі розгортання і безперервності, з «новими» на той період гомофонними формами, в яких

явно виявляється мелодичний тематизм і гармонічна логіка тонально-функціонального типу.

З урахуванням завдань, що вирішуються в контексті дисертаційної роботи, ми розглядаємо не сам клавірний варіант бахівського Концерту, а його скрипково-фортепіанну версію, виконану відомим німецьким скрипалем і скрипковим композитором другої половини XIX ст. Ф. Давидом (1810-1873). Можливість скрипкової версії, запропонованої Ф. Давидом, закладена в самому тематичному матеріалі бахівського оригіналу, де ясно виділяється солююча партія правої руки піаніста (клавіріста). Особливо яскраво ця ознака оригінала виявляється у віртуозних крайніх частинах Концерту, з яких в якості домрової редакції професором Б. Міхєєвим опрацьована I частина бахівсько-давидовського варіанту.

У версії для скрипки з фортепіано, запропонованої Ф. Давидом, Концерт *d-moll* виявляється близьким до його втраченого початкового скрипкового варіанту. Й. С. Бах, за свідченням його сучасників, сам часто виконував свої скрипкові опуси на клавірі, додаючи до скрипкових партій басы і використовуючи більш щільну акордику (див. про це в роботі А. Жерздева [55]). Тому, за свідченням Б. Міхєєва, в роботі по редагуванню I частини Концерту він керувався вказівками в оригіналах як скрипкового (Й. С. Бах-Ф. Давид), так і клавірного (І. С. Бах) варіантів.

Наведемо деякі зразки артикуляційних змін у домровому тексті, запропонованих Б. Міхєєвим з опертям, в першу чергу, на варіант Ф. Давида як органологічно і фактурно більш близький до особливостей домри.

У першому проведенні теми I частини Концерту, з якої походить весь матеріал цієї частини, у Ф. Давида застосовується деташе в поєднанні з короткими легато, що забезпечує міць в звучанні цього активного матеріалу. У домрового варіанті це виглядає як «удари вниз» на коротких тривалостях (шістнадцятих і восьмих) з підключенням тремоло на синкопах (див.: Додаток № 1).

У ритурнелях, заснованих на «вихоревому» русі тридцятьдругими і шістнадцятими переважає у скрипки «довге легато» (до 5-ти нот на один смичок), а у домри – «перемінний удар», що дозволяє з найменшими втратами перевести даний штрих на щипковий інструмент (**Додаток № 2**).

Друга тема І частини Концерту, проведена в домінантовій тональності *a-moll*, не перериває активного руху основної теми, але репрезентує емоційний образ більш спокійний і грайливий. Домінуючий скрипковий штрих тут – стаккато, який поєднується з легато на тридцятьдругих тривалостях, що виконуються на один смичок. В домровій версії артикуляція в цій темі базується на використанні «перемінного удару», а на скрипковому «штриху під лігою» застосовується «тремоло зі зняттям вгору» на другій з двох нот. (**Див.: Додаток №3**).

Подальший розвиток музики І частини Концерту заснований на тих самих артикуляційно-штрихових формулах. Винятком є каденція скрипки *solo*, введена Ф. Давидом. у домровій версії найбільш адекватною заміною скрипковому легато тридцятьдругими Б. Міхєєв вважає «перемінний удар» з використанням тремоло лише на початковому, витриманому на фермата звуці сі-бемоль. (**Додаток №4**).

На думку Б. Міхєєва, домрова редакція, виконана не спонтанно, а продумано, на основі переінтонування, дозволить виконавцям зберегти художньо-образний задум і стрій музики бахівського Концерту, зробити зручними для виконання на домрі фактурно-мелодійні формули, відтворити сам «дух» бахівської концертної форми, яка на багато століть стала еталоном барокової музики і визначила подальший розвиток концертних жанрів в класицизмі, романтизмі і новітніх музичних стилях. Такий підхід до редагування скрипкових оригіналів сприяє встановленню плідного різновекторного діалогу між музичними текстами різних епох, що відповідає меті реалізації музиканта-домриста як багатовимірної особистості.

Актуалізація когнітивного компонента психологічного аспекту/виміру творчої діяльності домриста є необхідною умовою його редакторської роботи з музичними текстами різних історичних епох і стильових напрямків. Б. Міхєєв вважає обов'язковою складовою редакторської практики, що ґрунтується на переінтонуванні/інтерпретації, і фактично, є своєрідним перекладом оригіналу, здобуття знань про епоху, композитора та його стиль. У зв'язку із чим у роботі зі студентами Б. Міхєєв завжди підкреслює важливість і необхідність формування власного музичного тезауруса, який складатиме міцне підґрунтя у педагогічній роботі та виконавській та редакторській практиці музиканта-домриста. Особливо важливою ця теза є по відношенню до зразків музики XX ст. та XXI ст., складність і строкатість художніх явищ яких спонукає до уважного і вдумливого проникнення в мову та стиль авторів.

Б. Міхєєв є редактором творів композиторів XX ст. Безпосередньо під його керівництвом автор дисертації виконувала редакцію твору Б. Дваріонаса (1904 - 1972) –литовського композитора, піаніста, диригента, педагога. Він здобув фундаментальну освіту Лейпцизькій консерваторії (1924 р.), плідно поєднував виконавську та композиторську діяльність., проте його коріння сягають литовської народної музики. Б. Дваріонас зі студентських років виступав як концертуючий піаніст, гастролював у Франції, Угорщини, Німеччини, Швейцарії, Швеції. Виховав цілу плеяду виконавців: з 1926 р він очолював клас фортепіано в Каунаському музичному училищі, з 1933 в Каунаській консерваторії. З 1949 р до кінця свого життя був професором Литовської державної консерваторії.

У литовській музиці творчість Б. Дваріонаса посідає особливе місце, в ньому поєднується професійна оснастка із народнопісенними впливами [47]. Як композитор, що продовжував романтичну лінію в музичному мистецтві XX ст., він є майстром малих форм як репрезентантів суб'єктивно-особистісного змісту. Звертаючись до жанру п'єси-мініатюри, композитор прагнув втілити основний принцип цього жанру – «велике в малому», який,

на думку Е. Назайкинського, становить суть його семантики [134, с. 373]. Однією з ознак музичної мініатюри є також «ідентичність модусу і жанру» [там само], що означає єдність емоційного стану п'єси (модус) і її жанрову приналежність (жанр, як узагальнення модусу).

Обрана Б. Міхєєвим для редагування п'єси «Елегія» для скрипки із супроводом фортепіано унаочнює типові для композитора принципи рапсодичності й імпровізаційності, характерне поєднання в тричастинній репризній формі кантиленної теми крайніх розділів із контрастуючою танцювально-грайливою темою середнього розділу. Контрастні розділи побудовані з двох тем, які співвідносяться за принципом доповнення.

Відкриває перший розділ протяжно-співуча тема з відчутним впливом народнопісенної мелодики, яка вступає після фортепіанного двотакту-зачину (тт. 1-10). Період, в межах якого вона викладається, не містить внутрішнього членування, мелодія скрипки ллється вільно, хоча в структурі наявною є варіантна повторність. Друга тема першого розділу (від 11 т.) відрізняється від першої за характером: якщо початкова мелодія базувалась на вокальних інтонаційних зворотах, то ця тема – типово скрипкова, заснована на розвитку короткого мелодійного звороту, з якого виростає розгорнута каденційно-розробкова побудова, що завершується модуляцією з вихідного *fis-moll* в однотерцовий *F-dur*.

Контраст кантиленої лірики і експресивної динамічності тем першого розділу «Елегії» реалізується і в середньому розділі, також побудованому на двох темах. Тут контраст виявляється через народно-танцювальні за характером мелодії, перша з яких відрізняється витонченістю і високою теситурою (тт. 32- 55). Однак авторська ремарка в цьому розділі (*Quasi scherzando rustico* – в характері народного танцю) відноситься до обох тем середнього розділу форми. В першій темі представлений інструментальний варіант танцю-скерцо, що виконується спочатку фортепіано, а потім скрипкою у супроводі клавішного інструменту, а в другій темі використано пісенний варіант танцю, заснований на моделі литовських сутартінес (в

канон скрипки і верхнього голосу партії фортепіано від 56 т.). У репризі форми середнього розділу (від 72 т.) з'єднуються в контрапункті обидві теми: перша проводиться у скрипки, а друга у фортепіано.

Фортепіанний ритурнель-зв'язка, в якому досягається генеральна кульмінація форми (*ff* в акордовій фактурі в 94-98 тт.), передусе початок репризи першого розділу. Тут проводяться обидві теми в скорочених варіантах, а в кінці (від 121 т.) музичний процес замикає кода, в якій матеріал першої теми звучить на *f* в ритмічному збільшенні (авторська ремарка *molto tranquillo*).

Для виконання скрипкової партії цієї п'єси на домрі необхідно враховувати як особливості тем оригіналу, зберігати їх художньо-образний стрій, загальну драматургію в їх чергуванні і поєднанні, так і особливості «перекладу» скрипкового артикуляційного комплексу для домрового. В першу чергу для цього слід звернути увагу на техніку фразування. Скрипкове *legato* принципово відрізняється від домрового тим, що на скрипці воно означає виконання мелодійної фрази на один смичок, в той час як домрове фразування означає (через щипковий засіб звуковидобування) сам обсяг і величину виконуваної фрази. Для цього в редагуванні знадобилося розставити фразувальні ліги, що дозволяють виконавцю зорієнтуватися там, де вони відсутні в скрипковому тексті. **Додаток № 5**

Суттєвим моментом в редагуванні є штрихове вирішення програшів, в яких запропонована техніка перемінного удару, що заміняє штрих *detache* (10–17 тт. в домровій версії). **Додаток №6.**

Для зручності домриста, а також для збереження образу звучання оригіналу використані вказівки аплікатури і струн, на яких слід виконувати мелодичні фрагменти.

У скерцозному розділі, де в оригіналі поряд з *arco* використовується і *pizzicato*, в домровій редакції використані різноманітні перемінні удари, які дозволяють відтворити характер цього скрипкового прийому. Разом з використанням зв'язного тремоло, що заміняє скрипкове *legato*, в

танцювальних темах середини використовується і роздільне тремоло, що означає в скрипковому оригіналі акцентовані звуки («штрих під лігою») у фразях (**Приклад №7**).

Практика виконання «Елегії» Б. Дваріонаса в редакції, виконаної Б. Міхеєвим, демонструє, що в ній враховані всі основні положення, викладені в даному розділі щодо «перекладання»/переінтонування скрипкових штрихів і прийомів гри з врахуванням домрового звуковидобування. Ця п'єса, як і багато інших редакцій професора Б. Міхеєва – виданих, чи таких, що існують в рукописному варіанті, – широко використовуються як в концертному виконанні, так і в навчальній практиці домристів на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

2.4 Творчі портрети молоді генерції домристів харківської школи

Завданням цього підрозділу є досвід складання загальної характеристики музиканта, в якій уособлюється його спадкоємність з традиціями харківської школи, з одного боку, а з іншого – простежено риси нових стилістичних рішень власної виконавської творчості, які обумовлені в тому числі, генотипом, творчими пошуками, традиціями чи іншими причинами.

2.4.1 Віктор Георгійович Соломін

Харківська школа домрового мистецтва як одна з визначальних у формуванні шляхів розвитку українського домрового мистецтва демонструє розмаїття площин творчої самореалізації музиканта. Звідси дослідницький інтерес до розуміння, якими є психолого-педагогічні детермінанти, що визначають особливості виконавської, композиторської, педагогічної, популяризаторської діяльності музиканта-домриста? Відповідні до інтертекстуальності та дифузності сучасного культурного простору та глобального тяжіння до творчого універсалізму, ці діяльнісні напрями

постають у творчості сучасних українських домристів у різних варіантах сполучення. Це зумовлює рівноправність співіснування різних варіантів емерджентного цілого творчого особистості та варіабельності її самоідентифікації та водночас складає фундамент харківської домрової «школи інтерпретації» як інтегративної єдності різних напрямів творчої самоідентифікації.

Творчість Віктора Георгійовича Соломіна (1962 р. н.) постає як унаочнення емерджентної – виконавської, композиторської, педагогічної, організаційно-популяризаторської – творчої діяльності, спрямованої на вольове ствердження домрового мистецтва як необхідної складової сучасної мультикультурної панорами. Видається доцільним підкреслити, що в творчому світі митця зливаються атрибутивне для національного домрового особистісно, аксіологічно та психологічно детерміноване відчуття первинної та нерозривної єдності творчого світу музиканта зі звукообразом інструмента та тенденція «мультиінструменталізму», зумовлена двоїстісною репрезентацією домри – в її традиційному та модифікованому (електрифікованому) варіантах. Так, В Соломін неодноразово наголошує на дивовижному збігу технічного й виразового потенціалу інструмента з «руками», та водночас прагненні його популяризації, повного розкриття потенціалу інструмента [49].

Мультикультурна специфіка творчості митця – детермінована передусім її винятковим різноманіттям, в якому виразно виокремлюються народно-академічний та естрадно-джазовий напрями, кожен з яких репрезентований також у різнобарвності утілень.

У народно-академічному напрямі видається можливим диференціювати традиційну народну та академічну класичну сферу. Традиційна народна сфера виконавства В. Соломіна найяскравіше виявлена у виконавській діяльності в у складі домрової групи «Державного академічного російського народного ансамблю». Певними обмежуючими чинниками в самореалізації митця у той час стали риси, загалом притаманні виконавству

колективу. Передусім – вторинне значення інструментального начала, його підпорядкованість вокальному началу в ансамблі, котрий первинно створювався як такий, що призначений для акомпанементу народного пісенного виконавства Людмили Зикіної. Унаслідок цього домра в «Державному академічному російському народному ансамблі» поставала в доволі специфічному статусі. Частково зберігаючи традиційну для оркестрового варіанту домрового мистецтва мелодичну функцію, вона водночас доволі часто поступалася місцем баяну, демонструючи радше колористично-тембровий та моторний, аніж мелодичний потенціал із обмеженням виразових можливостей домрового тремоло. Репертуар «Державного академічного російського народного ансамблю», який складався переважно з обробок російської народної пісні, також ставав чинником домінування акомпануючої ролі домри – інструментального дублювання вокальної партії.

Прикметою колективу була й зумовлена фаховою спеціалізацією його керівника – В. Грідіна увага до баянного виконавства, виявлення тембрового, технічного та виразового потенціалу баяна. Саме тому однією зі складових репертуару колективу були інструментальні твори – обробки народних пісень (переважно російських – фактично єдиним випадком звернення до іншого за культурним походженням фольклору була фантазійна обробка української народної пісні «Їхав козак за Дунай» В. Грідіна), фантазії та парафрази на основі російського народного мелосу з яскраво вираженою пріоритетністю баяна як інструмента-соло. Попри таке детерміноване специфікою ансамблю певне обмеження творчої самоідентифікації, діяльність у його складі стала неоціненним досвідом формування та вдосконалення тих психологічних настанов, які маркують зазначений вище «образ інструменту» [179, с. 97] із притаманними йому, з одного боку, *рухливістю, значущістю оперантної моделі поведінки, а з іншого – культурною поліфонічністю, перебуванням у різних культурних площинах.*

Органічність такого модулювання в різні культурні простори засвідчує й академічна складова творчої діяльності В. Соломіна. У творчому доробку виконавця – надмасштабна жанрова та стильова палітра класичної спадщини – твори Й. С. Баха (Соната № 1 для скрипки соло (BWV 1001), концерт для фортепіано d-moll, концерти для скрипки E-dur та a-moll, партити, сюїти), А. Вівальді («Чотири пори року»), І. Альбеніса («Астурія»), К. Глюка, О. Бородіна тощо. Характеризуючи тенденції, характерні для еволюції народного інструментального мистецтва XX ст., дослідники акцентують значення визначальної спрямованості на темброве переосмислення класичного спадку, пов'язане зі збагаченням виконавської практики палітрою нових прийомів та можливістю «нової інтерпретації зразків світової музичної класики, а також сучасних творів, оскільки специфічний тембр народних інструментів, «інстальований» у контекст сучасної інтонаційності, набув нового семантичного значення» [160, с. 53]. Класична репертуарна лінія у виконавській діяльності В. Соломіна – яскраве свідчення такої пересемантизації домри та пересемантизації класичних творів.

З одного боку, звертаючись до скрипкового репертуару, який постає в контексті домрового мистецтва як одне з репертуарних джерел, В. Соломін продовжує традиції транскрибування та виконавського інтерпретування, закладені фундаторами національного домризму, зокрема Б. Міхєєвим. З іншого боку, індивідуалізація виконавського втілення класичних творів митцем та створення іншого тембрового прочитання-трактування уможливорює констатацію атрибутивного маркера його творчості – вольової спрямованості на формування нового образу інструмента та додання перцептуальної інерції щодо домри та усталеного досягнення-сприйняття класичного твору.

