

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 2



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2024

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

**Охманюк Віталій Федорович**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор);

**Виткалов Володимир Григорович**, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музезнавства, Рівненський державний гуманітарний університет;

**Славомір Галік**, кандидат наук, професор, заступник декана з наукової роботи та міжнародних зв'язків факультету засобів масової комунікації, Університет св. Кирила і Мефодія в Трнаві (Словаччина);

**Герчанівська Поліна Евальдівна**, доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

**Гуцул Іван Андрійович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

**Дичковський Степан Іванович**, доктор культурології, доцент, директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

**Душний Андрій Іванович**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти;

**Єфіменко Аделіна Геліївна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, Український вільний університет Мюнхена (Німеччина);

**Зав'ялова Ольга Костянтинівна**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;

**Засць Віталій Миколайович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона, заступник декана факультету народних інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського;

**Карась Ганна Василівна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

**Колесник Олена Сергіївна**, доктор культурології, доцент, професор, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка;

**Коменда Ольга Іванівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії, теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки;

**Петрук Роман Ігорович**, заслужений діяч мистецтв України, доцент, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука;

**Русаків Сергій Сергійович**, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри богослов'я, релігієзнавства та культурології, Український державний університет імені Михайла Драгоманова;

**Синкевич Наталя Тадеївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка;

**Смирна Леся В'ячеславівна**, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу методології мистецької критики, Національна академія мистецтв України;

**Тшесіок Марцин**, доктор габлітований, професор (теорія музики), доцент кафедри композиції та теорії музики, Музична академія імені Карола Шимановського в Катовіцах (Республіка Польща);

**Урсу Наталія Олексіївна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

**Школьна Ольга Володимирівна**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Журнал ухвалено до друку Вченою радою  
Волинського національного університету імені Лесі Українки  
30 травня 2024 р., протокол № 5

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»  
зарєєстровано Міністерством юстиції України

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України  
з питань телебачення і радіомовлення № 1834 від 21.12.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-02337

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України  
категорії Б у галузі культури і мистецтва зі спеціальностей:

025 – Музичне мистецтво

відповідно до Наказу МОН України від 30 листопада 2021 року № 1290 (додаток 3)

023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація  
відповідно до Наказу МОН України від 27 квітня 2023 року № 491 (додаток 3)

034 – Культурологія  
відповідно до Наказу МОН України від 20 червня 2023 року № 768 (додаток 3)

Офіційний сайт видання: [www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art](http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art)

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com  
від польської компанії Plagiat.pl.

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 785.7:780.614.132]:111.852

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-1>

### **Мирослава СТОЧАНСЬКА**

доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0002-7378-9802

### **Наталія ЧЕРНЕЦЬКА**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0002-5478-0677

**Бібліографічний опис статті:** Сточанська, М., Чернецька, Н. (2024). Виконавська естетика вокально-інструментального триголосося (із 25-річного досвіду творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни»). *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–12, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-1>

## ВИКОНАВСЬКА ЕСТЕТИКА ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТРИГОЛОСНЯ (ІЗ 25-РІЧНОГО ДОСВІДУ ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТРІО БАНДУРИСТОК «ДИВОСТРУНИ»)

У дослідженні узагальнено багатогранні напрацювання тріо бандуристок «Дивоструни» Волинського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк) за 25 років мистецької практики.

**Мета статті** полягає в комплексному дослідженні творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни», виявленні специфічних ознак виконавського стилю та особливостей репертуарної політики колективу як самобутнього регіонального представника Волині.

**Методологія** дослідження опирається на застосування загальнонаукових методів: аналітичного, хронологічного, узагальнювального, джерелознавчого, а також методу музикознавчого аналізу.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше висвітлено творчо-виконавський досвід одного із самобутніх представників бандурного мистецтва Волині – тріо бандуристок «Дивоструни».

**Висновки.** Отже, у сучасному ансамблевому виконавстві бандуристів серед камерних ансамблів найбільш поширеним і вирашним складом є вокально-інструментальне триголосося (тріо бандуристів), що є самодостатнім у «вокально-ансамблевому та інструментально-оркестровому вираженні» (за Н. Морозевич). За період 25-тирічної творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни» ВНУ імені Лесі Українки виокремилася як яскравий представник музичної культури Волинського регіону. Колектив досягнув значних мистецьких здобутків і напрацював власний виконавський стиль, який полягає в поєднанні традиційного й сучасного виконавства, вирізняється високим технічним рівнем бандурного та вокального триголосося, що доповнюється нестандартними інтерпретаційно-драматургічними підходами у творчості й переконливими музично-образними втіленнями, а також постійним пошуком нових засобів музичної виразності та застосуванням сміливих колористичних рішень.

Різновекторна діяльність «Дивострун», невтомні творчі пошуки керівниці й учасниць тріо, створення значного доробку власних авторських ансамблевих партитур (перекладення, аранжування, обробки), залучення до репертуару високодуховних зразків поетичної та музичної національної й зарубіжної спадщини, творів волинських авторів засвідчують високий патріотизм колективу та усвідомлення потужного впливу національного мистецтва на виховання студентської й учнівської молоді, а також представляють тріо ВНУ імені Лесі Українки як репрезентанта національного мистецтва та носія волинського мелосу в Україні й зарубіжжі.

**Ключові слова:** бандурне мистецтво; вокально-інструментальне триголосося; тріо бандуристок «Дивоструни»; творча діяльність; виконавська естетика; репертуар.

### **Myroslava STOCHANSKA**

Associate Professor at the Music Art Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Avenue, Lutsk, Ukraine, 43025

**ORCID:** 0000-0002-7378-9802

**Nataliia CHERNETSKA**

*Candidate of Art Studies, Senior Teacher at the Department of Musik Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Avenue, Lutsk, Ukraine, 43025*

**ORCID:** 0000-0002-5478-0677

**To cite this article:** Stochanska, M., Chernetzka, N. (2024). Vykonavska estetyka vokalno-instrumentalnoho tryholossia (iz 25-richnoho dosvidu tvorcho-vykonavskoi diialnosti trio bandurystok «Dyvostruny») [Performing aesthetics of the vocal and instrumental three part harmony techniques (based on 25 years' experience in creative and performing arts of the bandura trio «Dyvostruny»)]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–12, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-1>

## **PERFORMING AESTHETICS OF THE VOCAL AND INSTRUMENTAL THREE PART HARMONY TECHNIQUES (BASED ON 25 YEARS' EXPERIENCE IN CREATIVE AND PERFORMING ARTS OF THE BANDURA TRIO «DYVOSTRUNY»)**

*The research summarizes the multifaceted achievements of the Bandura Trio «Dyvostruny» of Lesya Ukrainka Volyn National University (Lutsk, Ukraine) of over 25 years of artistic practice.*

*The purpose of the article is to conduct a comprehensive study of the creative and performing activities of the bandura Trio «Dyvostruny», to identify the specific features of its performance style and ensemble's repertoire policy that makes it an authentic regional representative of Volyn.*

*The research methodology is based on the use of general scientific methods: analytics, chronological arrangements, summarizing, source studies as well as the method of musicological analysis.*

*The scientific novelty lies in the fact that for the first time the creative and performing experience of one of the original representatives of the bandura art of Volyn – the bandura Trio «Dyvostruny» – has been studied and highlighted.*

*Conclusions.* As the study shows an ensemble of the vocal/instrumental three part harmony is the most common and winning form of the performance among contemporary chamber bandura ensembles. It is self-sufficient in "vocal-ensemble and instrumental-orchestral expression" (according to N. Morozevich). Over the period of 25 years of creative and performing activity the Bandura Trio «Dyvostruny» of the Lesya Ukrainka University stood out as a bright representative of the musical culture of the Volyn region characterized by constant search for innovative ways of musical expressions and the use of bold and colorful arrangement solutions. The music group has reached significant artistic achievements and developed its own performance style. It is a combination of traditional and modern performance distinguished by a high technical level of bandura playing and three part vocal harmony. Complemented by unique interpretations and dramatic approaches to creativity it resulted in convincing musical vision and solid body of work.

*The multi-vector activity of the Bandura Trio «Dyvostruny», tireless creative searches of the directress and ensemble members, creation of the significant authorial portfolio of ensemble scores (translations, arrangements, interpretations), inclusive repertoire of highly spiritual national and foreign poetic and musical heritage along with the works of regional Volyn authors affirm trio's high patriotism and awareness of the powerful influencer role of the national art in the education of students and younger pupils, present the University trio as an exemplary bearer of the national art and Volyn melos in Ukraine and abroad.*

**Key words:** bandura art; vocal-instrumental three part harmony; bandura trio «Dyvostruny»; creative activity; performing aesthetics; repertoire.

**Актуальність теми.** Ансамблева вокально-інструментальна творчість бандуристів є абсолютно винятковим явищем і властива лише українській національній культурі. Унікальність полягає в оригінальній формі колективного музикування, а саме в ансамблевій «співогрі» (за Л. Мандзюк). Це – «...поєднання вокальної та інструментальної співсфер бандурного виконавства у цілісність камерного ансамблю, де нівелюється пріоритетність партій як серед вокальних, так і серед інструментальних, а особливо – між учасниками колективу» (Мандзюк, 2008, с. 55), а кожен учасник є співаком, акомпаніатором, ансамблістом. Ґрунтовне вивчення

концертно-виконавської спадщини творчих колективів бандуристів дасть змогу збагатити національний культурний контент та сприятиме виявленню особливостей музичної ідентичності й окремого регіону України загалом та конкретного колективу зокрема. Окрім того, висвітлення специфіки роботи відомих бандурних ансамблів матиме практичне значення для використання певного досвіду іншими митцями, що сприятиме популяризації й розвитку бандурного мистецтва та збереженню культурного надбання української нації. У цьому контексті актуальності набуває дослідження 25-річної мистецької діяльності тріо бандуристів

ток «Дивоструни» Волинського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк). Їхній багатолітній досвід нині на часі для вивчення й упровадження в мистецтвознавчий дискурс.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Ансамблеве бандурне мистецтво у ХХІ ст. стало предметом зацікавлення численних науковців, зокрема М. Березуцької, О. Бобечко, В. Дутчак, О. Кубік, І. Лісняк, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, Т. Слюсаренко та ін. Дослідники також займаються вивченням проблем, пов'язаних із камерним ансамблевим виконавством (дует, тріо, квартет). Передусім, причини формування жіночого тріо бандуристок як унікального виду ансамблевого вокально-інструментального виконавства розглядала Л. Мандзюк (Мандзюк, 2008). Питання генези камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства висвітлювала О. Бобечко (Бобечко, 2010), яка також вивчала творчу-виконавську діяльність бандурних квартетів «Львів'янки» (Бобечко, 2011) й «Гердан» (Бобечко, 2022), дуету бандуристок «Берегиня» (Бобечко, 2020). Специфіку дуетного виконавства в бандурному мистецтві вивчала О. Кубік (Кубік, 2020). Особливості виконавської діяльності тріо бандуристок «Купава» досліджувала Т. Слюсаренко (Слюсаренко, 2023).

**Мета статті** полягає в комплексному дослідженні творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни», виявленні специфічних ознак виконавського стилю та особливостей репертуарної політики колективу як самобутнього регіонального представника Волині.

**Виклад основного матеріалу.** Нині камерна ансамблева творчість бандуристів є важливою складовою частиною української музичної культури. Жіноче вокально-інструментальне триголосся бандуристів – тріо бандуристок – сьогодні найбільш поширена й популярна форма бандурного ансамблю. Мінімальний та водночас самодостатній склад такого колективу формує достатньо повноцінний триголосний акорд у вокальних партіях і три основні функції акомпанементу у бандурних партіях: мелодія, супровід, бас (за прикладом троїстих музик). Однорідний жіночий склад ансамблю надає звучанню особливої тембральної колористики, а виконанню – вишуканості й тендіт-

ності. Дослідниця Н. Морозевич охарактеризувала тріо як «...мобільний та одночасно місткий у багатоголосовому вокально-ансамблевому та інструментально-оркестровому вираженні склад постає, мабуть, найбільш вигравшим, своєрідним та ефектно-сценічним» (Морозевич, 2003, с. 146).

Ансамблеве бандурне мистецтво Волині займає вагому нішу серед розмаїття напрямів музичної культури регіону. Активного розвитку набула діяльність камерних бандурних колективів. Уже в 60-х роках ХХ ст. відомими були квартети бандуристок Луцького училища культури під керівництвом Р. Гіщинської, які стали лауреатами Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва в Києві (1964, 1967), один із них брав участь у звіті Волинської області в Києві (1966) (Чернецька, 2012, с. 125). Традиція функціонування камерних форм активно розвивалася в Луцькому педінституті імені Лесі Українки: квінтет бандуристок «Дивоструни» під орудою М. Сточанської став лауреатом ІІ премії Першого Всеукраїнського конкурсу бандуристів – студентів педагогічних ВНЗ України (Луцьк, 1992). Численні студентські колективи малих ансамблевих форм функціонували й у Луцькому державному музичному училищі, що передбачено навчальною програмою.

На початку 90-х рр. ХХ ст. тріо викладачів-бандуристів Луцького музичного училища (Л. Рихлюк, М. Федосюк та Л. Нагорна) також дарувало своє мистецтво волинянам. Певний час при Луцькому міському будинку культури діяло тріо бандуристок (Л. Євсеєнко, В. Лизун, Т. Трубайло), згодом – тріо в іншому складі (Г. Грицай, Л. Євсеєнко, А. Куцевич) (Чернецька, 2012, с. 127–128). Яскравою сторінкою в мистецькому житті Волині була творчість тріо бандуристок Луцького міського будинку культури в складі І. Ольшевської, Л. Войнаровської, М. Сточанської (1984–1995) – лауреата Всесоюзного та республіканських конкурсів, дипломанта Міжнародного фестивалю народної музики в Югославії (там само, с. 131). Із 2005 р. відомими на Волині й зарубіжжі стало вокально-інструментальне тріо «Лелія» Луцького районного будинку культури (О. Чуріна, О. Богдан-Опейда, Л. Старенкова).

Серед розмаїття камерних бандурних колективів Волині від початку 2000 рр. до сьогодні

є тріо бандуристок «Дивоструни» ВНУ імені Лесі Українки.

Продовжуючи діяльність студентських ансамблів малих форм у Луцькому педінституті імені Лесі Українки при капелі бандуристів «Дивоструни» (засновник і керівник М. Сточанська з 1984 р.) згодом виокремився самостійний мистецький колектив – тріо бандуристок «Дивоструни». Після успішного виступу в проєкті «Різдвяні вечори інституту мистецтв» (1999), започаткованому й неодноразово проведеному у ВНУ імені Лесі Українки, цей колектив став працювати з окремою концертною програмою.

Учасницями тріо «Дивоструни» в різні роки були випускниці класу М. Сточанської: Наталія Никитюк-Чернецька, Олена Нагірна-Федотова, Анна Трач, Катерина Ковальчук, Алла Омельчук-Клімук, Ольга Разумовська, Жанна Генсіровська-Гапанюк. Нині тріо функціонує за участі Алли Клімук, Катерини Ковальчук, Наталії Чернецької.

До свого 25-ліття колектив прийшов зі значними здобутками. Незважаючи на сучасні випробування (світова пандемія, російсько-українська війна), які, на жаль, постійно корегують крайні плани колективу, вважаємо доцільним поділитися набутим унікальним досвідом творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни».

У своїй мистецькій практиці тріо «Дивоструни» керуються цінним досвідом фундаторів професійного бандурного мистецтва ХХ ст. (Г. Хоткевич, В. Кабачок, В. Герасименко, С. Баштан та ін.) й продовжують пошуки нового довершеного звучання, прагнуть щонайповнішого втілення творчого потенціалу.

Упродовж функціонування колектив постійно працює над **зростанням професійного рівня**, удосконалюючи виконавську техніку співу та гри на інструменті, відшліфовуючи ансамблю «співогру» й сценічну майстерність.

З особливою відповідальністю мисткині відносяться до якості виконання кожного з творів. У роботі колективу, як зазначав композитор М. Стефанишин, «...на перше місце ставиться інтонування під час співу та гри, чистота строю, ювелірно відпрацьовується дикція, ...колектив домагається пластичного фразування та детального нюансування. Дуже копітка і серйозна

робота ведеться над тембральним звучанням, кантиленою, співацьким диханням» (Стефанишин, 2016, с. 74).

Високий мистецько-виконавський рівень волинських бандуристок засвідчують перемоги на престижних міжнародних і всеукраїнських конкурсах та фестивалях (очно й у форматі online), а також численні позитивні відгуки членів журі конкурсів та відомих сучасних музикантів-бандуристів (Гуменюк, 2006; Семенюченко, 2007).

Високу фахову майстерність колективу підтверджують численні виступи, концерти-звіти, концерти-лекції, презентація українського мистецтва за кордоном (Польща, Німеччина), запис 16 CD- і DVD-дисків, численні відгуки в пресі. Одним із таких прикладів є вислів І. Ольшевського зі статті про творчий концерт-звіт колективу: «Найперше, що приваблює у цьому дивовижному тріо – тонке відчуття естетичного смаку. Вокал виконавиць, майстерне професійне володіння інструментом, дивовижна манера перевтілення – якраз той синтез, що зветься справжнім мистецтвом» (Ольшевський, 2011).

Із 2017 р. колектив працює як **творчо-мистецька лабораторія** «Тріо бандуристок “Дивоструни” ВНУ імені Лесі Українки» під керівництвом М. Сточанської і ставить перед собою комплекс завдань: створення нового репертуару для ансамблів бандуристів, участь у навчальному процесі, концертно-просвітницька діяльність, запис аудіо- та відеотворів, пропагування високодуховних зразків вітчизняної музичної й поетичної спадщини серед студентської молоді, усебічна популяризація жанру та інше.

Одним із вагомих векторів діяльності колективу є створення керівницею й учасницями тріо власних авторських творчих робіт (перекладення, аранжування, обробка музичних творів) із метою поповнення репертуару аматорських і професійних ансамблів бандуристів України новими навчальними та концертними композиціями.

Новостворені ансамблеві партитури різняться застосуванням прийомів інструментування, фактурою викладу нотного тексту, рівнем складності виконання, особливостями використання засобів музичної виразності тощо. Показово, що кожна з творчих робіт проходить досить тривалий шлях – «від задуму

до втілення» – на спільних репетиціях-обговореннях, що включає такі етапи: добір твору, написання ансамблевої партитури, практичне ознайомлення з новоствореним текстом, корегування нотного матеріалу, комп'ютерний набір, вивчення та інтерпретація, апробація на сцені, опублікування, запис аудіо/відео. Отже, усі опубліковані й оприлюднені твори колективу попередньо детально «виношуються» та «викристалізуються» в колективній творчій співпраці.

У такій поетапності здійснюються всі перекладення, аранжування, обробки музичних творів, обраних до репертуару тріо «Дивоструни». За період творчої діяльності колективу створено понад 70 авторських творчих робіт, найкращі з них увійшли до п'яти книг, як-от: навчально-репертуарний посібник «Земле, моя, земле, я люблю тебе» (Сточанська, 2009); збірники ансамблевих партитур творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни» – «3 Різдом Христовим вінуємо щиро!» (Сточанська, 2011a); «Лесі Українці» (Сточанська, 2011b); «Пахнуть роси тишею» (Сточанська, 2011c); «Напровесні» (Сточанська, 2014). Зазначені вище видання є, передусім, добірками навчального та концертного репертуару з методичними вказівками для професійних й аматорських бандурних колективів та водночас презентаційними альбомами (видання містять CD- або DVD-диски та фотоматеріали).

Вважаємо, що новим й корисним доповненням до вищевказаних книг є наявність саме *аудіозаписів творів*, які розміщені в певному виданні. Записи композицій здійснені у волинських студіях звукозапису провідними волинськими майстрами – П. Завадою, Р. Сорокою, А. Жирновим. Адже прослуховування CD-диска з аудіозаписом усього музичного матеріалу (за бажанням, композиції можна почути також у YouTube) має на меті доповнити візуальні та уявні враження зацікавлених молодих бандуристів від перегляду партитур і, передусім, спонукати до ефективного ознайомлення, а також продуктивного вивчення й успішного виконання обраного музичного твору з репертуару тріо бандуристок. Ще однією особливістю видань є вміщення *фотоальбомів*, де зафіксовано пам'ятні моменти з історії колективу, творчі зустрічі з мистецькою елітою, політичними діячами Волині, України, зарубіжжя.

Творчі роботи (перекладення, аранжування, обробки), виконані у творчо-мистецькій лабораторії «Тріо бандуристок Дивоструни» активно використовуються у навчальному процесі ВНУ імені Лесі Українки й інших мистецьких закладів України.

Прикметно, що представниці колективу є членкинями Волинської обласної організації Національної ліги українських композиторів (далі – НЛУК): М. Сточанська – із 1998 р., О. Нагірна – із 2004 р., Н. Никитюк – із 2006 р.) і мають значний особистий творчий доробок (Музичук, 2006). На концертах-звітах композиторів Волині ці творчі композиції мисткинь завжди отримували схвальну оцінку колег-музикантів (Вербич, 2001; Ігнатова, 2006).

Голова Волинської організації НЛУК, заслужений діяч мистецтв України М. Стефанишин так висловлювався про ці творчі роботи: «Інструментування та обробки М. Сточанської та її вихованок відрізняються логічністю текстового викладу, тонким відчуттям стилю, форми, характеру виконуваних творів» (Стефанишин, 2016, с. 73); «... Винахідливі аранжування, новизна викладу та свіжість інтерпретацій вражають... Слід сказати, що досягненню своєрідного звучання цього колективу сприяє велика увага до інструмента... Максимально використано звукові й технічні можливості бандури. Їхні супроводи насичені, звучать орнаментально, повно, різнобарвно змальовують цікаві, змістовні, сильні динамічні образи, відрізняються тонким музичним смаком, а також зручні для виконання» (там само, 2016, с. 76).

*Виконавська естетика* тріо «Дивоструни» вирізняється особливим ставленням до інструментального супроводу. Відзначимо багатоярусність бандурної партитури й різноманітну функціональність партій. Важливим складником успішного виконання пісні є логічне поєднання вокальної та інструментальної ліній, досягнення фактурного й звукового балансу між ними.

