

MAIN TRENDS OF DEVELOPMENT OF CHOIR MINIATURE IN THE CONTEXT OF VOLODYMYR ZUBYTSKY

Ohmanyuk Vitaliy, candidate of Art criticism, associate professor of the department of music and practical training of the faculty of culture end arts, East Europe university of the name of Lesia Ukrainka, Lutsk

In this article as a result of research meaningfulness of Ukrainian choral music of modern composer Volodymyr Zubytsky is analysed, the basic achievements of composer are outlined in development of choral miniature, addition of choral language is carried out modern facilities of choral letter.

The research was conducted on the basis of comparison of the principles of work with folklore materials V. Zubytsky and the creative method of the founders of the genre of choral processing – M. Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovich. As a result of the analysis of folklore miniatures by V. Zubytsky, the basic principles of the construction of folk miniature miniatures were determined, their organic relationship with the traditions of the Ukrainian folk-folk culture and the similarity to the principles of work with folklore materials discovered and proposed by the founders of this genre were identified.

Key words: choir miniature, song folklore, folk melodies, composer's activity.

UDC 78.071.1(477)(092):784.1

MAIN TRENDS OF DEVELOPMENT OF CHOIR MINIATURE IN THE CONTEXT OF VOLODYMYR ZUBYTSKY

Ohmanyuk Vitaliy, candidate of art criticism, associate professor of the department of music and practical training of the faculty of culture end arts, East Europe university of the name of Lesia, Lutsk

The aim of the article is to analyze the significance of Ukrainian choral music by contemporary composer Volodymyr Zubytsky, in particular to outline his main achievements in the development of choral miniatures, namely the updating of the choral language by contemporary means of composer's writing.

The methodological basis of the research was work M. Varakuta, M. Dmytrenko M. Zakovych I. Ziazium, O. Semashko.

Results. Volodymyr Zubytsky chorus miniatures is a vivid example of a contemporary composer's appeal to the traditional genre layers of national culture that have passed the centuries-old historical path and have become a kind of «business card» of the works of Ukrainian composers of previous generations

Novelty. Is that the analysis, the significance of Ukrainian choral music by contemporary composer Volodymyr Zubytsky has been revealed, in particular, his main achievements in the development of choral miniatures, namely the updating of the choral language by contemporary means of composer's writing, are outlined.

The style of chorus miniatures by V. Zubytsky crystallized under the influence of the traditions laid down by M. Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovich, which was to the greatest extent found in choral miniatures of folk type. At the same time, stylistic tendencies, formed by V. Zubytsky in folklore miniature, have become an organic embodiment in the musical language of spiritual and secular miniatures.

The practical significance of this study is that the results can be used to design training courses – study of art, cultural orientation, in the preparation of appropriate textbooks for art schools of different levels of accreditation.

Key words: choir miniature, song folklore, folk melodies, composer's activity.

Надійшла до редакції 29.11.2017 р.

УДК 788.5

КОМПЛЕКС ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ В ТВОРАХ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТ.

Перцов Микита Олегович, викладач кафедри камерного ансамблю, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, м. Київ
nikitaflute@gmail.com

Дослідження присвячено аналізу виразних засобів у творах для флейти соло українських композиторів початку ХХІ ст. Попри стильову різноманітність авторів можна відмітити тенденцію до розширення виконавських можливостей флейти шляхом використання новітніх прийомів гри. Характерною ознакою є зростання ролі виконавця, який часто виступає в якості співавтора, здійснюючи формотворення у п'єсах, написаних із використанням алеаторичного принципу. Твори для інструмента соло потребують дотримання балансу між інтонаційністю, технікою дихання, артикуляцією, володінням технічними навичками та специфікою звучання.

Ключові слова: флейта, соло, засоби виразності, новітні прийоми гри.