Звернення В. Соломіна до сольних скрипкових творів Й. Баха є унаочненням тенденції пересемантизації першоджерела шляхом тембрового переінтонування та артикуляційної модифікації. Так, оригінальний

звукообраз партіти № 2 створюється видатним виконавцем завдяки опорі на декларовані Б. Міхеєвим такі визначальні принципи домрового темброутворення, як застосування одного прийома звуковидобування для послідовності звуків одного характеру, пріоритетність простоти виконавської техніки у виборі технічних прийомів, а також обов'язковість урахування специфіки звукового середовища при виконанні. З цієї точки зору звернемо увагу передусім на останній принцип, який стає керівним у виконанні В. Соломінім творів Й. С. Баха в Андріївській церкві. Так, кантиленність, вокальність мелосу скрипкового першоджерела традиційно передбачає застосування тремоло. Проте обране митцем в «Алеманді» легато не тільки уможливорює збереження емоційно-образної специфіки інтоном, а й слугує своєрідним засобом звукового кришталевого «прорізання» великого простору. За таких умов при безумовному збереженні логіки інтонаційного розгортання та його штриховому переосмисленні на рівні виконавського втілення набуває пересемантизації кожен зі звуків як носій самостійного змісту.

Аналіз виконання В. Соломінім творів Й. С. Баха (зокрема партіти № 2 для скрипки соло) уможливорює виокремлення визначальних настанов творчого відтворення–інтерпретування. Передусім це опора на індивідуалізований комплекс прийомів звуковидобування. Фундаментом такої індивідуалізації слугує відмова В. Соломіна від заміни скрипкової *legat'*ної кантилени не атрибутивним для домрового мистецтва тремолованням, котре позиціонується дослідниками «як досягнення <...>звукового ідеалу інструмента абсолютної свободи “дихання на інструменті”, що відчувається як паралель о вокальної кантиленності» [139, с. 57]. Заміна кантиленного *legato* скрипкового першоджерела (що у скрипковому виконанні, зокрема видатним виконавцем М. Венгеровим забезпечує нескінченність розгортання, єдність дихання, синтаксичну «спаяність» інтонаційних будов) щипковим, «крапельним» звуковидобуванням (що є особливо наочним в «Алеманді») створює ефект

лютневого звучання. Це, у свою чергу, стає не тільки інтерпретаційним маркером виконання Партіти В. Соломінім, а й чинником стильової єдності виконавського акту й синтезування різних моделей культурного часопростору:

- лютневого, скрипкового та домрового виконавства;
- добарокового, барокового та сучасного музичного мистецтва,
- академічного та народного музичного мистецтва.

Проте засобами забезпечення суголосності першоджерелу стають не тільки емоційно-образна відповідність домрової інтерпретації. Виняткова злитість, цілісність розгортання мелосу, забезпечується винятковою увагою до єдності атаки звуку та тонкою агогічною й динамічною градацією інтонаційних побудов при збереженні барокового принципу терасоподібної динаміки.

Характерною рисою інтерпретування В. Соломінім партіти № 2 Й. С. Баха є значимість агогіки та динаміки, завдяки яким забезпечується:

- на рівні темпоритму – імпровізаційна «аура» виконання внаслідок агогічних відхилень та тонких динамічних градацій, зокрема мінімалізованих «зависань» на інтонаційних вершинах, ефекту «розчинення» звуку (особливо в «Чаконі»);
- на структурному рівні – акцентуація специфіки музичного синтаксису та водночас ефект внутрішньої емоційно-образного розмаїття мелосу, який безперервно «ллється»;
- на рівні перцепції – активізація та концентрація слухацької уваги до кожного звуку, як носія змісту, та до «перипетій» розгортання музичної думки.

Специфічним у виконавській інтерпретації В. Соломінім слід визнати й змістотворне значення атаки та динаміки. У «Жизі» та «Чаконі» їх тонкі нюанси, завдяки яким із загального потоку мелосу виокремлюються-акцентуються його «опорні точки», є засобом створення поліфонічної,

колористично розмаїтої «аури» та водночас рушійним драматургічним чинником.

Маркером інтерпретації В. Соломінім творів Й. С. Баха (зокрема, партіти № 2) і водночас чинником реалізації настанов історично орієнтованого виконавства є опора на бароковий принцип терасоподібної динаміки. Прикладом цього у «Куранті» є динамічне підкреслення пунктирного ритмічного малюнку, в «Сарабанді», «Жизі» та особливо в «Чаконі» – динамічна опозиційність повторів інтонаційних побудов, що має й значення структурно-композиційного та драматургічного чинника.

Складним багат шаровим поєднанням різних культурних просторів, накладанням-синтезуванням різних площин інструментального виконавства є виконавська версія «Астурії» («Легенди» або «Прелюдії») І. Альбеніса з «Іспанської сюїти». Первинно написаний для фортепіано як алюзія-наслідування стилю фламенко (зокрема, в гітарній музиці), твір увійшов у скрипкову, баянну та акордеонну, гітарну, віолончельну, балалайкову тощо виконавську практику, фактично втративши інструментальну передвизначеність.

У домровому варіанті «Астурія» постає як відтворення ефекту «дзеркала в дзеркалі» – модифікування першоджерела, яке саме по собі є посиленням на відмінну від нього площину інструментального мистецтва, а також як посилення на синтезований сучасною культурою досвід в новаційному інструментальному тембровому інтерпретуванні.

Органологічна специфіка домри створює надає надширокі можливості репрезентації в «Астурії» віртуозного, моторного потенціалу інструмента із запозиченням-«адаптуванням» типово гітарних прийомів, зокрема, гітарного «перебору». Втім, пересемантизація пероджерела нерозривно пов'язана із застосуванням тремольованої кантилени в усьому розмаїтті динамічної палітри, виконавською доцільністю комбінування поступальних та комбінованих рухів, а також із різноманіттям звуковидобування – тембральним розквітченням звучання за рахунок мобільності зміни «точки

дотику» – місця контакту медіатора зі струною. Саме його змістовно, емоційно-образно та драматургічно детермінована варіативність є однією з характерних рис виконання В. Соломінім «Астурії» – її гітароподібної (зокрема й у зв'язку із змістовно зумовленим використанням прийому гітарного арпеджіо) та водночас іманентно домрової інтерпретації.

З огляду на перманентну віртуозність, технічність твору, що в потенціалі містить загрозу м'язового перенапруження, тонке агогічне й динамічне (пов'язане також із варіативністю положення медіатора) нюансування стає для виконавцем не тільки засобом трансляції змісту твору. Базові настанови домрового мистецтва щодо необхідного у виконавському акті розслаблення м'язів за таких умов слугують забезпеченню виконавської техніки. О. Олійник у зв'язку з цим зазначає, що для м'язового розслаблення «можна використовувати динамічне закруглення фрази, ледь знизивши в цей момент активність м'язів, під час наскрізного розвитку музичного матеріалу, в кінці опорних, значеннєвих крапок і при зміні позиції лівої руки. Одним словом, рухові завдання повинні ставитися й вирішуватися відповідно до музично-художнього задуму» [144, с. 93] – що власне переконливо демонструє виконавство В. Соломіна.

Інтерпретації класичного (академічного) спадку В. Соломінім – це утілення принципової відсутності «єдиної правильної версії виконання музичного твору», за І. Сухленко [183, с. 53], а також перманентно притаманного виконавству «природного оновлення», таких визначальних механізмів актуалізації музичного твору, як «адаптація до нових естетичних умов; історична реконструкція; установка на оригінальність інтерпретації» [там само, с. 58].

Як один із вимірів творчої емерджентності видається можливим позиціонувати вольову спрямованість В. Соломіна на максимальне розширення тембрової аури виконавства, що позиціонується як така, що водночас відбиває й культурну поліфонічність домризму, пов'язану із вільним модулюванням в різні культурні – стильові контексти. У такому

модулюванні особливої вагомості у місії новаційної творчої ідентичності домри В. Соломінім набуває й тяжіння до розширення її репертуарних обріїв творами сучасних композиторів.

Творчим експериментом є втілення митцем «Сюїти у старовинному стилі» А.Шнітке (в Андріївській церкві, 2007 р.). Концертна інструментальна практика в сакральному середовищі є характерним для західноєвропейської музичної культури. Перенесення цієї традиції в православну сакральну споруду, підкреслимо – знакову для епохи українського бароко та зведену за проєктом Б. Растреллі фактично інтернаціональною групою майстрів (українських, білоруських, польських тощо), можна вважати прецедентом масштабного синтезу культур, суголосним культурної поліфонічності домрового мистецтва.

Домровий варіант геніальної барокової стилізації А. Шнітке позначений передусім винятковим пієтетом до першоваріанту твору. Апеляцією до барокової епохи слугує передусім історико-культурно детермінована «барва» звуку – витримана протягом В. Соломінім усього твору загальна «лютневість», кришталева дзвінкість звучання. Проєкціювання домри в інший культурний, зокрема й стильовий, контекст пов'язано із дотриманням типової для барокового музичного мистецтва терасоподібною звучністю, безпосереднім співставленням динамічних площин, що водночас резонує із атрибутивним для естетики бароко принципом конфліктності, контрастності як рушійним чинником художнього – музичного процесу. Композиційно-змістовного значення у творенні художнього цілого для виконавця набуває також мислення крупними блоками, відповідне до барокового структурного принципу – послідовності інтонаційного ядра та його розгортання.

За умов певної обмеженості динамічного потенціалу домри саме бароковий принцип концертування стає для В. Соломіна фундаментом вибудування художньої цілісності. Повноправність домри та фортепіано в художньому процесі, змістовна та емоційно-образна переконливість

«делегування» інструментами один одному провідної музичної думки водночас відповідають психологічно детермінованим настановам ансамблевої домрової творчості, заснованим на первинній виконавській толерантності.

Показовим та відповідним до інтонаційно-стильової, гармонічної, фактурної та динамічної партитури «Сюїти у старовинному стилі» загалом та кожного з її номерів («Пастораль», «Балет», «Менует», «Фуга», «Пантоміма») є свідомо спрямованість митця на такі виконавські настанови:

- заощадливість та художньо-змістовна доцільність кола засобів виразності, спрямованого на донесення композиторського задуму; засобами виконавської саморепрезентації, яка призводить до створення історико-стильової алюзивності,
- дотримання єдиної емоційно-образної аури, що слугує чинником цілісності драматургії сюїти як синтезу контрастних образів;
- домінування відповідної до барокової стилістики ударної техніки;
- свідомо орієнтованість на створення барокової звукової аури – забезпечення «лютневості» звучання інструменту застосуванням медіатору відповідної якості та домінуванням ударної техніки;
- застосування домрового тремоло як яскравої, художньо детермінованої барви, зокрема в епізодах, які мають інтонаційною основою тривалі звучності;
- значущість принципу контрасту між ударною технікою в мелодійних епізодах, тремольованням (у виконанні великих тривалостей) та моторною віртуозністю в рухливих епізодах (зокрема у «Фузі»);
- змістовна значимість пересемантизації мелосу при співставленні «ударного» та «тремольованого» варіантів виконання (зокрема, в «Балеті»);
- структурно-композиційна та змістовна значимість застосування ефекту «розчинення» звучності.

Свідоме прагнення В. Соломіна до формування нових якостей «домризму» (насамперед, темброво-виразових) спонукала виконавця, педагога та композитора до формування новаційних – темброво-стильових площин домрового мистецтва. Результатом творчих пошуків митця стало створення в 2004 р. мистецького проєкту – Solomnband (В. Соломін – домра, О. Боголюбов – фортепіано, К. Іоненко – бас-гітара, А. Фантаєв – перкусія), орієнтованого на джазову стилістику та ствердження новаційного для домризму етно-фольк-джазового стильового вектору.

Особливої культурної багатовимірності проєкту надала його первинно заявлена орієнтованість на адаптацію в українському культурному просторі «досвідів» різних культур. Передусім це звернення до етнічної культури, яке є своєрідним поверненням до джерел академічного українського домрового мистецтва. Пов'язані в 1960-х рр. із уведенням в сферу домризму Д. Клебановим та В. Подгорним концертного жанру, вони продемонстрували пріоритетність національного фольклорного мелосу [10, с. 7]. Своєрідність ревізії фольклорної традиції в українському домризмі знайшла відображення у зверненні В. Соломіна до іншокультурних фольклорних витоків – до татарської автентики в етно-джазовій програмі «Татарський стан».

«Етнізація» джазової стилістики в проєкті Solominband резонувала із однією з провідних тенденцій українського джазу – його наповненням звучанням тембрів народних інструментів у творчості Е. Ізмайлова, У. Бекірова, Р. Гриньківа, Г. Матвіїва [105, с.177-179].

Проєкт «Татарський стан» водночас став і відображенням тенденцій, типових для українського національного народного інструментального мистецтва межі ХХ-ХХІ століть Ю. Лошков характеризує їх як такі, що пов'язані, з одного боку, «із використанням народних інструментів як етно-колериту в контексті виконання нескладних мелодичних текстів у джазових ансамблевих композиціях» [105, с. 180], з іншого боку – як такі, що детерміновані прагненням «високопрофесійних виконавців на академічних

удосконалених народних інструментах творчо самореалізуватися в контексті осмислення джазової стилістики» [там само].

Відзначимо, що стильова специфіка означеного мистецького проєкту сама по собі запрограмувала подальші шляхи його розвитку. Так, закарбовуючи тенденції варіабельності стильової самоідентифікації сучасного музиканта, розширення її меж на вольових засадах та утвердження культурної пам'яті, учасники гурту вдаються до сміливих стильових експериментів. Одним із став стала творча співдружність із Катею Chilly (на V джазовому міжнародному фестивалі «Джаз Коктебель – 2007») – спільний виступ співачки та гурту був обраний організаторами імпрези саме як «яскравий зразок сучасної української world music, яка органічно інтегрує традиції українського фольклору та сучасне джазове мислення [124], програма «Крашен вечір» (2007) довела плідність та художню переконливість синтезу пісенної автентики та інструментальної джазової стилістики [194, с. 66; 193], органічної інтеграції автохтонного та сучасного, вокального й інструментального начал.

Так, у пісні «Вишні» остинатні інтонами домри стають контрапунктом до примхливого візерунку вокальної партії. Східний характер інтонами та своєрідне уподібнення тембру ситару створює ефект накладання музичних культур Сходу та Заходу. Специфічної культурної багатовимірності діалогу вокального та інструментального начал надає й поступове посилення джазово-імпровізаційного начала. В партії домри це виявляється не тільки в інтонаційній варіабельності – застосуванні *dirty*-тонів, а в ритмічній рухливості, за якої ефект свінгування стає імпульсом подальшого розгортання музичної думки. Слід зазначити, що попри її імпровізаційне викладення, сутнісного конструктивно-структуротворного значення саме в партії домри набуває витриманість репризності. Фактично точне повторення початкової інтонами створює ефект романтичного кола – повернення до джерел музичної думки та первинного емоційно-образного стану та образів

утверджує й значимість у творчому світі музиканта класичних настанов музичного мислення.

Проект Solomnband із Катею Chilly засвідчує виняткову багатогранність творчої особистості В. Соломіна не тільки в силу мультикультурної спрямованості митця. Здатність музиканта вписуватися в різні мистецькі контексти виявляється в означеному проєкті у формуванні ним специфічної художньої комунікації. Постаючи передусім у функції акомпанементу (із іншими інструментами колективу) – домра стає й своєрідним інструментальним аналогом співачки – *інструментальним резонансом* голосу. Проте специфічність комунікації виявляється не лише в функціональному дублюванні, а й в емоційно-образній та структуротвірній функціях домри.

У пісні «Ой, місяцю» саме потенційна нескінченність повторів інтонації низхідної квінти створює медитативну ауру, сповнену найтонших коливань мрійного стану, образу фантазійного занурення у світ природи.

Структуротвірне значення партії домри детермінується тим, що інтонома низхідної квінти стає тим інтонаційним каркасом, на який накладаються подальші вокальні імпрровізації та імпрровізаційні пасажи бас-гітари. Водночас імпрровізаційні, винятково технічні пасажи домри підхоплюють провідні інтонами імпрровізації вокалістики та виявлене в її тяжіння до найвищого регістру. З огляду на масштабність пісні «Ти, місяць» такі перегуки вокального та інструментального «світів» можна визначити як такі, що мають конструктивно скріплююче значення та зумовлюють цілісність композиції.

Особливу композиційно-структурну вагомість «ініційованим» домрою перегукам надає наявність контрастного серединного епізоду – розгорнутого ліричного монологу клавішних із домінуванням інтоном ліричної масової пісенності. Відновлюючи на перцептуальному рівні медитативну ауру, панування образів природи, домра (при збереженні функції акомпанементу)

стає фактично імпліцитним інтонаційно-ритмічним ініціатором і керівником музичного дійства.

У «Крашен вечір» саме домра «задає» темпо-ритм музичного висловлювання – моторна інтонема домри, що «відсилає» до типово моторних засад домрового мистецтва та вимагає виняткової технічності та артистизму виконавства – визначає рівень інтенсивності руху та динаміки.

При всій унікальній магічності творчого світу Каті Chilly та її вокалу, який відтворює автохтонні, архаїчні риси народної пісенності (від звуковибодування до специфічного нейтрального інтонування та застосування типового посилення звуку «в далечінь», інтонаційно нівельованих вигуків із висхідним глісандуванням), видається можливим констатувати, що спільний проєкт із Solominband ґрунтується на визначальній ролі саме домри. Це зумовлено:

- двоїстістю функцій – як супроводу та повноправного солюючого голосу ансамблю;
- винятковою тембровою різнобарвністю (відтворення-імітація звучання ситару, звуків природи);
- стильовою розмаїтістю (опорою в партії як на архаїчні інтонеми, так і типово джазові, імпровізаційні інтонації);
- надвисоким рівнем технічної майстерності, який виявляється тільки в моториці, а й у позиціонуванні самодостатності звуку як фарби та носія сенсу;
- чіткою визначеністю структурно-композиційної та драматургічної функції керівника музичного дійства.