Яскравою рисою виконавської манери колективу є високий технічний рівень бандурного та вокального триголосся: «Напровесні» (аранж. А. Клімук) (Сточанська, 2014, с. 6–12), «Тополина баркарола» (аранж. М. Сточанської) (Сточанська, 2009, с. 29–36), «Козацькі могили» (аранж. М. Сточанської) (там само, с. 47–62),

«Чорнобривці» (аранж. А. Клімук) (Сточанська, 2011с, с. 100–112) й ін.

Окрім того, у створених композиціях особливу увагу приділено взаємодоповненню та єдності вокальної й інструментальної ліній, а також переконливості і яскравості інтерпретаційного викладу: «Така її доля» (обр. О. Нагірної) (Сточанська, 2005, с. 234–241), «Пісня про рушник» (аранж. Н. Никитюк) (Сточанська, 2009, с. 164–174), «Гомоніла Україна» (аранж. М. Сточанської) (там само, с. 63–74), «Чуєш, брате, мій» (аранж. М. Сточанської) (там само, с. 100–106) та ін.

Під час виконання створених партитур головним завданням є відтворення довершеної музично-образної картини в кожному з творів, дотримання логічності драматургічного розвитку з яскравою кульмінацією, чіткості музичної побудови. Загалом колектив намагається досягати витонченості трактування музично-образної сфери, глибокої емоційності кожного з творів. Прикладом можуть слугувати: «Не спи, моя рідна земля» (аранж. О. Нагірної) (Сточанська, 2009, с. 119–126), «Літо» (аранж. Н. Никитюк) (Сточанська, 2011с, с. 68–74), «Недумано, негадано» (аранж. О. Разумовської) (Сточанська, 2014, с. 53–59), «Безсмертник» (аранж. А. Клімук) (там само, с. 13–27), «Сміються-плачуть солов'ї» (обр. О. Разумовської) (там само, 2014, с. 86–93) та ін.

Під час створення нових композицій задля яскравої виражальності й оригінальності практикується об'єднання кількох творів у так званій «віночок». Обрані номери розміщуються відповідно до задуму та образного змісту й поєднуються в одну композицію, зазвичай, за принципом контрастності або наскрізного розвитку. Прикладом таких творів є «Віночок німецьких різдвяних пісень» (обр. А. Клімук), «Віночок українських колядок» (обр. М. Сточанської) (Сточанська, 2009, с. 133–139), «Віночок повстанських пісень» (обр. Н. Никитюк, М. Сточанської) (там само, с. 107–118) та ін.

Загалом потрібно зазначити, що «Дивострунам» притаманна *вишукано-елегантна виконавська манера*. Окрім відповідного музичного трактування й інтерпретаційно-художньої подачі виконуваних творів, цьому сприяє використання в колективі якісного інструментарію – бандур «Львів'янка» конструкції В. Герасименка. Це забезпечує єдину тембральну

колористику, динамічну збалансованість, надає саме вишукано-елегантного «клавесинного» звучання, притаманного інструментам конструкції видатного Майстра.

Характерно, що колектив завжди використовує багатогранний підхід до творчо-мистецької діяльності. Орієнтуючись на запити численної аудиторії, у репертуарі тріо поряд із творами академічного спрямування простежено композиції сучасної естрадно-популярної музики. Сміливо експериментує з аранжуваннями відомих пісень учасниця колективу Алла Клімук. Однак у вишуканих аранжуваннях та елегантних інтерпретаціях «Дивострун» естрадні композиції виходять за рамки розважальної музики й розраховані все ж таки на інтелектуального слухача.

Прикладами таких композицій в обробках та аранжуваннях А. Клімук є такі, як «Минає день» (М. Мозговий, вірш Ю. Рибчинського) (Сточанська, 2014, с. 67–76), «Відвідини» (мелодія О. Богомолець, вірш Л. Костенко) (там само, с. 28–52), «І як тепер тебе забути?» (мелодія О. Богомолець, вірш Л. Костенко) (там само, с. 60–66), «Пахне м'ята» (Г. Татарченко, вірш В. Крищенка) (там само, с. 99–110), «Чорнобривці» (В. Верменич, вірш М. Сингаївського), «Незабутній вальс» (І. Шамо, вірш Д. Луценка) (там само, с. 113–137), «Пісенний водограй» (В. Івасюк), «Як я люблю тебе» (І. Поклад, вірш Д. Луценка), «Ще не час летіти до небес» (А. Капраль), «Мить» (С. Вакарчук, аранж. Н. Чернецької) та ін.

Названим композиціям притаманно застосування сучасних засобів музичної мови, а саме: смілива гармонізація музичного тексту, ускладнена метро-ритмічна канва, синкопований метроритмічний малюнок, що є типовими ознаками, які й наближають манеру виконання колективу до естрадної.

Привертає увагу й смілива *виконавська стилістика* колективу – *естрадизація* (за Т. Слюсаренко) вокально-інструментального викладу (цікаві нетрадиційні складні метроритмічні побудови, сонорні ефекти) та *театралізація* виконання (епізоди з мелодекламацією, вигук «трррррйох!», «скоромовки», підстукування підборами тощо). Не менш цікаве застосування сміливих виконавських експериментів (уключення музичних цитат, епізоди *a cappella*, фактурні й динамічні контрасти, вокальне акор-



дове *glissando* із заключним акцентом) та застосування епізодичних інструментів для нового тембрального звучання (тамбурин, трикутник, маракас «дощ», ребро тощо). Прикладом уключення до творів музичних «родзинок» можуть слугувати такі композиції, як «Молитва» (Г. Татарченко, вірш В. Крищенко, аранж. А. Клімук), цитатою є інструментальне проведення «Lacrimoso» з «Реквієму» В. А. Моцарта (Сточанська, 2011b, с. 22–34); «Молитва за Україну» (М. Стефанишин, вірш Л. Засядко, аранж. Н. Чернецької) – епізод молитви «Господи, помилуй» *a capella* (там само, с. 35–44); «Незабутній вальс» (І. Шамо, вірш Д. Луценка, аранж. А. Клімук) – цитатою є інструментальне проведення початкової мелодії з «Дніпровського вальсу» (там само, с. 113–137); «Віночок українських колядок» та «Що то за предиво» (обр. М. Сточанської) – імітація дзвонів у інструментальній та вокальній партіях (Сточанська, 2009, с. 133–139; там само, с. 145–150); «Волинські веснянки» (обр. М. Стефанишина) – акордове *glissando*, «скоромовки»; «Волинські співанки» (обр. О. Нагірної) – інструментальне проведення теми «волинський козачок», підстукування підборами, вигуки: «тррррйох!» (там само, с. 188–205); «Весняна фантазія» (Г. Менкуш, аранж. М. Сточанської) – застосування металофона, тамбурина, трикутника, маракасу «дощ»; «Мелодія» (М. Скорик, аранж. М. Сточанської) – використано ребро-най.

Суттєва увага під час створення композицій приділяється *бандурному супроводу*, який, «... залежно від загального задуму, драматургії твору, ... набуває відповідного смислового значення. Він може пасивно “тримати педаль”, легко “підтримувати” спів, або вторити йому, а може бути “рівноправним партнером”, або бути незалежним, насиченим» (Сточанська, 2005, с. 7). За необхідності, супровід створених партитур відіграє активну роль у загальному звучанні, підсилює художньо-образний зміст, надає особливого колориту. У таких випадках часто яскраво виражено багатофункціональність інструментальних партій бандурної партитури (мелодія, протискладення, гармонічна педаль, гармонічно-ритмічна фігурація, басова лінія), що разом із використанням різних регістрів, різноманітності фактури викладу та відповідного динамічно-агогічного плану забезпечать повноту оркестрового звучання.

Усі ці чинники разом з інтонаційною, тембральною, динамічною та агогічною злагоженістю ансамблевої «співогри» й переконливістю виконання забезпечують довершене звучання композицій і визнання вимогливого слухача. Концертне виконання творів доповнюють оригінальні сценічні костюми (кілька комплектів) та застосування вертикальних підставок для інструментів. Композитор М. Стефанишин наголошував, що, «слухаючи чарівний спів у супроводі бандур, захоплюєшся високим мистецтвом, насолоджуєшся красою дівочих голосів, срібнозвучком бандур, незрівнянним артистизмом та щирістю виконання, милуєшся прекрасним вишитим строєм та вродою молодих волинянок. Це тріо варте того, аби стояти в перших рядах кращих співочих колективів» (Стефанишин, 2016, с. 74).

«Дивоструни» ВНУ імені Лесі Українки продовжують і розвивають деякі риси виконавської манери відомого волинського тріо бандуристок Луцького міського Будинку культури (1984–1995), учасницею якого була Мирослава Сточанська. Характерну ознаку їхньої виконавської творчості – застосування нового типу бандурного-оркестрового супроводу – упроваджено й у роботі тріо «Дивоструни». Тому цей колектив можна вважати послідовниками тріо бандуристок Будинку культури м. Луцька.

*Репертуарна політика* колективу (понад 130 творів) спрямована на збереження й пропагування національної духовної музичної спадщини. Саме тому до репертуару включено твори патріотичного спрямування, духовні, історичні та народні пісні, а також високохудожні зарубіжні (мовою оригіналу) й естрадні композиції. Аналізуючи репертуар, робимо висновок, що величезна музична палітра виконуваних композицій пронизана темами України, її історії, Незалежності, ідентичності, високого поетичного слова (Т. Шевченко, Леся Українка, Л. Костенко, В. Сосюра, О. Теліга, В. Крищенко та ін.), потужної енергетики музичної класичної естетики (Ф. Шуберт, М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко, М. Скорик й ін.), витонченої лірики (П. Майборода, А. Кос-Анатольський, І. Шамо та ін.). Також до репертуару включено твори сучасних композиторів й естрадні пісні з багатством їх ритмічних, гармонічних, фактурних вирішень (В. Тиможинський, М. Моз-

говий, С. Фоменко, С. Вакарчук). На підтвердження вищесказаного, як приклад, наведемо цитату зі статті В. Вербича: «треба бачити, як трепетно-вдячно сприймаються ...тисячами глядачів-слухачів, як воскресають у поглядах віра і любов... як волинянки-красуні вирятовують мелодією та піснею співвітчизників... вони мають у душах Україну» (Вербич, 2005).

Вагому частину репертуару колективу становлять твори *волинських авторів* музики й слова, а також *волинський мелос*: «Веснівка» (В. Тиможинський, вірш М. Шашкевич), «Горить моє серце» (М. Стефанишин, вірш Лесі Українки), «Волинські веснянки» (обр. М. Стефанишина), «Лесі Українці» (І. Берестюк, вірш Л. Михальчук) (Сточанська, 2011b, с. 11–21), «Пахнуть роси тишею» (В. Чинч, вірш О. Богачука) (Сточанська, 2011c, с. 11–16), «Чебреці» (А. Клімук, вірш В. Гея) (Сточанська, 2014, с. 77–85), «Волинські співанки» (обр. О. Нагірної) (Сточанська, 2009, с. 188–205), «У Волині очі сині» (О. Дем'янчук, вірш С. Олексеюк) (там само, с. 175–183), «Волиняночка» (О. Каліщук) (там само, с. 184–187).

Колектив залюбки включає до репертуарного списку твори інструментальної музики: «Запорізький марш» (Є. Адамцевич), «Думарапсодія» (О. Яковчук), «Спогади» (О. Герасименко, аранж. Н. Чернецької), «Весняна фантазія» (Г. Менкуш, аранж. М. Сточанської) (Сточанська, 2009, с. 220–235), «Квіти моря» (мелодія групи «Ера», аранж. О. Нагірної) (там само, с. 206–219), «Пісня про таємничий сад» (Р. Ловланд, аранж. О. Разумовської) (Сточанська, 2014, с. 111–116), «Мелодія» (М. Скорик, аранж. М. Сточанської) та ін.

До репертуару колективу входять і твори *a cappella*: молитви, колядки, народні пісні тощо. Серед яскравих номерів потрібно назвати «Червоні маки» (І. Недільський, вірш Р. Савицького), «Білі лебеді» (О. Білаш, вірш М. Ткача), «Горить моє серце» (М. Стефанишин, вірш Лесі Українки), «Волинські веснянки» (обр. М. Стефанишина) та ін.

Творчо-виконавська діяльність тріо бандуристок «Дивоструни» епізодично висвітлювалася на сторінках регіональної й зарубіжної періодичної преси, популярних і наукових видань, мережі «Інтернет» (В. Вербич, Н. Гуменюк, І. Лісняк, І. Ольшевський, З. Пахолок, М. Стефанишин, А. Філатенко, Ю. Шеремета та ін.).

Також практичну творчо-мистецьку діяльність керівниці та колективу зафіксовано в Літописі досягнень сучасної України «Успішні професіонали України» (2018, с. 104–105) та в Українській музичній енциклопедії (2023, с. 627–628).

Тріо «Дивоструни» комунікує з аудиторією через соціальні мережі: має офіційний сайт (<https://divostruni4.webnode.com.ua>) та власну сторінку в мережі Facebook, понад 60 відеотворів розміщені в YouTube.

**Висновки й перспективи подальших досліджень.** Отже, у сучасному ансамблевому виконавстві бандуристів серед камерних ансамблів найбільш поширеним і вирашним складом є вокально-інструментальне триголосся (тріо бандуристів), що є самодостатнім у «вокально-ансамблевому та інструментально-оркестровому вираженні» (за Н. Морозевич). За період 25-річної творчовиконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни» ВНУ імені Лесі Українки виокремилися як яскравий представник музичної культури Волинського регіону. Колектив досягнув значних мистецьких здобутків і напрацював власний виконавський стиль, який полягає в поєднанні традиційного й сучасного виконавства, вирізняється високим технічним рівнем бандурного та вокального триголосся, що доповнюється нестандартними інтерпретаційно-драматургічними підходами у творчості й переконливими музично-образними втіленнями, а також постійним пошуком нових засобів музичної виразності та застосуванням сміливих колористичних рішень.

Різновекторна діяльність «Дивострун», невтомні творчі пошуки керівниці й ансамблісток, створення значного доробку власних авторських ансамблевих партитур (перекладення, аранжування, обробки), залучення до репертуару високодуховних зразків поетичної та музичної національної й зарубіжної спадщини, творів волинських авторів засвідчують високий патріотизм колективу та усвідомлення потужного впливу національного мистецтва на виховання студентської й учнівської молоді, а також представляють тріо бандуристок як репрезентанта національного мистецтва та носія волинського мелосу в Україні й зарубіжжі. Перспективи подальших досліджень пов'язані з потребою вивчення інших аспектів діяльності мистецького колективу.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Бобечко О. Витоки і розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства. *Вісник Прикарпатського університету імені В. Стефаника. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2009–2010. Вип. 17–18. С. 332–339. URL: <https://art.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2018/02/visnyk-myst-2009-17-18.pdf> (31.01.2024)
2. Вербич В. Волинянки завойовують Німеччину, або диво Мирослави Сточанської. *Сім'я і дім*. 2005. № 30 (449). С. 9.
3. Вербич В. Пісня як доля. *Луцький замок*. 12.07.2001. С. 3.
4. Гуменюк Н. «Дивоструни» – найкращі. *Віче*. 27.12.2007. С. 7.
5. Ігнатова Л. Віват, таланти. *Луцьк молодий*. 2006. Ч. 19 (39). С. 4
6. Кубік О. Є. Специфіка дуету як ансамблевої форми сучасного бандурного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 42–56. URL: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-4> (03.02.2024)
7. Літопис досягнень сучасної України : «Успішні професіонали України». Київ : Альфа-Віта, 2018. 128 с. : іл.
8. Мандзюк Л. Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. пр.: наук. записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 14. Рівне : РДГУ, 2008. С. 54–58.
9. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2003. 177 с.
10. Музичук П. Десятирічний ювілей обласної організації ліги українських композиторів. *Луцький замок*. 2006. № 20. С. 5.
11. Ольшевський І. Пісенне свято «Дивострун». *Наш Університет*. 2011. Ч. 9 (62). С. 8.
12. Семенюченко О. Невтрачені цінності. *Культура і життя*. 2007. № 11. С. 3.
13. Стефанишин М. Я щиро вдячний долі: спогади і статті. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 141 с.
14. Сточанська М. П. Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка) : навч.-метод. посіб. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. 274 с.
15. Сточанська М. Земле, моя, земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів): навч.-репертуар. посіб. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. 264 с., іл. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12385> (05.02.2024)
16. Сточанська М. З Різдвом Христовим вінуємо щиро! : зб. ансамблевих партитур (обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни». Луцьк : Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2011а. 100 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12386> (10.02.2024)
17. Сточанська М. Лесі Українці : зб. ансамблевих партитур (перекладення, аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни». Луцьк : Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2011б. 132 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12378> (12.02.2024)
18. Сточанська М. Пахнуть роси тишею : зб. ансамблевих партитур (аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни». Луцьк : Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2011с. 158 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12387> (13.02.2024)
19. Сточанська М. Напровесні : зб. ансамблевих партитур (аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни». Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. 128 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12388> (12.02.2024)
20. Слюсаренко Т. Шляхи становлення та особливості виконавської практики тріо бандуристок «Купава» (до 25-річчя творчої діяльності). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. № 49. С. 99–106. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293292> (14.02.2024)
21. Українська музична енциклопедія / голова редкол.: Г. Скрипник [та ін.]. Т. 6. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2023. 680 с. URL: [https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2023/ume\\_6.pdf](https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2023/ume_6.pdf) (20.02.2024)
22. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ–початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2012. 290 с.
23. Чернецька Н. Г. Специфіка діяльності творчо-мистецької лабораторії в освітньому закладі ХХІ ст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв* : зб. наук. праць. Вип. 32. Київ, 2015. С. 120–125.

**REFERENCES:**

1. Bobechko O. (2009–2010). Vytoky i rozvytok kamernykh ansamblevykh form zhinochoho bandurnoho vykonavstva [Origins and development of chamber ensemble forms of female bandura performance]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu imeni V. Stefanyka. Mystetstvoznnavstvo*. Issue 17–18, 332–339. Retrieved from <https://art.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2018/02/visnyk-myst-2009-17-18.pdf> [in Ukrainian].

2. Verbych V. (2005). Volynianky zavoioviuit Nimechchynu, abo dyvo Myroslavy Stochanskoï [Volyn women conquer Germany] *Simia i dim*, 30 (449), 9 [in Ukrainian].
3. Verbych V. (2001). Pisnia yak dolia [A song is like fate]. *Lutskyyi zamok*, (12.07.), 3 [in Ukrainian].
4. Humeniuk N. (2007). «Dyvostruny» – naikrashchi [«Dyvostruny» are the best]. *Viche*, (27.12.), 7 [in Ukrainian].
5. Ihnatova L. (2006). Vivat, talanty [Vivat, talents]. *Lutsk molodyi*, 19 (39), 4 [in Ukrainian].
6. Kubik O. Ye. (2020). Spetsyfika duetu yak ansamblevoi formy suchasnoho bandurnoho mystetstva [Specificity of the duet as an ensemble form of modern bandura art]. *Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk Odeskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi*. Issue 31, 42–56. Retrieved from <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-4> [in Ukrainian].
7. Sheremeta, Yu. A. (2018). Litopys dosiahnen suchasnoi Ukrainy: «Uspishni profesionaly Ukrainy» [Successful professionals of Ukraine]. Kyiv: Alfa-Vita [in Ukrainian].
8. Mandziuk L. (2008). Zhinoche trio bandurystok yak natsionalno-mystetskyi fenomen [The female bandura trio as a national artistic phenomenon]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*: zb. nauk. pr.: naukovy zap. Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu. Issue 14, 54–58 [in Ukrainian].
9. Morozevych N. (2003). Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia suchasnosti [Bandura art as a cultural asset of modern times]. *Candidate's thesis*. Odesa [in Ukrainian].
10. Muzychuk P. (2006). Desiatoryichnyi yuvilei oblasnoi orhanizatsii lihy ukrainskykh kompozytoriv [Ten-year anniversary of the regional organization of the league of Ukrainian composers]. *Lutskyyi zamok*, 20, 5 [in Ukrainian].
11. Olshevskyy I. (2011). Pisenne sviato «Dyvostrun» [Song festival «Dyvostruny»]. *Nash Universytet*, 9(62), 8 [in Ukrainian].
12. Semeniuchenko O. (2007). Nevtracheni tsinnosti [Unlost values]. *Kultura i zhyttia*, 11, 3 [in Ukrainian].
13. Stefanyshyn M. (2016). Ya shchyro vdiachnyi doli: spohady i statti [I am sincerely grateful to fate]. Lutsk: Vezha-Druk [in Ukrainian].
14. Stochanska M. P. (2005). Vokalni ansambli u suprovodi bandur (perekladennia, aranzhuvannia, obrobka) [Vocal ensembles accompanied by bandura]: navch.-metod. posib. Lutsk: RVV «Vezha» Volyn. derzh. un-tu im. Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
15. Stochanska M. (2009). Zemle, moia, zemle, ya liubliu tebe (ansambl bandurystiv) [Earth, my earth, I love you (bandura ensemble)]: navchalno-repertuarnyi posib. Lutsk: RVV «Vezha» Volyn. nats. un-tu im. Lesi Ukrainky. Retrieved from <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12385> [in Ukrainian].
16. Stochanska M. (2011a). Z Rizdvom Khrystovym vinshuiemo tebe! [We sincerely wish you a Merry Christmas!]: zb. ansamblevykh partytur (obrobka) tvoriv iz repertuaru trio bandurystok «Dyvostruny». Lutsk: Volyn. nats. un-tu im. Lesi Ukrainky. Retrieved from <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12386> [in Ukrainian].
17. Stochanska M. (2011b). Lesi Ukraintsi [Lesi Ukrainians]: zb. ansamblevykh partytur (perekladennia, aranzhuvannia, obrobka) tvoriv iz repertuaru trio bandurystok «Dyvostruny». Lutsk: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky. Retrieved from <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12378> [in Ukrainian].
18. Stochanska M. (2011c). Pakhnut rosy tysheiu [The dew smells of silence]: zb. ansamblevykh partytur (aranzhuvannia, obrobka) tvoriv iz repertuaru trio bandurystok «Dyvostruny». Lutsk: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky. Retrieved from <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12387> [in Ukrainian].
19. Stochanska M. (2014). Naprovesni [In the spring]: zb. ansamblevykh partytur (aranzhuvannia, obrobka) tvoriv iz repertuaru trio bandurystok «Dyvostruny». Lutsk: Skhidnoievrop. nats. un-t im. Lesi Ukrainky. Retrieved from <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/12388> [in Ukrainian].
20. Sliusarenko T. (2023). Shliakhy stanovlennia ta osoblyvosti vykonavskoi praktyky trio bandurystok «Kupava» (do 25-richchia tvorchoi diialnosti) [Ways of formation and peculiarities of performance practice of the bandurist trio «Kupava»]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 49, 99–106. Retrieved from <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293292> [in Ukrainian].
21. Skrypnyk, H. (2023). Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian musical encyclopedia]. Vol. 6. Kyiv: IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy. Retrieved from [https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2023/ume\\_6.pdf](https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2023/ume_6.pdf) [in Ukrainian].
22. Chernetska N. H. (2012). Bandurne mystetstvo v konteksti muzychnoi kultury Volyni 20–pochatku 21 st. [Bandura Art in the Context of Volyn Musical Culture of the 20<sup>th</sup>–early 21<sup>st</sup> cent.]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
23. Chernetska N. H. (2015). Spetsyfika diialnosti tvorcho-mystetskoï laboratorii v osvithnomu zakladi 21 stolittia [The specificity of the activity of creative-artistic laboratory within an educational establishment of the 21-st century]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv*: zb. nauk. prats. Issue 32, 120–125 [in Ukrainian].