Постановка проблеми. В творчості українських композиторів представлено чимало кількості камерних творів, серед яких справжнім випробовуванням для виконавців є композиції для інструмента-соло. Проте, якщо твори для групи струнних уже давно увійшли до виконавського репертуару та посіли значне місце в історії музичної культури, творів для духових інструментів соло написано набагато менше. Власне, сам характер духового виконавства потребує такого музичного матеріалу, який би був підготовлений з урахуванням усіх технічних можливостей інструменту та фізичних характеристик виконавця. Аналіз особливостей творів для флейти соло українських композиторів ХХІ ст. є актуальним дослідженням, що сприятиме розкриттю цієї малодослідженої сфери вітчизняного музикознавства.

Останні дослідження та публікації. Зазначимо, що в останні роки виникло декілька наукових розробок, присвячених аналізу творів для духових інструментів-соло, серед яких виокремимо роботи В. Громченка, який досліджує витоки становлення музики для інструмента соло. І. Мутузкін аналізує особливості флейтової музики початку ХХ ст. У працях А. Кушніра розглядаються критерії оцінки майстерності флейтиста. Проте спеціальних досліджень, присвячених сольним флейтовим творам поки нема.

Метою дослідження є аналіз особливостей застосування виразових засобів у творах для флейти соло українських композиторів ХХІ ст. Однією з творчих задач, що постає перед виконавцем, який обирає твори своїх сучасників, є потреба підготовки відповідної інтерпретації. Твори для інструмента соло потребують дотримання балансу між інтонаційністю, технікою дихання, артикуляцією, володінням технічними навичками та специфікою звучання. В сольних творах флейтист створює додаткові лінії за рахунок співу, клацання, мультифонік, обминаючи лінійність фактури. Відсутність інших виконавців потребує заповнення музичного простору, володіння музичним часом та, разом із тим, надає свободу в метроритмічному відношенні, позбавляє необхідності спільного інтонування та єдиного подиху, які присутні при ансамблевому виконанні.

Виклад основного матеріалу. Зв'язок між композиторською творчістю та виконавською діяльністю завжди мав величезне значення для розвитку музичної культури. Сучасна музична практика не є виключенням. Чимало сучасних творів українських композиторів виникає завдяки появі сольних проектів музикантів-виконавців, які прагнуть підтримувати сучасну новітню музику. В. Громченко вказує на те, що можна спостерігати процеси активізації твору для інструмента соло багатьма композиторами другої пол. ХХ століття, а також на інтенсивність виконавської й педагогічної зацікавленості композиціями соло на початку ХХІ ст. Так, у рамках міжнародного українського фестивалю «Форум музики молодих», фестивалю сучасної академічної музики «Гольфстрім» та декількох сольних концертів українських флейтистів виникла значна кількість нових творів. Хоча автори належать до різних композиторських шкіл та мають яскраву індивідуальну музичну мову, можна виокремити низку спільних рис, притаманних усім творам або скоріше тих якостей, якими повинні володіти виконавці-флейтисти. А. Кушнір у своєму дослідженні згадує основні критерії майстерного виконавця: 1) техніка дихання, що зумовлює вільне використання кількості повітря, необхідного для виконання художніх завдань; 2) артикуляція, запорукою якої є атака, ступінь розвитку технічних навичок (техніка пальців, техніка мови); 3) звучання (насиченість тембрового забарвлення, точність звуковисотного інтонування); 4) артистизм (виконавська постановка, сценічні рухи, міміка, зовнішній образ) [3; 81–82].

Розглянемо деякі зразки творів сучасних українських композиторів, написаних для флейти соло. Так, у грудні 2009 р. С.Вілка зіграв перший концерт авторського виконавського проекту The Solo Flute Project – музики для флейти соло, для якого написали свої твори такі українські композитори, як О. Шмурак, О. Безбородько, О. Серова, А. Аркушина та російський композитор Г. Дорохов. Розглянемо твір О. Безбородька – композитора, піаніста, лауреата міжнародних конкурсів піаністів.