Означені риси значимість дозволяє констатувати значення таких рис ансамблевої творчості В. Соломіна у сфері етно-джазу:

- поліфункціональність – майстерне поєднання функцій соло, акомпанементу та керівної ролі ініціатора та режисера музичного дійства;
- віртуозність імпровізування;

- виняткова виконавська толерантність, яка уможлиблює повноту самореалізації учасників ансамблю;
- загострене відчуття тембрової колористичності;
- тонке відчуття стильової, тембральної та звуковидобувальної специфіки вокального шару ансамблю;
- здатність до миттєвого стильового та функціонального модулювання.

Інший вимір творчої діяльності В. Соломіна з розширення стильових та виразових горизонтів українського домризму пов'язаний із характерними для національного інструментального мистецтва тенденціями уведення в репертуар творів масової музики в кавер-версіях [4, с. 160]. Вираженням цієї тенденції явилася програма «Дощ» на основі інтерпретацій музики Стінга (Г. М. Т. Самнера) «An Englishman in New York», «Seven Days», «Fields of Gold», «La Belle», «St. Agnes», «Horan», «Shape of my hard», «How insensitive», «Fragile».

Зазначимо, що твори видатного представника сучасної поп-музики є для В. Соломіна не стільки основою, скільки імпульсом для індивідуалізованого музичного висловлювання. Показовою щодо такого алгоритму інтерпретування є пісня «An Englishman in New York». Легко упізнавані аудиторією інтонаціями постають не як основа інтерпретації, а як апеляція до перцептуальної пам'яті аудиторії та внаслідок цього не потребують абсолютного повного та точного відтворення.

Результатом стає не тільки обривання мелодики, а й насичення її на інтонаційному рівні джазовими імпровізаціями при збереженні композиційної специфіки. Їх віртуозність, моторність, масштабність діапазону, що ними охоплюється, та багатство технічних прийомів (подвійні ноти, глісандо та водночас джазова інтонаційна неусталеність) створюють драматургічно важливий контраст із підкреслено «скупую» провідною інтонаційною лінією.

Відзначимо, що таке своєрідне співставлення інтоном поп-культури та джазових імпровізацій не переростає в протистояння культурних шарів – ліричність загальної емоційної атмосфери та репрезентація ліричного потенціалу домри завдяки винятковій «обережності» тремоловання стають для В. Соломіна засобом єднання культурних просторів.

«Shape of my hard» Стінга в інтерпретації В. Соломіна є не тільки унікальним тембровим перекладом відомого твору. Виняткова технічна майстерність домриста надає можливості створити парадоксальну, «об’ємну» ілюзію одночасного звучання голосу й акомпанементу. Емоційно-образної наповненості та драматургічної повноправності у домровому «прочитанні» набувають як насичений безперервним рухом (зокрема завдяки репетиційній техніці та тремолованню) шар акомпанементу, так і проникливі інтонами вокальної лінії.

Як і в інтерпретації «Englishman in New York», В. Соломін у «Shape of my hard» застосовує принцип контрастування лаконічних ліричних інтоном та розгорнутих віртуозно-імпровізаційних фрагментів, який набуває структуротворного значення.

Значимість імпровізаційно-джазового інтерпретування набуває пріоритетності у домровій версії В. Соломіна пісні «Until» Стінга, в якій статусом структурно-композиційного детермінанта наділяється типово джазове чергування тембрально відмінних епізодів, яке водночас слугує чинником самореалізації імпровізаційного потенціалу кожного з учасників ансамблю.

Своєрідною «енциклопедією» технічного, артикуляційного потенціалу є інтерпретація В. Соломінім пісні «How insensitive». Виняткова тривалість епізодів, витриманих у різних технічних вимірах – тремоло, удари, гра поштовхами, дріб, а також епізодичне, проте драматургічно й змістовно-образно зумовлене застосування піццікато та флажолетів, вимагають надання такої ж виняткової значимості динамічному урізномбарвленню, зокрема за умов фактично остинатного акомпанементу.

Відзначимо, що інтерпретації поп-музики позначені у творчості В. Соломіна такими характерними рисами та принципами:

- винятковий пієтет до першоджерела. При масштабності джазових імпровізацій (як на рівні тривалості, так і звукової амплітуди), воно постає і як імпульс до розгортання музичного висловлювання, і як його завершення. Видається можливим асоціювати такий композиційний та драматургічний прийом із романтичною метафорою кола, що доводить значущість полікультурної – у часі та просторі – орієнтації митця, багатовимірності професійної ідентичності та високого адаптаційного потенціалу щодо різних історико-культурних, зокрема, й стильових площин фахової самоідентифікації;
- виконавську функціональну мобільність та толерантність у контексті ансамблевої діяльності. З одного боку, домра постає як неявний ініціатор-керівник музичного руху, оскільки саме в її партії «проглядаються» інтонації першоджерела, розчинені у безперервному моторному русі. З іншого, у калейдоскопі різноманітних епізодів домра поступається місцем й іншим інструментам, що уможливорює максимальне виявлення їх імпровізаційного та емоційно-образного потенціалу;
- виконавську *віртуозність*, детермінована артикуляційною різнобарвністю, багатством технічних, колористичних, сонорних прийомів та штрихів – глісандо, удари, дріб, різні види тремоло, трелі, вібрато, гра у підставки, флажолети, піццікато, тощо, вільне, емоційно-образне зумовлене чергування легато-тенуто тощо. а також своєрідною вокалізацією виконавства;
- використання принципу контрастного співставлення «вокалізованих» та інструментальних, імпровізаційних, джазових розділів;
- вільне комбінування стильового часопростору поп-музики та джазу.

Пошук нових стильових та виразових площин домрового звучання («домризму») мав закономірним результатом й винахідницьку діяльність митця зі створення модернізованої модифікації інструменту. Її результатом стало створення в 2009 року 4-струнної електродомри (у співдружності з А. Степановичем та О. Стоколосом), уперше репрезентованої слухацькому загалу на етно-фестивалі «Печенізьке поле». Електродомра стала «відповіддю» на виклики, які постають перед сучасним музичним мистецтвом, виклики, які пов'язані з потребами нової темброво-виразової репрезентації «досвіду» домрового мистецтва в контексті мультикультури.

Мультикультурна специфіка електродомри зумовлюється не тільки новою акустичною якістю інструмента. Постмодерністська тенденція репрезентації культури як суцільної єдності духовного досвіду відбивається в семантичній неоднозначності назви гурту «ДомРа», власне для якого й створювався новий інструмент. Як зазначає В. Соломін, це символізує як первинну домінантність електродомри в тембровій аурі колективу, так і первинну синкретичність європейської (слов'янської) та східної культур – апеляцію до найдавніших релігійних уявлень, пов'язаних зі сакралізацією Сонця. Ця синкретичність виявлена також у візуальному образі нового інструмента, який за задумом його творців, відтворює дуалізм Ін-Ян.

Культурна метафорична багатогранність електродомри та «ДомРа» виявлена в ф'южн-стилістиці гурту, маркованої значимістю темпорально відмінних культурних просторів – автентики (українського, кельтського, латиноамериканського зокрема фольклору), джазу та року. Проте визначального значення в такій мозаїці культур – відповідній до культурної мозаїчності постмодерного музичного мислення набуває спрямованість митця на апробацію потенціалу домри в абсолютно новому для неї просторі рок-культури та її повноправне утвердження в ньому.

Власне у площині виконавства це знаходить прояв у максимальному розширенні тембрової, виразової та технічної палітри шляхом уведення типових для рок-культури засобів. З цієї точки зору творча діяльність

В. Соломіна унаочнює характерну для українського народного інструментального мистецтва на сучасному етапі його розвитку тенденцію, згідно з якою «активна розробка репертуарної основи для творчої виконавської практики домристів в умовах пошуку самобутності та незалежності українського національного мистецтва на перехресті ХХ – ХХІ ст. сприяла формуванню стилів, що дозволяли підкреслити тембральну екзотику струнно-щипкових інструментів, в основу яких було покладено нетрадиційні інструментальні сполучення в ансамблі, використання нових художніх засобів виразності – незвичних тембрів, прийомів звуковидобування, звукових сполучень» [46, с. 130]. Серед них особливої вагомості в стилістиці «ДомРа» набули такі, як:

- delay, який створює ефект відлуння;
- distortion, який створює ефект інтонаційно «забрудненого» звуку;
- revers, який створює ефект зворотного повторення інтоном;
- лупер який створює ефект повтору фрагменту звучання.

Самостійним та водночас культурно синтезуючим виміром стильового синтезу в контексті творчої діяльності В. Соломіна (зокрема) та сучасного українського домри (загалом) стала інтеграція українського та латиноамериканського фольклорно-джазового мистецтва в проєкціюванні на специфічну естетичну та стильову ауру танго в проєкті джаз-танго «El Gran Astor» (за участі С. Охримчука – скрипка, О. Боголюбов – клавішні, В. Корнієнка – контрабас, зазначимо, що цей склад не однозначно усталеним). Мультикультурна постмодерністська сутність проєкту детермінована й його певною цитатністю – апелюванням до творчого доробку А. П'яццоли та «досвіду» баянного мистецтва.

Доцільно акцентувати, що цей проєкт став для митця і своєрідним поверненням до витоків творчої діяльності, пов'язаних саме з мистецтвом баянного виконавства. Це відображає притаманні творчості В. Соломіна тенденції нівелювання тембрових, стильових та жанрових меж інструмента

та ствердження його культурної поліфонічності як визначальних для сучасного звукообразу домри.

Специфічність складу проєкту «El Gran Astor» зумовлена наявністю в ньому скрипки. З огляду на те, що домрове мистецтво традиційно спиралася на скрипковий репертуар, це створює своєрідну ситуацію потенційного конкурування між домрою та скрипкою. Не менш специфічним маркером домрового ансамблевого виконавства в означеному проєкті є й застосування електродомри, наділеної більшими, зокрема динамічними, можливостями. Проте за цих умов не передбачається максималізація функцій домри в ансамблі. Її статус в ансамблі визначається домінуванням таких принципів:

- виконавська рівноправності, за якої кожен з інструментів - необхідний голос художньої комунікації зі своїм простором виявлення сольного начала;
- виконавська толерантність, за якої домра «поступається» місцем іншим інструментам, художньої – тембрової, технічної, колористично-сонорної, емоційно-образної та змістовної доцільності, за якої відповідно до розвитку музичної думки домра постає в поліфункціональній різнобарвності – мелодичній акомпануючій, ритмічній функціях та особливо значущій внаслідок багатой палітри виконавських прийомів (щипок, удар, різні види тремоло, вібрато, глісандо флажолет, різноманітні типи атаки тощо), колористично-тембровій функції.

Саме різнобарвність репрезентації мелосу, який за умов проєкціювання в різні інструментальні площини постає в різних технічно-виразових обрядах, в проєкті «El Gran Astor» стає фундаментом змістовно значущого коливання – семантичного мерехтіння тембрально опанованого на перцептуальному рівні музичного сенсу та тембрально новаційної його репрезентації. Коливання усталеної-новаційної інтерпретацій формує й специфічну комунікаційну атмосферу. З одного боку, вона позначена деструкцією закріпленого на рівні слухацької інерції образу домри

переважно як носія народно-пісенного та народно-танцювального начала та претендента на роль активного тембрового компонента сфери академічної музики; з іншого – винятковою активізацією сприйняття та формування семантично нового образу домри.

У його нових значеннєво-змістовних, сонологічних та перцептуальних вимірах особливо показовим є суто імпровізаційний, темброво авангардний та стильово експериментальний епізод в «Libertango» – своєрідне вторгнення «хаосу», в якому втрачаються інтонаційні, ритмічні, гармонічні, структурно-композиційні основи. Сутнісна роль ініціатора повернення в сферу «музики» належить саме домрі, що відображає статус домри як культурного медіатора між запропонованих ансамблем (як колективним творцем) інтерпретаційними варіантами масової музики та досвіду інших сфер інструментального виконавства. Відбиттям цього стає надмасштабна панорама засобів виразності та прийомів виконавства, в яких поряд із тремоло у функції яскравої барви постають вібрато, глісандо, флажолет, delay, distortion, пронизливо механістичне, металеве жорстке за атакою звуковидобування тощо. Це водночас уможливорює констатацію орієнтованості В. Соломіна на мистецьке відтворення атрибутивних рис сучасної культури – інтертекстуальності, перманентного дифузного накладання та «суміщення» різних культурних контекстів.

Зазначимо, що як одна зі складових проєкту, «Libertango» існує у творчості В. Соломіна і в супроводі оркестру народних інструментів, і в супроводі фортепіано. Співставлення версій дозволяє констатувати такі особливості виконання-інтерпретування, які доводять адаптаційний потенціал домри та психологічну лабільність домриста-виконавця щодо її репрезентації в ансамблевому та оркестровому контекстах:

- тонке врахування митцем специфіки звукового, тембрального середовища, що знаходить вираження у виборі домри в її традиційному вигляді;

- спрямованість на функціональну диференційованість домри в ансамблевому та оркестровому контекстах – виняткова значущість віртуозно-моторного начала в оркестровому варіанті та мелодичного – в ансамблевому;
- тонке врахування динамічної атмосфери виконання – блискуча, «відкрита» звучність, перевага *f* та *ff* в оркестровій версії та перевага *mf* з епізодичними *f* в кульмінаційних епізодах, а також ефекту філірування звуку (зокрема наприкінці інтонаційних побудов) в ансамблевому варіанті;
- детермінована специфікою середовища тонка варіативність атаки;
- тяжіння до артистичної візуалізації та значної амплітуди виконавської пластики в оркестровій версії та певна камерність, обмеженість виконавських рухів, уникання демонстраційності – в ансамблевій;
- значущість агогічних нюансів в ансамблевому варіанті та їх уникання в оркестровому.

Слід акцентувати, що культурна поліфонічність і системне різноманіття творчості В. Соломіна актуалізує питання щодо специфіки емоційного компонента психологічного образу домриста. Варіабельність творчих завдань, що постають перед митцем, миттєвість їх зміни відповідно до змінюваності історико-культурних кодів, закладених у конкретних творах (так, у концерті в Андріївській церкві у 2007 р. виконувалися твори Й. С. Баха, І. Альбеніса та А. Шнітке), як і загалом притаманна домристові мобільність у формуванні творчих контекстів (що виявляється у варіативності складів ансамблів, з яким В. Соломін концертує) засвідчують як високий рівень концентрації та комплементарність емоційного компонента (детермінованої нерозривністю утилітарних, естетичних та інтелектуальних емоцій).

На думку Т. Ненашевої, характер національного домрового мистецтва на межі XX – XXI ст. передвизначав «дуалізм ставлення до суті народного інструментарію, що впливає з видимості його розмежування на два пласти фольклорного та академічного типів» [136]. Порушуючи означену тенденцію, В. Соломін фактично формує своєю творчістю нові обрії українського домризму, стверджуючи як глобальну його основу «поліпараметровість музичної мови» [196, с. 446, 451], порушуючи сформовану на межі XX – XXI ст. усталеність уявлень щодо інструмента, згідно з якими «звукова константа домри значно наблизилася до академічного музичного мистецтва, домра набула сталих рис «концертно-академічного» інструмента» [136].

Слід зазначити, що культурний універсалізм як творче кредо митця та надмета діяльності, є суголосним сучасним тенденціям модифікування-пересемантизації звукообразу інструментів. З цієї точки хору творча діяльність В. Соломіна співвідноситься із визначеними І. Єрґієвим шляхами формування та ствердження у сучасному звуковому просторі «модерн-баяна»): формування новітнього інтонаційного потенціалу інструмента у новому звуковому полі сучасного музичного мистецтва; формування нової генерації українських виконавців-інструменталістів, «відкритих до творчо-концептуальної нетрадиційності мислення з відповідною стилістичною рухливістю інтелекту» [52, с. 8], утвердження новітнього, оригінального «тембро-сонору» інструмента, в котрому, за визначенням І. Єрґієва, «згортається» «іманентна художня речовість, яка формує академічну універсальність прийомів і можливостей гри на цьому інструменті в багатогранності та неповторності його технічних і виражальних ознак» [52, с. 8]; «установлення на новаторство у творчості як основний чинник гри» [52, с. 9], «тяжіння до поєднання сольних виступів із вибудовою нових синтез-жанрів, у тому числі: інсталяцій, перформансів і т. ін.» [52, с. 9] тощо.

Сутнісна компонента творчого світу В. Соломіна – педагогічна діяльність. Зазначимо, що знаний виконавець реалізував себе у цій площині на різних рівнях системи музичної освіти – середньому (у музичних школах

Києва) та вищому (у 1991 – 1994 рр. працював викладачем на кафедрі народних інструментів у Харківському інституті мистецтв).

Продовжуючи традиції харківської домрової школи, В. Соломін орієнтується не тільки на формування навичок довершеного звуку та техніки, а й на формування гармонійно розвиненої творчої особистості, для якої самоідентифікація та самовдосконалення з метою найповнішої репрезентації інструмента в сучасному просторі культури є надметою. Саме такою є й мета циклу його лекцій «Процес імпровізації як необхідна частина виховання особистості молодого музиканта» (грудень 2020 р., ДМШ № 27 м. Київ), в яких було викладено думки щодо тяжіння до краси та як визначальної детермінанти імпровізування та її сутності як такої, що закарбовує саму природу творчого людського духу та творчої діяльності музиканта. Ключова думка лекцій – «Що ти можеш запропонувати світу?» загалом відбиває кредо діяльності митця, спрямованої на місіонерське служіння інструменту – репрезентація його звукообразу як втілення голосу культури в усьому її різноманітті.