УДК 78.07.1(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-2>

**Валентина АНТОНЮК**

докторка культурології, професорка, народна артистка України, завідувачка кафедри камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

**ORCID:** 0000-0003-1821-1933

**Олена КУМАНОВСЬКА**

старша викладачка вокального ансамблю кафедри камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

**ORCID:** 0009-0004-3718-6520

**Бібліографічний опис статті:** Антонюк, В., Кумановська, О. (2024). «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» Валерія Антонюка: синтез музики та поезії. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 13–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-2>

**«КАНТАТА В П'ЯТИ ЧАСТИНАХ ДЛЯ ЗМІШАНОГО ХОРУ *A CAPPELLA*  
НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА» ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА:  
СИНТЕЗ МУЗИКИ ТА ПОЕЗІЇ**

Хорова творчість українських композиторів на вірші Тараса Шевченка – важливий пласт національної культури, що не втрачає своєї актуальності. Створені Великим Кобзарем літературно-художні образи продовжують своє життя в численних музичних опусах різних жанрів і форм, а їхньому аналізу присвячено безліч наукових робіт. Однак глибина смислів та сенсів цих творінь залишає ще багато місця для досліджень, зокрема, в галузі їхнього впливу на розвиток музичної культури України. **Мета дослідження:** вивчення специфіки синтезу музики й слова у творі Валерія Антонюка «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» через аналіз структури й образного змісту поетичних текстів Великого Кобзаря; виявлення специфіки фактури, гармонії, інтонації, форми, композиторських і виконавських прийомів. **Методологія.** У дослідженні застосовано комплекс наукових методів із галузей культурології, мистецтвознавства, філософії, літературознавства. **Наукова новизна.** Дослідження присвячене проблемам розвитку хорової Шевченкіани в контексті української музичної традиції. Вперше здійснено музикознавчий і виконавський аналіз сучасного українського композитора Валерія Антонюка, який написав твір, емоційно суголосний до ліричного та епічного змісту віршів Великого Кобзаря. Незважаючи на загальновідомий факт музичальності Шевченкової поезії, досі не було вивчено проблему синтезу музики й слова в хорових творах українських композиторів на вірші Т. Шевченка. Майстерне поєднання сучасних тенденцій композиторського письма та власної музичної мови з елементами української народнопісенної культури (без жодних фольклорних цитат) допомогло Валерію Антонюку розкрити в «Кантаті в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» філософську глибину переживань ліричного героя та сакральний зміст поетичного тексту Великого Кобзаря.

**Висновки.** У здійсненому дослідженні виявлено особливості композиторських новацій Валерія Антонюка в царині циклічного хорового жанру. Поставлено й розв'язано проблему співвідношення музичного й поетичного тексту в творі Валерія Антонюка «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» та доведено, що композитору вдалося розкрити сакральний семантичний зміст закладених у поезіях Великого Кобзаря архетипних образів української художньої культури, що рівночасно ототожнюються з реальністю та залишаються певними узагальнюючими символами авторського стилю композитора. Визначено, що твір Валерія Антонюка «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» є неоціненним внеском у розвиток української музичної, зокрема, хорової культури та неодмінно поповнить фонд музичної Шевченкіани. Коло тем та образів віршів Великого Кобзаря, які композитор обрав для свого циклу, є не просто ретроспективною життя українського народу, навпроти, – вони тісно перегукуються з сучасністю, особливо в час нинішньої війни, коли українці укротре виборюють право на існування своєї нації та культури.

**Ключові слова:** архетип, змішаний хор, образ, символ, шевченкіана.

**Valentina ANTONYUK**

Doctor of Cultural Studies, Professor, People's Artist of Ukraine, Head of the Department of Chamber Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect str., Kyiv, Ukraine, 01001

**ORCID:** 0000-0003-1821-1933

**Olena KUMANOVSKA**

Vocal Ensemble Senior Teacher at the Department of Chamber Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect str., Kyiv, Ukraine, 01001

**ORCID:** 0009-0004-3718-6520

**To cite this article:** Antonyuk, V., Kumanovska, O. (2024). «Kantata v piaty chastynakh dla zmishanoho khoru *a cappella* na slova Tarasa Shevchenka» Valeriia Antoniuka: syntez muzyky ta poezii ["Cantata in five parts for a *cappella* mixed choir to the words of Taras Shevchenko" by Valeriy Antonyuk: synthesis of music and poetry]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 13–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-2>

## "CANTATA IN FIVE PARTS FOR A CAPPELLA MIXED CHOIR TO THE WORDS OF TARAS SHEVCHENKO" BY VALERIY ANTONYUK: SYNTHESIS OF MUSIC AND POETRY

**The purpose:** study of the specifics of the synthesis of music and poetry in Valery Antoniuk's composition "Cantata in five parts for a *cappella* mixed choir to the words of Taras Shevchenko" through the analysis of the structure and figurative content of Great Kobzar's poetic texts; identifying the specifics of texture, harmony, intonation, form, compositional and performing techniques.

**The research methodology:** the research uses a complex of scientific methods from the fields of cultural studies, musicology, literary studies, and philosophy.

**Scientific novelty.** The study is devoted to the problems of the development of choral Shevchenkiana in the context of the Ukrainian musical tradition. For the first time, a musicological and performance analysis of the composition "Cantata in five parts for a *cappella* mixed choir to the words of Taras Shevchenko" by the modern Ukrainian composer Valeriy Antonyuk, who wrote a piece emotionally consonant with the lyrical and epic content of the poems of Great Kobzar, was carried out. Despite the well-known fact that Shevchenko's poetry is musical, the problem of the synthesis of music and words in the choral works of Ukrainian composers based on T. Shevchenko's poems has not yet been studied. A masterful combination of modern trends in composer writing and his own musical language with elements of Ukrainian folk song culture (without any folklore quotes) helped Valery Antoniuk to reveal the philosophical depth experiences of the lyrical hero and sacred meaning of Great Kobzar's poetic text in the composition "Cantata in five parts for a *cappella* mixed choir to the words of Taras Shevchenko".

**Conclusions.** The problem of the ratio of musical and poetic text in Valeriy Antonyuk's composition "Cantata in five parts for a *cappella* mixed choir to the words of Taras Shevchenko" was posed and resolved, and it was proved that the composer managed to reveal the sacred semantic content of the archetypal images of Ukrainian artistic culture embedded in the poems of Great Kobzar, which at the same time are identified with reality and remain certain generalizing symbols of the composer's authorial style. It was determined that Valery Antonyuk's composition "Cantata in five parts for a *cappella* mixed choir to the words of Taras Shevchenko" is an invaluable contribution to the development of Ukrainian musical, in particular, choral culture and will certainly replenish the fund of musical Shevchenkiana. The range of themes and images of the poems of Great Kobzar, which the composer chose for his cycle, is not just a retrospective of the life of the Ukrainian people, on the contrary, they closely resonate with modern times, especially during the current war, when the Ukrainians once again choose the right to the existence of their nation and culture.

**Key words:** archetype, mixed choir, image, symbol, Shevchenkian.

### Постановка проблеми та її актуальність.

Поетична спадщина Тараса Шевченка посідає вагомe місце у становленні української пісенної, та зокрема хорової, композиторської творчості. Образне розмаїття, національно самобутній стиль поетичного слова Великого Кобзаря завжди викликали зацікавленість у митців. Музичні прочитання його віршів вражають жанровою, стильовою та композиційною різноманітністю. Поетика літературного стилю Тараса Шевченка – настільки універсальна, що органічно запліднює різні жанри хорової музики: мініатюру, цикл, кантату, концерт, хорову симфонію, оперу, ора-

торію тощо. Хорова творчість українських композиторів на вірші Тараса Шевченка – важливий пласт національної культури, що не втрачає своєї актуальності. Створені Великим Кобзарем літературно-художні образи продовжують своє життя в численних музичних опусах різних жанрів і форм, а їхньому аналізу присвячено безліч наукових робіт. Однак глибина смислів та сенсів цих творінь залишає ще багато місця для досліджень, зокрема, в галузі їхнього впливу на розвиток музичної культури України.

«Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка»

(2007) є першим зверненням композитора Валерія Антонока до творчості Великого Кобзаря; наступними в його шевченківському доробку стали хорова фреска «Заповіт» (2010) та хоролий цикл «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*» (2014). Знаменним є те, що хорову Шевченкіану Валерія Антонока складають твори різного жанрового спрямування, але всі вони написані для змішаного складу хору, що не є випадковим, а відносить нас до витоків української культури, в якій гуртовий спів займає найдавнішу та, мабуть, чільну форму народної музичної творчості. В. Антоноку вдається майстерно поєднувати сучасні тенденції композиторського письма та власної музичної мови з елементами української народнописенної культури, що, в свою чергу, без жодних фольклорних цитат, допомагає композитору розкрити всю глибину й зміст поетичного тексту. Світова прем'єра Кантати прозвучала на Фестивалі «Київ Музик Фест'2007» 29 вересня 2007р. у Колонному залі імені М. В Лисенка Національної філармонії України у виконанні Муніципального камерного хору «Хрещатик» (художній керівник і головний диригент – Павло Струць)<sup>1</sup>.

**Мета дослідження:** вивчення специфіки синтезу музики й слова в творі Валерія Антонока «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору на вірші Тараса Шевченка» через аналіз структури й образного змісту поетичних текстів Великого Кобзаря; виявлення специфіки фактури, гармонії, інтонації, форми, композиторських і виконавських прийомів. Ставимо перед собою **завдання:** дослідити твір В. Антонока «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору на вірші Тараса Шевченка» з огляду на виявлення в його драматургії та інтонаційній символіці особливостей композиторських новацій в царині циклічного хорового жанру через співвідношення музичного й поетичного тексту та розкриття сакрального семантичного змісту образів-архетипів української художньої культури.

**Методологія** базується на загальнонаукових та спеціальних культурологічних методах музикознавчого дослідження, поміж яких – історіографічний, типологічний, компаративний, структурно-функціональний, верифікаційний,

жанрово-стильовий, інтонаційно-тематичний, семантичний підходи; комплекс наукових методів із галузей філософії, літературознавства та метод системного аналізу, – для визначення особливостей авторського стилю та основ композиторського письма В. Антонока.

**Матеріалом для аналізу** стали поезії Великого Кобзаря, покладені на музику В. Антоноком у «Кантаті в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на вірші Тараса Шевченка», хорова партитура твору та запис його звучання.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Про симфонічну та вокально-симфонічну музику Валерія Антонока (відомого українського композитора, автора понад 600 різножанрових опусів<sup>2</sup>) написано дисертацію та низку статей (Гриценко, 2020). Дослідженням його вокальних циклів для сопрано з фортепіано займаються Antonyuk, Artiukhova, Kalashnyk, Matiushenko-Matviichuk, Shesterenko (2023); Федоровська (2023). Раніше нами було здійснено прочитання В. Антоноком програмних віршів Т. Шевченка у хоровій фресці «Заповіт» (Антонок, Кумановська, Шейко, 2023) та циклі «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*» (Antonyuk, Kumanovska, Sheyko, 2024). Твір В. Антонока «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на вірші Тараса Шевченка» став об'єктом дослідження вперше, і тим очевидніша наукова новизна даної теми. Незважаючи на загальновідомий факт музикальності Шевченкової поезії, досі відсутні розвідки щодо відтворення виконавської поетики віршів Кобзаря в українській хоровій музиці. Важливими є наукові результати відносно художньо-стильового синтезу як феномену сучасної хорової творчості, що допомогло нам визначити інтонаційну концепцію взятого для вивчення твору (Бондар, 2019); (Шип, 2002). Однак дослідниками ще не вивчено належним чином проблему співвідношення музичного й поетичного тексту в хорових творах українських композиторів на вірші Т. Шевченка. За межами поля зору мистецтвознавців залишається й питання музичного втілення сакрального слова Т. Шевченка, тоді як у літературознавстві ця проблема є достатньо вивченою (Півторацька, 2021). Відповідей на ці та інші питання ми шукали в зазначених джерелах і в озвученій партитурі твору.

<sup>1</sup> Відеозапис концертного виконання твору можна знайти за цим посиланням: <https://soundcloud.com/valeriy-antonyuk/kantata-v-5-chastinakh-na-vrsh-t-g-shevchenka-dlya-mshanogo-khoru-a-cappella>

<sup>2</sup> Антонок Валерій Юрійович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

**Виклад основного матеріалу.** Хоча, на перший погляд, вірші, обрані композитором до «Кантати в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на вірші Тараса Шевченка» (далі – Кантата), не підпорядковані якійсь одній ідеї чи тематиці (тут є й інтимна лірика, і вірші, присвячені долі українського народу, його давній боротьбі за волю), однак, це – хибне враження: у цьому творі зображено цілий спектр думок Великого Кобзаря, його мрії, хвилювання, скорбота, жага волі та кохання, що, власне, і було змістом життя поета. Заслуговує на увагу порядок номерів у Кантаті: перший та останній хорові номери написано на вірші, образно не пов'язані з темою боротьби, – навпаки, вони є відображенням роздумів та мрій поета про кохання, сім'ю, родинні цінності, що створює певну композиційну арку. Загалом, поезії, обрані композитором, були написані Кобзарем в різні часи та за різних обставин, але в музиці вони поєднуються в певний ланцюг, що відображає менталітет ліричного героя, як представника нації, носія її коду. П'ять хорових номерів Кантати мають певні спільні риси: всі вони – атональні (хоч і відчуються певні ладо-тональні тяжіння, але самим композитором тональність не зазначається); мають цікавий гармонічний план, із використанням складних акордових утворень які змінюються досить «простими» консонансами та навпаки; спостерігається часте використання гармонічної (акордової) фактури. Зміст кожного хору майстерно розкривається та семантично поглиблюється різними засобами музичної виразності. Цікаво й прикметно, що жоден хоровий номер у цій Кантаті не має чіткого тонального завершення: кінець твору, звичайно, має певне ладове тяжіння, але останній акорд ніколи не буває повністю консонантним.

Уже в назві свого твору композитор надає його жанрове визначення: «кантата». Нагадаємо, що кантата (італ. *cantata*, від лат. *canto* – співаю) – це твір урочистого або лірико-епічного характеру, що складається з декількох закінчених номерів, який виконується співаками-солістами, хором у супроводі оркестру та призначений для концертного виконання. Зустрічаються кантати урочистого, радісного, ліричного, скорботного, розповідного характеру; вони поділяються на світські та духовні (релігійні). Зазвичай кантата складається

з оркестрового вступу, арії, речитативів і хорів. Кантата – близька до ораторії, відрізняючись від неї меншими масштабами, відсутністю драматичної розробки сюжету, переважно камерним характером. Необхідно зазначити, що в ХХ ст. в українській музиці виникає та розвивається новий жанр – кантата для хору *a cappella*. Тобто жанр кантати переосмислюється, набуває нових рис як синтез декількох жанрів музичного хорового мистецтва, а саме – хорового концерту й циклу. Відтак, «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» Валерія Антонюка позначена характерними рисами жанру кантати, такими як: філософсько-споглядальний характер твору, п'ять закінчених номерів якого не мають сюжетної лінії та призначені для камерного виконання. Від хорового концерту твір увібрав такі риси, як: виконавський склад *a cappella* та контрастність номерів, яка тут проявляється здебільшого через вибір і порядок використання поетичного тексту. Наразі синтез поетичної основи та музичної драматургії Кантати споріднює її з жанром хорового циклу. Частина (номер) Кантати не мають програмних назв та позначені першим рядком віршів.

**1. «І день іде, і ніч іде».** «Поезія «І день іде, і ніч іде», смисловий центр якої становить символічний образ провідника нових ідей, поборника істини, за формою є катреном, віршованим афоризмом. Твір датовано 5 листопада 1860 р., у ньому відчувається, як Шевченко в період революційної ситуації нетерпляче чекає суспільних змін» (Калашник, 1989). Характер першої частини Кантати в осмисленні В. Антонюком носить, скоріше, філософсько-споглядальний характер. Композитор дещо переосмислює будову вірша, та в плані текстової будови надає поезії ознак музичної форми рондо, де фраза «І день іде, і ніч іде» носить функцію рефрену, що, тим не менш, не підкріплюється музичним викладом тексту. Тому форму першого хору можна визначити, скоріше, як одночастинну з рисами рондо, де фрази «І день іде, і ніч іде» носять функцію рефрену, а фрази «І голову схопивши в руки» та «Дивуєшся, чому не йде апостол правди і науки», – відповідно, епізоди. Загальний темп хору – повільний: *Adagio*, чверть = 52. Тут слід зазначити, що всі хорові номери Кантати, як і перший, – атональні, але в них відчуваються



певні ладові тяжіння. Консонансна гармонія часто змінюється дисонансною, складними акордами кварто-квінтової будови або клястерного типу, що є характерною ознакою не тільки всієї Кантати, а й композиторського письма Валерія Антонока. Перший рефрен за музичною будовою – найдовший. Він побудований на багаторазовому повторенні тексту в різному викладенні: спочатку це *tutti* хору, акордова фактура, потім – почерговий вступ різних голосів. Рух починається від басу та закінчується в альтях, де кожен новий вступ відбувається на слові, або наступному складі слова всієї фрази. Наступне проведення фрази відбувається через проведення її в різних голосах, від сопрано до басу. Закінчується перший «рефрен» словами «...і ніч іде», виписаними в акордовій фактурі. Основна одиниця руху тут – половинні та цілі тривалості, що надає загальному звучанню відчуття ще більшої сповільненості, а характеру, з огляду на багатоповторюваність тексту, – певної циклічності, навіть рутини. Також це підкреслюється динамічним планом, від *pp* до *tr*.

Перший епізод – невеликого обсягу, на п'ять тактів. Побудований на словах «...і голову схопивши в руки», він починається унісоном басової та сопранової партій, четвертним затактом на звуці «ре-дієз» з переходом у секстакорд *a-moll* тризвуку на першу долю. Є відчуття певного пошкваллення темпу за рахунок використання четвертних тривалостей у перших двох тактах. Але вже у наступних трьох тактах відбувається повернення до початкового темпу, за рахунок використання цілих тривалостей. У плані динаміки епізод продовжує рефрен із превалюванням *pp* з невеликим *crescendo* та *diminuendo*. Епізод змінюється рефреном, що має певні спільні риси у конструкції музичного матеріалу з першим рефреном, але не є його повтором. Незважаючи на те, що епізод також побудований на багаторазовому повторюванні тексту, він – меншого обсягу, та починається на почерговому вступі партій від басу до сопрано, де кожне слово чи склад слова у фразі промовляє наступна партія голосів, які вступають. Цей принцип хорового канону ми вже бачили у першому рефрені, але тут збільшено кількість голосів, ладо-гармонічну основу та динаміку *f*. Щодо ритму – використовуються половинні та цілі тривалості. Вже в наступних повторях тексту динаміка повертається до відтінку

*p*, а ритмічний малюнок урізноманітнюється: окрім половинних тривалостей, з'являються восьмі.

Другий епізод складається з двох контрастних фраз і є кульмінаційним. Першу фразу побудовано на словах «...дивуєшся, чому не йде», по кілька разів проведена в різних голосах. Вона носить характер схвильованості, що передається через використання дрібніших, – восьмих тривалостей, постійному повторюванні слів і динаміці *f-fff*. Контрастною до неї є друга фраза на словах «...апостол правди і науки», що починається *subito p* з *diminuendo* до *pp*, та написана в акордовій фактурі, з ритмічним рухом четвертними, половинними й цілими. Нарешті, останній рефрен відділено від епізоду паузою. Його лаконічний текст проходить одноразово; напівфрази – схожі за ритмічною та ладо-тональною будовою та виписані в динаміці *ppp*. Перший хор Кантати закінчується складним гармонічним утворенням кластерного типу, побудованим від «ля-бемоль» в діапазоні квінти, та подвоєнням основного тону в басовій партії (співзвуччя, характерне для В. Антонока та розвинене в його симфонічній музиці).

**2. «Барвінок цвів і зеленів».** На перший погляд, ці вірші Т. Шевченка, написані в 1860 р., належать до пейзажної лірики. «У цьому шедеврї художнього лаконізму розгортається прихована паралель між природним і соціальним світом /.../ А щодо образів барвінка і недосвіта постають різнотлумачення. Так, О. Кониський гадав, що під барвінком поет розуміє Ликеру, а може й себе з нею, а під недосвітом – “...усі оті пашиковання” про неї /.../. В українській міфопоетиці образи-символи барвінка і приморозку – такі прозорі, що варто лише трохи доповнити тлумачення О. Кониського: барвінок – “...символ молодості, дівочтва, першого кохання та чистого шлюбу. Зів'ялий барвінок символізує нещасний стан жінки”» (Івакін, 1976).