П'єса для флейти соло має назву «Зубь» і присвячена першому виконавцю (С. Вілці). За своєю природою в ній надається «свобода» виконавцю, складається враження імпровізаційного характеру композиції. Проте, насправді кожний елемент розрахований та немає жодного «зайвого» звуку. В основі композиції закладено один мотив d-fis-gis. Уся тканина спирається на повторення цієї інтервальної послідовності. Принцип інтонаційної остинатності компенсується застосуванням різноманітних артикуляційних прийомів, штрихів та способів звуковидобування. Твір має виконуватись у межах 3'15"-3'45", адже композитор дає можливість флейтисту самому визначати тривалість певних тонів. Так, на початку композиції звук Gis другої октави має виконуватись *lunga possibile* та *forte possibile*. За умови, що твір виконується соло, виконавець, у певному сенсі, може сам керувати драматургією твору.

Цей твір є справжньою «енциклопедією» найсучасніших прийомів гри на флейті. Так, виконавець має у п'ятому такті одночасно з грою на інструменті робити глісандо голосом; у п'ятнадцятому такті флейтист має клацати клапанами лівою рукою, супроводжуючи власне піцикато. Подібний прийом досить часто використовують в авангардній музиці, так, у свою чергу, він був представлений у Е. Вареза.

У вісімнадцятому такті використовуються мультифоніки – співзвуччя, які можуть включати від двох до чотирьох звуків за рахунок використання обертонового звукоряду; у другому проведенні основного матеріалу застосовується прийом *jet whistle*. Досить влучний його опис належить О. Танцову, який надає практичні поради щодо особливостей його звуковидобування: «Джет вістл – це сильний звук із міцним супроводом шуму повітря. Його можна порівняти зі звуком літака, що злітає. Щоб отримати джет-вістл, треба повністю закрити дульце губами, проте так, щоб була можливість дихати у нього. Потім сильним імпульсом діафрагми послати повітря у інструмент. Якщо при цьому повернути флейту усередину або зовні, то джет-вістл буде змінюватися за тембром та висотою» [5; 18].

Отже, можна зазначити, що твір для інструменту соло завжди є найбільшим випробовуванням для виконавця не лише стосовно його психологічної готовності до індивідуального виступу, але і з позиції технічної досконалості та обізнаності щодо новітніх технік гри. В силу того, що інших виконавців немає, флейтист створює додаткові лінії за рахунок співу, клацання, мультифонік, обминаючи лінеарність фактури. Відсутність інших виконавців потребує заповнення музичного простору, володіння музичним часом та, разом з тим, надає свободу в метроритмічному відношенні, позбавляє необхідності спільного інтонування та єдиного подиху, присутніх при ансамблевому виконанні. Подібні твори українських композиторів являють інтерес як для виконавців, так і музикознавців, адже вони свідчать про високий рівень розвитку як композиторської, так і виконавської техніки та її конкурентоспроможність у світовій музичній культурі.

Зовсім іншим за своїми характеристиками є твір для флейти соло «Пастораль» (2010 р.) сучасного українського композитора З. Алмаші, присвячена «екологічно чистим куточкам планети». Сам автор зауважує, що робота над твором відбувалась на природі, біля ріки. Власне, твір має багато звуконаслідувальних елементів, проте набагато більш важливою є образна сторона твору. Адже всі компоненти – починаючи від ладового забарвлення до особливостей ритмічної організації відтворюють насолоду милуванням природою, естетизацією довкілля, його поетичне піднесення. Початкова фраза флейти має інтонаційну спільність із соло першої флейти на початку «Пополудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Так, у третьому такті Дебюссі представлено зворот *cis-dis-gis-e-gis-h-h-cis-gis*, у першому такті Алмаші закладено наступну мелодію: *c-d-f-g-e-d-b-d-e-a-fis*.