З цієї точки зору уможлиблюється загальна характеристика творчої діяльності В. Соломіна із культурно-поліфонічної репрезентації потенціалу домрового мистецтва як втілення специфіки саме сучасного музично-виконавського стилю, котрий «переходить із музично-історичної площини в площину музичної семіотики, замість статусу історичного поняття набуває статусу поняття семіотичного, як активний учасник створення нових художніх та культурних змістів» [76, с. 160], а також як репрезентації нового звукообразного мислення та нового звукового образу світу, суголосного парадигмальним рисам сучасного культурного простору.

2.4.2 Валерій Матряшин

Відповідно до емерджентності психологічного образу домриста, творчість В. Матряшина демонструє синтезування як різних площин професійної ідентифікації – виконавської та композиторської, так і різних історико-культурних і жанрово-стильових просторів.

Слід зазначити, що шлях професійної самореалізації В. Матряшина парадоксальним чином резонує з творчим шляхом В. Соломіна. Зв'язок із домровим мистецтвом також не був планованим та передбачуваним – від початку планувалося, що музикант-початківець буде опановувати акордеон, проте домра виявилася біль «органічною» в його руках. Проте навіть за можливості з віком перейти до іншого інструмента, В. Матряшин пов'язав свою професійну самореалізацію саме з домрою, демонструючи атрибутивне для домрового мистецтва досягнення професійної ідентичності, мистецької діяльності як інтеріоризованої, особистісно декларованої місії,

В. Матряшин, як вихованець Б. Міхєєва, також належить до харківської домрової школи, демонструючи свідому спрямованість на продовження її настанов виконавською, інтерпретаторською, педагогічною та композиторською діяльністю.

Культурна панорамність виконавської діяльності В.Матряшина виявляється у зверненні до втілення-інтерпретування:

- класичної європейської спадщини – творчості Н. Паганіні (сонатина *а-moll*, а також у дуеті з О. Циганковим – «Венеціанський карнавал»), Г. Венявського («Спогади»), П. Чайковського, С. Рахманінова («Елегія»), а також доробку масового музичного мистецтва, який вже набув статус нової класики – А. Пьяццолі («*Invierno Porteno*»);

- доробку національного домрового мистецтва, який набув статусу класичного – творів В. Подгорного (Концерт для домри з оркестром), Б. Міхєєва («Тараторка», «Протяжна та весела», «Російський триптих»);

- творчості сучасних композиторів молодшої генерації – творів О. Шпенюва (обробки народних пісень, зокрема білоруської народної пісні «Я табун сторожу»);

- власних творів («Імпровізація та токато», «Дощик», «Калина червона», «Конкорд», «Етюд у класичному стилі», «Как бы сани»,).

Характерна риса творчого портрету В. Матряшина – дивовижний синтез пієтету до класичного спадку (загалом притаманний Харківській домровій школі) та індивідуалізація його інтерпретування. Так, суб'єктивізація динамічної та темпової палітри у сонатині a-moll Н. Паганіні знаходить вираження у створенні найтонших динамічних й агогічних нюансів, що надає виконавській атмосфері особливої інтровертності та емоційної заглибленості.

Спрямованість на індивідуалізовану інтерпретацію класичної спадщини набуває яскравого вираження у виконавській версії В. Матряшина «Елегії» С. Рахманінова. Відзначимо, що «Елегія» С. Рахманінова традиційно закріпилася в репертуарі домристів завдяки створеному М. Т. Лисенком перекладу. Про це пише Н. Башмакова, яка відзначає, що специфіка домрового мистецтва отримується завдяки: «1) транспонуванню в тональність соль-мінор, яка сприяє тембровій насиченості звуку, є виграшною з позиції розкриття специфіки акустичних закономірностей конструкції інструмента; 2) раціональному вибору аплікатури та прийомів звуковидобування, які ґрунтуються на принципі художньо-естетичної цілеспрямованості» [11, с. 38]. Зберігаючи у власній виконавській версії означені риси, вже традиційні для національного домрового інтерпретування твору С. Рахманінова, В. Матряшин надає їй особистісних ознак, таких як:

- виняткова лірична-експресивна зосередженість;
- спрямованість на формування емоційного консонансу з аудиторією, а не на демонстрацію виконавської майстерності (внутрішня аскеза).

Як наочний зразок специфіки ансамблевого виконавства В. Матряшина можна визначити «Invierno Porteno» А. П'яццолі. Зазначимо, що творча

діяльність В. Матряшина ґрунтується, на відміну від творчості В. Соломіна, на дещо інших психологічних настановах. Ансамблеве виконавство В. Соломіна позначено винятковою перманентною рухливістю, мобільністю комунікації внаслідок нестабільності інструментальних складів та принципової змінюваності художнього середовища й аудиторії. Це суттєво позначається й на характері художньої комунікації, яка характеризується, зокрема за умов модулювання домри в контекст джазу та етно-джазу, відкритістю та стиранням меж між виконавцем/виконавцями та аудиторією.

Ансамблева творчість В. Матряшина позначена безумовною перевагою академічного художнього простору та тяжіє до ансамблевої констатності – Т. Міленіна є постійним концертмейстером В. Матряшина. Це зумовлює специфічну творчу, емоційно-образну єдність виконавців, надає їм статусу колективного носія художньої ідеї. Водночас це формує художню комунікацію, в основі якої – спрямованість на тонке балансування між збереженням «сценічної межі» та її порушенням.

Скріплений єдністю концептуального бачення твору та творчих настанов, ансамбль із Т. Міленіною є не стільки твором для домри у супроводі фортепіано, скільки інструментальним дуєтом. Саме за цих причин у творі А. Пьяццолі фортепіано та домра «передають» один одному право виконавської першості та постають як паритетні учасники виконавського діалогу. З іншого боку, звернення В. Матряшина до твору А. Пьяццолі – цікаве свідчення значущості постмодерністських настанов у творчому портреті композитора та виконавця. «Invierno Porteno» – одна з частин доволі масштабного циклу з 4 композицій «Cuatro Estaciones Portenas» – алюзії «Чотирьох пор року» А. Вівальді. Специфічність цієї алюзії зумовлена не тільки модулюванням барокової теми змін пор року у площину масової культури, а й жанровою її модифікацією. Репрезентована А. Вівальді у жанрі барокового концерту, ця тема у А. Пьяццолі набуває модифікування і в жанровому вимірі – танго, і в тембровому – бандонеон.

Продовжуючи лінію жанрово-тембрової модифікації, В. Матряшин в контексті домрового мистецтва створює подвійну «алюзію алюзії». Її специфіка зумовлена оперуванням виконавцем знаками-кодами:

- барокового та сучасного мистецтва;
- народного інструментального виконавства – домровим тремоло;
- академічного – тембровими маркерами скрипкового мистецтва (флажолети, прямо співвіднесені з тембром скрипки) та бандонеона-баяна (наростання динаміки, здійснюване шляхом зміни інтенсивності та амплітуди тремолування та співвіднесене з прийомом варіювання міхом динаміки звуку, що триває).

Жанрові витоки «Invierno Porteno» А. Пьяццолі зумовлюють композиційно-структурну значимість принципу концертування та співставлення сольного інструментального звучання та оркестрового tutti. У виконавській версії В. Матряшина діалог оркестр-інструмент пересемантизується в діалог фортепіано-домра із відповідними до специфіки інструментів палітрами виразових засобів. За цієї причини особливої вагомості у створенні В. Матряшиним власної інтерпретаційної моделі твору набувають такі прийоми, як:

- підкреслення граничних динамічних градацій, подібне водночас до барокової терасоподібної динаміки;
- формування контрастуючих, цілісних, динамічно та артикуляційно нюансованих «блоків» музичної думки відповідно до контрасту епізодів у творі;
- підкреслення агогічних нюансів та їх співвіднесеність зі змінами динамічного тону;
- урівноваженість динамічного тону домри в спільному з фортепіано звучанні;
- вишуканість градацій тремоло в кантиленних епізодах;
- застосування «згасаючого» тремоло;

- особлива загостреність перемінного щипку та імпульсивність виконавської пластики для акцентуації пунктирного ритму моторних епізодах та типових інтонаційно-ритмічних зворотах танго;
- вільне комбінування щипку, тремоло, флажолетів;
- уникання віртуозної демонстративності виконання.

Звернення В. Матряшина до домрової репрезентації твору А. Пьяццолі є цікавим для нас у контексті визначення еволюційних спрямувань сучасного домрового мистецтва. З цієї точки зору видається можливим позиціонувати як одне з них звернення до «сучасної класики», третього шару музичного мистецтва (за терміном В. Конен)[77], зокрема до уведення в сферу домрового мистецтва жанру танго, значуще й з огляду на таке жанрове оновлення домризму у творчості В. Соломіна. Водночас жанр танго постає й як джерело збагачення домрового мистецтва характерними рисами інших національних музичних культур, що повною мірою закарбовує культурну поліфонічність домри.

При характерній для виконавської творчості В. Матряшина тенденції створення лірично-заглибленого, інтровертного простору, її вирізняє й тонка співзвучність композиторському задуму. Показовою щодо цього є трансформація виконавської манери у «Протяжній та веселій» Б. Міхеєва. Зберігаючи первинно закладену композитором контрастність епізодів, виявлену як в інтонаційному та ритмічному малюнку, виконавець звертається до певної «розмашистості» манери, крупного виконавського мазку. Це виявляється у напруженості, інтенсивності тремолювання, великій амплітуді кісті при щипку, акордових «балалайкових» переборах пальцями по струнах, гранично швидких темпах.

Виконавська версія «Протяжної та веселої», створена В. Матряшиним, є артистичною реалізацією настанов, декларованих фундатором Харківської домрової школи Б. Міхеєвим, щодо детермінованості барви звуку від точки та характеру дотику до струни, а також інтенсивності тремолювання. Доцільно пригадати певне кредо видатного педагога, композитора та

виконавця, сформоване на глибокому осмисленні науково обґрунтованих акустичних закономірностей – «Шукай звук! Постійно шукай звук! Ось для чого потрібна теорія» [126]. З цієї точки зору доцільно акцентувати, що тонка нюансованість «інтонування змісту» – варіабельність барви звуку, драматургічної детермінованості руху, інтенсивності тремоло та емоційної концентрованості виконавського акту в «Протяжній та веселій» переконливо демонструє нерозривність і перманентність зв'язку емоційного та інтелектуального компонентів психологічного виміру творчої діяльності домриста.

Специфіка виконавського «тезаурусу» у даному творі, змістовна наповненість виконавського жесту зумовлює й особливості виконавської пластики, пов'язані зі створенням атмосфери «гри» з аудиторією. Знаками активізації слухацької аудиторії, перцептуальної інтенсифікації стають рухлива постава, похитування головою, плечами та тулубом у такт, зоровий, яскраво емоційно забарвлений контакт зі слухачами, з одного боку, та з іншого – з концертмейстером, що загалом наповнює виконавську версію «Протяжної та веселої» елементами інструментального театру.

Масштабність і різноманіття жанрово-стильових орієнтирів виконавської та композиторської діяльності В. Матряшина актуалізує питання щодо шляхів формування нової ідентичності інструмента, нерозривно пов'язаної із психологічними настановами творчості. Осягаючи специфіку репертуарної динаміки домрового мистецтва, дослідники акцентують значущість у ній мініатюри у творчості Б. Міхєєва, О. Циганкова, О. Дормідонтова, В. Івка, та – що для нас має сутнісне значення – В. Матряшина як жанру, що є «надзвичайно важливим для визначення ролі та значення позиціонування домри в сучасній музичній вітчизняній культурі, адже він є символом “звільнення” інструменту від попереднього семантичного навантаження» [74, с. 22].

Шляхи такого «звільнення»-»пересемантизації» детермінують не тільки формування нового психологічного образу виконавця, який у силу

орієнтованості на емоційно концентрований жанр мініатюри вирізняється емоційною насиченістю, високим тонусом виконавської експресії. Первинно закладена в жанровому архетипі мініатюри змістовна та мовно-стильова лабільність, потенційна здатність до апробації новаційних тяжінь, додає до психологічного образу домриста й певну експериментаторську «ноту». Зразком такої новаційності є мініатюра В. Матряшина «Дощик», яка концентрує в собі різноспрямовані тенденції, що визначають специфіку звукообразу сучасності та звукообразу домри.

Передусім мовно-жанрово-стильові ознаки мініатюри «Дощик» співвідносяться з акцентованими О. Береговою такими рисами постмодерністського мислення, як «культурний плюралізм, діалог та полілог стилів, художніх і національних світів» [13]. Означена культурна плюралістичність у мініатюрі В. Матряшина виявляється у сонорній-культурній розмаїтості домри та образно-емоційних параметрах твору. З одного боку, програмна природа та домінанта образів природи в мініатюрі В. Матряшина апелюють до джерел романтичного художнього світобачення, позначеного глобальним значенням синтезу мистецтв [24, с. 126-127] програмності, зокрема пейзажно-жанрової [212, с. 250], осягненням пейзажу як резонансу людської душі [212].

З іншого боку, значущим компонентом в звукообразі твору та домри в ньому стає й апеляція до музичної культури імпресіонізму. Виявленням цього стає не тільки жанрова основа твору, як зазначає О. Рудницький, «імпресіонізм віддавав перевагу мініатюрам – ескізам, замальовкам, підкреслюючи нерідко недовомленість, незавершеність, минуцність образу» [168, с. 201]. Особлива увага імпресіонізму до штриху, колористики, відтворення просторих ефектів [168] резонує з такими рисами музичного мовлення в мініатюрі В. Матряшина (зокрема, у 1 та 3 частинах), як особлива увага до звуку як носія сенсу, «вслуховуванням» у звук як самостійну змістовну одиницю.

Апробація сонорно-кolorистичного потенціалу домри сфері звукопису не тільки забезпечує «темброву пересемантизацію», а й торує нові модуси її звукообразної ідентичності, утверджуючи самодостатність та повноправність її входження в той шар музичної культури, в якому вона не була первинно задіяна. Слід акцентувати, що творчі пошуки В. Матряшина у сфері формування нового статусу звуку у домровому мистецтві співвідносяться із характерними для національного домризму тяжіння до сонорики, виявленого також у творчості В. Олійника [177]. Зазначимо, що на імпресіоністичне позиціонування інструмента «накладається» його постмодерністська модифікація: твір виконується В. Матряшиним як на традиційному інструменті, так і в електрифікованій версії. Це співвідноситься із притаманною для постмодерністської творчості невизначеністю, трактуванням твору як принципово відкритого, позбавленого єдино можливого погляду на інтерпретування. Водночас це стверджує фундаментальне значення принципу «діалогу культур, який реалізується через сполучення в межах твору стильових, жанрових, артикуляційних моделей різних епох» [184, с. 12].

У темброво-органологічній двоїстості «Дощика» можна вбачати й певне відлуння показового для постмодерністського розуміння *культурного спадку як цілісності*, що певним чином «резонує з сучасної концепцією метаісторії як зіставлення всіх історичних епох, переплетення минулого і майбутнього в сьогоденні» [13]. Драматургія контрасту, зовнішньо невибаглива структурна організація твору (тричастинна з контрастною серединою) й домінування в середньому розділі типового народного звукообразу домри зумовлює подальше синтезування культур у різних вимірах. З одного боку, це накладання академічної та народної культур, з іншого – певної, стильової визначеності конкретизованої історико-культурної епохи та позачасової царини фольклору; з третього – спадку європейської та української культур.

«Дощик» В. Матряшина видається можливим позиціонувати як творчий ментальний зв'язок із українським національним звукообразом світу. Його характерними рисами на межі ХХ-ХХ ст. дослідники визнають значимість відображення проблеми «людина-природа», яке ініціює рефлексивні інтровертні духовні пошуки Людини сучасності та повернення до пантеїстичних настанов [13], резонансом до яких слугує звукопис – відтворення звуків природи (крапель дощу).

Накладання знаків різних культур та актуалізація виявлення потенціалу домри в мініатюрі В. Матряшина є прямим творчим відтворенням настанов харківської домрової школи та принципів творчої діяльності Б. Міхеєва, який наголошував на важливості «розвитку у виконавця внутрішнього чуття художньо-виразового потенціалу домри, прищеплення прагнення адекватно відтворювати її темброві, фактурні, технічні можливості, формування навичок ретельного відбору репертуару як основи виконавського процесу» [46, с. 131-132]. «Дощик» В. Матряшина, який активно входить нині як у концертний, так і в педагогічний репертуар, є яскравим свідченням спрямованості митця, як представника харківської коли домрового мистецтва, на реалізацію декларованих її фундаторами атрибутивних рис.

«Накладання» знаків різних культур у «Дощику» видається можливим репрезентувати як відбиття змінюваних звукових атмосфер та реалій епохи культур та пов'язати із означеними варіативністю та принциповою рухливістю, а також *константністю та змінюваністю звукового образу домри – дихотомією характеристик ідентичності*. Емоційно-образна варіативність, яка зумовлює композиційну та драматургічну специфіку твору, стає імпульсом активізації когнітивної, інтелектуальної складової психологічного виміру творчої діяльності як основи формування змісту мініатюри.