Другий хоровий номер Кантати написано в тричастинній формі, де перша й третя частини відповідають першому куплету вірша; відповідно, середня – другому куплету. Загалом, друга частина Кантати є, певною мірою, контрастною до першої. Темп цієї частини – *Allegro vivo*, чверть = 132 при розмірі 2/4. Друга частина починається проведенням теми на

словах «...барвінок цвів і зеленів», соло басової партії, в динаміці *p* та досить низькій теситурі. У ритмічному плані тема виписана рівними восьмими, та в інтонаційному становить собою остинато на ноті «до» з подальшим її оспівуванням. Тему басів змінює дещо «сповільнений» рух в інших партіях. Такий ефект створюється, завдяки руху половинними тривалостями на фоні залігваної ноти «до» в басовій партії. Загалом, для цього розділу характерне таке співставлення ритмічних малюнків, де рухлива тема змінюється розмірними «довгими» нотами. Як і в першій частині Кантати, тут ми бачимо багаторазові повторювання поетичного тексту, точніше – певної його частини, фрази, або слова. Так, наступна ж рухлива фраза, що знову проходить в басовій партії, на словах «...зеленів і цвів барвінок», схожа на першу за ритмічною будовою, але відрізняється за мелодією поступневим низхідним рухом. Здебільшого рухливі поспівки побудовані на принципах ритмічного та мелодичного руху цих двох, та проводяться в різних партіях. Багатий динамічний план, – від *ppp* до *fff*, де іноді відбувається поступове збільшення чи зменшення динаміки, а іноді будується за принципом контрасту, або з використанням хорового виконавського прийому *sfp*. У середньому розділі відбувається зміна темпу на розміреніший, *Andante*, чверть = 72, та зміною розміру на 4/4. Розділ починається темою у партії сопрано на словах «...потоптав веселі квіти». Фактура тут – гомофонно-гармонічна; рухливіша мелодія у сопрано згодом передається дуету альти та сопрано: пожвавлення відбувається на фоні розміреного руху половинними та цілими в партіях чоловічих голосів. Слова «...шкода того барвіночка, й недосвіта шкода» проходять двічі, де за другим разом виступають як кульмінація, трагізм якої посилює контрастна динаміка *fff*, після *ppp* у попередній фразі. Закінчується цей розділ також у динаміці *ppp*. Цей розділ є певною репризою, але не точним повтором першого. Він побудований на першій темі першого розділу, яка проходить у формі фугато: спочатку – в соло басової партії, потім – почергово – в тенора, альти й сопрано; теми – однакові за ритмічним і мелодичним рухом, але з різним ладо-тональним тяжінням. Так у баса основний тон – нота «до», у тенора – «ля-бемоль», у альти – нота «ре», та у сопрано –

«фа». Третій розділ – набагато менший від першого, проходить на тексті «...барвінок цвів і зеленів, слався, розстилався». Після невеличкого фугато, яке ще й характеризується поступовим збільшенням динаміки, другий хор Кантати закінчується на *fff* словами «...слався, розстилався», виписаними в акордовій фактурі, здебільшого половинними тривалостями, часто залігваними, що створює ефект філософського узагальнення людської драми.

**3. «Сонце заходить, гори чорніють».** «N.N. (“Сонце заходить, гори чорніють...”)) – описово-медитативна елегія Шевченка, написана у другій половині 1847 р. в Орській фортеці. Позначену криптограмою особу, до якої звернено вірш, не встановлено. Є підстави вважати, що це Ганна Закревська, найсерйозніше захоплення Шевченка останніх перед засланням років. Це – перший вірш Шевченка, в якому прозвучала тема любовних переживань поета /.../. Як і в багатьох інших поезіях часу заслання, картина природи у цьому вірші позбавлена алегоризму, реально-зрима й водночас емоційно-одухотворена. Шевченко буде свій опис як синхронний просторово-часовий рух. Пейзаж поданий через візуальне сприймання ліричним суб’єктом змін у природі під час переходу дня до ночі» (Смілянська, Чамата, 2000). Валерій Антонюк у цьому хорі змальовує два музично-поетичних пласти, де перший – це образи природи, а другий – розмисли ліричного героя. Це стає зрозумілим, зокрема, за двочастинною формою твору з прологом та епілогом, що надає звучанню більшої глибини, епічності, масштабності. Пролог займає з першої по третю строфи тексту та становить собою пейзажну замальовку, в якій засобами музичної виразності зображено захід сонця. У музиці це передано, завдяки повільному темпу, *Adagio*, чверть = 58 та досить помірному метро-ритмічному руху, – переважно четвертними, половинними та цілими тривалостями, що, в поєднанні з темпом, надає прологу філософсько-споглядального характеру. Основним принципом будови музичного тексту є принцип поступового нагромадження голосів від низького до високого. Твір починається соло басової партії словами «...сонце заходить»; фраза закінчується остинатним звуком, до якого потактово доєднуються інші голоси, що повторюють слово «сонце»: спочатку це – тенори, потім –

альти, згодом – сопрано. Такий прийом створює цікавий ефект музичного звукопису: ніби останні проміння сонця, що заходить за обрій. Переважна частина прологу написана за таким принципом, що з поступовим «зниженням» теситури (з середньої до низької) та динаміки (від *p* до *ppp*) усіх голосів, додатково підкреслює образний ряд прологу та створює ефект заходу сонця. Остання фраза прологу «...радіють люде, що одпочинуть» побудована на промовлянні шепотом *tutti* хору. Початок цього хору Кантати за своїм образним наповненням – це роздуми, а подекуди й переживання ліричного героя. Перша частина хору послідовно побудована на наступних чотирьох строфах поетичного тексту та починається темою партії тенора на фоні поступеневого руху цілими тривалостями вгору за півтонами в басовій партії. Згодом тема переходить до жіночих голосів, що рухаються в октавному унісоні. Фактура переважає гомофонно-гармонічна. Образне наповнення цієї частини – глибше: від споглядальних настроїв композитор «переводить» слухача до сфери особистісного світу ліричного героя та його переживань. У музиці це здійснюється за рахунок зміни фактур з гомофонно-гармонічної на гармонічну; зміни розміру 4/4 на початку і в кінці частини, та  $\frac{3}{4}$  – в середині; різноманітнішого динамічного плану, – від *ppp* до *mf*. Також на словах «...лину я» лину» відбувається певне пошвидження темпу, що додатково підкреслює емоційний стан ліричного героя.

Друга частина цього хору побудована на наступних шести строфах тексту і є найбільш насиченою в образно-емоційному плані. Образи природи в цій частині вже не носять настрою пейзажної замальовки, а розкриваються через призму переживань ліричного героя. Ця частина починається з досить швидкого виходу на кульмінацію всього твору, що відбувається на словах «Ой зоре, зоре, і сльози кануть»; отже від початку другої частини до кульмінації проходять дев'ять тактів. Власне, за ці дев'ять тактів і відбувається підготовка до кульмінації, і відбувається вона за рахунок пошвидження темпу (*poco accelerando*), розмір  $\frac{3}{4}$ , основна одиниця руху – четвертні тривалості та переважно гармонічна фактура. Відбувається стрімкий розвиток динамічного плану від *mp* до *fff* у кульмінації, а також розширення теситури від низької до високої, – надто в партії сопрано. На

словах «...чи очі карі тебе шукають» спостерігається різка зміна динаміки (з *fff* до *subito p*) і теситури, – з високої на середню у групі жіночих голосів, та з високої на низьку – в чоловічих. Також дещо змінюється фактура: спочатку тема проходить у чоловічих голосах на фоні тризвуків у жіночих голосів, поступово змінюючись через прийом *glissando*. Згодом тема переходить до жіночих голосів, на фоні чоловічих. Завдяки різкій зміні фактури кульмінація ніби «зривається», а не поступово стихає, що дозволяє слухачеві відчути обидва пласти переживань ліричного героя. В кульмінації розкрито більш «загальний» пласт переживань, – тугу за Україною, волею, тоді як наприкінці другої частини цього номеру відкривається інтимний світ ліричного героя, його роздуми про кохану. Третій хор Кантати завершується епілогом, побудованим на двох останніх строфах поетичного тексту, та в музичному викладі є певною аркою до прологу. За образним наповненням, на відміну від прологу, епілог є певним продовженням другої частини цього номеру, точніше її завершенням, коли роздуми про кохану продовжуються, набуваючи рис певного «рішення» ліричного героя. За музичною будовою епілог схожий на пролог, в основному – за його фактурою, з її «нагромадженням» голосів (щоправда, поданих у дещо іншій послідовності) та динамічним планом і метро-ритмічним рухом.

**4. «І небо невмите, і заспані хвилі».** «Вірш Шевченка, написаний восени 1848 р. на о. Косарал /.../. У вірші поет передав враження часів Аральської експедиції /.../. Морський пейзаж тут «деестетизований», «опобутовлений»: небо – «невмите», хвилі – «заспані», очерет – «п'яний», море – «нікчемне». Епітети вірша, що їх М. Рильський назвав «дивовижними», «неповторними», «несподіваними», випереджають поезику середини ХІХ ст. Твір є швидше зразком настроєвої лірики, ніж пейзажної» (Івакін, 1976). «Т. Шевченко дивився на Аральське море очима засланця, невільної людини. Тому, хоча він суголосно з натурфілософськими ідеями О. Гумбольдта і відчуває анімованість моря, вірить, що воно живе, одухотворене, йому не вдається налагодити з ним духовного діалогу. На противагу романтичній інтерпретації моря як символу свободи, Аральське море для українського митця насамперед “незамкнута тюрма”. Звідси й “опобутовлення”, “зниження”

морських образів» (Маркова, 2011). Як бачимо, шевченкознавці не відносять дану поезію Тараса Шевченка до суто пейзажної лірики, так само і Валерій Антонюк не наділяє музичну мову четвертого номеру своєї Кантати рисами споглядання чи милування природою. Музика ця – динамічна; темп – *Allegro-moderato*, чверть = 110 із використанням дрібніших тривалостей, таких, як восьмі, тріолі, а найвикористовуваніша ритмічна структура – тріоль восьмими. Форма цього хорову – одночастинна з кодою, контрастною до всього номеру за своїм темпом, фактурою та ритмічною структурою. Загалом хор має наскрізний розвиток. Його основу складає тема-остинато, побудована на поступеному русі: почергово вгору та вниз, у діапазоні кварта. Здебільшого вона розспівується на голосному звуці «а», за виключенням двох разів, коли в теми-остинато проходять слова «Боже милий, Боже милий» та «Не говорить, не говорить». Власне, з теми-остинато й починається сам четвертий номер Кантати. Спершу вона проходить у партії тенорів, згодом додається в альтів. Упродовж хору тема-остинато проходить в різних голосах: іноді – в одній з партій, іноді – в двох чи в трьох, але ніколи *tutti*. Щодо образно-емоційного забарвлення теми-остинато, то на початку хору вона видається скоріше «музичною ілюстрацією» моря, хвиль, потім – вітру, але в кульмінаційні моменти набуває інтонацій голосіння, зокрема, на словах «Боже милий, Боже милий». Поетичний текст передається через накладання на тему-остинато іншої теми, що складає фразу, а точніше – строфу поетичного тексту, та передається від одного голосу до іншого, має певну мелодичну та ритмічну структуру. В мелодичному русі для цієї теми характерний інтервальний рух «прима» та «секунда», у висхідному або низхідному порядку. Схожа й ритмічна будова фрази, в якій основу руху складає тріоль з чверті та восьмої: здебільшого вона закінчується цілою нотою, що створює ефект певної зупинки, тим самим даючи змогу слухачеві осмислити кожен фразу, що розділяються між собою паузами. Динамічний план четвертого хору Кантати має характер поступового посилення. Номер починається в динаміці *p* (тема-остинато) та *mp* (тема-текст), але поступово динаміка зростає, та, зрештою, доходить до *ffff*. Власне, саме в цій динаміці й закінчується

основна частина цього хорового номеру. *Coda* починається словами «Не хоче правдоньки сказати». та відділена від основної частини хору паузами майже у два такти, а також зміною темпу з *Allegro-moderato* на *Andante*, чверть = 76. Як було зазначено, *coda* контрастна до основної частини хору, що проявляється не тільки у зміні темпу, а й фактури (тут вона – гармонічна), а також – ритмічної структури, в якій в основному використовуються довші тривалості: чверті, половинні та цілі. Динаміка – *p* та *pp*. Такий контраст по відношенню до основної частини хору, додає звучанню коди ще більшого трагізму та відчуття безвиході.

**5. «Чого мені тяжко, чого мені нудно».** «Чого мені тяжко, чого мені нудно...» – медитативна елегія Шевченка, написана 13 листопада 1844 р. у Петербурзі; чистовий автограф у рукописній збірці «Три літа» /.../. Вірш – яскравий візирець романтичного художнього мислення. В центрі твору – протиставлення особи й суспільства, що трактується поетом в аспекті романтичного максималізму: позиція неприйняття дійсності трансформується в безкомпромісну відмову від спроб знайти опертя в житті та у втрату віри в саме життя. Таке вирішення теми, загалом не характерне для творчості Шевченка, склалося, очевидно, у хвилини глибокої душевної кризи, яку пережив поет в період «трьох літ» /.../. Вірш побудовано як монолог-вплив почуттів ліричного героя, що перебуває у стані граничного емоційного збудження. Відповідна такому стану підвищена експресивність викладу створюється складною системою виразових засобів, її основою є метафоризація тематичного розгортання та високоорганізований синтаксис» (Смілянська, Чамата, 2000; с. 41–42). Щодо музичного втілення цієї поезії, – вже з перших звуків слухач може відчути всю глибину переживань ліричного героя, котрий і насправді знаходиться в стані граничного емоційного збудження. Загальний темп цієї частини – *Allegro*, чверть = 116. Форма хору – тричастинна з кодою.

Першу частину цього хору складають два епізоди, перший з яких починається темою сопрано, на одній ноті, виписаній восьмими тріолями з подальшим затриманням на ноті, в динаміці *f*, у досить високій теситурі. Текст теми у сопрано відповідає половині фрази першої строфи – «Чого мені тяжко»; текст другої

половини першої строфи – «Чого мені нудно» – проходить уже темою альтової партії, будова якої – аналогічна темі сопрано, але на іншій ноті. Далі тема передається до тенора, а згодом – баса, на основі другої строфи поетичного тексту. Структура теми – аналогічна темі сопрано та альта, та проходить в октавному унісоні. В образно-емоційному плані це створює ефект «збентеженості», певної емоційної збудженості. Другий епізод першої частини хору займає наступні дві строфи поетичного тексту, та побудований на передачі напівфраз від чоловічих до жіночих голосів. У ритмічному плані ці напівфрази – спокійніші, за рахунок використання розміреніших тривалостей, таких як чвертні та половинні; у них уже з'являється певна мелодична лінія.

Другу частину хору також утворюють два епізоди. Перший епізод за будовою загалом та будовою теми безпосередньо, алгоритмічно відтворює перший епізод першої частини. Змінено тільки порядок «нашарування» голосів: тут тема починається у басовій партії, потім переходить до тенорової, а згодом, відповідно, – до альтової та сопранової партій. Також змінено гармонічну структуру, якщо в першій частині це октавні уніسونи у сопрано – тенорів й альтів – басів на звуках «мі» та «сі-бемоль», то тут нашарування голосів утворюють складну гармонічну структуру «до» – «фа дієз» – «ля» – «сі» (розташування від баса – до сопрано). Другий епізод другої частини – дещо сповільнений, завдяки використанню довших тривалостей (чверті й половинні) та має гармонічну фактуру. Перший епізод третьої частини – дещо схожий за принципом будови на його перші дві частини, але, на відміну від них, тут не «розкладається» строфа поетичного тексту, а сам текст повторюється від партії басів до сопрано. Таку тему побудовано на словах «Не вкриті, розбите», де в мелодичному плані використано лише два інтервали – приму й тритон, що підкреслює пригнічений стан ліричного героя. Другий епізод відзначається зміною фактури з лєніарно-поліфонічної на гармонічну, та проходить на словах «А люд навісний нехай скаженіє». Співзвуччя, що починається з квінти «мі – сі», з кожним тактом розширюється та розгортається, та за рахунок *divisi* жіночих голосів переходить на складне гармонічне утворення кластерного типу в кінці епізоду. Така

гармонічна будова допомагає відтворити відчуття «емоційного сплеску» та підкреслює збуджений настрій ліричного героя. *Coda* – невеликого обсягу, побудована на тексті «Закрий, серце, очі», що проходить в партіях чоловічих голосів на фоні кластеру жіночих. Тему чоловічих голосів виписано половинними та цілими, що створює ефект сповільнення. В образно-емоційному сенсі, *coda* несе в собі відчуття повного емоційного виснаження ліричного героя, та навіть більше – внутрішнього спустошення. Як уже нами зазначалося, «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» Валерія Антонюка є першим твором його хорової Шевченкіани. І, хоча композитор обирає різну жанрову основу для своїх хорових творів на вірші Великого Кобзаря, вони об'єднані впізнаваним стилем композиторського письма, з властивим цьому автору особливим співвідношенням музичного й поетичного тексту. Всі ці хорові полотна, як і дана Кантата – зокрема, характеризуються глибинним відчуттям образів та сенсів поезії Тараса Шевченка, передачею їх прихованого змісту новими засобами музичної виразності, композиційними особливостями та музичним почерком, що є відмінною рисою творчості композитора. Валерій Антонюк у своїй Кантаті для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка переосмислює та майстерно поєднує різні жанрові й стилістичні напрямки циклічного твору, наділяючи їх особливими, індивідуальними рисами композиторського стилю.

**Наукова новизна.** Дослідження присвячене проблемам розвитку хорової Шевченкіани в контексті української музичної традиції. Вперше здійснено музикознавчий і виконавський аналіз «Кантати в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» сучасного українського композитора Валерія Антонюка. Незважаючи на загальновідомий факт музикальності Шевченкової поезії, досі не вивчено проблему співвідношення музичного й поетичного тексту в хорових творах українських композиторів на вірші Т. Шевченка. Майстерне поєднання сучасних тенденцій композиторського письма та власної музичної мови з елементами української народнописенної культури (без жодних фольклорних цитат) допомогло В. Антонюку розкрити в своїй Кантаті на слова Тараса Шевченка філо-

софську глибину переживань ліричного героя та сакральний зміст поетичного тексту Великого Кобзаря.

**Висновки.** На матеріалі «Кантати в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» сучасного українського композитора Валерія Антонюка досліджено особливості розвитку хорової Шевченкіани в контексті української академічної музичної традиції. Проаналізовано розкриті у цьому творі архетипні образи української художньої культури, що рівночасно ототожнюються з реальністю, та залишаються певними узагальнюючими символами авторського стилю композитора. Визначено, що «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» Валерія Антонюка є неоціненним внеском у розвиток української музичної, зокрема, хорової культури та неодмінно поповнить фонд музичної Шевченкіани. Коло тем та образів віршів Великого Кобзаря, які композитор обрав для свого циклу, є не просто ретроспективою життя та боротьби українського народу, навпроти, – вони тісно перегукуються з сучасністю, особливо в час війни, коли український народ укотре виборює право на існування своєї нації та культури. «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella* на слова Тараса Шевченка» Валерія Антонюка за своїм змістом сприймається як глибоко емоційне прочитання поезії Великого Кобзаря. Композитор яскраво і багатогранно розкриває змістовні нюанси по-

етичного тексту. Глибина музичної інтерпретації шевченкових віршів набуває характеру витонченого звукопису. Валерій Антонюк вільно оперує різними типами фактури, можливостями людського голосу й колористикою окремих тембрів. Музична мова п'яти хорів Кантати насичена ускладненими сучасними гармонічними вертикалями, яскравими позатональними співзвуччями, несподіваними гармонічними зворотами. Характерна образно-емоційна насиченість і витончена чуттєвість розкриття поезії Т. Шевченка в Кантаті В. Антонюка вимагає ретельної творчої роботи і великої енергетичної самовіддачі виконавців. Інтонаційна вишуканість, чутливість композитора до поетичного слова потребує поглибленої і деталізованої роботи інтерпретаторів у пошуках характеру вокального виконавства, здатності відтворити смислові тонкощі поетичного тексту та градації почуттєвої палітри. Виконавський та музикознавчий аналіз цього твору, звісно, є неповним і має перспективи подальшого вивчення. Використання композитором різних жанрових форм для номерів Кантати, переосмислення стереотипів хорового письма, особливості ладотональної та гармонічної структури, вишукані засоби музичної виразності, які використовує Валерій Антонюк, є ознакою індивідуального стилю та високої майстерності сучасного українського композитора, творчість якого заслуговує на дослідження та популяризацію серед слухачів і виконавців.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г., Кумановська О. Л., Шейко А. О. Про хор «Заповіт» Валерія Антонюка на вірші Тараса Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 128–135.
2. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
3. Гриценко О. Г. Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка : дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 223 с.
4. Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861рр. Київ : Наукова думка, 1968. 409 с. С. 244–265.
5. Маркова М. В. Аральське море очима Тараса Шевченка (на матеріалі поезії «І небо навміте, і заспані хвилі ...»). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2011. Вип XXIV. Ч 2. С. 62–69.
6. Півторацька Л. М. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хоровій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 152–165.
7. Смілянська В. А., Чамата Н. П. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка : монографія. Київ : Вища школа, 2000. 207 с. С. 41–42.
8. Федоровська І. С. Особливості жанрово-інтонаційних та поетичних символів у драматургії вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк». *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей*. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 23 (2). С. 61–74.

9. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 2002. Вип. 16. С. 154–177.

10. Antonyuk Valentina. The vocal content of the spiritual heritage of Taras Shevchenko. *Aspects of modern Ukrainian musicological thought*: monograph edited by Prof. Zavialova O. K., compiled by Prof. Mykhailychenko O. V. East Finchley London, GlobeEdit, 2024. 219 p. P. 58–70. ISBN 978-620-7-47129-4

11. Antonyuk V., Artiukhova L., Kalashnyk M., Matiushenko-Matviichuk V., Shesterenko I. «Ten soliloquies to poems by Japanese poets...» by Valeriy Antonyuk in the context of ethno-cultural dialog. *Amazonia Investiga*. 2023. Vol. 12, Iss. 66. P. 64–73. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.66.06.7>.