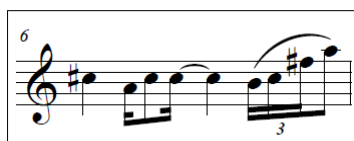
У самому тексті поділ на такти здійснюється довільно, без позначень розміру. Тактові риси мають відділяти ті чи інші смислові фрази. Темпоритм формує сам виконавець, не скутий акцентністю визначеного розміру такту. Подібний виразний засіб, з одного боку, пов'язаний з фольклорно-імпровізаційним музикуванням, а з іншого, відповідає новітнім алеаторичним методам композиції. Тип розгортання мелодичної тканини повністю відповідає наміру створити пасторальний настрій. Алмаші практично не звертається до будь-яких складних прийомів гри, його мета – відтворити награвання пастушої свирілі, як це відбувається, наприклад, після першої зміни темпу на *Allegro molto*.



В основі закладена одна послідовність звуків *d-c-d*, що здобуває розвиток за рахунок метроритмічного варіювання. Власне, традиція сприйняття флейти як інструменту, пов'язаного з пасторальними картинками, була закладена ще в XIX ст. Сучасний дослідник І. Мутузкін указує на те, що саме за добу романтизму можна спостерігати зсув такого улюбленого колись інструменту на периферію, причина чого полягає у наступному: «Звукообраз флейти, що склався в європейській культурі до XIX ст., представляє цей інструмент, у першу чергу, як пасторальний. У меншій мірі розкрито романтиками бойовничий потенціал флейти, яка має пронизливий, призовний тембр. Таким чином, семантичне «поле» флейти, підтримане віковими традиціями, у значному ступені міфологізоване, видається романтику, який шукає небувалих звучань, недостатньо точно

різноманітним і таким, що обмежує творчу фантазію» [4; 161]. У творі Алмаші, одним із ключових моментів, на які повинен звернути увагу виконавець, є техніка дихання, що повинна забезпечувати вірне фразування.

У творі О. Серової «Pop-sa» (2009 р.) від особистості виконавця залежить сама композиція та внутрішнє наповнення, адже перший розділ являє собою послідовність невеликих уривків від одного до двох тактів, кожний з яких має виконуватись задану кількість раз. Деякі уривки мають визначену кількість програвань, наприклад (1 раз), але є й ті, що передбачають можливість виконання від 6 до 10 програвань. Тобто в основі п'єси закладено принцип обмеженої алеаторики. Ц. Когоутек визначає її наступним чином: «Алеаторика – це така техніка композиції, при якій певна частина процесу створення музичного твору (включаючи його реалізацію), що стосується роботи з різноманітними елементами і параметрами музики, підкорена більш чи менш керованій випадковості» [2; 236]. Він вказує, що таким чином досягається більша свобода композитора та виконавця. Алеаторика внутрішньої форми (або обмежена) утворюється за рахунок алеаторного використання ритму, темпу, метру, мелодики, гармонії, поліфонії, тембру. В п'єсі Серової, відповідно використовуються усі компоненти, окрім поліфонії. Безумовно, саме від виконавця, його внутрішнього відчуття форми, смаку, вподобань буде залежати варіант, що лунає. В основі твору закладено принцип поступового формування основної фрази.



Її зародження розпочинається з повторення центрального тону композиції – звуку *sis*. Поступово музичний матеріал відходить від алеаторики до статичного, записаного в нотах тексту, проте й тут на розсуд виконавця залишається вибір динаміки та штрихів. Відбувається підсумовування масштабнотематичної структури. Проте стабільність тексту змінюється тим, що автор позначає в тексті, як *super-solo*. Це сфера повної свободи виконавця, який може грати будь-який музичний матеріал, у довільному темпо-ритмічному, динамічному чи інтонаційному відношенні. Хоча автор нагадує виконавцю, що варто враховувати кількість тактів, яка була від самого початку твору до цього моменту, аби не втратити відчуття форми. Після цього соло зі зміною темпу на *Adagio molto, rubato* йде музичний матеріал, що нагадує типову каденцію наприкінці концерту. В його основі віртуозні пасажі, що призводять до проведення елементів першого розділу, проте у оберненні. Найбільшою вимогою до виконавця в даному творі виступає не лише застосування обмеженої алеаторики, але й необхідність імпровізувати чималу частину п'єси, не забуваючи про форму та загальну композицію.