Проте «модуляції» в різні культурні контексти потребує не тільки глибокого, усвідомленого проникнення в їх концептуально-образні, семантичні, значеннєво-емоційні простори, а й значного адаптаційного

потенціалу й рефлексивної мобільності виконавця щодо рефлексивної лабільності та високого ступеня психологічної адаптації музиканта щодо їх змінюваності у творі. Семантичний та сонологічний, перцептуальний та органологічний конституціональні рівні звукообразу домри в «Дощику» актуалізують питання щодо специфіки «інтонування» змісту твору. Пов'язане із різноманіттям виконавської техніки та трансляцією кодів різних культур, воно позначене значимістю таких особливостей:

- на рівні динаміки – створення інтровертної атмосфери приглушеної звучності, що співвідноситься із первинно притаманною домрі камерністю звучання (єдиний прецедент порушення цієї атмосфери – *fff* у середній частині);
- на рівні простору – створення всеохоплюючого, надмасштабного звучання, розчиненість-принципова відсутність меж якого (як меж природи) виявлена у згасанні флажолет;
- на рівні часу – створення статичної атмосфери «перебування», а не руху, завдяки стабільності ритмічного малюнку;
- на рівні перцепції – створення аури медитативної єдності виконавця й аудиторії;
- на рівні виконавської пластики – змістовно значимою статуарністю та винятковою емоційною зосередженістю на інструменті, як носії проінтонованого змісту, та на кожному звуці, як самостійно значимій семантемі.

Означені риси твору актуалізують й питання щодо співвідношення емоційного та когнітивного компонентів психологічного виміру виконавства В. Матряшина. Певним чином «дискутуючи» з усталеним на рівні перцепції звукообразом домри, композитор і виконавець пропонує як домінантні у творі «опосередковано інтенсивні» технічні прийоми. Зосереджуючись (особливо у 1 та 3 частинах) на ствердженні самодостатності звуку, В. Матряшин застосовує атрибутивний для домри прийом щипку постає не в аурі моторної віртуозності, а передусім в аурі звукопису. Вслуховування в

звук стає чинником особливої значимості комплементарності емоційного компонента психологічного виміру виконавського процесу. Перемінність вектору щипку (постійність чергування висхідних та низхідних щипків) та прийом ковзання по струнах зумовлює особливу увагу до точки виконавського дотику – як відправного пункту творення-інтонування змісту та до процесу звуковидобування.

У зв'язку з цим актуалізується й питання щодо статусу прикладних емоцій у психологічному вимірі творчої діяльності домриста, які постають як її технічна першооснова. Їх усвідомленість, емерджентність стають детермінантами, які на рівні операціональної пам'яті забезпечують вільне виявлення естетичних та інтелектуальних емоцій, повноту творення змісту через рефлексію виконавця та довіру аудиторії.

Зазначимо, що особлива вагомість прикладних емоцій в контексті інтерпретації-виконання «Дощику» В. Матряшиним зумовлена й введенням композитором в технічно-виразовий «арсенал» мініатюри і традиційної для нього домрової кантилени (у контрастному середньому розділі), і не традиційних прийомів. Така комплексність технічної палітри закарбовує і константність, і рухливість звукообразу інструмента. Руйнуючи усталені стереотипи щодо його виразового потенціалу, композитор позиціонує домру і як мелодичний інструмент, і як інструмент, здатний до відтворення поліфонічної фактури (в середній частині) та до технічної новаційності.

Серед таких новаційних, змістовно значимих прийомів у «Дощику» – своєрідний перерваний щипок – штучне переривання звуку шляхом зупинки коливання струни дотиком пальців лівої руки, а також знахідка В. Матряшина у сфері звукопису – ефект розчинення звучності шляхом поступово згасаючих коливань кісті правої руки над струнами. На нашу думку, такий прийом має не тільки емоційно-образне й змістовне значення. «Розмивання» меж звуку до його природного згасання виступає й як темпорально-просторовий маркер твору, чинник його принципової структурної відкритості, та водночас як імпульс активізації слухацької

перцепції до «наповнення» звукообразу інструмента новими семантичними вимірами та на духовну співпрацю виконавця й слухача.

Апелювання до різних культурних просторів у п'єсі «Дощик» В. Матряшина уможлиблює акцентуацію значущості емоційної концентрованості та рефлексивної лабільності (у зв'язку з варіабельністю виконавської точки дотику як фундаменту інтонування змісту). З одного боку, чинником цього слугує «вслуховування» у звук, котре спонукає виконавця до винайдення на когнітивному рівні та «відчутій» на емоційному рівні точки дотику до інструмента, атаки звуку, його тривалості та динамічній градації, адекватних первинному задуму та водночас специфіці конкретного виконавського втілення.

З іншого боку, увага до виконавського дотику та його змістовно значущій його варіабельності зумовлена й контрастним зіставленням площин домінанатного звуковидобування – щипок та тремоло. З третього боку, органологічна мінливість твору також інтенсифікує питому змістотворну вагу звуковидобування, звуковедення, співвідносних зі специфікою конкретного різновиду інструмента. Все це загалом дозволяє наголосити на принциповій рухливості звукообразу твору та визначити його виконавськими маркерами, послуговуючись терміном І. Єргієва,

- *сценічний інсайт* – характеристику самовідданого втілення твору композитором-виконавцем, «спонтанний (незапланований, незафіксований в знаках) прорив у новий інтонаційний простір, в якому він навіть несподівано для себе відкриває нові грані особистісного музичного образу власного музичного твору» [54, с. 28–29];
- *перманентність авторського виконання-інтерпретування музичного твору* [54, с. 29].

З емоційно-образною та колористично-сонорною аурою імпресіонізму співвідноситься і програмна мініатюра В. Матряшина «Конкорд». Знаками такої «дотичності» у творі є:

- самодостатність звуку, що посилює значимість артикуляції та сонору;
- колористичність ладово-гармонічної організації;
- репрезентація інтоном у різноманітному фактурному оформленні;
- загальна атмосфера ліричної заглибленості;
- формування рефлексивно-медитативної, яка інтенсифікує процес художньої автокомунікації.

Зазначимо, що репрезентуючи домру в нетрадиційному статусі інструмента, здатного передусім до передачі найтонших нюансів ліричного начала, композитор і виконавець зосереджує увагу на виявленні багатого колористичного потенціалу інструмента. З цим пов'язані такі характерні риси твору, як:

- контрастне зіставлення щипка та тремоло;
- одночасне застосування тремоло та щипка, що створює поліфонічну фактуру;
- розширення висотних меж інструмента шляхом видобування граничних за висотою звуків;
- різноманіття флажолетів;
- мінімалізація динамічного рельєфу – при загальній динаміці р особливої змістовної навантаженості набувають тихі кульмінації (на рrr) та раптові динамічні сплески тремоло.

Звернемо увагу на те, що формуючи тенденцію плюралістичного єднання в межах одного твору знаків-кодів різних культурних просторів, у «Конкорді» В. Матряшин синтезує площини академічного (в його імпресіоністичному варіанті) та народного виконавського мистецтва. Накладання імпресіоністичної інтонаційної лінії на типово народне тремолювання створює поліфонічну фактуру, суголосну змістовному значенню синтезу культур як концептуальної основи твору, та ефект дифузії культур, як вираження культурної поліфонічності звукообразу домри в вимірах культури сьогодення.

Зазначимо, що увага до сонорно-кolorистичного ракурсу репрезентації домри в «Дощику» та «Конкорді» є відповідас означеній І. Єргієвим загальним тенденції «інтонування змісту» в контексті розвитку інструментального виконавського мистецтва (зокрема в площині «модерн-баянного» виконавства) – «формування явища «модерн-інтонування», в якому інтонацію може скласти лише один тон і взагалі поза-мовні змістипобудови» [53, с. 8]. Така суголосність шляхів розвитку домрового мистецтва «вписує» його в загальне річище еволюції звукообразу сучасної культури та слугує утвердженню домри як повноправного його компонента – творчому кредо В. Матряшина.

Як одну з характерних для домрового мистецтва сучасності, дослідники зазначають тенденцію «ностальгії-реконструкції» [74, с. 23]. Суголосна культурній поліфонічності інструмента та рефлексивній лабільності психологічного виміру творчої діяльності домриста, означена тенденція виявляється в такому творі В. Матряшина як «Етюд у класичному стилі». Реконструювання культурного досвіду минулого у творі здійснюється на стильовому рівні, відбиваючись в апеляції до класицистичної стилістики, та на жанровому, реалізуючись в апеляції до романтичної – концертної модифікації жанру етюд.

Моторність, віртуозність хрестоматійно визначаються як характерні риси домрового мистецтва, яка актуалізують значущість прикладних емоцій у психологічному вимірі творчої діяльності домриста. І тому не випадковою є увага митців до жанру етюд, який своїм первинним призначенням суголосний цим рисам. До цього жанру зверталися О. Пільщиков, Г. Сазонова, В. Сиваков, Ю. Шишаков. Композиторська практика сьогодення демонструє й звернення до жанру етюд в його концертній модифікації – Концертні етюди В. Кривицького, романтичній програмній модифікації – етюд-каприс та водночас у новаційному органологічному модифікуванні домри – електродомри – етюди-каприси «Медитації» С. Боганова. Продовжуючи цю тенденцію, В. Матряшин позиціонує етюд як такий, що

концентрує в собі типологічні ознаки жанру – усталеність інтонаційно-ритмічних формул, та водночас здатний до «входження» в новаційний стильовий простір.

Типово прелюдійно-токатна інтонаційно-ритмічна формула, як початковий імпульс подальшого розгортання музичної думки, класична простота та функціональність гармонії в «Етюді» В. Матряшина прямо співвідноситься, з одного боку, з інтонаційним словником епохи класицизму. З іншого боку, «бісерність» техніки, виняткова швидкість і перманентність руху, закладає основу алюзій із виявленим у сферах скрипкового та фортепіанного «діамантового» концертного стилю виконавства, поширеного в класичну та – особливо – романтичну епоху. Таким чином, етюд, в якому «надскладні віртуозні завдання ставляться в нерозривному зв'язку з насиченою емоційною експресією романтизму» [93, с. 12], стає жанровим фундаментом для виявлення моторно-віртуозного потенціалу інструмента та водночас для демонстрації його здатності реалізуватися в стильовому просторі академічного музичного мистецтва у вищих проявах виконавського професіоналізму.

Проте стильова атмосфера твору – безпосереднє свідчення як іманентної рухливості звукообразу інструмента, так і рефлексивної, емоційної лабільності виконавця-домриста. Слід зазначити, що поступовість «модулювання» в стильову ауру сучасної, зокрема джазової стилістики, на концептуально-змістовному рівні постає як метафоричне, сконцентроване у часі втілення функціональної динаміки домри – її модулювання зі сфери народного інструментального виконавства – через академічне – до сучасної реалізації потенціалу інструмента у вимірах джазового мистецтва.

Його знаками у середній частині твору стають атмосфера вільної імпровізаційності, виявлена передусім у ритмічній лабільності повторюваних інтоном у синкопованому ритмічному оформленні. Перенос змістовних акцентів при цьому створює ефект свінгування, на інтонаційному рівні підкреслений застосуванням *dirty tones*. Потужним драматургічним

чинником твору безпосереднє зіткнення академічного та джазового стилевих шарів – інтонаційна лінія постає у двох варіантах розгортання:

- академічному, завершуючись блискучим віртуозним, бісерним пасажем як своєрідною алюзією романтичної віртуозної каденції;
- джазовому, набуваючи типового для джазового мислення розгортання через послідовність дисонансів із характерними для сучасної домри прийомами – висхідне та низхідне *glissando* лівої руки.

Логіка контрасту виявляється й на рівні фактури. 1 та 3 класичні частини – сфери домінування мелодичного начала, панування алюзійного скрипкового звучання. У середній частині варіативне розгортання інтоном, їх вільне комбінування, різнобарв'я технічних прийомів (тремоло, щипок, перемінний щипок, гітарний «перебор», флажолет, *glissando* тощо) створює ефект ансамблевого звучання – як одночасного, так і діалогічно-сольного.

Цікавим результатом логіки контрасту стає й специфічна ігрова атмосфера, утворювана вільним комбінуванням – *quasi* цитуванням знаків-кліше епох – типових інтонаційно-гармонічних формул класицизму, віртуозної бравурності романтичного концертування, джазових гармоній тощо. Це водночас резонує із парадигмальними вимірами культури постмодернізму та надає особливої глибини, об'ємності звукообразу твору.

Зазначимо, що безумовним авторським маркером виконання «Етюду в класичному стилі» В. Матряшиним, що водночас яскраво ілюструє запропоновану тезу щодо емоційної лабільності в контексті психологічного виміру особистості домриста, є зміни виконавської пластики, відповідні до драматургії контрасту у творі та алюзійного відтворення ігрового начала. Так, виконавська пластика композитора-виконавця характеризується:

- у 1 та 3 частинах – принциповою стриманістю рухів, зосередженістю на дрібних пальцевих та кистьових рухах, перманентним зоровим контактом з інструментом, інтровертною спрямованістю виконавської енергетики;
- у середній частині – свободою рухів тулуба, що підкреслюють свінгування, збільшенням амплітуди кистьових та ліктьових рухів, рухами

плеча, що візуально посилюють ефект глісандуючого «підтягування» тонів», похитуваннями голови, встановленням зорового та емоційного контакту з аудиторією як відображення екстравертної спрямованості енергетики виконання та інтенсифікації художньої комунікації, стирання меж між виконавцем й аудиторією.

Така варіативність виконавської пластики, як візуальне відображення «мозаїки» стильових шарів у творі, резонує з тенденцією візуалізації сучасного інструментального виконавства. О. Берегова вбачає її прояви у сучасному музичному мистецтві в таких явищах, як «розвиток так званого інструментального театру, переосмислення композиторами ролі виконавців і слухачів у процесі музичної комунікації. ...додаванні елементів театралізації» [12, с. 43]. Втілюючи сучасне «розширення меж виконавської жестикуляції» [там само, с. 43], В. Матряшин засобами домрового мистецтва стверджує смислотворний статус виконавського жесту [там само, с. 43] та доводить авангардний потенціал домризму в параметрах культури постмодернізму.

Концентрація знаків-кодів культур у творах В. Матряшина резонує із специфічністю сучасного етапу еволюції домрового мистецтва, позначеного переходом до нового, універсального статусу інструмента та відповідним до цієї «перехідності» певним «нашаруванням стилів, “звукових образів” інструментів та відповідних до них типів техніки» [91, с. 98]. Закарбовуючи культурну поліфонічність як одна з визначальних характеристик творчого портрету В. Матряшина, таке нашарування виконавської техніки, маючи змістовну значущість, визначає специфіку звукообразу «Імпровізації та токати». Отже, маркерами звукообразу домри в художньому світі «Імпровізації та токати» є наступні виконавські прийоми:

- висхідне glissando лівої руки в обсязі всього діапазону інструмента;
- низхідне glissando лівої руки;
- тремоло пальцями правої руки
- суміщення тремоло із щипком струн пальцями лівої руки;
- стук до деці інструмента пальцями;

- стук до грифу інструмента медіатором;
- вібрато пальців лівої руки;
- *pizzicato* пальців лівої руки;
- гра по струнах, які затиснуті;
- щипок струн пальцями лівої руки;
- нетемпероване звуковидобування пальцями лівої руки, суміщене із стуком по деці інструмента правою рукою.

Отже, «Імпровізація та токата» є зразком не тільки суміщення-накладання звукообразів культур, а й певної їх пересемантизації. З одного боку, така зміна значеннєвих кодів зумовлена уведенням до звукообразу сучасного музичного мистецтва архетипового для барокової музичної спадщини жанру «малого циклу». З іншого боку, складові частини «малого циклу» постають у новаційному стильовому та образно-концептуальному модифікуванні. Так, імпровізаційний розділ позначений вокальністю тематичної лінії, яка на рівні слухацької перцепції створює алюзійні зв'язки з українською пісенністю. Відповідно до кантиленності композитором-виконавцем обирається й домінантна технічна основа – тремолювання.

Розвиток моторних інтоном токатного розділу при їх перманентному, потенційно нескінченному повторюванні спрямовується на колористично-сонорне урізнобарвлення та ритмічну трансформацію – алюзію джазової імпровізації з її «розхитуванням» метро-ритму ляхом переносу акцентів мелодики. Як результат, імпровізація постає в пісенному оформленні, токати – у джазовому, імпровізаційному. На рівні твору це зумовлює багаторівневу пересемантизацію знаків культур, на рівні творчості композитора та виконавця як цілісного явища культури – репрезентацію домри як функціонально різноманітного, полісемантичного інструмента, первинно вільного в модулюванні в різні площини музичного мистецтва.

Формування навчально-педагогічного репертуару завжди було проблемною площиною домрового мистецтва, особливо з огляду на перманентний брак оригінальних, зокрема дитячих творів. Виступаючи з

педагогічних та водночас просвітницьких позицій, В. Матряшин звертається до сфери дитячої музики у «Дитячій сюїті» (яку складають контрастуючі програмні мініатюри «Сміливий хоббіт», «Торін і компанія», «Ельфійська пісня», «Свято в Есгароті»), в яких яскравому казковому образному ореолі постають типові прийоми домрового виконавства. Проте не менш важливим за апробацію основ домрової виконавської техніки в дитячих творах композитора та виконавця стає також їх насичення новаційними прийомами (зокрема, стук по деці та грифу інструмента у «Сміливому хоббіті») та звукозображувальними (лютневе звучання в «Ельфійській пісні» та «Святі в Есгароті»). Підкреслимо, що така технічна та образна різнобарвність слугує не тільки популяризації домри, а й суттєвим чинником розширення емоційної та інтелектуальної сфер юних виконавців – представників домрового мистецтва майбутнього.