12. V. G. Antonyuk, O. L. Kumanovska, A. O. Sheyko. «Eight poems by Taras Shevchenko for mixed choir a cappella» by Valeriy Antonyuk. *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends : Scientific monograph*. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2024. 280 p. P. 1–29. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-1>

#### REFERENCES:

1. Antonyuk, V. G., Kumanovska, O. L., Sheiko, A. O. (2023). Pro khor «Zapovit» Valeriya Antonyuka na virshi Tarasa Shevchenka. [On Valeriy Antonyuk’s «Testament» Choir based on Taras Shevchenko’s Poem]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*, 2, 128–135 [in Ukrainian].

2. Bondar, Ye. M. (2019). Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral work]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

3. Hrytsenko, O. H. (2020). Kulturolohichni refleksii lirychnosti u vykonavskykh interpretatsiakh symfonichnoi muzyky Valeriya Antonyuka [Cultural reflections of lyricism in performance interpretations of Valeriy Antonyuk's symphonic music]: dys. ...kand. mystetstvovnavstva. Kyiv, 2020. 223 s. [in Ukrainian].

4. Ivakin, Yu. O. (1968). *Komentar do «Kobzaria» Shevchenka. Poezii 1847–1861 rr.* [Commentary on Shevchenko's Kobzar. Poetry 1847–1861]. Kyiv: Naukova dumka. 409 s. S. 244–265 [in Ukrainian].

5. Markova, M. V. (2011). Aralske more ochyma Tarasa Shevchenka (na materialii poezii «I nebo navmyte, i zaspani khvyli ...») [The Aral Sea through the eyes of Taras Shevchenko (based on the poem "And the sky is cloudy, and the waves are asleep...")]. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii*. Vyp XXIV. Ch 2. S. 62–69 [in Ukrainian].

6. Pivtoratska, L. M. (2021). Verbalno-tekstova polifonichna tekhnika v ukrainskii khorovii muzytsi (na prykladi tvoriv na slova Tarasa Shevchenka) [Verbal-textual polyphonic technique in Ukrainian choral music (on the example of works to the words of Taras Shevchenko)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. 132. S. 152–165 [in Ukrainian].

7. Smilianska, V. A., Chamata N. P. (2000). Struktura i smysl: Sproba naukovoï interpretatsii poetychnykh tekstiv Tarasa Shevchenka : monohrafiia [Structure and meaning: An attempt at scientific interpretation of Taras Shevchenko's poetic texts]. Kyiv : Vyshcha shkola. 207 s. S. 41– 42 [in Ukrainian].

8. Fedorovska, I. S. (2022). Osoblyvosti zhanrovo-intonatsiinykh ta poetychnykh symboliv u dramaturhii vokalnogo tsykladu Valeriya Antonyuka «Tepli Pismi na virshi Valentyny Antonyuk» [Peculiarities of genre-intonational and poetic symbols in the dramaturgy of Valeriy Antonyuk's vocal cycle «Warm Songs on the Poems of Valentina Antonyuk»]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region: Collection of Sciences*. 23 (2). S. 61–74 [in Ukrainian].

9. Shyp, S. V. (2002). Musical genre in methodological aspect [Musical genre in methodological aspect]. *Scientific Bulletin The Tchaikovsky NMAU*. 16. S. 154–177 [in Ukrainian].

10. Antonyuk, Valentina (2024). The vocal content of the spiritual heritage of Taras Shevchenko. *Aspects of modern Ukrainian musicological thought* : monograph edited by Prof. Zavialova, O. K., compiled by Prof. Mykhailychenko, O. V. East Finchley London, GlobeEdit. 2024. 219 p. P. 58–70 [in Great Britain].

11. Antonyuk, V., Artiukhova, L., Kalashnyk M., Matiushenko-Matviichuk V., Shesterenko I. (2023) «Ten soliloquies to poems by Japanese poets...» by Valeriy Antonyuk in the context of ethno-cultural dialog. *Amazonia Investiga*. Vol. 12, Iss. 66. 64–73 [in Turkey]. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.66.06.7>.

12. V. G. Antonyuk, O. L. Kumanovska, A. O. Sheyko (2024). «Visim virshiv Tarasa Shevchenka dlia zmishanoho khoru a cappella» Valeriya Antonyuka [«Eight poems by Taras Shevchenko for mixed choir a cappella» by Valeriy Antonyuk]. *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends : Scientific monograph*. Riga : «Baltija Publishing». 280 p. P. 1–29 [in Latvia]. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-1>

УДК 78.071-047.72/.785.6

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-3>

**Наталія ЖУРАВЛЬОВА**

старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського підпілля, 139, м. Хмельницький, Україна, 29013

**ORCID:** 0000-0002-5523-6577

**Бібліографічний опис статті:** Журавльова, Н. (2024). Антиципація в структурі професійної діяльності концертмейстера. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 24–29, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-3>

## АНТИЦИПАЦІЯ В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Стаття присвячена дослідженню явища передбачення в аспекті феномену колективної музичної творчості, проаналізовано його вивчення та використання у практиці колективного виконавства, зокрема в діяльності концертмейстера.

**Метою роботи** стала спроба дослідити та виявити сутність антиципації, її мобільні властивості та місце в структурі художньо-творчої діяльності концертмейстера, обґрунтувати її значущість як найважливішого атрибуту концертмейстерського мистецтва.

**Методологію** дослідження становлять теоретичні положення сучасних науковців, які трактують музично-виконавську діяльність як складний психофізіологічний процес, методи системно-структурного та порівняльного аналізу; враховувались також методи спостереження за творчим процесом концертмейстерів, які брали участь у репетиціях та публічних виступах з солістами, ансамблями, також метод самоспостереження, в ході яких аналізувались та фіксувались виконавські відчуття.

**Наукова новизна** обумовлена тим, що проблеми антиципації, які отримали достатньо глибоку розробку в психології, вперше розглянуті в умовах художньої, зокрема, музичної творчості.

**Висновки.** В ході пізнання структури взаємовідносин між концертмейстером та іншими учасниками художньо-творчого процесу антиципація розкривається як атрибут концертмейстерського мистецтва, без якого останнє неможливо в принципі; з'ясовано, що сутністю діяльності концертмейстера у сучасній музичній практиці вважається «супровід» не тільки як художньо-творчий процес музикування (акомпанування), але й «супровід» як спосіб творчості, який себе проявляє в підтримці будь-яких ініціатив в галузі колективного музичного мистецтва. Специфіка процесів антиципації стає зрозумілою саме в контексті особливостей діяльності концертмейстера, діяльності супроводжувального типу. Адаптуючи сформовану концепцію педагогічного супроводу до умов музично-виконавської діяльності, можна стверджувати, що супровід – це процес взаємодії суб'єктів (у даному випадку концертмейстера та соліста), спрямований на реалізацію художньо-виконавського потенціалу музичного твору.

**Ключові слова:** концертмейстер, художньо-творча діяльність, антиципація, творчий процес, концертмейстерське мистецтво.

**Natalia ZHURAVLOVA**

Senior Lecturer at the Department of Musicology, Instrumental Training and Methods of Music Education Instrumental-Performing Disciplines, Khmelnytsky Humanitarian-Pedagogical Academy, 139 Proskurivskyi underground str., Khmelnytsky, Ukraine, 29013

**ORCID:** 0000-0002-5523-6577

**To cite this article:** Zhuravlova, N. (2024). Antytsypatsiia v strukturі profesiinoini diialnosti kontsertmeistera [Anticipation in the structure of the concertmaster's professional activity]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 24–29, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-3>

## ANTICIPATION IN THE STRUCTURE OF THE CONCERTMASTER'S PROFESSIONAL ACTIVITY

The article is devoted to the study of the phenomenon of anticipation in the aspect of the phenomenon of collective musical creativity, analyzes its study and use in the practice of collective performance, in particular in the activity of the concertmaster.



*The purpose of the work* was an attempt to investigate and identify the essence of anticipation, its mobile properties and place in the structure of the concertmaster's artistic and creative activity, to substantiate its significance as the most important attribute of concertmaster art.

*The methodology* of the study is based on the theoretical positions of modern scholars who interpret music performance as a complex psychophysiological process, methods of systemic-structural and comparative analysis; methods of observing the creative process of concertmasters who participated in rehearsals and public performances with soloists and ensembles, as well as the method of self-observation, during which the performance sensations were analyzed and recorded, were also taken into account.

*The scientific novelty* is due to the fact that the problems of anticipation, which have been developed in psychology, are first considered in the context of artistic, in particular, musical creativity.

**Conclusions.** In the course of understanding the structure of the relationship between the concertmaster and other participants in the artistic and creative process, anticipation is revealed as an attribute of concertmaster art, without which the latter is impossible in principle; it has been found that the essence of the concertmaster's activity in contemporary musical practice is considered to be "accompaniment" not only as an artistic and creative process of music-making (accompaniment), but also "accompaniment" as a way of creativity that manifests itself in supporting any initiatives in the field of collective musical art. The specifics of anticipation processes become clear in the context of the peculiarities of the concertmaster's activity, the accompanying type of activity. Adapting the established concept of pedagogical support to the conditions of musical performance, it can be argued that accompaniment is a process of interaction between subjects (in this case, a concertmaster and a soloist) aimed at realizing the artistic and performing potential of a musical work.

**Key words:** concertmaster, artistic and creative activity, anticipation, creative process, concertmaster art.

**Актуальність проблеми.** На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва професійна діяльність піаніста-концертмейстера розглядається як складне, багатопланове явище у сфері музичного виконавства. Концертмейстерство, яке сформувалось як самостійний вид діяльності в процесі практики акомпанування та художньо-педагогічної корекції ансамблю зі співаками або виконавцями-інструменталістами, є вдалим прикладом універсального поєднання в рамках однієї професії майстерності виконавця, педагога, імпровізатора та психолога. Мистецтво піаніста-концертмейстера упродовж тривалого часу залишається однією із найнеобхідніших складових спільного процесу музикування. Проблемне коло українського сучасного музикознавства, пов'язане з концертмейстерством, засвідчує пріоритетність уваги науковців до дослідження його сутності й особливостей у контексті навчального процесу на різних щаблях фахової освіти музиканта. Та однією з найменш досліджених ланок концертмейстерського мистецтва залишається сфера психологічних відносин в спільній творчості ансамблевого музикування, зокрема, та її складова, яка розкриває здатність учасників пристосовуватися до партнерів, відчувати, або навіть передчувати їх наміри та дії. Ця здатність зазвичай трактується як результат дії інтуїції, як наслідок накопиченого багаторазовими репетиціями художнього досвіду, проте в музичній психології та практиці художньої творчості в процесах передчуття недооцінюється зна-

чення раціональної складової свідомості. Тому актуальною є проблема теоретичного вивчення сутнісних характеристик даного виду діяльності, обґрунтування його структури, компонентів концертмейстерської майстерності, і в першу чергу, проблему психології спільної творчості, здатності передчуття, передбачення намірів та адекватних дій партнерів в процесі музикування.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Актуальність проблеми знайшла відображення в багатьох наукових працях сучасних мистецтвознавців (Т. Молчанова, М. Моїсєєва, Н. Інютючкіна, Л. Повзун, І. Польська), які серед критеріїв професійної майстерності концертмейстера виділяють психологічну складову виконавського та педагогічного процесу, яка стає в ряд обов'язкових умов, від яких безпосередньо залежить якість художньої творчості концертмейстера та його партнерів. Проблему професійної підготовки концертмейстера розглянуто у дослідженнях С. Белькевич, Г. Курбонова, А. Люблінського, В. Пустовіт. У дослідженнях В. Березіна, В. Вілюнаса розглядаються психологічні відносини між концертмейстером та виконавцем-інструменталістом; виховання навичок сценічної поведінки у своїх працях висвітлили Л. Виготський, Р. Давидян, Л. Ганелін, О. Блох. Специфіці концертмейстерської роботи з вокалістами присвячені статті К. Виноградова, І. Польської, методичні посібники Л. Живої, Н. Горошко, Е. Економової, О. Філатової, В. Демидової.

Зарубіжні психологи (Д. Давідсон, Х. Гарднер, А. Сабадіні, М. Хау, Д. Слобода) у своїх дослідженнях пояснюють єдність в ансамблі музикантів як наслідок музичної взаємодії особливого якісного рівня, спілкування мовою музики, яка є найдавнішим каналом людської комунікації.

У сучасному музикознавстві формується та набуває поширення тенденція репрезентування концертмейстера як повноправного учасника творчого процесу – «чутливого ансамбіста, який досконало вивчив специфіку вокального мистецтва, інтерпретатора, що узгоджує всі засоби виразності свого інструмента з особистісно-психологічним комплексом співака» (Інюточкіна, 2010, с. 6). Як зазначає М.Моїсеєва, «майстерність ансамблевого музиканта вимірюється синхронністю взаємодії його ігрової звучності з партією соліста, вивіренним балансом звучання всіх партій ансамблю та, що найголовніше, полягає у створенні цілісного, логічного художнього образу музичного твору, який народжується в спільному творчому акті партнерів» (Моїсеєва, 2005, с.52).

Прогностичну функцію діяльності концертмейстера у своєму дослідженні розглядає В.Демидова в контексті її педагогічного потенціалу: «як можливості особистісно-орієнтованого підходу до процесу професійного навчання, емоційно-психологічної взаємодії з вокалістом, творчого діалогу у процесі музичного виконання» (Демидова, 2020, с. 126).

Проте наукова література, пов'язана з вивчення психологічної діяльності концертмейстера, висвітлена недостатньо, особливо що стосується дослідження мікропроцесів психології художньої творчості, а саме, найважливішої психологічної складової діяльності концертмейстера – антиципації.

**Метою роботи** стала спроба дослідити та виявити сутність антиципації, її мобільні властивості та місце в структурі художньо-творчої діяльності концертмейстера, обґрунтувати її значущість як найважливішого атрибуту концертмейстерського мистецтва

**Виклад основного матеріалу.** Сучасні мистецтвознавці під концертмейстерською розуміють поліфункціональну творчу (виконавську, педагогічну та організаційну) діяльність, в якій музика розкривається як озвучений художній процес, або ініціюється закладеними в інших

видах чи жанрах творчості програмах, де психологічна складова виконавського та педагогічного процесу стає в ряд обов'язкових умов, від яких безпосередньо залежить якість художньої творчості концертмейстера та його партнерів. Наукове осмислення концертмейстерської діяльності як професії, що має свою специфіку, динаміку розвитку, генезу формування, свою роль у виконавському процесі, як специфічної галузі музично-виконавської практики спрямоване на визначення його різних проявів: це і вид професійної діяльності, і особливий рід особистісної професійної компетентності, і окремий тип музично-виконавського мистецтва, який історично був пов'язаний з еволюцією ансамблевої музики. В ряду багатьох музичних професій концертмейстерство найбільш вимогливе до універсальних комунікативних здібностей поряд з ансамблевими, педагогічними та виконавськими видами діяльності піаніста; для концертмейстера завжди залишаються актуальними такі критерії професійної майстерності, як концертмейстерська інтуїція, чутливість, емпатія, тактовність, гнучкість, які відносять не стільки до виконавських або педагогічних властивостей, скільки до психологічних. Сфера психологічних відносин в сумісній творчості декількох музикантів, зокрема, та її складова, яка розкриває здатність учасників пристосовуватися до партнерів, відчувати, або навіть передчувати їх наміри та дії залишається однією з найменш досліджених галузей концертмейстерського мистецтва. Потрібно підкреслити необхідність дослідження мікропроцесів психології художньої творчості, що доводить можливість розглядати антиципацію як найважливішу психологічну складову діяльності концертмейстера.

Сутністю діяльності концертмейстера у сучасній художньо-педагогічній практиці варто вважати «супровід» не тільки як суто художній процес музикування (акомпанування), але й як спосіб творчості, який себе проявляє в підтримці будь-яких ініціатив в галузі колективного музичного мистецтва. Забезпечення повноцінного процесу художньої творчості соліста чи колективу музикантів, тобто супровід творчого процесу – сенс професійної діяльності концертмейстера, і тоді, коли супровід реалізується в контактах з солістом, камерним ансамблем чи оркестром (організаційний аспект),

і в процесі підготовки до концерту (педагогічний аспект), і в концертній діяльності (виконавський аспект). Роль концертмейстера в цих взаємовідносинах може мінятися від пасивної до активної та навіть ведучої, проте суть завжди залишається одна: забезпечення повноцінного процесу художньої творчості соліста, або колективу музикантів, тобто супровід творчого процесу. Якщо адаптувати існуючу концепцію педагогічного супроводу до умов музично-виконавської діяльності, можна зробити висновок, що супровід являє собою процес взаємодії суб'єктів (у даному випадку концертмейстера і соліста), який націлений на реалізацію художньо-виконавського потенціалу музичного твору. Звідси стає зрозумілим наведене вище визначення сутності концертмейстерської діяльності, де музика представлена об'єктом, а суб'єктом – музикант, який забезпечує реалізацію спільних дій по виконанню музичного твору. Структуру взаємовідносин музикантів в діяльності концертмейстера доцільно розуміти як тісно взаємопов'язані компоненти єдиного інтегрального художнього організму, який складається з п'яти частин: концертмейстер – соліст – інструмент – музика – слухач. Запропонована система взаємовідносин має абсолютну взаємообумовленість і тому зміни в одному з елементів визивають модифікацію функціональної залежності у всіх останніх (художня, педагогічна, організаційна), а також принципів діяльності, найважливішими з яких є: толерантність до думок всіх учасників художнього процесу, координація намірів та дій учасників творчого процесу, пріоритет музики як основи художньої діяльності.

В структурі взаємовідносин концертмейстера з солістом або ансамблем потрібно виділити роль взаємодії як складного, багатопланового процесу встановлення та розвитку контактів з партнерами, який складається з обміну інформацією (комунікація як смисловий аспект соціальної взаємодії), вироблення єдиної стратегії та тактики взаємодії. У створенні ансамблю приймають участь не тільки слухові, візуальні та рухові відчуття виконавців, але й їхній інтелектуальний досвід, емоційна культура, виховані тривалою спільною художньою практикою, а також такі властивості особистості як воля, комунікабельність, толерантність та інші. Специфіка процесів антиципації

стає зрозумілою саме в контексті особливостей діяльності концертмейстера, діяльності супроводжувального типу.

В структурі поліфункціональної діяльності концертмейстера можна виділити основні положення теорії антиципації, серед яких виділяються наступні: антиципація – як передчуття – об'єктивна властивість людської психіки, сенс якої полягає в здатності до упереджувального відображення явищ дійсності та яка проявляється як у формі простого сенсорного акту, так і складного творчого процесу; антиципація – як психомоторний акт – динамічний процес, детермінований відношеннями між суб'єктами (музикантами), його структура включає наступні складові: сприйняття зовнішнього сигналу – його характеристика (оцінка) – прогнозування відповідних дій – вибір дії – реакція на сигнал; в залежності від проєкції передбачення, націленості його на особливий або кінцевий результат можна говорити про тактичну чи стратегічну антиципацію. В методичній літературі ХХ-ХХІ сторіччя процеси передбачення частіше описують як емпіричний досвід комунікації, емпатії, інтуїції, заснований на абстрактно-чуттєвому сприйнятті дійсності. У психології феномен антиципації сучасні науковці розглядають як форму випереджувального відображення дійсності, загальну та найголовнішу якість психіки, що виявляється у всіх видах діяльності та визначена як провідний критерій психічної активності людини. Природа передбачення суперечлива: будь-яке передбачення ґрунтується на минулому досвіді суб'єкта тією мірою, наскільки він може зіставити це минуле з інформацією про поточний момент (Романенко, 2015, с. 49).

Антиципація (лат. *anticipato*) у логіці трактується як передбачення подій на основі попереднього досвіду. В психології під антиципацією розуміють очікування організмом певної ситуації, ява людиною результатів своєї дії ще до її здійснення. Антиципація, на думку сучасних науковців, як психологічний феномен зі своєю різнобічністю форм має універсальне значення у всіх аспектах людської діяльності. Антиципація в музичній діяльності у вузькому сенсі означає психофізичні процеси розпізнавання та відповідних реакцій на наміри та дії партнерів творчого процесу (так звана синтонність),

в широкому – спільна творчість, заснована на прогнозуванні художнього результату. Основою для прогнозування в діяльності людини є аналіз сприймаючої інформації та співвідношення її з минулим досвідом. Аналіз антиципаційних процесів, які можна спостерігати в колективній музичній практиці, дозволяє спроектувати структуру даного явища.

Основні типи антиципаційної діяльності виявляються в процесі дослідження мікро та макропроцесів, які відбуваються у творчості концертмейстера. На мікрорівні антиципація – це одиничний психомоторний акт, який складається з декількох етапів (від трьох до шести та залежить від складності завдань). Послідовність таких актів, яка представлена у вигляді процесу, можна розглядати як психологічну взаємодію партнерів по творчому процесу (синтонність), яка заснована на випередженні кінцевого результату. На макрорівні антиципація складається з етапів планування (прогнозування) та регулювання (корегування) психомоторної діяльності в ході спільного музикування. Таким чином, як психомоторна діяльність антиципація розподіляється на тактичну та стратегічну, та оскільки художня творчість синтезує обидва типи антиципації, то такого виду прогностичну діяльність можна розглядати як складну.

Якщо розглядати антиципацію музиканта-концертмейстера як одиничний акт, то в ньому виділяють наступні психофізичні структурні елементи: стан готовності (налаштування уваги), подача-сприйняття (розпізнавання) сигналу, оцінювання та відповідна реакція – рішення тактичного завдання. Стратегія випередження містить планування та регулювання антиципаційної діяльності, серед яких можна виділити наступні вектори процесу стратегічного прогнозування: 1) в створенні звукового балансу між сольною та акомпануючою партіями; 2) планування та регулювання горизонтального розвитку музичного матеріалу. Антиципація як складний психомоторний процес в творчості концертмейстера припускає здатність музиканта-піаніста постійно знаходитися в готовності до випереджувальної діяльності, тоді цю готовність до антиципаційного про-

цесу необхідно розглядати як психологічний стан концентрації уваги на очікуваному сигналі (дії), або як процес розподіленої уваги, що зорієнтована на сприйняття будь-якої непрогнозуваної інформації.