У п'єсі О. Шмурака «Морковний сік» для флейти соло (2013 р.), виконаної в рамках фестивалю сучасної музики «Гольфстрім», представлені виконавські складнощі різних рівнів. Хоча це твір для одного інструменту, проте його структура пов'язана з певною діалогічністю, що досягається за рахунок чергування епізодів швидких, енергійних, віртуозних та повільних, медитативного характеру, в яких передбачається не тільки тембрально забарвлене звучання флейти, але й застосовуються прийоми *Whistle tones* (свистячі звуки) та звук із шумом повітря. Різноманітність прийомів гри, включаючи ті, що вже давно увійшли в ужиток як, наприклад, *staccato*, *legato*, *frullato*, створюють насправді широку палітру виразних можливостей флейти. «Змагання» двох різних образних сфер призводить до переваги «тихого» звукокомплексу. Досить виразно звучить прийом *Whistle tones*, звуковидобування якого О. Танцов пояснює наступним чином: «Вістл-тони представляють собою добре відомий акустичний феномен шуму повітря на скосі (наприклад, пляшки чи трубки). Є два способи отримання вістл-тон. Можна використати призвук на будь-якій аплікатурі. Причому у верхньому регістрі зробити це доволі легко, в середньому – складно, на п'яти нижніх звуках – неможливо. Другий спосіб – використати аплікатури нижніх нот. Отримані тут вістл-тони слідує як обертонові серії» [5; 17]. Варто зазначити, що автор не намагається досягнути звуконаслідувального ефекту, назва твору передає скоріше іронічний підхід Шмурака до власної творчості. Одним із важливих компонентів у створенні загальної композиції є залучення значної кількості пауз, які дозволяють донести до слухача мінімальні зміни у гучності, такі, як шум повітря чи подих.

Поділяємо думку В. Громченка, який, аналізуючи твір для кларнета соло В. Мартинюк, зазначає: «застосування композитором засобів виразності у творах для інструмента соло базується на різнобічному розумінні природи виразових можливостей інструмента. Першорядний критерій жанру музики соло, яким є творча робота з арсеналом художніх засобів лише одного, конкретно визначеного автором інструмента, набуває основоположного значення у використанні виразової

палітри. Саме він у значній мірі формує специфіку впровадження виразових засобів, у такий спосіб окреслюючи характерологічну індивідуальність жанру музики для інструмента соло» [1; 87].

Висновки. Отже, серед творів, призначених для флейтового виконання одними з найбільш складних є сольні. Сольне виконання знімає потребу у досягненні стрункового ансамблю, яке необхідне вже навіть у дуєті. Проте, на перший план виходять вимоги до виконавця, пов'язані з тим, що він часом має за допомогою технічних прийомів чи психологічної налаштованості відтворювати діалогічний принцип розгортання музичного матеріалу. Від презентації буде залежати подальша доля твору. Нерідким є написання композиторами репертуару для конкретного флейтиста, що сприяє досягненню найбільш влучної творчої взаємодії, яка проявляється у знанні його «сильних» та «слабих» сторін. Вимогами для виконавця, що обирає твори своїх сучасників, постає потреба створення відповідної інтерпретації. Головними ж вимогами є дотримання балансу між інтонаційністю, технікою дихання, артикуляцією, володінням технічними навичками та специфікою звучання. Важливим є знання як традиційних, так і новітніх прийомів гри, що дозволяє відтворити всі нюанси творчого задуму.