2.4.3 Наталія Костенко

Звернення до творчої діяльності однієї з найяскравіших домристок-віртуозів сучасної України Наталії Костенко є цілком закономірним, тому що вона уособлює своїми досягненнями той самий академічний стиль домри, який є статусним для «школи інтерпретації» її Вчителя Б.А.Міхєєва, і водночас доводить його настанови щодо виховання майстерності в дусі універсалізму.

Серед багатьох інших харківських колег цю особистість вирізняє її «генокод». Це означає певну унікальність становлення її виконавської «історії» входження в «коло димри», оскільки вона належить до династії Костенко – відомих музикантів-педагогів, які отримали вищу освіту в Київській державній консерваторії імені П.І.Чайковського, а потім уславили свій спосіб музикування на теренах дитячого музикування на народних інструментах в Кримській автономній республіці [див. про це: 83].

Отже, її батьки – лауреати міжнародних конкурсів – **Костенко Євген Петрович (баян), Костенко Надія Яківна (домра)**, заслужені працівники культури АР Крим. Навчалась Наталія в Алуштинській музичній школі АР Крим в класі своєї матері, звідси продовжити освіту поїхала до Києва, до кращого спеціаліста, яким на той час був викладач-методист Анатолій Васильович Григоренко. У 1999 р. з відзнакою закінчила Київське вище музичне училище імені Р. М. Глієра.

З Києва її професійний шлях «моделює» до іншого музичного центру країни, оскільки дівчина переймається удосконаленням своєї природної техніки та блискучого артистизму. Вона їде у Харків, там в цей час викладає Майстер, чий образ музиканта заповнив її на довгі роки. Тож 2004 року з відзнакою закінчено Харківський університет мистецтв ім. І.П. Котляревського (клас домри заслуженого діяча культури України професора Б.О. Міхеєва, клас диригування – професора В. І. Ніколаєва).

На той час у Харкові вже було відкрито магістратуру та асистентуру-стажування; отже, і ці ланки проходження на Олімп було подолано (2004-2007, клас професора Б.О. Міхеєва). Додамо рік на аспірантуру на кафедрі Інтерпретології та аналізу музики (2007-2008), де під орудою доктора мистецтвознавства, професора Л.В.Шаповалової було завершено дисертацію і через рік успішно захищено у спеціалізованій раді при ХДУМ імені І.П.Котляревського (2009).

З 2004 року і по теперішній час Н.Є.Костенко працює на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського: спочатку як старший викладач, а з 2011 – доцент кафедри народних інструментів України. Важлива складова її професійної майстерності:– концертмейстер оркестру народних інструментів ХНУМ ім. І.П. Котляревського (з 2002 р.). На кафедрі викладає клас домри, ансамблю, читає лекційні курси «Історія виконавського мистецтва» і «Наукові проблеми сучасного виконавства». Видала монографію «*Борис*

Александрович Михеев» (2012 р. обсягом 10,5 друк. арк.; у 2017 р. – друге видання).

Отже, на підтвердження нашої тези про творчий універсалізм, Н. Є. Костенко проводить плідну діяльність за кількома напрямками: вона – невтомний концертний виконавець, науковець, викладач (на всіх трьох ланках музичної освіти), диригент. Кандидатська дисертація «Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України» захищена у 2009 році. Член національної всеукраїнської музичної спілки (2011). Нагороджена почесним дипломом Президії академії Мистецтв України за високі творчі досягнення у галузі національного музичного мистецтва (всеукраїнська акція «Мистецтво молодих», 2005).

Як блискуча виконавиця, Н.Є.Костенко постійно доводить свою майстерність, виступаючи з концертами як в Україні, так і в ближньому і далекому зарубіжжі (Німеччина, Греція, Італія, Франція, Нідерланди, Угорщина, Фінляндія, Македонія, Боснія, Польща, Росія). Як солістка на домрі (мандоліні) неодноразово виступала з симфонічними оркестрами (оркестр Харківського національного театру опери і балету, головний диригент народний артист України В. Гаркуша, академічний симфонічний оркестр Запорізької обласної філармонії, головний диригент народний артист України В. Редя (з цим оркестром Н. Костенко здійснила прем'єрні виконання творів для домри з симфонічним оркестром Бориса Міхєєва і Сергія Федорова), академічний симфонічний оркестр Харківської обласної філармонії (головний диригент народний артист України, лауреат міжнародного конкурсу Ю. Янко); академічний молодіжний симфонічний оркестр «Слобожанський» (головний диригент заслужений діяч мистецтв України Ш. Палтаджян); студентський симфонічний оркестр ХНУМ ім. І.П. Котляревського, диригент Антоніо Лізаррага (Мексика–Австрія), дипломант міжнародних конкурсів оркестр народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського (головний диригент заслужений діяч мистецтв України Б. Міхєєв); симфонічний оркестр Миколаївської

філармонії (диригент В'ячеслав Латко); ансамбль народних інструментів «Узори» Миколаївської філармонії (художній керівник – заслужений артист України Іван Обревко).

Багато разів Н.Є. Костенко виборювала звання лауреата міжнародних конкурсів (фестивалів): Гран-прі міжнародного конкурсу виконавців на Українських народних інструментах імені Гната Хоткевича (Харків, 2001); Гран-прі міжнародного конкурсу «Кубок Європи» (Франція, Париж, 2007); Гран-прі всеукраїнського конкурсу виконавців на Українських народних інструментах (м. Кіровоград, 1999); друга премія III міжнародного конкурсу ансамблів в дуєті з С. Невєровим (м. Санок, Польща, 1998); Срібна медаль першого міжнародного фестивалю російського музично-інструментального мистецтва «Творчий спадок В.В. Андрєєва» (м. Вишній Волочок, Росія, 2007). Нагороджена Дипломом за високу майстерність та гідний внесок у розвиток національних музичних інструментів на VIII міжнародному фестивалі «Сузір'я майстрів» (Москва, РАМ імені Гнєсіних, 2011).

Серед студентів класу Костенко Н.Є. є лауреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів. Вона постійно оновлює навчальний і концертний репертуар домристів створюючи транскрипції і перекладення творів для домри. Під науковим керівництвом Н. Костенко захистили магістерські роботи домристи Лазарева Ірина (2011) та Іщук Ірина (2018).

Наталія Євгенівна – член журі багатьох виконавських конкурсів: міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Кубок Белогор'я» м.Белгород (Росія), міжнародного фестивалю-конкурсу «Акорди Хортиці» м. Запоріжжя, міжнародного конкурсу-фестивалю мистецтв «Золота струна» м. Миколаїв, міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців «Кримська весна» м. Ялта, Всеукраїнського відкритого конкурсу виконавців на народних інструментах «Веселкове розмаїття» м. Київ, всеукраїнського конкурсу «Класичний меридіан» м. Київ.

15 лютого 2013 г. відбувся прямий ефір на національному радіо каналі «Культура» (м.Київ) за участю Наталії Костенко. Вона є авторкою і

організатором щорічних концертних проєктів кафедри народних інструментів України: «Звучить домра» (проводиться з 2011 року) і «Сучасна музика для народних інструментів» (проводиться з 2015 року).

Наталя Костенко має два сольних компакт-диски «Родной край» (Харків, 2002), «Домра» (Харків, 2007), а також ансамблевий компакт-диск «Музичний сувенір» (Харків, 2019). Основні праці і статті Костенко Н.Є. відбивають її внесок у сучасну теорію домрового мистецтва та історію цього інструменту в Харкові [85]. Проведення майстер-класів, семінарів та відкритих лекцій для студентів музичних училищ, учнів музичних шкіл та шкіл естетичного виховання України – серед пріоритетів Н. Є. Костенко як провідного музиканта-домриста й **викладача універсального типу**.

Висновки до Розділу 2

На основі концепції Л. Шнейдер щодо сутності ідентичності як психо-фізіологічного комплексу та її базових настанов» [211, с. 111] та виокремлених Ю. Овчинніковою та Л. Селюгіною дихотомій, що складають основу ідентичності [138, с. 156-157], констатуємо, що наданий в підрозділі аналіз виконань-інтерпретацій В. Соломіна підтвердив, що, втілюючи дихотомію «внутрішня сутність – узгодженість із соціальними цінностями», він демонструє творчу спрямованість на збереження специфіки звукообразу домри, утвердження її самодостатності в традиційно-народному, академічному та естрадно-джазовому виконавстві та значення як іманентного компоненту багатовимірного сучасного полілогу культур.

1. В. Соломін, утілюючи дихотомію «єдність постійності та мінливості», постає як *новатор*, чия виконавська актуалізація пієтетного збереження специфіки музичного твору за перманентно варіативної, особистісної його інтерпретації, спрямованої на ствердження домри як медіатора культурних звукообразів. Творчість цього домриста свідчить про еволюцію звукообразу домри в її константній цілісності та конструктивній стильовій мінливості. Так, утілюючи дихотомію «цілісність й адаптація»,

музикант відбиває мобільність співвідношення цілісності творчого *Я* та модусів трансляції-адаптації-інтерпретації досвіду історико-культурних епох культур, відмінних у часі та просторі; генеральну скерованість на позиціонування нового звукообразу домри та формування нових алгоритмів її перцепції. Разом з тим, втілюючи дихотомію «константність – мобільність», **творчість В.Соломіна слугує зразком:**

- перманентної та іманентної місії творчої самореалізації «*homo tembrus*» – носія «голосу» інструмента та історико-культурних кодів;
- перманентної та іманентної реалізації Я-концепції – життєвого покликання, детермінованого значимістю домри як звучного образу світу; *кредо митця є самоздійсненням через відкриття нових його горизонтів.*

2. Творчий портрет В. Матряшина – принципово відкритий. Перманентна готовність до новаційної репрезентації домри та іманентна готовність до служіння інструменту і розширення меж композиторської та виконавської творчості – безумовні знаки суголосності відкритому звукообразу інструмента, орієнтації на творення нового образу «модерн-домри», адекватно] сучасним тенденціям розвитку народного інструментального виконавства та водночас запорука його повноцінного функціонування у звукообразі сучасності. Як наслідок, слід визнати за надмету **творчої діяльності** музиканта **виконання місії**, спрямованої на репрезентацію звукообразу домри, здатного творення власного художнього світу, відкритого до новацій та спілкування з абсолютно всіма тембрами, оркестрами, жанрами музикування.

3. Н.Є.Костенко у своїй діяльності є активною пропагандисткою мистецтва домри на всіх ланках музичної освіти. Вона – володарка унікальної кількості нагород в сфері домрового виконавства; має численні записи та творчі проекти за участі інших інструментів. Як викладач, має успіхи своїх молодих учнів, як на рівні ДМШ, так і вишу. Це свідчить, що вона є спадкоємницею творчих настанов її Вчителя, які вона примножує завдяки успіхам своїх учнів-лауреатів.

ВИСНОВКИ

На ґрунті теоретико-методологічних та аналітичних спостережень, обумовлених досягненням мети та структурного алгоритму наукових завдань дисертації, присвяченої психологічним засадам творчості музиканта-домриста на матеріалі діяльності харківської школи інтерпретації, ми дійшли наступних висновків.

1. Органологічна природа домри, її темброва палітра своєю специфічністю ставлять під сумнів можливість повної відповідності твору композитора, написаного не для домри, та його калькованого відтворення в нових темброво-фактурних умовах, у недоторканності. За умов проєкціювання в інший інструментальний контекст авторський задум досягає інших емоційно-сміслових вимірів. Вони є і результатом, і чинником **специфіки психологічного образу домриста-інтерпретатора** як такі, що *передвизначають* осмислення та інтерпретаційне відтворення темпорально-синтаксичної організації та інтонування в мікро- та макромасштабах твору.

2. З точки зору психології діяльності домриста наголосимо на принциповій комплементарності, взаємодетермінованості її різновидів, поліфункціональності різних форм діяльності; стосовно особистості музиканта-виконавця це проявляється через *універсализм*.

Сучасний стан академізації домри, її активне буття в різних культурних сферах музичного мистецтва дозволяє наголосити на значенні емоційної та словесно-логічної (аналітичної) пам'яті, а також волі. У концептуальному осмисленні ці різновиди музичної пам'яті слугують «культурній стереофонії» домрового мистецтва, відповідній до інших тембрів академічної культури. Якщо у функціонування емоційної пам'яті артиста-домриста в первинно збереженому та перманентному «прирощенні» (збагаченні) є запорукою *ризомності виконавської інтерпретації та унікальності виконавського акту*, то функціонування аналітичної пам'яті – чинник апеляції до сенсів людської культури, закладених у «вторинній» складовій домрового репертуару (перекладах / транскрипціях), їх актуалізації в іншому культурному просторі.

Зазначимо, що така культурна об'ємність певним чином передбачає опору домриста на синтезуючі модули музичної пам'яті.

3. Дослідження засад редакційної діяльності Б.О.Міхєєва доводить, що будь-який переклад – транскрипція, перекладання – передбачає процес переінтонування як необхідного механізму адаптації до нових тембрових та фактурних умов оригінального тексту. Питання переінтонування в контексті домрового мистецтва та психологічного аспекту/виміру творчої діяльності домриста набуває глобальної значущості в силу органічного зв'язку із тембровою, технічною, артикуляційною специфікою інструмента. За цих причин спрямованість на переінтонування оригіналу як засіб змістовного урізномбарвлення першоджерела та максимального виявлення потенціалу інструмента, є одним із визначальних орієнтирів діяльності зі створення перекладень / транскрипцій для домри, закріпленим у творчості Б. Міхєєва.

Процес переінтонування, у свою чергу, актуалізує значення *інтелектуальної діяльності* музиканта. Пов'язана із актуалізацією когнітивного компонента психологічного підґрунтя творчої діяльності домриста, вона реалізується в таких передумовах виконавського втілення твору, як системне вивчення музичного оригіналу, історії його перетворення в нових темброво-фактурних умовах (стилістичних контекстах).

Розробленість прийомів гри на струнно-смічкових інструментах послужила зразком для відповідної методики, в якій описуються і класифікуються аналогічні засоби і прийоми гри на струнно-щипкових хордофонах, зокрема, на домрі. Одним з авторів, які розробляють цю сторону «домрознавства», є професор, заслужений діяч мистецтв України Б. Міхєєв. Домристи нової генерації харківської «школи інтерпретації» в ХХІ столітті здатні до перманентної та іманентної спрямованості на створення нового, «поліфонічного» звукообразу домри при константному ж збереженні взаємозалежності та мобільній, варіативній взаємообумовленості різних (змістовно-сонологічного, перцептуального та емоційного рівнів). Універсалізм домриста-віртуоза проявляється завдячуючи таким умовам та

чинникам, як комплементарності та варіативності компонентів системної діяльності:

виконавської (як реалізатор, інтерпретатор-транскриптор-співавтор твору) в мобільності співвідношення сольної, ансамблевої, оркестрової форм, – *педагогічної та композиторської* (фольклорної, академічної та естрадно-джазової сфер); навіть *популяризаторської* – все це засвідчує *атрибутивну для психологічного виміру домрового мистецтва рефлексивну лабільність, високий рівень психологічної адаптації музиканта до концептуально-образних та історико-стильових детермінант творчості.*

Професійна ідентичність як системний детермінант психології творчої діяльності музикантів-домристів – представників молодшої генерації харківської «школи інтерпретації» В. Соломіна, В.Матряшина та Н.Костенко – постає як *процес формування нових вимірів спілкування «митець – реципієнт» та «митець-музичний твір».*

На рівні виконавського досвіду «школи як роду традиції» (за Ж.Дедусенко) обрані для аналізу творчі особистості *апелюють до жанрово-стильового метамислення.* Усі вони є носіями культурної пам'яті музикування як системної цілісності, в якій фокусом відображення ідеалів та цінностей виконавства є домра. Наприклад, композиторська та виконавська творчість В. Матряшина позначена такими принципами, як:

- універсалізм діяльності (виконавська, композиторська, педагогічна, популяризаторська тощо);
- плюралістичність виконавської діяльності, виявлена як у значимості її сольного, ансамблевого та оркестрового варіантів, так і в наповненні репертуару творами від барокової до сучасної епох;
- жанрово-стильовий синтез стосовно репертуару, виявлений як у різноманітні жанрів, так і зверненні до творів, первинно написаних для скрипки, фортепіано, баяна тощо;
- спрямованість на репрезентацію та розвиток сутнісних рис харківської домрової школи;

- домінантна значущість жанру мініатюри у композиторському доробку;
- тяжіння до програмності;
- концентрація в межах жанру мініатюри знаків-кодів різних культур;
- значущість тенденції пересемантизації знаків-кодів різних культур;
- значимість відповідного до парадигмальних основ культури постмодернізму принципу алюзійності та quasi-цитування;
- тяжіння до суміщення-концентрації в межах одного твору традиційних та новаційних технічних прийомів;
- використання новаційних технічних прийомів з метою створення колористично-сонорних ефектів;
- формування комунікаційної атмосфери, спрямованої на інтенсифікацію осмислення знаків-кодів культур та їх новаційного інтерпретування;
- тяжіння до розширення обріїв навчально-педагогічного репертуару;
- тяжіння до певної усталеності виконавських складів у контексті ансамблевого виконавства;
- формування в контексті ансамблевого виконавства атмосфери повноправності та виконавської толерантності;
- мобільність і варіативність виконавської пластики відповідно до смислового наповнення твору.