Концертмейстерство завжди пов'язане зі взаємодією партнерів у творчому музикуванні. Тому три функції антиципації – когнітивна, регулятивна та комунікативна – набувають в умовах спільного музикування важливе значення: у створенні музичного ансамблю приймають участь не тільки слухові, візуальні та рухові відчуття виконавців, але й їхній інтелектуальний досвід, емоційна культура, які виховані довготривалою спільною художньою практикою, а також такі властивості як воля, комунікабельність, адаптивність, толерантність та ін. Актуальність цих властивостей особистості музиканта в роботі концертмейстера багаторазово зростає завдяки специфіці супроводу, яка обумовлена підпорядкованістю його діяльності партнерським відносинам.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Аналіз сутності та структури концертмейстерської діяльності пояснює багатоплановість виконавської та педагогічної творчості концертмейстера, яка обумовлена сутністю професії, що полягає в супроводі як засобі творчого самовираження та виявляється в підтримці різних ініціатив в галузі музичного мистецтва і співтворчості з учасниками ансамблевого музикування. В ході пізнання структури взаємовідносин між концертмейстером та іншими учасниками художньо-творчого процесу антиципація розкривається як атрибут концертмейстерського мистецтва, без якого останнє неможливо в принципі.

Сутність антиципації в діяльності концертмейстера ґрунтується на психофізичних та художніх закономірностях музичної творчості. Феномен антиципації є мобільним компонентом в структурі професійної компетентності піаніста-концертмейстера, за допомогою якого здійснюється багаторівнева взаємодія партнерів по творчому процесу та потребує подальшої розробки спеціальних методик становлення та розвитку майстерності концертмейстера.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Демидова В. Прогностична функція професійної діяльності піаніста-концертмейстера у класі вокалу. *Музичне мистецтво і культура*, (1), 125–130. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-19> В.Г.Д

2. Інюточкіна Н.В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.). (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства за спец. 17. 00. 03 – музичне мистецтво). Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2010. 21с.
3. Журавльова Н.І., Каленик І.В. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера у сфері музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. Івана Франка*. 2021. Вип. 36. Т.1. С. 74–79.
4. Моїсєєва М. А. Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 21. С. 51–54.
5. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ. Рівне*, 2013. Вип. 19(1). С. 212–217.
6. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера: *Навчальний посібник*. Одеса: Фотосинтеза, 2009. 104 с.
7. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 4–14.
8. Ревенчук В.В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь: *Навчальний посібник*. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 111 с.
9. Романенко О. В. Типологізація поняття "антиципація" в сучасній психологічній науці. *Юридична психологія* (2). С. 40–52. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/urpp\\_2015\\_2\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/urpp_2015_2_5).
10. Харченко Ю. Т. (2019) Особливості художньо-творчої діяльності концертмейстера закладу вищої освіти. *Science, research, development: monografia pokonferencyjna* (13). С. 73–76. ISSN 978-83-66030-77-0

#### REFERENCES:

1. Demidova, V. (2020). Prohnostychna funktsiia profesiinoi diialnosti pianista-kontsertmeistera u klasi vokalu [Prognostic function of the professional performance of a pianist-concertmaster in a vocal class]. *Musical art and culture*. V.1, pp.125-130. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-19> В.Г.Д
2. Inyutochkina, N. V. (2010). Fenomen pianista-kontsertmeistera u vokalno-instrumentalnomu ansambli [Phenomenon of the pianist-concertmaster in the vocal-instrumental ensemble (the case of the Austro-German vocal cycle of the 19<sup>th</sup> century)]. *Author's abstract of candidate of arts studies*. Kharkiv: Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
3. Zhuravlova, N.I., & Kalenyk, I.V. (2021). Psykholohichni aspekty diyal'nosti kontsertmeystera u sferi muzychnoho mystetstva [Psychological aspects of the concertmfster's activity in the sphert of music art]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk: mizhvuzivs'kyi zbirnyk naukovykh prats' molodykh vchenykh DDPU im. Ivana Franka – Current issues of humanitarian sciences: interuniversity collection of scientific works of young scientists of the DDPU named after Ivan Franko*. Vols.1, 36, 74-79 [in Ukrainian].
4. Moisieieva, M. A. (2005) Intehratsiia muzykoznavchykh i psykholoho-pedahohichnykh znan yak chynnyk tvorchoi intuitsii muzykanta. [Integration of musicologist and psikhologo-pedagogical knowledges as a factor of creative intuition of musician]. *Announcer of the Zhytomyr state university of the name of Ivan Franco*. N.p., 2005. V. 21, pp. 51-54 [in Ukrainian].
5. Molchanova T. O. (2013). Mystetstvo pianista-kontcertmeistera u sociokulturnomu konteksti suchasnosti [The art of a pianist-concertmaster in the socio-cultural context of our time]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. *Naukovi zapysky RDHU. Rivne RDGU*. V. 19(1). pp. 212–217. [in Ukrainian].
6. Povzun, L. I. (2009). Ansambleva tvorchist' pianista-kontsertmeistera [*Ensemble creativity of pianist-concertmaster*]. Odessa: Photosynthetic [in Ukrainian].
7. Pol'skaya, I. I. (2010). Kamernyj ansambl: fenomenologiya zhanru. [Chamber ensembl: fenomenologiya of genre]. *Scientific collections of the Lviv national musical academy are the name of M. V. Lisenko*. Lviv: N.p, 2010. V. 24. 160p. [in Ukrainian].
8. Revenchuk, V.V. (2009). Teoriya ta metodyka formuvanny kontsertmeysters'kykh umin' [*Theory and method of formation of concertmaster skills*]. Nizhin: Nizhin State University named after Ivan Franco [in Ukrainian].
9. Romanenko O. V. Typolohizatsiia poniattia "antytysypatsiia" v suchasni psykholohichni nautsi. [*Typology of the concept of "anticipation" in modern psychological science*]. *Legal psychology* V.2, С. 40-52. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/urpp\\_2015\\_2\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/urpp_2015_2_5).
10. Kharchenko Yu. T. *Osoblyvosti khudozhno-tvorchoi diialnosti kontsertmeistera zakladu vyshchoi osvity*. [Peculiarities of the artistic and creative activity of a concertmaster of a higher education institution]. *Science, research, development: monografia pokonferencyjna* V.13, С. 73-76. ISSN 978-83-66030-77-0

УДК 7.07-05:17.071.1/2/4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-4>**Ольга КОМЕНДА**

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-7659-690X

**Бібліографічний опис статті:** Коменда, О. (2024). Ференц Ліст як універсальна особистість. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 30–36, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-4>

**ФЕРЕНЦ ЛІСТ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА ОСОБИСТІТЬ**

У статті розглянуто універсальну творчу особистість Ф. Ліста. Метою дослідження було визначення специфіки універсальної творчої особистості музиканта. Авторка застосувала оригінальний, створений нею, діяльнісно-структурний метод музикознавчого дослідження. У цьому ракурсі нею проаналізовано основні праці про Ф. Ліста та розглянуто основні факти його творчої біографії.

У статті розкрито досягнення Ф. Ліста в кожній зі сфер його багатогранної творчої діяльності. Зокрема, авторка порівняла досягнення Ф. Ліста як піаніста, композитора, диригента, музичного діяча, педагога, музичного публіциста тощо. Вона розглянула пріоритетність окремих видів діяльності музиканта на різних етапах його творчої еволюції. У результаті нею було змодельовано структуру універсальної особистості Ф. Ліста та аргументовано рівноправність композиторської та виконавської творчості митця. Зазначено, що ці види творчої діяльності Ф. Ліста були провідними протягом усього його творчого шляху. Крім того, було відзначено факт тісної взаємодії різних видів діяльності Ф. Ліста. Основним результатом дослідження стало твердження про те, що універсальна особистість Ф. Ліста належить до особистостей перехідного типу. Як така вона містить ознаки та функції двох моделей творчої особистості: універсала-майстра та універсала-творця.

**Новизна цього дослідження** – багатоаспектна. Зокрема, у статті використано оригінальний авторський метод дослідження, що дав можливість по-новому поглянути на добре відомі факти біографії Ф. Ліста. З цією працею до українського музикознавства було залучено чимало нових, невідомих раніше українському читачу, іноземних джерел, що розширило можливість для розуміння цінності досягнень музиканта.

**Результатом дослідження** стало нове тлумачення творчої біографії Ф. Ліста, що дало можливість ширше і глибше пізнати творчість митця. У статті було запропоновано нову оцінку діяльності Ф. Ліста як універсальної особистості, що сприяло розширенню та збагаченню знань у цій сфері музикознавства. Крім того, порівняння провідних і допоміжних видів діяльності Ф. Ліста зроблено, описано та подано дуже докладно й коректно, що забезпечило більш ясне розуміння, ким насправді був Ф. Ліст, і що йому вдалося зробити для європейської музичної культури.

**Ключові слова:** Ференц Ліст, універсальна особистість, діяльнісно-структурний метод, творча біографія, тип діяльності, універсал-майстер, універсал-творець.

**Olha KOMENDA**

Doctor of Study of Art, Docent, Professor at the Musical Art Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn Region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-7659-690X

**To cite this article:** Komenda, O. (2024). Ferents List yak universalna osobystist [Franz Liszt: Universal Person]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 30–36, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-4>

**FRANZ LISZT: UNIVERSAL PERSON**

**The abstract.** The article reviews the universal creative person of F. Liszt. The goal of this paper is define the specific of Liszt's universal person. The author used the actively-structural method of musicological research.

**The main works** about F. Liszt are analyzed from this point of view. The main facts of his creative biography are considered. The article reveals reflections of F. Liszt's achievements in each sphere of his creativity. In particular, author compared Liszt's achievements as pianist, composer, conductor, musical leader, teacher, music publicist, etc. The priority of some type Liszt's activity on different stages his evolution is considered. As a result, the structure of Liszt's universal person is modeled by author. The equivalence of composition and performance is reasoned. Both these kinds of Liszt's

creativity are leading during his entire creative path. Also musicologist noted the fact of interactions between different Liszt's activities. The main result of the study says that Liszt's universal person belongs to transitional type. It contains features from two person's models: universal-master and universal-creator.

*The novelty of this study includes many aspects. Original author's method of research was used in this paper. It method was given a possibility to look on good known facts of Liszt's biography from a new point. Numerous foreign sources were involved in Ukrainian musicology with this paper by author. This approach was expanded possibilities for understanding the value of Liszt's achievements. New interpretation on Liszt's creative biography was gotten in this research. This was given more widely and more deeply to learn about Franz Liszt's creativity.*

*An awareness and appreciate of Liszt's activity as a universal person was made. This was helped to expand and enrich knowledge in this area of musicology. The comparing of leading and accessorial kinds of Liszt's activity was given very detail and correctly. This was helped to understand who was Franz Liszt and what was he made for musical culture.*

*Key words: Franz Liszt, universal person, actively-structural method, creative biography, type of activity, universal-master, universal-creator.*

**Актуальність проблеми.** Понад півстоліття тому відомий британсько-канадський музиколог, біограф і один з ключових дослідників творчості Ференца Ліста Алан Вокер констатував: «Серед всіх великих композиторів XIX століття Ференц Ліст досі залишається єдиним, чия творчість не досліджена повністю, і тому її ще потрібно дослідити» (Franz Liszt..., 1970, p.13).

Нині ситуація мало що змінилася. Професор Університету штату Вірджинія Майкл Саффл у «Путівнику досліджень» творчості Ф. Ліста зазначив, що Ф. Ліст – «дивовижна постать, більше описана за (і проти), ніж осмислена» (Saffle, 2009, p. 3). «Звичайно, – продовжує він, – ми розуміємо його сьогодні набагато краще, ніж раніше, проте дуже багато ще чого має бути досліджено та інтерпретовано» (Saffle, 2009, p. 3).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Що ж представляє собою Ф. Ліст як універсальна особистість? Як про це пишуть дослідники? Еміль Гарасті і Джон Гутман відкривають свою працю твердженням: «Ліст був людиною багатьох облич; не легко розгледіти його справжню фізіономію поза романтичною маскою, яку він носив протягом сторіччя» (Haraszti and Gutman, 1947, p. 490). Дослідники задають читачу риторичне питання: «Хіба він (Ліст – О. К.) не характеризував себе (у листі до Княгині Сайн-Вітгенштейн, 13, 1856) як «напів францисканця, напів цигана»? (Haraszti and Gutman, 1947, p. 490). І пояснюють: «Графиня д'Агу писала до Марселя Герверга (травень 28, 1844), що він (Ліст – О. К.) був «напів шарлатаном, напів жонглером, ідеї і почуття якого вмели зникати в його рукаві» (Herwegh, 1932).

Немов у продовження сказаного Алан Вокер у книзі «Роздуми про Ліста» стверджує, що

історія не дає нам прикладу жодного іншого такого композитора, чиє щоденне існування було би сповнене такої калейдоскопічної різноманітності. Кар'єра Ф. Ліста розгорталася у щонайменше п'яти напрямках одночасно: піаніст, диригент, композитор, педагог і невтомний діяч. У кожному з цих напрямків він створив щось нове. У 1830-х і 1840-х роках, наприклад, він винайшов новий стиль фортепіанного виконавства і сольні концерти (речиталі) – термін цей Ф. Ліст запропонував у червні 1840 року, і з тих пір всі піаністи його вживають. У 1850-х він винайшов симфонічну поему, що стала його відповіддю класичній симфонії, а також вивів на подіум нові техніки диригування. Він також проводив великі міжнародні фестивалі у Веймарі, за участю творів Р. Вагнера, Г. Берліоза, Р. Шумана. У педагогіці – запропонував концепцію майстер-класу і виховав піаністів такого рівня як Карл Таузіг, Ганс фон Бюлов, Моріц Розенталь, Ежен д'Альбер. Крім того, він мав цікаве приватне життя, яке принесло йому велику популярність, включно з кількома широко відомими зв'язками з інтригуючими жінками – Графинею Марі д'Агу, Ольгою Яніною, що планувала вбити його, натомість зробила дві невдалі спроби самогубства, та Княгиню Кароліною Сайн-Вітгенштейн. Зрештою, викликає захоплення і той факт, що втомлений штормами життя, п'ятдесятирічний Ф. Ліст зробив спробу знайти умиротворення в лоні Католицької Церкви» (Walker, 2005, p. 2–3).

Оглядаючи дослідження, присвячені творчості Ф. Ліста (монографії, статті, матеріали конференцій тощо), Майкл Саффл наводить близько сотні позицій, де зазначено праці як спеціальні, написані відомими лістознавцями, серед яких – Ліна Раман («Ференц Ліст як митець і людина», 1894), Ернест Ньюмен («Ліст як людина», 1934),

Еміль Гарасті та Джон Гутман («Автор, незважаючи на самого себе: історія містифікації», 1947), Гамфрі Серл («Музика Ліста», 1954), Яків Мільштейн («Ференц Ліст», 1971), так і менш відомими в сфері літознавства авторами. Більшість з цих статей присвячені композиторській спадщині Ф. Ліста, деякі розкривають її специфічні проблеми (концертні тури, наприклад, або ж інтонаційні трансформації тематизму окремих творів), деякі – присвячені окремим видам творчої діяльності митця, або ж вписуванню його творчих здобутків у культурно-історичний процес, як це було зроблено в рамках конференції 1998 року, що була проведена в Італії і носила назву «Ліст і народження модерної Європи: музика як метафора релігійних, соціальних та естетичних трансформацій»<sup>1</sup>.

З українських праць в цьому контексті можна згадати за збірку «Ференц Ліст і проблеми синтезу мистецтв» (Харків, 2002) (Ференц Ліст..., 2002) та статтю Олени Зінкевич «Ліст в Україні» (Зінкевич, 1995).

Тож, як свідчить сказане, наразі не існує жодного спеціального дослідження, яке б розкривало феномен Ференца Ліста як універсального музиканта, що є вагомим доказом актуальності запропонованої постановки питання.

**Мета дослідження** – визначити специфіку універсальної творчої особистості музиканта.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На основі вивчення різноманітної літератури, починаючи від першої біографії музиканта, написаної Ліною Раман, в яку залучено чимало інтерв'ю, записаних нею у 1870-х роках, шляхом безпосереднього дослідження нотних текстів та аудіозаписів, спираючись на діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості, сутність і сукупність операціональних кроків якого викладена в дисертації авторки (Коменда, 2020), констатують основні віхи та етапи проведеного дослідження.

Універсальна творча особистість Ференца Ліста – піаніста і диригента, композитора і педагога, публіциста і музично-громадського діяча, як і універсальна особистість його видатного сучасника, друга і родича Ріхарда Вагнера, відзначена масштабністю реалізації кожного з видів діяльності та щільністю міждіяльнісних взаємодій. Проте, на відміну від Р. Вагнера,

добре помітною у Ф. Ліста є рівнозначність проявів двох видів діяльності – композиції і виконавства, що, як і у Ф. Мендельсона, виконують роль двох провідних діяльностей одночасно.

Структуру універсальної творчої особистості Ф. Ліста визначають:

– дві провідні діяльності: композиція (включно з транскрипціями та парафразами) і виконавство (піанізм, диригування);

– три допоміжні діяльності: музикознавство (публіцистика) та педагогіка, що обрамляють творчий шлях митця, та музично-громадська діяльність, яка посилює виконавську складову;

– густі міждіяльнісні взаємодії, що проявляються виписаними квазі-імпровазіями в музичних творах, пріоритетом фортепіанних та симфонічних жанрів, педагогікою – як предметом музикознавчих досліджень та стимулом музично-громадської діяльності;

– поступове примноження проявів універсальності, накопичувальна динаміка структури універсальності (на відміну від статичної структури Р. Вагнера).

Дуже раннє формування творчої особистості Ф. Ліста розпочалося одразу у трьох напрямках – як піаніста, композитора та педагога. В дев'ять років (1820) він успішно виступив перед широкою публікою в м. Пожоні (Братислава). В одинадцять (1822) – вже був автором хоралу «Tantum ergo» («Слався, Жертво») і фортепіанних варіацій на тему вальсу Антона Діабеллі. Починаючи з шістнадцятирічного віку – провадив дуже активну концертну діяльність та давав уроки музики (1827), що в т.ч. було зумовлено ранньою смертю батька.

Оселившись у Женеві (1835), Ф. Ліст «з неймовірною швидкістю ріс і як виконавець, і як композитор, і як педагог» (Коменда, 2020, с. 192), працював над «Методом фортепіанної гри» (не завершений), проводив велику кількість приватних занять. З кінця 1835 року почав ще й викладати у Женевській консерваторії. У листі до матері він писав: «Мій цілий день з 9 годин ранку <...> до 11 годин вечора переповнений. Ранок належить консерваторії, методу, моїм творам. Після обіду я читаю, граю на роялі, роблю візити і пишу статті» (Коменда, 2020, с. 192). У Женеві розпочалася публіцистична діяльність Ф. Ліста, спочатку у співстві з Марі Д'Агу, хоча Еміль Гарасті та Джон

<sup>1</sup> У конференції взяли участь шістнадцять вчених з Австрії, Канади, Франції, Угорщини, Італії, Об'єднаного Королівства та Сполучених Штатів.



Гутман і стверджують, що Ліст-письменник – це містифікація (Haraszi and Gutman, 1947). Залишивши в стороні це питання, як таке, що потребує спеціальної дискусії, зазначимо, що у працях того часу – «Мандрівних листах бакалавра музики» та особливо у роботі «Про становище людей мистецтва і про умови їхнього існування в суспільстві» *піднята проблематика діяльничної типології творчої особистості*, зокрема, йдеться про поділ музикантів на виконавців, композиторів і педагогів, а також – на митців і ремісників, що дуже важливо в аспекті вивчення особистості Ф. Ліста крізь призму методології діяльничного універсалізму.

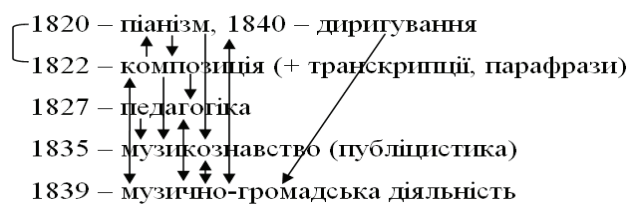
Про поступове примноження проявів творчого універсалізму Ф. Ліста свідчить те, що в межах першого піаністично-композиторсько-публіцистичного періоду з'являються й окремі паростки його діяльності громадського діяча<sup>2</sup> та диригента. Мається на увазі просвітницький характер його виконавства, *виділення коштів на пам'ятник Л. ван Бетовену (у Бонні у 1839 році), виступи в якості диригента у Пешті (1840 р.), Веймарі (1843 р.)* тощо.

1848 рік виявився рубіжним для Ф. Ліста, що раптово припинив блискучу кар'єру піаніста-віртуоза (хоча нерегулярні виступи дозволяв собі до кінця життя<sup>3</sup>), натомість переключився в сферу диригування та композиції, прийнявши пропозицію посади придворного капельмейстера у Веймарі<sup>4</sup>. Одночасно все більше часу музикант став приділяти педагогіці. І як наслідок, невдовзі випустив на концертну естраду своїх учнів, видатних піаністів Ганса Бюлова та Карла Таузіга, відомих музикантів – Карла Кліндворта, Діоніса Прукнера, Олександра Вінтербергера та інших. До Ф. Ліста (в Веймар) з'їжджалися піаністи, щоб завершити свою музичну освіту: оскільки його навчання представляло собою художнє вдосконалення вже достатньо сформованих виконавців<sup>5</sup>. Масштабна педагогічна діяльність Ф. Ліста підго-

тувала появу веймарської школи – потужного творчого об'єднання новаторськи мислячих музикантів, значну частину якого склали власне безпосередні учні Ф. Ліста – Ганс фон Бюлов, Йозеф Йоахім Рафф, Петер Корнеліус, Фелікс Дрезеке, Карл Таузіг, Карл Клінвордт.