Список використаної літератури

1. *Громченко В. В.* Специфіка використання засобів виразності у творах для інструмента соло (на прикладі «Інтерв'ю на задану тему» В. Мартинюк для кларнета соло) / В. В. Громченко // *Культура і сучасність*. – 2014. – № 2. – С. 83–88.
2. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 358 с.
3. *Кушнір А. Я.* Формирование критериев оценки мастерства исполнителя на флейте / А. Я. Кушнір // *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 2013. – № 1(9). – С. 79–83.
4. *Мутузкин И. А.* Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента / И. А. Мутузкин // *Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского*. – 2009. – № 6 (2). – С. 161–164.
5. *Новые приемы игры на флейте* / сост., авт. метод. части О. И. Танцов. – М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. – 80 с.

References

1. *Gromchenko V. V.* Specy`fika vy`kory`stannya zasobiv vy`raznosti u tvorax dlya instrumenta solo (na pry`kladi «Interv`yu na zadanu temu» V. Marty`nyuk dlya klarнета solo) / V. V. Gromchenko // *Kul`tura i suchasnist`*. – 2014. – № 2. – S. 83–88.
2. *Kogoutek Ts.* Tehnika kompozitsii v muzyike XX veka / T. S. Kogoutek. – M. : Muzyika, 1976. – 358 s.
3. *Kushnir A. Ya.* Formirovaniye kriteriev otsenki masterstva ispolnitelya na fleyte / A. Ya. Kushnir // *GESJ: Musicology and Cultural Science*. – 2013. – № 1 (9). – S. 79–83.
4. *Mutuzkin I. A.* Fleyta v muzyikalnoy kulture nachala HH veka: k voprosu o samoopredelenii instrumenta / I. A. Mutuzkin // *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. – 2009. – № 6 (2). – S. 161–164.
5. *Novyie priemyi igryi na fleyte* / sost., avt. metod. chasti O. I. Tantsov. – M. : Nauch.-izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2011. – 80 s.

THE MEANS OF EXPRESSION COMPLEX FOR THE FLUTE SOLO IN THE WORKS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE XXI CENTURY

Pertsov Nikita, Lecturer, Department of Chamber Ensemble, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The research is devoted to the analysis of the means of expression for flute solo in the works of the Ukrainian composers at the beginning of the XXI century. Despite the stylistic diversity of the authors, a tendency to expand the performing flute opportunities through the use of the advanced playing techniques may be noted. A characteristic feature is the increasing role of the artist, who often acts as a co-author, performing plays written by using the aleatoric principle. The works for a solo instrument require a balance between an intonation, a breathing technique, an articulation, a possession of technical skills and sound characteristics.

Key words: flute solo, means of expression, the latest playing techniques.

UDC 788.5

THE MEANS OF EXPRESSION COMPLEX FOR FLUTE SOLO IN THE WORKS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE XXI CENTURY

Pertsov Nikita, Lecturer, Department of Chamber Ensemble, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The aim of the study is to analyze the peculiarities of the use of expressive means in the works of the Ukrainian composers of the XXI century for flute solo. The main works of contemporary authors that are considered in this paper are O. Bezborodko's «Zub'», O. Serovo's «Pop-sa», Z. Almash's «Pastoral» and O. Shmurak's «Carrot juice».

Research methodology. The methodology of the study involves the use of the methods of analysis and synthesis. The source base is the work of V. Gromchenko, who studies the origin of music formation for the instrument solo. I. Moutuzkin analyzes the peculiarities of the flute music at the beginning of the XX century. In the writings of A. Kushnir, the main criteria for evaluating the skill of flutist are considered. However, there are no special studies devoted to solo flute works yet.

Results. It can be concluded that among the works intended for flute execution, one of the most complex is solo. The solo performance eliminates the need to achieve a slender ensemble that is already needed even in a duet. However, the requirements for the performer, due to the fact that he sometimes with the help of a technical acceptance or a psychological determination reproduces the dialogic principle of the deployment of the musical material, come to the foreground. The fate of the work will depend on the presentation.