Вказані характеристики можна екстраполювати на творчу площину інших визначників представників харківської школи інтерпретації, які уособлюють творчі засади свого Вчителя та фундатора Б.О.Міхєєва. Рівень виконавської поетики (термін Н.Костенко) відображає індивідуалізовану і разом з тим відповідну історико-культурній та жанрово-стильовій специфіці

системність виразово-технічних засобів у кожній з проаналізованих інтерпретацій.

Разом з тим завжди можна віднайти щось унікальне, що увиразнює саме ту чи іншу творчу постать. Так, Н.Є.Костенко здійснила унікальний проект, справу свого свого життя – створила звучну антологію всіх творів для домри композитора Міхеєва! Це не означає крапку на шляхах дослідницького осмислення феномену особистості Міхеєва та його творчості. Творче життя митця – приклад служіння домровому мистецтву, запорука процвітання сформаної ним «школи інтерпретації» історично усталених принципів виконавства та їх творчої інтеграції в новий мистецький часопростір України XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абушенко В. Л. Идентичность. *Всемирная энциклопедия. Философия*. Москва, 2001. С. 382–386. URL: world_encyclopedia_pdf (дата звернення: 12.01.2021).
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1978. 130 с.
3. Ананьев Б. Г. Задачи психологии искусства. *Художественное творчество*: сборник. Ленинград, 1982. С. 236–242.
4. Андрійчук П. О. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі. *Молодий вчений*. 2017. № 7 (47). С. 59–62.
5. Аршава І. Ф., Кулешова Т. В. Психологія мистецтва: проблеми та перспективи. *Вісник Дніпропетровськ. ун-ту*. Серія Психологія та педагогіка 2009. Вип. 15. № 9/1. С. 3–11.
6. Бай Ю. Утилітарні (прикладні) емоції у музично-виконавській діяльності: постановка проблеми. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2018. № 18. С. 18–26.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с. фр., сост., общ. ред и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 612 с.
8. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4 изд. Москва: Совет. Россия 1979. 318 с.
9. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
10. Башмакова А. Особливості становлення українського домрового концерту в середині ХХ ст. *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традицій та інновацій*: Матеріали наук.-практ. конф., 21-22 черв. 2019 року. Харків, 2019. С. 6–7.
11. Башмакова Н. В., Євстратенко Б. В. Елегія С. Рахманінова в українському домровому виконавстві: специфіка перекладення та інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: зб. наук. ст. Дніпропетровськ, 2018. Вип. 14. С. 37–47.

12. Берегова О. М. Тенденції візуалізації в сучасній інструментальній академічній музиці в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка*. 2017. № 11. С. 35–45.
13. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років XX сторіччя: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 20 с. URL: <http://cheloveknauka.com/tendentsii-postmodernizma-v-kamernyh-proizvedeniyah-ukrainskih-kompozitorov-80-90-h-godov-xx-stoletiya>
14. Білоус В. П. Психологічні основи виконавської художньої майстерності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 18 с.
15. Білоусова С. В. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 322–332.
16. Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. / упоряд., наук. ред. В. Г. Віткалов. Рівне, 2018. Вип. 28. С. 171–177.
17. Білоусова С. Методологічні засади та педагогічні принципи В. Івка. с. 198
18. Бойчук І. І. Психологія музичного мистецтва: від ідеалу до ідентичності (професійний та особистісний аспекти). Чернівці: Чернівецьк. нац. ун-т, 2012. 244 с.
19. Боров Ю. Эстетика. Москва: Высш. шк., 2002. 511 с.
20. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
21. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва: Ин-т психологии РАН, 1997. 351 с.

22. Бродський Г. Л., Горбенко О. Б., Сметана С. О. Оркестровий клас: навч.-метод. посіб. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. 328 с.
23. Бродський Г., Шевченко І. Формування виконавської майстерності учасників студентських музичних колективів. *Наукові записки Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. Володимира Винниченка*. Серія: Педагогічні науки. 2011. Вип. 101. С. 64–70.
24. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки. Москва: Музыка, 1985. 200 с.
25. Варнавська В., Філатова Т. Геній української домри: портрет в ескізах. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*: зб. ст. Київ-Донецьк, 2001. С. 4–29.
26. Васянович Г. П. Основи психології: навч. посіб. Київ: Пед. думка, 2012. 114 с.
27. Вольская Т. И., Уляшкин М. И. Школа мастерства домриста. Екатеринбург: Диамант, 1995. 161 с.
28. Выготский Л. Психология искусства. Москва: Искусство, 1968. 576 с.
29. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Москва ; Ленинград: Совет. композитор, 1976. 295 с.
30. Гараев А. А. Профессиональная идентичность как научная категория. *Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Я. Каразіна*. Сер. Психологія. 2013. Вип. 51. № 1046. С. 149–155.
31. Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки. Москва: Совет. композитор, 1971. 399 с.
32. Гинзбург Л. С. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. Эстетические очерки. Вып.2. М.: Музыка, 1967. С.22-35.
33. Гомілко О. Гумор, музика й ідентичність: інконгруентність і гармонія. *Докса*. 2011. Вип. 16. С. 40–50.

34. Горіна Л. Специфіка роботи з ансамблем домристів. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні*: зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, ін-т мистецтв. Рівне, 2017. С. 130–134.
35. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 94 с.
36. Гребнева И. В. Conctrto grosso в творчестве А. Корелли: аутентика жанра. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. пр. / Луганськ. держ. ін.-т культ. і мистецтв. Луганськ, 2012. Вип. 22. С. 32–45.
37. Гребнева И. В. А. Корелли как композитор-скрипач: специфіка и универсализм інструмента. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 38. С. 1–19.
38. Гребнева И. В. Темброво-фактурная (скрипичная) составляющая формы в conctrto grosso ola chiesa op. 6 А. Корелли. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. пр. / Луганськ. держ. ін.-т культ. і мистецтв. Луганськ, 2013. Вип. 25. С. 33–47.
39. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Київ ; Тернопіль: Астон, 2002. 236 с.
40. Гуревич П. Проблема идентичности человека в философской антропологии. *Вопросы социальной теории*. 2010. Т. IV. С. 63–87.
41. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
42. Гусак В. А. Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики: автореф. ... дис. канд. пед. наук. Київ, 2011. 22 с.
43. Давидов М. Аспекти фахового мислення музиканта-виконавця *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 7. С. 93–118.
44. Давидов М. Виконавське музикознавство: енцикл. довідник. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2010. 400 с.

45. Давидов М. А. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України. 2- вид., доп. Київ ; Луцьк: Волин. обл. друк., 2008. 412 с.
46. Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ-ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 18. С. 120–140.
47. Дварионас Б. URL: <http://www.belcanto.ru/dvarionas.html> (дата звернення: 15.03.2020).
48. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома. *Філософія епохи постмодерна*: зб. перекладів і рефератів. Минск, 1996. С. 6–31.
49. Домрист Віктор Соломин. 13.07.2009 URL: <https://gloss.ua/story/concerts/article/28291> (дата звернення 15.03.2020).
50. Драганчук В. М. Музична психологія і терапія: навч. посіб. Луцьк: Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. 230 с.
51. Душний А., Чорний Ю. Оркестрове музикування на народних інструментах у контексті академічного синтезу ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 12. С. 97–106.
52. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2016. 40 с.
53. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 18 с.
54. Єргієв І. Д. Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор-артист»). *Вісник НАКККиМ*. 2020. № 1. С. 20–30.
55. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.

56. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: автореф. дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2003. 14 с.
57. Залевська О. Ю. Зародження та розвиток постмодерністського стилю у культурі та мистецтві світу й України. *Вісник ХДАДМ*, 2013, № 2. С. 120–124.
58. Зеленін В. Самоактуалізаційна модель функціонування пам'яті в практиці музиканта-виконавця. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 109–123.
59. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 20 с.
60. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. Москва: Смысл, 2001. 264 с.
61. Івко В. М. Техніка інструментального інтонування. *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва*: матеріали Другої Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 1998. С. 45–46.
62. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
63. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
64. Каган М. С. Человек в теории культуры: Избранные труды. Москва: Юрайт, 2018. 195 с.
65. Калашник П. П. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917-1992 / Харьков. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1992. 445 с.
66. Касаткіна О. М. Тональність як засіб виразності (емоційно-колеристична складова тональності). *Вісник Луганськ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. 2017. № 2 (2). С. 69–80.

67. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 15 с.
68. Кириченко В. П. Джазові твори В. Власова для домри. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 24. С. 373–382.
69. Клавирные концерты И. С. Баха URL: <http://www.liveinternet.ru/community/4989775/post341607170/> (дата звернення: 15.03.2020).
70. Кобекин В. Загадка Орфея. *Музыкальная академия*. 1995. №3. С.11-13.
71. Козлов И. Синтез народных и академических традиций в творчестве В. Ивко. *Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сб. тр. междунар. науч. конф., 11-15 апр. 2019 / РГК им. С. В. Рахманинова Ростов н/Д*, 2019. Т. 3. С. 50–60.
72. Колесник О. С. Художня інтерпретація як феномен культури: автореф. дис ... д-ра культурології. Київ, 2015. 39 с.
73. Колісник О. В. До проблеми визначення соціокультурних контекстів понять «ідентичності» та «самоідентифікації». *Соціологічний аналіз сучасних соціокультурних процесів: колективна монографія / за наук. ред. В. В. Танчера*. Київ, 2017. С. 118–132.
74. Кольц І. Домра та її роль в контексті вітчизняної культури ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль, 2019. № 2 (вип. 41). С. 18–24.
75. Комаренко В. А. Методика навчання гри на чотириструнній домрі. Київ: Радянська шк., 1961. 132 с.
76. Коменда О. Три подхода к изучению исполнительской интерпретации музыкального текста. *Музыкальная академия*. 2015. № 4. С. 159–164.

77. Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.

78. Коновалова І. Ю. Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор-традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України: зб. наук. пр.* / Харків. акад. культури. Харків, 2011. Вип. 35. С. 271–281.

79. Копленд А. Музыка и воображение. *Музыка и время: мысли о современной музыке: сборник / сост., предисл и общ. ред. Г. М. Шнеерсона*. Москва, 1970. Вып. 1. С. 40–84.

80. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979. 206 с.

81. Костенко Н. Е. Борис Александрович Михеев: монографія. Харків: С.А.М., 2012. 180 с. (Биография и библиография выдающихся музыкантов).

82. Костенко Н. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення. *Вісник ХДАДМ*. 2009. № 11. С. 58–65.

83. Костенко Н. Музыкальная династия: комментарий к CD-дискам «Крымского сувенира». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб.наук. ст.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харьков, 2014. Вип. 40. С. 246–266.

84. Костенко Н. Е. Поэтика домрового искусства. *Вісник ХДАДМ*. 2014. № 4-5. С. 60–63.

85. Костенко Н. Е. Современная теория и практика домрового исполнительства в Украине. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній культурі України*. 2014. Вип. 2. С. 33–37.

86. Костенко Н. Украинской четырехструнной домре - 100 лет. *Традиції та новації у вищій архіт.-худож. освіті: зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2009. № 1–2.

87. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.

88. Котляревська О. В. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 19 с.

89. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*. 1969. № 12. С. 24–29.

90. Крицький В. М. Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки: монографія. Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 158 с.

91. Кучма Н. «Звуковой образ фортепиано» Ф. Мендельсона (на примере этюдов ор. 104 б). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 93–105.

92. Леженко В. Актуальний погляд. 01.01.2013. URL: <http://khotkevych.info/fond/2013/01/01/aktualnyj-pohlyad/> (дата звернення: 14.03.2020)

93. Леонтьева Н. Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине XX века. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв. Харків, 2011, Вип. 33. С. 12–26.

94. Лермонтова Е. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 114–132.

95. Лермонтова О. О. Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 21. С. 293 - 308

96. Лермонтова О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 52. С. 145–159.

97. Лермонтова О. О. Трактатування тембру домри на сучасному етапі розвитку домрового мистецтва. *Духовна культура України перед викликами часу* (до 30-річчя кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого): тези доп. учасників III Всеукр. наук.-практ. конф., (16 квіт. 2020 р.). Харків, 2020. С. 110–111.

98. Лермонтова О. Умови темброво-артикуляційного переінтонування в редакціях скрипкової музики для чотириструнної домри. *Духовна культура України перед викликами часу*: тези наук. доповідей. Харків, 2019. С. 76–78.

99. Лермонтова О. Феномен редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського першотексту (в зв'язку зі звукотворчою волею виконавця). *Музика і театр у сучасному науковому дискурсі*: Програма відкр. звіт. наук.-практ. конф., 22 лют 2019 року / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. С. 16.

100. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва: Музыка, 1988. 236 с.

101. Литвинец Т. А. Концерт № 1 для скрипки с оркестром Н. Паганини в репертуаре домриста. *Музичне мистецтво*: зб. наук. ст. / Донецк. гос. музык. акад. им. С. Прокофьева. Донецьк ; Львів, 2012. Вип. 12. С. 259–268.

102. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 318 с.

103. Лотман Ю. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1.: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 247 с.

104. Лошков Ю. І. Євген Олександрович Бортник та академічне народно-інструментальне мистецтво України. *Особистість митця в культурі*: Матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 20-22 квіт. 2016 р. / ХНТУ. Херсон, 2016. С. 59–61.
105. Лошков Ю. І. Народні інструменти в сучасному джазовому виконавстві України. *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традицій та інновацій*: Матеріали наук.-практ. конф., 21-22 черв. 2019 року. Харків, 2019. С. 177–180.
106. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырехструнной домре. Київ: Муз. Україна, 1989. 151 с.
107. Магидович М. Л. Профессиональная идентичность художника. *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2004. Т. VII. № 3. С. 139–152.
108. Маккинон Л. Игра наизусть. Москва: Классика XXI, 2009. 152 с.
109. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2008*: Альманах: наук.-теорет. пр. та публ. / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2008. Вип. 1(10). С. 129–134.
110. Максименко И. Н. Эволюция украинского домрового концерта в свете академизации четырехструнной домры. *Музичне мистецтво*. зб. наук. ст. / Донецк. гос. музык. акад. им. С. Прокофьева. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 188–200.
111. Максименко С. Психологія особистості: змістовні ознаки. *Наука і освіта*. 2014. № 5. С. 45–52
112. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с.
113. Манафова М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2011. 22 с.

114. Мандзюк Л. Асамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис....канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 16 с.
115. Маньковская Н. Постмодернизм в эстетике. *Философская антропология*. 2018. Т. 4. № 1. С. 192–230.
116. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва: Музыка, 1966. 218 с.
117. Матвійчук Л. Д. Методичні основи ансамблевого виконавства. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 96 с.
118. Матвійчук Л. Основи постановки виконавського апарату домриста. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2013. С. 357–367. (Наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової ; вип. 18).
119. Махан В. В. Домра в России: истоки и возрождение: дис. канд. искусствоведения. Москва, 2017. 290 с. URL: <https://docplayer.ru/46893101-Domra-v-rossii-istoki-i-vozhrozhdenie.html> (дата звернення 23.02.2020).
120. Махан В. В. Домра в России: истоки и возрождение: автореф. ... дис. канд. искусствоведения. Москва, 2017. 30 с. URL: <https://docplayer.ru/46490852-Mahan-vera-vladimirovna-domra-v-rossii-istoki-i-vozhrozhdenie-specialnost-muzykalnoe-iskusstvo.html> (дата звернення 23.02.2020).
121. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 256 с.
122. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных*. Москва, 1994. Вып. 129. С. 3–16.
123. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. 1980. № 9. С. 4–46.
124. Мирер П. Уик-энд современной world и jazz музыки – в Коктебеле. URL: <https://www.mediaport.ua/news/culture/45137/uik->

[end sovremennoy world i jazz muzyiki v koktebele](#) (дата звернення: 23.03.2020)

125. Михеев Б. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харків, 1990. 24 с.

126. Михеев Б. Лекція-концерт (21. 05. 2001 р.) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FqI-cqZ1O2s&t=1106s> (дата звернення: 23.03.2020).

127. Моїсєєва М. А. Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. *Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*, 2005. Вип. 21. С. 51–54.

128. Моїсєєва М. А. Музичне виконавство: сутність, методологія, практика. *Сучасна музика в сучасному світі*: зб. наук. пр. 2012. Вип. 2. С. 74–76. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/9076/1/Moiseeva.pdf> (дата звернення 24. 04. 2020).

129. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. URL: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

130. Москаленко В. В. Соціальна психологія: підручник. Київ: Центр учб. літ., 2008. 688 с.

131. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Київ: Муз. Україна, 1994. 205 с.

132. Мужчиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смічкова група: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.

133. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 256 с.

134. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. Москва: Музыка, 1982. 319 с.

135. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 384 с.