Аналіз вказаних фактів творчої біографії Ф. Ліста підтвердив, що діяльнично-структурну модель універсальної особистості музиканта формують п'ять елементів: дві провідні, як і у Ф. Мендельсона, діяльності, зокрема, розгалужена композиції і розгалужене виконавство, та три допоміжні – педагогіка, публіцистика та музично-громадська діяльність. Співвідношення усіх діяльностей Ф. Ліста, як і у Ф. Мендельсона, демонструє виразне переважання накопичувальної тенденції в динаміці розвитку його особистості, що яскраво прослідковується в тому числі всередині розгалуженого виконавства. Провідні та допоміжні діяльності демонструють значні взаємодії.

Діяльнично-структурна модель універсальної творчої особистості Ф. Ліста має такий схематичний вигляд:



Переходячи до коментування сказаного, потрібно відзначити, що постать Ф. Ліста, відзначена рідкісною багатогранністю видів діяльності виконавця (піаніст/диригент), композитора, педагога, просвітителя, публіциста, належить до складних зразків, тих, які демонструють поєднання ознак одразу кількох типів універсальної особистості. З одного боку, визначну роль відіграє композиція, як той вид діяльності, якому Ф. Ліст присвятив найбільше часу, і який дуже солідно репрезентований у результатах, а саме – понад 700 позицій у списку творів, наведених Я. Мільштейном (у А. Вокера – вдвічі більше), крім того – численні редакції творів Й.С. Баха, Л. ван Бетовена, транскрипції, парафрази, що вказують на інтенсивні процеси внутрішнього галуження цієї діяльності, посилюючи її значення в загальній конфігурації творчого профілю митця. Провідну роль

<sup>2</sup> Музично-громадська активність Ф. Ліста веймарського періоду пов'язана із його участю в організації «Всезагальної німецької музичної спілки», пізніша – із заснуванням Академії музики в Будапешті (1875).

<sup>3</sup> Останній виступ Ф. Ліста в якості диригента відбувся у Веймарі у 1884 році, а останній як піаніста – в Люксембурзі у 1886 році.

<sup>4</sup> Разом з тим, «відділяти Ліста-піаніста від Ліста-композитора або диригента не можна. У всіх трьох випадках перед ним стояли, в основному, одні й ті ж художні задання» (Коменда, 2020, с. 193).

<sup>5</sup> Список учнів Ф. Ліста, за даними його біографа Августа Геллеріха, – понад 400 осіб. Серед кращих учнів – Ежен д'Альбер, Еміль фон Зауер, Олександр Зілоті, Софія Ментер, Моріц Розенталь та інші.

композиції в системі діяльностей Ф. Ліста підкреслює її тривалість – від раннього віку аж до 1880-х років, коли інтенсивність творчості спадає, проте не припиняється зовсім. Авторитет Ф. Ліста-композитора серед сучасників – дуже високий, в т.ч. як глави веймарської школи, незважаючи на те, що врешті-решт на німецьких теренах славу Ф. Ліста зрештою витіснило поклоніння Р. Вагнеру, а в очах нащадків цей авторитет – безумовний, як творця жанру програмної симфонічної поеми, одночастинного концерту з рисами поеми, одного з творців програмного фортепіанного циклу тощо. Зрештою, усіх цих ознак було би достатньо для того, щоб визнати за композицією роль провідної діяльності і таким чином зарахувати Ф. Ліста до типу **універсала-композитора, риси якого притаманні його особистості повною мірою**, проте порівняння композиторських здобутків Ф. Ліста з виконавськими не дає підстав цього зробити.

Як відомо, формування Ф. Ліста як піаніста почалося одразу з його формуванням як композитора в дуже ранньому віці, і аж до 1849 року він вів надзвичайно інтенсивну діяльність піаніста-віртуоза (хоча зрідка продовжував виступати як піаніст і значно пізніше). Проте розгляд виконавської діяльності Ф. Ліста не обмежується лише його фортепіанним виконавством, але включає й диригування, яким він розпочав активно займатися одразу по завершенні своєї піаністичної кар'єри. Діяльність Ф. Ліста як диригента не була такою ефектною, як піаніста. Однак вона була інтенсивною та носила просвітницьке спрямування, тобто, з одного боку, була не зовсім самостійною, з іншого, – саме в цьому синтезі й полягала її особлива сила й значущість. Незважаючи на падіння інтенсивності виконавства Ф. Ліста, натомість зростання його інтересу до композиції, що особливо відчутно у веймарський період і що цілком відповідало панівній у той час тенденції, зумовленій найвищим статусом композиції в ієрархії видів діяльності музиканта, **виконавство необхідно визнати другим важливим, провідним і рівноцінним композиторському видом діяльності Ф. Ліста**. Решта діяльностей виконували роль допоміжних. Публіцистика, як така, що тривала понад двадцять років (1834–1860, близько 50 статей разом з літературними програмами, монографії), але виявилася вели-

кою мірою зумовленою впливом Марі д'Агу та Кароліни Вітгенштейн, педагогіку, яка, хоч і розпочалася в ранньому віці, проте набула розквіту і потужних своїх проявів, лише починаючи з 1850-х років. Публіцистика і педагогіка, як можна бачити, обрамляють творчий шлях маестро. Зрештою, просвітництво Ф. Ліста так і не виросло до розряду настільки самостійної діяльності, як композиція чи виконавство, оскільки тривалий час тісно взаємодіяло і перетиналося з останнім.

Переходячи до підсумків, нагадаємо, що ключовою тезою лістівської конференції 1998 року<sup>6</sup> була теза про Ф. Ліста як модерного музиканта, який випереджував свій час, відкриваючи нові обрії в різних видах музичної діяльності, а також відношення Ф. Ліста до модерності музичної та в загальному сенсі модерності як способу життя і мислення сучасної цивілізації (Liszt and the Birth..., 2002).

Виводячи розуміння внеску Ф. Ліста в скарбницю світової культурної спадщини за межі дискурсу мистецтва XIX століття, Майкл Саффл на прикладі ораторії «Легенда про Святу Єлизавету<sup>7</sup>» розкрив системність ладогармонічного новаторства композитора, його оперування різними стилевими елементами («півдужиною різних стилів»), відкритість ладотональної концепції цього твору, яку не можна віднести до розряду інтегрованих або цілісних. Проте, на його думку, всього цього не достатньо для того, що вважати «Єлизавету» модерним твором. При цьому, вона не є видовишною, угорською лише настільки (вербальний текст німецький), наскільки вагнерівські музичні драми є німецькими, нерідко піддається критиці за структурну бідність, стильову невідповідність, антивагнеріанство, антисемітизм, пропагандистський характер тощо. Проте, за словами Майкла Саффла, «для тих, хто погоджується з тим, що прогрес, який три-

<sup>6</sup> Вона була обрамлена доповідями про ставлення Ліста до Старої Європи (Rosanna Dalmonte: «Liszt and the Death of the Old Europa: Reflections on “La lugubre gondola”») і до Нової Європи (Michael Saffle: «Liszt and the Birth of the New Europe: Reflections on Modernity, Wagner, the Oratorio, and “Die Legende von der heiligen Elisabeth”») (Liszt and the Birth..., 2002, p. 10).

<sup>7</sup> Свята Єлизавета – угорська королева, що жила у XIII столітті й була відома своєю благодійністю. У ранній юності вона залишилася вдовою та присвятила своє життя бідним та нужденним. За її добродійність після смерті Єлизавети була канонізована і піднесена до рангу святих. З іменем Єлизавети пов'язується популярна легенда про диво з трояндами, згідно з якою вона немов би проти волі свого чоловіка, несучи бідним хліб, сховала його в кошику, несподівано зустрівши його, коли він повертався з військового походу. На вимогу чоловіка відкрити кошик свята Єлизавета перетворила хліб у троянди.

ває з XIX століття в розумінні здобуття більшого щастя для більшої кількості людей, саме це робить ораторію Ліста в цьому особливому сенсі, новою і модерною» (Liszt and the Birth..., 2002, p. 25).

Виходячи з міркувань Майкла Саффла, модерність композиторського мислення пізнього Ф. Ліста не була модерністю стильовою, інтонаційною, композиційною, концептуальною, вона була світоглядною. У зв'язку з цим, повертаючись до пророчого вислову Алана Вокера, ще раз варто зазначити, що модерність Ф. Ліста виявилася лише однією зі сторін його універсальної особистості. Незаперечним був титул Ф. Ліста як «першого модерного піаніста», і за висловом К. Сенс-Санса, «незаперечного уособлення модерного фортепіано» (Saint-Saëns, 2021, p.19). Водночас, безумовно, знаком старих традицій виявилось змагання Ф. Ліста з Сигізмундом Тальбергом, що відбулося в концертному сезоні 1836–1837 років, і в якому більшість симпатій публіки виявилася на боці останнього. Традиція таких змагань, що в час Ф. Ліста відходила вже в минуле, підкреслювала особливу важливість для Ф. Ліста саме виконавського мистецтва, а також потребу його визнання як виконавця, передусім.

Без сумніву, найбільшим відкриттям нашого часу в сфері літознавства, як слушно зазначає це Алан Вокер, і яке було здійснено завдяки Ф. Бузоні і Б. Бартоку, стало відкриття музики пізнього Ф. Ліста, в якій композитор постав батьком модернізму. Водночас, коли ми повернемося до історичних фактів, то згадаємо, що переїзд Ф. Ліста до Веймара став для «короля піаністів», який звик вести «блискуче життя» (Glanzzait) зіткненням з манерами консервативного Веймара. Аристократичне середовище Веймара (у т. ч. за участі Великої Княгині Марії Павлівни, сестри російського царя Миколи I, під опікою якої перебував Веймар у ті роки) (Walker, 1989, p.11), і сам дух Веймара, що у 1848 році сприймався як «музей застиглої історії, в якому спадкоємці Гете і Шіллера разом зі спадкоємцями Гердера і Віланда <...> вважали своїм священним обов'язком зберігати старі спогади і старі цінності» (Walker, 1989, p. 12), наклали відчутний відбиток на подальше формування особистості Ференца Ліста, в процесі якого його модерні устремління так і не змо-

гли подолати тавро суспільних норм минулого (Walker, 1989, p. 14).

Тому, з одного боку, Ф. Ліст – безумовно, є представником нового світогляду, про що свідчить його самовизначення як вільного художника, чії творчі прагнення співмірні з ідеями, народженими звище. Для Ф. Ліста, як зазначає А. Вокер, «мистецтво було Богом даним». Його етичним імперативом був девіз «Геній зобов'язує!», запозичений від французької аристократії, що проголошувала: «Шляхетність зобов'язує!» (Walker, 2005). У типології універсальної особистості такий тип означений нами як універсал-творець на противагу універсалу-майстру. З іншого боку, спроба типології універсальної особистості Ф. Ліста виявляє релікти особистості домодерного зразка, з її превалюванням цінності виконавства над композицією, недиференційованістю цих видів діяльності, крокуванням цих двох видів діяльності протягом всього творчого шляху у практично рівнозначному співвідношенні. Вказана спроба типології демонструє, що творча натура Ф. Ліста містить в собі цілий ряд реліктів універсальної особистості домодерного типу, так званого універсала-майстра. І власне саме це, мабуть, і може стати головним результатом дослідження особистості Ф. Ліста за допомогою діяльнісно-структурного методу, оскільки ця якість його універсальної особистості досі не відкрита і не доведена жодним іншим шляхом.

**Висновки і перспективи досліджень.** Результати вивчення універсальної особистості Ф. Ліста за допомогою діяльнісно-структурного методу виявляють її типологічну спорідненість з типом універсалізму, зреалізованим в універсальних творчих особистостях музикантів бароко та класицизму. Більше того, вона містить в собі і риси діяльнісного універсалізму музиканта-майстра, і музиканта-творця одночасно, а, крім того, – ознаки екстенсивного полідіяльнісного неструктурованого універсалізму музиканта-майстра та структурованого діяльнісного універсалізму музиканта-творця.

На відміну від найхарактернішого для європейської музичної культури XIX століття типу класичного універсала, представленого особистостями Г. Берліоза та Р. Вагнера, у випадку з Ф. Лістом, як і у Антона Рубінштейна, спостережено змішування ознак різних типів, зі

значними міждіяльнісними взаємодіями, як у Ф. Мендельсона та того ж А. Рубінштейна, що є, на наш погляд, також редукуванням властивостей музиканта-майстра. У випадку з Ф. Лістом спостережено також накопичувальну динаміку універсалізму, як у Ф. Мендельсона та П. Гіндеміта.

Відкриття такого плану дає можливість зрозуміти особистість Ф. Ліста не лише як генія одного свого часу, чиї досягнення є не стільки сучасними, оскільки спрямованими виключно в майбутнє, але власне як ту особистість, чиї здобутки є поступовим осягненням майбут-

нього з позицій минулого. В цьому плані особистість Ф. Ліста постає більш історично достовірною і більш значущою.

На завершення, з метою підкреслити складність об'єкту дослідження, дозволю собі ще раз зачитувати слова Алана Вокера: «Якщо історії забагнеться проголосити остаточний вердикт Лісту, то цього не станеться, тому що погляди однієї групи музикантів превалюватимуть над поглядами іншої і навпаки. Цього не станеться також тому, що музика сама по собі, як можливо виконана і оцінена, превалюватиме над ними обома» (Walker, 1997, p. 17).

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Franz Liszt. The Man and His Music* / ed. by Alan Walker. New York: Taplinger Publishing Co.Inc, 1970. 471 p.
2. Haraszi E. and Gutman J. A. Franz Liszt – Author despite Himself: The History of a Mystification. *Musical Quarterly*. Vol. 33. №4. 1947. pp. 490–516.
3. Herwegh M. *Au banquet des dieux* Paris. Paris: Peyronnet, 1932. 150 p. †
4. Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Metaphor of Religious, Political, Social, and Aesthetic Transformations, ed. Michael Saffle and Rosanna Dalmonte. *Analecta Lisztiana, III; Franz Liszt Studies Series, 9*. Hillsdale, NY: Pendragon, 2002. 354 p.
5. Saffle M. *A Guide to Research*. Second Ed. New York & London: NY10001, 2009. 776 p.
6. Saint-Saëns C. *Portraits et souverains. Saint-Sans par lui-mme*. Books on Demand. 2021. 362 p.
7. Walker A. *Franz Liszt. Vol. 2: The Weimar Years, 1848–1861*, 1989. 626 p.
8. Walker A. *Franz Liszt. Vol. 3: The Final Years, 1861–1886*, 1997. 594 p.
9. Walker A. *Reflections on Liszt*. Ithaka & London: Cornell University Press, 2005. 277 p.
10. Зінкевич О. Ференц Ліст в Україні. *Український музичний архів: Документи і матеріали*. Київ, 1995. Вип. 1. С.105–125.
11. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво, Київ, 2020. 519 с.
12. Ференц Ліст і проблеми синтезу мистецтв / ред. Г. Ганзбург, Т. Веркіна. Харків: РА – Каравела, 2002. 336 с.

#### REFERENCES:

1. *Franz Liszt. The Man and His Music* (1970) / ed. by Alan Walker. New York: Taplinger Publishing Co.Inc [In English].
2. Haraszi E. and Gutman J. A. (1947). Franz Liszt – Author despite Himself: The History of a Mystification. *Musical Quarterly*, 33, 4, 1947, 490–516 [In English].
3. Herwegh M. (1932). *Au banquet des dieux* Paris. Paris: Peyronnet [In French].
4. Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Metaphor of Religious, Political, Social, and Aesthetic Transformations (2002) / ed. Michael Saffle and Rosanna Dalmonte. *Analecta Lisztiana, III; Franz Liszt Studies Series, 9*. Hillsdale, NY: Pendragon [In English].
5. Saffle M. (2009). *A Guide to Research*. Second Ed. New York & London: NY10001 [In English].
6. Saint-Saëns C. (2021). *Portraits et souverains. Saint-Sans par lui-mme*. Books on Demand [In French].
7. Walker A. (1989). *Franz Liszt. Vol. 2: The Weimar Years, 1848–1861* [In English].
8. Walker A. (1997). *Franz Liszt. Vol. 3: The Final Years, 1861–1886* [In English].
9. Walker A. (2005). *Reflections on Liszt*. Ithaka & London: Cornell University Press [In English].
10. Zinkevych O. (1995). Ferenc List v Ukrajinі [Franz Liszt in Ukraine]. *Ukrajinsjkyj muzychnyj arkhiv: Dokumenty i materialy*, 1, 105–125 [In Ukrainian].
11. Komenda O. (2020). *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture]*. PhD diss., Kyiv, 2020 [In Ukrainian].
12. Ferenc List i problemy syntezy mystectv [Franz Liszt and problems of the art synthesis] (2002) / red. Gh. Ghanzburgh, T. Verkina. Kharkiv: RA – Karavela, 2002 [In Ukrainian].

УДК 792.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-5>

**Аліна КУРЯТА**

аспірантка кафедри вокального мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000

**ORCID:** 0000-0002-6117-1490

**Бібліографічний опис статті:** Курята, А. (2024). Передумови становлення музичних традицій Рівненщини. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 37–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-5>

## ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ РІВНЕНЩИНИ

**Актуальність** дослідження полягає в тому, що воно спрямоване на вивчення музичного спадку Рівненщини, який відображає вплив історичних, культурних та соціальних чинників на формування музичної культури регіону в історичній ретроспективі. Результати дослідження можуть допомогти краще зрозуміти розвиток музичної культури не лише Рівненщини, а й України в цілому, а також поглибити знання про взаємодію між різними музичними традиціями та впливом цієї взаємодії на формування музичного мистецтва регіону. Дослідження музичної культури можуть бути корисними для музикознавців, істориків, культурологів, а також для всіх, хто цікавиться українською музичною культурою та її розвитком від давнини до сьогодення. **Мета дослідження** полягає в розкритті процесів та факторів, які сприяли формуванню та розвитку самобутньої музичної культури цього регіону протягом століть. Дослідження спрямоване на виявлення ключових моментів, які визначили еволюцію музичних традицій Рівненщини, а також на аналіз взаємодії між місцевими, національними та іншими культурними впливами на музичну практику регіону. **Методологія дослідження** базується на аналітико-концептуальному, структурно-функціональному, історичному, компаративному наукових методах дослідження. **Новизна дослідження** полягає в комплексному аналізі музичних традицій Рівненщини протягом тривалого історичного періоду. Дослідження враховує вплив різноманітних факторів на формування музичної культури регіону, включаючи історичні події, соціокультурні та етнічні впливи, а також взаємодію з іншими культурами та регіонами. Особлива увага приділяється особливостям музичної спадщини Рівненщини та її вкладу у розвиток української музичної культури загалом. **Висновок** дослідження може підкреслити важливість збереження та вивчення музичної спадщини Рівненщини як частини загальної української культурної та історичної спадщини. Результати дослідження можуть бути корисними для подальших досліджень у галузі музикознавства, культурології та історії, а також для розробки стратегій збереження та популяризації музичної культури регіону.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, церковний спів, аматорські гуртки, товариства, хорове мистецтво, композитори, музика і театр.

**Аліна KURIATA**

Postgraduate student of the Department of Vocal Art, National Academy of Managers of Culture and Arts, 9 Lavrska str., Kyiv, Ukraine, 02000

**ORCID:** 0000-0002-6117-1490

**To cite this article:** Kuriata, A. (2024). Peredumovy stanovlennia muzychnykh tradytsii Rivnenshchyny [Prerequisites for the establishment of musical traditions of Rivne region]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 37–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-5>

## PREREQUISITES FOR THE ESTABLISHMENT OF MUSICAL TRADITIONS OF RIVNE REGION

**The relevance of the research** lies in the fact that it is aimed at studying the musical heritage of Rivne region, which reflects the impact historical, cultural and social factors made on the formation of the musical culture of the region in historical retrospect. The results of the research can assist in getting better understanding of the development of musical culture not only in Rivne region, but also in Ukraine in general, as well as to deepen knowledge of the interaction between different musical traditions and the influence of this interaction upon the formation of the musical art of the region. Studies of musical culture can be useful for musicologists, historians, cultural scientists, as well as for everyone who is interested in Ukrainian musical culture and its development from ancient times to the present. **The purpose of the research** is to reveal the processes and factors that contributed to the formation and development of the unique musical culture of this region during centuries. The research is aimed at detecting the key moments that determined the evolution of the musical

traditions of Rivne region, as well as at analyzing the interaction among local, national and other cultural influences on the musical practice of the region. **The research methodology** is based upon analytical and conceptual, structural and functional, historical, comparative scientific research methods. **The novelty of the research** is in the comprehensive analysis of the musical traditions of Rivne region over a long historical period. The research considers the impact various factors made on the formation of the musical culture of the region, including historical events, socio-cultural and ethnic influences, as well as interaction with other cultures and regions. Special attention is granted to the peculiarities of the musical heritage of Rivne region and its contribution to the development of Ukrainian musical culture in general. **The conclusion of the research** can underline the importance of preserving and studying musical heritage of Rivne region as a part of the general Ukrainian cultural and historical heritage. The results of the research can be useful for further studies in the field of musicology, cultural studies and history, as well as for the development of strategies for preservation and popularization of musical culture of the region.