Novelty. The works for the solo instrument require a balance between an intonation, a breathing technique, an articulation, technical skills and the specificity of the sound. In solo works, the flutist creates the additional lines at the expense of singing, clicking, multiphonic, bypassing the linearity of the texture. The absence of other performers requires the filling of musical space, the possession of musical time and, at the same time, gives freedom in the metro rhythmic sense, eliminating the need for a common intonation and a single breath that is present in ensemble performance.

The practical significance. Ukrainian educators may find the information contained in this article useful for conclusions about the development of the national music for flute solo and its great potential.

Key words: flute solo, means of expression, the latest techniques of the game.

Надійшла до редакції 9.10.2017 р.

УДК 7.046.3(477.54):75.03«16»

СЛОБОЖАНСЬКА ІКОНА «ПРЕОБРАЖЕННЯ» З КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ: ІКОНОГРАФІЯ, СТИЛІСТИКА, АТРИБУЦІЯ

Шуліка В'ячеслав Вікторович, кандидат мистецтвознавства,
доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків
shulikavv@ukr.net

Статтю присвячено іконі «Преображення» із зібрання Харківського художнього музею. Вперше розглянуті питання походження пам'ятки. На думку автора, ікона походить із Білогірського Свято-Миколаївського Горнальського монастиря колишнього Сумського черкаського (Слобідського-Українського) полку. Ікона є твором бароково-маньєристичного синтезу, що властиво слобожанському іконопису другої пол. XVII ст., має оригінальні деталі іконографії, які отримали подальше поширення в іконописі Лівобережної України в XVIII ст.

Ключові слова: Слобожанщина, ікона, бароко, маньєризм, Преображення.

Постановка проблеми. На початку 20-х рр. XX ст. до збірки Музею українського мистецтва у Харкові надійшла велика за розміром іконостасна пам'ятка «Преображення». На той час ця ікона (ЖРУ 7) була чи не єдиною слобожанською іконою XVII ст. у збірці Харківського художнього музею (далі ХХМ), атрибуція якої, як пам'ятки слобожанського іконопису, не викликає суперечок. Хоча в наукових розвідках українських мистецтвознавців цій іконі приділено чимало уваги, сьогодні не має єдиної думки щодо її походження та датування. Окрім того, за рамками наукових досліджень залишилися питання її іконографічних особливостей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Ікона «Преображення» тривалий час не мала чіткої атрибуції. В музейній Науковій картці ікони лише вказано, що вона походить із «Белгородського монастиря». Атрибуції 1960-х рр. відносили цей витвір іконопису до волинської школи XVII ст., пізніше до Наддніпрянщини XVIII ст. В альбомах збірки Харківського художнього музею [19–21] іконі «Преображення» не було приділено уваги взагалі.

Перша наукова атрибуція пам'ятки зроблена 1969 р. С. Таранушенком, який вказав, що ікона написана на теренах Харківщини на рубежі XVII–XVIII ст. П. Жолтовський спочатку був згоден з цією атрибуцією, про що свідчить його підпис на фото ікони в ХХМ, але пізніше датував ікону початком XVIII ст. [5; 55]. Л. Міляєва датувала ікону 30-ми рр. XVIII ст. Це датування було прийнято й ХХМ. Д. Степовик [17; 286] та харківська дослідниця Т. Паньок [14], наслідуючи думку П. Жолтовського, датували ікону початком XVIII ст. Але київська дослідниця С. Оляніна згодна з датуванням ікони С. Таранушенком, тобто датує ікону кінцем XVII ст. [12; 224–226].

Розбіжності в датуванні пам'ятки не завадили майже однотайному висновку, що ікона «Преображення» з ХХМ є видатною пам'яткою українського бароко. Лише С. Оляніна звернула увагу на маньєристичну складову рельєфного декоративного тла ікони.