136. Ненашева Т. А. Эволюция жанрово-стилевых черт домровой музыки конца XX века. *Международ. науч.-исслед. журн.* 2017. № 1 (55), ч. 3. С. 19–22. URL: <https://research-journal.org/art/evolyuciya-zhanrovo-stilevyx-chert-domrovoj-muzyki-konca-xx-veka/> (дата звернення: 06.04.2021).
137. Овсянкина Г. П. Музыкальная психология. Санкт-Петербург: Союз художников, 2007. 240 с.
138. Овчинникова Ю. Г., Селюгина П. Б. Личностная идентичность: от философских истоков к психологической сущности. *Психология. Журнал Высшей школы экономики*, 2012. Т. 9, № 1. С. 153–161. URL: <https://psy-journal.hse.ru/2012-9-1/51178710.html>
139. Олейник А. Домровое тремоло в аспекте риторического содержания исполнительских приемов игры. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв.* 2018. № 1. С. 57–66.
140. Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та народного інструменталізму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 350–365.
141. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості :сфера музичного мистецтва: навч. посіб. / ред. О. Олексюк, М. Ткач. Київ: Знання України, 2004. 264 с.
142. Олексюк О. М. Формування духовного потенціалу студентської молоді: монографія. Київ: КДІК, 1996. 253 с.
143. Олійник О. О. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. URL: <http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/09/aref-olijnyk.pdf>
144. Олійник О. О. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри: дис. ...канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 205 с. URL: <http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/09/olij%CC%86nyk-dysertacija.pdf>

145. Орлов Г. Семантика музыки. *Проблемы музыкальной науки*: сб. ст. / сост. Г. А. Орлов, В. Н. Холопова, М. Е. Тараканов. Москва: Совет. композитор, 1979. Вып. 2. С. 435–479.
146. Орлова А. Г. Звукоизвлечение на домре: комплекс терминологических проблем. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zvukoizvlechenie-na-domre-kompleks-terminologicheskikh-problem/viewer> (дата зверення: 26.02.020).
147. Орлова Э. А. Концепции идентичности / идентификации в социально-научном знании. *Вопросы социальной теории*. 2010. Т. IV. С. 87–111.
148. Петрик В. В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Одеса, 2009. 16 с.
149. Петрик В. Специфіка домрового інструменталізму. *Виконавське музикознавство*: енцикл. довідник / М. Давидов. Луцьк, 2010. С. 316–317.
150. Петрик В. В. Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі. *Культура України*: зб. наук. ст. / Харків держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 41. С. 228–235.
151. Петрова Т. С. Моторика в техніке домриста. *Музичне мистецтво*: зб. наук. ст. / Донецьк. гос. муз. акад. ім. С. Прокоф'єва. Донецьк ; Львів, 2012. Вип. 12. С. 249–259.
152. Петрушин В. Музыкальная психология. Москва: Академ. Проект: Трикста, 2008. 400 с.
153. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як психологічно-естетична проблема. *Вісник Львів. ун-ту. Серія мистецтво*. Львів, 2003. Вип. 3. С. 84–91.
154. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.

155. Пиц Б., Мікуліч Н. Станіслав Струтинський – домрист і педагог *Молодь і ринок*. 2010. № 4 (63). С. 23–29.
156. Плющенко М. Перекладення та транскрипції Б. Міхєєва як унікальний досвід виконавства на народних інструментах. *Київське музикознавство: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 56. С. 274–283.
157. Потоцька О. В. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: автореф. дис. ... канд мистецтвознавства. Одеса, 2012. 19 с.
158. Психология музыкальной деятельности: теория и практика / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; под. ред. Г. М. Цыпина. Москва: Академия, 2003. 368 с.
159. Психолого-педагогический словарь /сост. Е. С. Рапацевич ; под общ. ред. А. П. Астахова. Минск: Современ. слово, 2006. 928 с.
160. Пчелинцев А. В. Академические народные инструменты: в поисках новой звуковой идентичности. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akademicheskie-narodnye-instrumenty-v-poiskah-novoy-zvukovoy-identichnost> (дата звернення: 13.03.2020).
161. Ревуцький Л. Сонечко. 20 українських народних пісень / Транскр. для чотириструнної домри в супроводі фортепіано М. Т. Лисенка. Київ: АГАТ ПРІНТ, 2018. 44 с. (Педагогічний репертуар мистецької школи).
162. Роговська Є. В., Рутецький В. В. Оркестр народних інструментів: навч.-метод. посіб. Житомир: ХДУ ім. І. Франка. 2014. 220 с.
163. Рожко І. В. Мнемотехніки в розвитку музичної пам'яті молодших школярів. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 3 (81). С. 13–16.
164. Рожко І. В. Питання типології музичної пам'яті особистості. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2016. № 1 (55). С. 305–313.
165. Розанов В. Инструментоведение: пособие для рук. орк. рус. нар. INSTR. Москва: Совет. композитор, 1974. 136 с.

166. Романовський В. І. Аспекти набуття музично-професійних умінь у майбутніх оркестрових музикантів. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 633–636.
167. Роменець В. А. Психологія творчості: навч. посіб. 2-ге вид., доп. Київ: Либідь, 2001. 288 с.
168. Рудницький О. М. Риси імпресіонізму у формуванні нового фортепіанного мислення (на прикладі творчості Миколи Колесси). *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 2. С. 201–204.
169. Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. *Культура і сучасність: альманах / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2014. № 2. С. 112–119.
170. Рябуха Н. Онтологическая специфика музыкального звука как исполнительской категории. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2015. № 1 (18). С. 40–46.
171. Рябуха Н. Специфіка виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму. *Культура України: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури*. 2013. Вип. 44. С. 112–120. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_44_16 (дата звернення: 03.05.2020).
172. Салій В. Художній образ музики у виконавській інтерпретації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 9. С. 54–59.
173. Самойленко О. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2018. С. 7–17. (Наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової ; вип. 26).
174. Серебрянська Г. Темброве переінтонування в композиторській творчості В. Птушкіна. *Комунікативна організація музичного твору: зб. ст.* Київ, 2015. С. 147–154. (Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського ; вип. 16).
175. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста: автореф.дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.

176. Сібріна Г. Лідія Сахарова: «Домрі я віддаю часточку свого серця та свого життя» 17.06.2018 URL: <https://moderato.in.ua/interview/lidiya-saharova-domri-ya-viddayu-chastochku-svogo-sertsya-ta-svogo-zhittya.html> (дата звернення: 27.04.2020).

177. Сліпченко К. Д. Сонорні можливості домри в п'єсах О. Олійника. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2020. Вип. 56. С. 57–73.

178. Соколова О. В. Перспективне слухове мислення як основа виконавської діяльності музиканта-інструменталіста. *Наук. часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти, 2017. Вип. 22 (1). С. 123–128.

179. Сомик О. М. Проблема професійної ідентичності майбутніх вчителів музики. *Сучасна педагогіка: теорія, методика, практика: матеріали III міжнар. наук.-практ. конф., 20-21 трав. 2016 р. Полтава ; Херсон*, 2016. С. 92–98.

180. Старчеус М. Слух музиканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования: автореф. ... дис. д-ра пед. наук. Москва, 2005. 59 с.

181. Сулейманов Р. Ф. Психология профессионального мастерства музыканта-инструменталиста: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. Санкт-Петербург, 2005. 44 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/psikhologiya-professionalnogo-masterstva-muzykanta-instrumentalista> (дата звернення: 17.03.2020).

182. Сухленко И. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица *Традиции та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. ст. / Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв. Харків, 2010. Вип. 1. С. 228–232.

183. Сухленко И. Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 116. С. 51–58.

184. Тарасова О. О. Історико-культурна еволюція артикуляційного комплексу (на прикладі вокальних циклів ХІХ-ХХ сторіч): автореф. дис. ... канд мистецтвознавства. Харків, 2004. 20 с.
185. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. *Избранные труды*: в 2-х т. Т. 1. М.: Педагогика, 1985. С. 42-222.
186. Терехов С. Агогика как индикатор стиля: сравнительная типология. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 102–118.
187. Трофимчук О. І. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 19 с.
188. Усатенко Т. Ідентичність в контексті мистецької освіти. *Естетика та етика педагогічної дії*: зб. наук. пр. / Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України ; Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Київ ; Полтава, 2011. Вип. 1. С. 137–148.
189. Флиер А. Я. Структура и динамика культурогенетических процессов: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Москва, 1995. 34 с.
190. Фонарев А. Развитие личности в процессе профессионализации. *Вопросы психологии*. 2004. № 6. С. 72–83.
191. Форманюк І. В. П'єси для домри-соло: філософсько-естетичні та музично-технологічні підстави мініатюризації. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2015. С. 265–275. (Наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової ; вип. 21).
192. Форманюк І. В. Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2017. С. 403–415. (Наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової ; вип 24).
193. Фурдичко А. О. Історія і розвиток сучасного українського фольк-джазу: від африканських барабанів до українських бубнів. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. Вип. 2. С. 122–128.

194. Фурдичко А. О. Розвиток українського фоль-джазу в сучасному українському естрадному мейнстрімі. *Наука як рушійна антикризова сила*: зб. ст. за матеріалами IV Міжнар. конф. (м. Київ, 31 серп. 2017 р.). Київ, 2017. Ч. 2. С. 63–67.
195. Хасан И. К концепции постмодернизма. URL: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=0 (дата звернення: 18.03.2020).
196. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания. URL: <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html> (дата звернення: 15.04.2020).
197. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. САНКТ-Петербург.: Лань, 2001. 496 с.
198. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: автореф. ... д-ра психол. наук. Ленинград, 1989. 31 с.
199. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учеб. пособ. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 212 с. URL: <http://eanw.info/enzilkopedia/psychology-muzikalino.pdf> (дата звернення: 03.01.2020).
200. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
201. Цыпин Г. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. Москва: Совет. композитор, 1988. 384 с.
202. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика. Санкт-Петербург.: Алетейя, 2001. 320 с.
203. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984. 176 с.
204. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. М, 1994. 345 с.
205. Черноиваненко А. Кантиленні засади музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2013. Вип. 17. С. 241–250. (Наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової ; вип. 17).

206. Черноиваненко А. Музыкально-инструментальная культура в системе музыкального этоса. *Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв.* Серія: Музичне мистецтво. 2018 № 2. С. 27–42.

207. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ? 2015. 18 с.

208. Шамлян К. Професійна ідентичність особистості. *Соціогуманітарні проблеми людини.* 2008. № 2. С. 137–142.

209. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.* Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

210. Шахрай Т. Становлення професійної ідентичності майбутніх педагогів: історико-теоретичний аспект. *Гірська школа українських Карпат.* 2016. № 14. С. 148–153.

211. Шнейдер Л. Б. Профессиональная идентичность: монография. Москва: МОСУ, 2001. 272 с.

212. Штейнпресс Б. Музыка XX века. Ч. I. Классицизм и романтизм. Москва: Совет. композитор, 1968. 486 с.

213. Щедровицкий Г. П. Избранные труды. Москва: Шк. Культ. Полит., 1995. 800 с.

214. Щедровицкий Г. П. Проблемы методологии системного исследования. Москва: Знание, 1964. 48 с.

215. Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. М.: Шк. Культ. Полит., 1997. 656 с.

216. Щербатова О. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2012. 22 с. URL: <http://cheloveknauka.com/zvukovoy-obraz-instrumenta-v-solnyh->

fortepiannyh-proizvedeniyah-otechestvennyh-kompozitorov-60-80-h-godov-xx-veka (дата звернення 23. 12. 2019).

217. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. 344 с.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**у спеціалізованих фахових виданнях України:**

1. Лермонтова Е. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки). *Аспекти історичного музикознавства*: збірник статей. Вип. XI. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2018. С. 114–132.
2. Лермонтова О. О. Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності. *Аспекти історичного музикознавства*: збірник статей. Вип. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. С. 293–308.
3. Лермонтова О. О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 52: Когнітивне музикознавство, Харків, 2019. С. 145–159.

Праці у наукових зарубіжних виданнях

2. Liermontova Y. Psychological markers of domra-player's creative personality in the context of modern sound-sphere. *European Journal of Arts: scientific journal*. Release No 3. Vienna: Premier Publishing, 2020. P. 90–95.

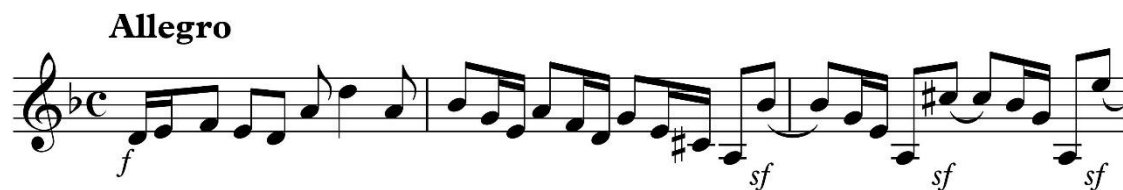
Додаток Б

Фрагменти нотних прикладів редакції скрипкового тексту для виконання на 4-х струнній домрі

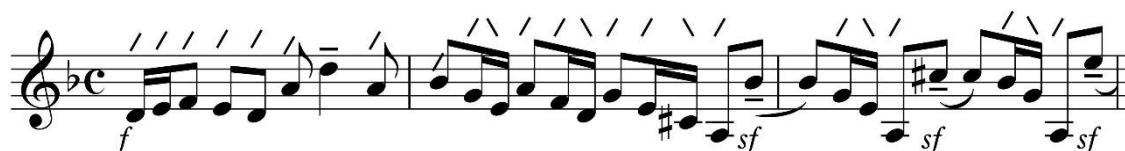
Приклад № 1

Й.С Бах Концерт ре-мінор 1ч.

а) скрипковий варіант Ф. Давида



б) домровий варіант

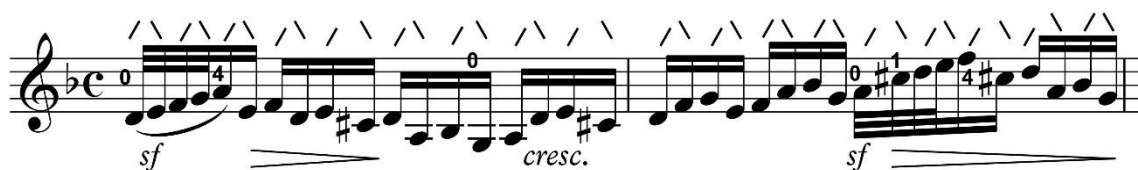


Приклад № 2

а) скрипковий варіант



б) домровий варіант



Приклад №3

а) скрипковий варіант

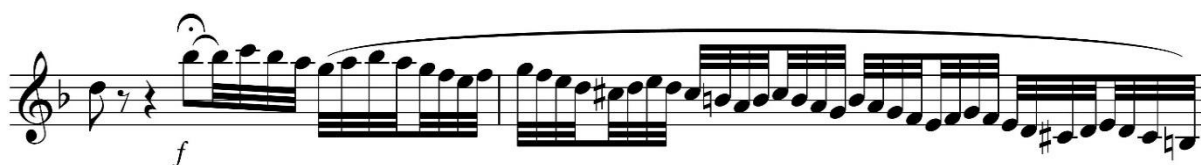


б) домровий варіант

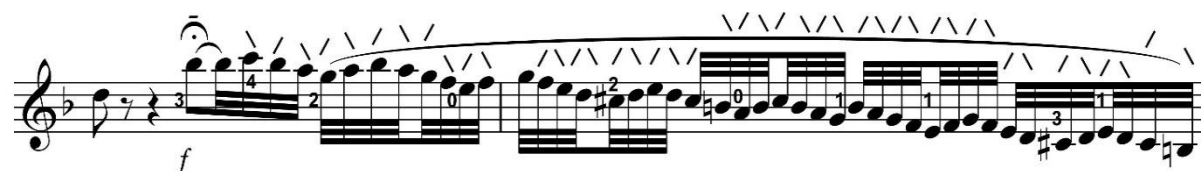


Приклад №4

а) скрипковий варіант



б) домровий варіант



Б. Дваріонас «Елегія»

Приклад №5

а) скрипковий варіант



б) домровий варіант



Приклад №6

а) скрипковий варіант



б) домровий варіант



Приклад №7

а) скрипковий варіант



б) домровий варіант



Додаток В**Посилання на записи творів у виконанні Н. Костенко, В. Матряшина, Віктора Соломіна (інтернет-ресурси)****1. Наталія Костенко**

- П.И.Чайковский - Русский Танец/Tchaikovsky - Russian Dance/Natalia Kostenko(domra) - <https://www.youtube.com/watch?v=92QzK2NPrPU>
- Концерт Наталии Костенко(домра) (13.04.2016)/ Natalia Kostenko Concert(domra) - <https://www.youtube.com/watch?v=9z7Q0jaZe30>
- Almeida-Frolov "Love Song"/Альмейда-Фролов "Песнь любви"/Natalia Kostenko(domra) - <https://www.youtube.com/watch?v=3NeU8TQzWAQ>

2. Валерій Матряшин

- В. Матряшин Імпровізація і токати - https://www.youtube.com/watch?v=STBHib5J_is
- В. Матряшин Дощик - <https://www.youtube.com/watch?v=CES7fT0i5MY>
- В. Матряшин Етюд в класичному стилі - <https://www.youtube.com/watch?v=XU-e662iaOg>
- В. Матряшин Конкорд - https://www.youtube.com/watch?v=YE9_OXjAFGQ

3. Віктор Соломін

- Victor Solomin Shape Of My Heart by Sting - https://www.youtube.com/watch?v=jS7ewD_cbrs

- Квартет Віктора Соломіна – Astor Piazzolla Libertango - <https://www.youtube.com/watch?v=krwenX3eqvg>
- Віктор Соломін Astor Piazzolla Milonga del Angelo - <https://www.youtube.com/watch?v=kThw7g-r97s>

Фото



Борис Міхєєв

Віктор Соломін

Валерій Матряшин

Наталія Костенко