**Key words:** musical art, church singing, amateur circles, communities, choral art, composers, music and theatre.

**Актуальність проблеми.** Рівненщина, як і інші регіони України, має свою унікальну музичну спадщину, яка потребує у вивченні, дослідженні та збереженні. Дослідження дозволяє вивчити вплив інших культур на формування музичних традицій Рівненщини в історичній ретроспективі. Музичне мистецтво регіону пройшло складний шлях у своєму становленні і розвитку, та мало вплив різних культур, країн, народностей. Але всупереч історичним і політичним обставинам, в яких опинилася область, впливу експансії інших культур, Рівненщина зуміла зберегти свою регіональну та національну ідентичність, та є усвідомленням та розумінням унікальності та цінності музичного доробку Рівненщини, його внеску у розвиток української музичної культури та укріплення культурної самосвідомості місцевого населення. Таким чином, дослідження передумов становлення музичних традицій Рівненщини має важливе значення, як для збереження культурної спадщини, так і для подальшого розвитку музичного мистецтва у регіоні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В науковій літературі відсутнє комплексне дослідження історії розвитку та передумов становлення музичного мистецтва Рівненщини. Джерельна база даної проблеми дослідження, становить окремі статті в яких увага приділена різним аспектам музичного мистецтва Поліського регіону. Вагомий внесок здійснений в цьому питанні місцевими науковцями та краєзнавцями. В праці Богдана Столярчука «Незабутні постаті хорового мистецтва Рівненщини» присвячено композиторській діяльності області в персоналіях, які працювали з колективами художньої самодіяльності, хоровими колективами, а також значний вплив мали на становлення та розвиток професійної музичної культури області

(Столярчук, 2010). У статті «Таємниці життя і смерті рівненського князя-композитора» Світлана Калько висвітлює композиторську діяльність князя Казимира Любомирського, яка створила підґрунтя для формування і створення музичного мистецтва області протягом XVII-XIX століття, дала оцінку творчим стосункам Казимира з відомими європейськими музичними школами, композиторами, музикантами, державними діячами, які увійшли в історію, та стали відомими у всьому світі (Калько, 2020). Професійному театральному та музичному мистецтву Рівненщини присвячена монографія Ігоря Федоровича Жилінського «Історія театального мистецтва Рівненщини». Автор здійснив ґрунтовне дослідження історії становлення театального мистецтва краю від створення Рівненського театру до сучасності. В монографії зібрано багато матеріалу, що стосується постановок, акторського складу, гастрольних поїздок, проте, музичне мистецтво представлено автором монографії інформативно (Жилінський, 2010). Значну частину джерельної бази дослідження склали архівні матеріали Державного архіву Рівненської області в яких досліджено роль громадських товариств у розвитку музичного мистецтва, організації концертів, залученні музичних керівників до роботи в творчих колективах, поширенні хорового мистецтва та співу до громад найвіддаленіших сіл і містечок регіону (Державний архів Рівненської області, 1930-1937).

Відсутність наукових розвідок передумов становлення музичних традицій Рівненщини, музичного мистецтва та культури регіону потребує дослідження, що слугуватиме духовною скарбницею розвитку музичної культури не лише області, але і розвитку української музичної культури загалом.

**Метою статті** є підвищення усвідомлення і розуміння унікальності та цінності музичного доробку Рівненщини, його внеску у розвиток української музичної культури, та укріплення культурної самосвідомості місцевого населення, а також збереження та популяризації музичної спадщини регіону.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Нинішню територія Рівненської області населяли різні племена в період пізнього палеоліту про, що свідчать археологічні знахідки. У VI-VII століттях територія області була заселена племенами дулібів-волинян. Рівненщина як і вся Велика Волинь в X-XIV століттях входила до складу Київської Русі, Волинсько-Галицького князівства, перебувала під владою феодалів Литви та Польщі. Перша письмова згадка про Рівне датована в документах 1283 роком, коли відбувалася битва польських і литовських військ.

Період Київської Русі та Галицько-Волинської доби був важливим для розвитку української музичної культури та музичного мистецтва. Церковна музика займала основне місце і відіграла важливу роль у музичному житті того часу. Вона була пов'язана з богослужіннями та церковними урочистостями і відображала духовність та релігійність українського народу.

У цей час при монастирях та церковних установах відкривалися приходські та духовні школи, де молодь отримувала музичну освіту. Основна увага була зосереджена на співі та грі на музичних інструментах. Популярними музичними інструментами Галицько-Волинської доби були духові та струнні інструменти, такі як ліра, бандура, кобза, гусла, дудка, а також ударні інструменти (бубон).

Варто зазначити, що у названий період значний вплив на музичну культуру мала українська народна музика, а саме фольклор. Елементи українського фольклору можна було почути у виконанні народних музикантів та народних хорів і саме вони слугували розвитку музичної культури та музичного мистецтва не лише Рівненщини, але і на українських землях в цілому, у період Київської Русі та Галицько-Волинської доби. Фольклор виступає своєрідним джерелом духовної культури та історії людства від найдавніших часів до сучасності, та виступає зв'язком у спілкуванні (Кучменко, 2000). Відображає

культурну та історичну спадщину українського народу та став важливим джерелом натхнення для багатьох композиторів та музикантів. Він багатий на різноманітні мелодії та ритми, які відображають традиції та обряди різних регіонів України. Саме це стало основою для створення нових музичних творів українських композиторів.

Український фольклор містить багату тематику, пов'язану з історією, природою, повсякденним життям та міфологією, тематика яких відображається у текстах пісень та стала джерелом натхнення для багатьох композиторів.

Український фольклор вплинув на розвиток класичної музики. Багато композиторів використовують українські народні мелодії та мотиви у своїх творах, що дозволяє зберегти та відтворити цю унікальну культурну спадщину.

Розвиток музичного мистецтва не стоїть на місці і в XVI – XVII ст. починають з'являтися, так звані, музичні цехи. На Волині музичні цехи діяли в Степані, Дубно, в Острозі був цех скрипалів до якого входило 22 музиканти. Музиканти ділилися на два види: ті, що грали без нот і ті, що грали по нотах. Такі музиканти вважалися кращими і грали вони при дворах багатих людей. Репертуар музичних цехів складався з інструментальної музики, яка набувала значного поширення та сприяла формуванню нового стилю і форми, а міщанські, народно-побутові й фольклорні традиції поєднувалися з музичною лексикою професійної музики. В українській музиці утверджується нова стильова якість. Музична форма набуває ознак періодичності, пропорційності, рівноваги частин і цілого, формується яскравий тематизм (Історія української культури, 2013).

Музичні цехи, духовні школи при церквах та монастирях, колегіуми стали осередками з отримання церковно-музичної освіти для молоді різних соціальних верств, та були важливою сполучною ланкою між фольклором та професійною музикою європейського типу (Історія української культури, 2001). В Степані, Острозі, Дубно, Рівному мешканці багато уваги приділяли музичному життю. Містяни могли послухати інструментальну побутову музику та спів.

Географічно склалося так, що в різні періоди сучасна територія Рівного і області знаходилася

під володіннями різних князівств та землевласників. Династію князів Острозьких вважають дослідники опікунами українського просвітництва, які дбали про національну ідентичність. Заснувавши перший в Україні навчальний заклад – Острозьку академію, поряд із вивченням семи вільних наук обов'язковою для вивчення була музика, але основний акцент робився на музичне, в першу чергу, хорове мистецтво. Хорове мистецтво широко використовувалося в церкві при богослужінні і носило духовний характер.

Тривалий період землі Рівного належали князям Любомирським, найбільшим і найбагатшим землевласникам, не лише на Волині, але і в усій Речі Посполитій. Часи їх володіння землями Рівного беруть свій початок з 1723 року і перебувають у власності династії Любомирських майже півтора століття.

Період князівства Костянтина Острозького (XVI століття) та князів Любомирських (XVIII–XIX століття) є важливим для української культури та мистецтва. У цей час на теренах України розвивалися цікаві музичні традиції та форми. Церковна музика була поширеною не лише на Рівненщині, але й у всій Україні. Князі та духовенство віддавали велику увагу розвитку церковної музики, яка виконувалася під час богослужінь, церковних урочистостей та обрядодій. Варто зазначити, що князі та знать, які на той час володіли землями сучасної території області, підтримували контакти з іншими європейськими країнами, що сприяло обміну музичними ідеями та традиціями. В сучасних дослідженнях науковці ствердно підтримують думку, що музичне мистецтво України розвивалося в традиціях європейської культури.

Значний внесок у розвиток музичного мистецтва Рівненщини здійснено в період правління династії князів Любомирських, а саме за князівства Казимира Любомирського. Донедавна в наукових колах, дослідження особистості князя Любомирського було мало вивченим, тому буде цікавим, на нашу думку, більш детально окреслити роль Казимира та його внеску в розвиток музичного мистецтва на теренах Рівного і області.

Казимир Любомирський (1813–1871 рр.) був нащадком князів Любомирських, що володіли землями Рівного понад два століття. Народився він у Вінницькій області. Його батько князь

Фредерик Любомирський був генералом Війська Польського, пізніше віце-губернатором і власником Рівного, матір графиня Францішка походила з роду Залуських, які переїхали до родового помістя Любомирських у Рівному. Династія роду Любомирських мали при палаці велику бібліотеку, власний хор і театр.

Казимир Любомирський з раннього дитинства був під опікою бабусі Людвіки, надзвичайно творчо обдарованої особистості. Саме вона вперше привела онука на уроки музики до відомого капельмейстера оркестру при рівненському дворі Йозефа Шмідберга. Першу музичну освіту князевич отримав у престижному на той час, Кременецькому ліцеї. Важливою складовою музичної освіти того часу була практика навчання у відомих композиторів та музикантів, що дозволяло здобути не лише теоретичні знання, а й практичні навички в грі на музичних інструментах. В той час престижно було отримувати музичну освіту у провідних музичних центрах Європи. Тому після Кременецького ліцею Казимир Любомирський поїхав до Європи. Майбутній композитор навчався у Дрезденській школі в німецького віолончеліста, музичного педагога і композитора Юстуса Іоганна Фридриха (Калько, 2020).

Перебуваючи в Європі Казимир Любомирський познайомився із світовими відомостями – Фридериком Шопеном та Френцом Лістом, композитором, засновником польської національної опери Станіславом Монюшко, який був автором пісень, оперет, балету, опери та класиком вокальної лірики. До кола знайомих Казимира належить і польський поет, публіцист, державний діяч XIX століття Густав Олізар, а також польський композитор німецького походження, педагог, диригент Юзеф Ельснер (Калько, 2020).

У XIX столітті в Європі було модним відкриття приватних музичних салонів багатими аристократами, тому князь, проводячи більше часу у Варшаві, відкрив власний музичний салон (1852–1858 рр.) (Калько, 2020).

Щотижневі салони користувалися у Варшаві великою популярністю де збиралися світські товариства відомих митців і митців-початківців (Калько, 2020). Також варто зазначити, що в цей період князь Казимир, окрім музики, присвячує себе меценатській справі. Очолоюючи різні музичні товариства, він підтримує талано-



витих особистостей, сприяє їхньому навчанню у музичних школах, зокрема в Парижі. Перебуваючи на посаді віце-президента «Товариства допомоги збіднілим музикантам і дітям-сиротам померлих музикантів» особливу увагу приділяє талановитим музикантам з бідних сімей та дітям-сиротам (Фотографії старого Львова, 2020).

З середини XIX століття князь Казимир Любомирський переважно мешкав у Варшаві, в родинній резиденції. Через свою зайнятість до Рівного приїздив лише наїздами. В родинному палаці в Рівному, Казимир дотримувався традицій своїх предків, влаштовував прийоми з нагоди приїзду почесних гостей, родині урочистості, карнавали, виступи на ярмарках.

У XIX столітті резиденція Любомирських у Рівному була головним мистецьким осередком не лише краю, але і Волині загалом. Маючи власний театр та оркестр, у маєтку князя часто влаштовували театральні та музичні вечори, про які знали за межами князівства. Гостями маєтку завжди була волинська знать, а також відомі італійські оперні актори. Казимир майстерно володів грою на скрипці і фортепіано, тому часто на прийомах звучали твори Казимира, інколи він сам грав на скрипці або піаніно. Оскільки у своєму помісті музичні твори виконувались у вузькому колі князь любив неподалік палацу, влаштовувати для мешканців Рівного свята, різні народні гуляння та розваги (Калько, 2020).

Музичний доробок князя Казимира складається із пісень, п'єс написаних для фортепіано, а також салонних творів мініатюр. Він написав понад 60 музичних творів, серед них є іменні, які він присвячував певним особистостям, близьким або рідним йому людям. І хоча особисте життя з дружиною не склалося, через що він дуже страждав і все своє життя присвятив музиці, меценатству та був фундатором будівництва костелів, Казимир присвятив своїй дружині, коханій княгині Зінаїді Любомирській мазурку під назвою «Відгомін з-над Горині». Твори Казимира співали і грали по усіх куточка Польщі, а музичні збірки композитора друкувались у Дрездені та Варшаві (Фотографії старого Львова, 2020).

У 2022 році вийшла друком збірка 15 фортепіанних п'єс Казимира Любомирського. Серед них: Три мазурки. Ор. 9, Три мазурки.

Ор. 10, Чотири мазурки. Ор. 19, Дві мазурки. Ор. 30, Мазурка. Ор. 32, Полонез, Мазурка «Обертас», Мазурка (Казимир Любомирський, 2022).

Казимир Любомирський, маючи гарну музичну освіту, будучи високоосвіченим музикантом та композитором, мав тісні творчі зв'язки з відомими композиторами і музикантами. Відомо, що князь Казимир написав музику до сонета Густава Олізара «Італійський сонет з-над берегів Тетерева». Дослідники його творчості вважають, що мелодія сонету сповнена болем, відчаєм і душевним переживанням композитора. Також Любомирський поклад музику на відому оперу Станіслава Монюшко «Ванда» (Єршов, 2005).

Пісня написана на вірш Зелінського «O gwiazdeczko, coś błyszczała» («Зіронька, що ти так блищиш») стала найбільш популярною лірично-мінорною. Її знали і виконували у різних місцях, садибах, парках, оселях, а також в музичних салонах. Пісня про молодість, що так швидко минула, про сподівання і надії майбутнього (Фотографії старого Львова, 2020).

Вперше, у 1947 році пісню «Зіронька» виконував всесвітнього відомий американський співак і кіноактор Френк Сінатра у фільми «Чудо дзвонів», у 1982 році на американському телебаченні пісня, в його виконанні, прозвучала в програмі «Нехай Польща буде Польщею» (Фотографії старого Львова, 2020).

В наукових колах все частіше з'являється думка, що мелодія «Зіронька» могла стати пробразом мелодії, яку написав Михайло Вербицький до національного гімну України «Ще не вмерла України і слава, і воля...», припускаючи, що обидва композитори були ровесниками, могли зустрічатися в музичних колах у Львові. Тому М. Вербицький маючи надзвичайний талант, міг перетворити ліричну мелодію «Зіроньки» в урочистий хорал, які в поєднанні з віршем, у подальшому, і стала загальнонаціональним гімном (Фотографії старого Львова, 2020).

Отримавши добру музичну освіту, Казимир Любомирський активно вивчав музичну теорію та практику. Створені ним музичні твори відомі і до сьогодні. Його твори відзначалися глибоким змістом та складною поліфонією. Внесок Любомирського у музичне мистецтво полягало у введенні нових музичних ідей та форм, що відобразилися у його творчості. Він також

сприяв поширенню музичних знань та ідей, серед інших музикантів та композиторів того часу та сприяв їх становленні. Будучи композитором, поетом, музикантом, саме він зробив вагомий внесок у розвиток музичного мистецтва Рівного та зробив місто осередком аристократичного салонного життя на кшталт європейській романтичній моді того часу.

Через Рівне завжди проходив шлях на Захід, а у XIX ст. після створення магістрального шосе Київ-Брест через Житомир, Зв'ягель, Корець і Рівне, лежав культурний шлях відомих митців, акторів, музикантів, колективів. Рівне тією чи іншою мірою пов'язане з іменами відомих особистостей, які ввійшли в історію видатних людей не лише України, але і Європи та світу.

Так, у вересні 1867 році такий шлях до Рівного привів великого українського композитора Миколу Лисенка, який їхав із своєю дружиною на навчання до німецького Лейпцига і зупинився на ночівлю у свого друга, вчителя Рівненської гімназії Олекси Петрова. Повітове місто Рівне справило неабияке враження на композитора. Свій спогад він лишив у листі написаному своїм рідним у дорозі. Слід підкреслити, що Микола Лисенко перебуваючи у Рівному, разом із своїм другом Олексою Петровим завітали до Семена Харченка – місцевого посередника, де композитор виконував твори: «...присутні з великим інтересом слухали цілий вечір гру гостя: не часто у невеликому повітовому центрі, яким було на той час Рівне, можна було слухати гру такого музиканта, яким уже був на той час Лисенко» (На шляху до Європи, 2018).

Кінець XIX – початок XX ст. починається період розширення музичної і театральної культури краю. В містах Корці, Дубно, Гоща, Острог починають з'являтися аматорські театральні колективи. Для надання методичних консультацій було створено «Товариство аматорів літератури і театрального мистецтва». Режисером товариства призначено Іванова Михайла, що закінчив курси в музично-драматичній школі імені М. Лисенка (Жилінський, 2009). На той час Корецький театр уже мав свій оркестр.

Такі колективи почали створюватись по всій території Рівненської області не лише у містах, але і в сільській місцевості. Тематика аматорських драматичних колективів переважно складалася із релігійної та вертепної драми і чергувалася, із світською тематикою.

Для пересічних рівнян стали більш доступними перегляди вистав та концертів гастролюючих колективів. В 1907 р. на літньому павільйоні князів Любомирських, жителі Рівного відвідали виставу театрального колективу Б. Бродерова. Театр мав хор, актори співали оперними голосами, особливим успіхом користувалася артистка Наталія Кочубей Дзбановська (драматичне сопрано). В кінці XIX ст. вона працювала у трупах братів Тобілевичів і Онисима Суслова (Жилінський, 2009, с. 15).

Важливою подією в культурно-мистецькому житті Рівного відбулося відкриття театру Лейби Зафрана (1908 р.). Прем'єра вистави «Гейша» за п'єсою С.Джонса, режисер постановки Б. Бродеров, пройшла з великим успіхом, глядачі відзначили Наталію Кочубей-Дзбановську за її голос та називали актрису українським соловейком. Репертуар театру Зафрана був багатий на драми, комедії, опери, а також концерти за участю відомих на той час акторів і творчих колективів. Серед колективів виступали польські, українські, єврейські, російські актори.

З відкриттям театру Зафрана, на гастролі до Рівного частіше почали приїжджати російські оперні трупи Г. Шумського і П. Медведєва, які ставили «Фауста» Шарля Гуно, «Паяци» Руджеро Леонкавалло. У 1914р. до театру Зафрана була запрошена трупа Санкт-Петербурзького театру оперети, який зіграв вистави «Летюча миша» Йогана Штрауса та оперету-фарс «Грецька Льоля» Жака Оффенбаха, за участю відомих акторів М. Рахманіної та О. Полонського. Сцена Зафрана стала улюбленою і для відомих російських співаків. Великий успіх на ній мав бас імператорської опери Леонід Сибіряков та актриса Віра Панова, примадонна Санкт-Петербурзького Александрійського театру Марія Михайлова та відомий бас Степан Демидов. (Жилінський, 2009, с. 19-21).

В 1914 році не минула сцену театру Лейби Зафрана відома солістка Брюссельської королівської опери Євгенія Фонарьова, виступав хор під керівництвом Василя Завадського, колектив хору налічував 45 виконавців. А також Рівненські глядачі мали змогу відвідати гастролі Київського оперного театру з оперою «Фауст» Шарля Гуно, в якій партію Мефістофеля виконував відомий бас Михайло Донець, український співак, пізніше народний артист УРСР.

Театр Зафрана відігравав значну роль у розвитку музичного та театрального мистецтва Рівненщини. Через свої вистави та концерти, театр Зафрана популяризував музичне мистецтво серед широкої громадськості. Він став центром культурного життя, де шанувальники могли насолоджуватися музикою та оперними постановками. Театр був багатий на створення нових музичних творів, концертів, театральних постановок, які стали частиною музичної культури Рівного і Рівненщини. Сцена театру приваблювала відомих музикантів та співаків, надавала можливість молодим музикантам професійно розвиватися та виступати перед глядачами.

Отже, театр Лейби Зафрана відіграв важливу роль у розвитку музичного мистецтва на Рівненщині, що слугувало підвищенню рівня виконавської майстерності та якості виконання музичних творів, популяризації та професіоналізму музичного мистецтва Рівненщини.

Впродовж віків територія Рівненщини перебувала під пануванням різних держав. Кінець XIX – початок XX століття позначились на соціально-економічному, культурно-мистецькому житті мешканців. В період I світової війни Рівненщина почергово переходила під окупацію австро-німецьких, польських та російських військ. В 1920 році регіон знову опиняється під окупацією польських військ на тривалий період, аж до вересня 1939 року.

В 20-30 роках XX століття на Рівненщині починають з'являтися різні громадські товариства. На цей період в регіоні було створено понад 150 товариств і гуртків за різними спрямуваннями. Діяльність багатьох товариств була направлена на відродження і розвиток культури українського народу. Серед них: Товариство «Просвіта», «Союз Українок», «Волинське Українське товариство», «Українське театральне товариство», Товариство аматорів української пісні «Рівненський Боян» та багато інших.

Метою товариства «Рівненський боян» було плекання українського хорового і сольного співу, як світського так і церковного. Для досягнення мети товариство повинно здійснювати концерти, проводити товариські зустрічі, вечорниці, прогулянки, організовувати курси співу та театральні гуртки (Державний архів Рівненської області, 1930, арк. 1-2).

В свою чергу «Волинське українське театральне товариство» дбало про розквіт українського театрального мистецтва, співу та музики, опікувалося створенням аматорських гуртків, хорів, співочих та музичних товариств у тих місцевостях де такі гуртки і товариства відсутні та приєднувати до «Волинського українського театрального товариства» вже існуючі гуртки, надавати допомогу цим гурткам у їхній діяльності (Державний архів Рівненської області, 1930-37, арк. 12).

Для організації гуртків не вистачало фахівців, тому часто товариства зверталися до Посла про вирішення такої проблеми. Таке звернення було направлене до Посла Управою «Волинського українського театрального товариства» 15 квітня 1932 року з проханням підтримати «Українське театральне товариство на Рівненщині» на належному рівні для поширення і розквіту рідного мистецтва, співу, музики та рідної культури, та просить згуртувати найкращі сили об'єднуючи їх в аматорські гуртки, хори та музичні товариства до співпраці, задля поширення рідного мистецтва на місцях, а також для можливості ближче пізнати наші культурні багатства, створені самим українським народом, про які, на превеликий жаль, він починає вже забувати (Державний архів Рівненської області, арк. 7-8).

В державному архіві Рівненської області знайдено також лист Станіслава Людкевича до Посла з проханням «...заснування музичної школи в Рівному, на кшталт філії Вищого музичного інституту ім. Лисенка...» та просить пана Посла не відмовити у цій справі, оскільки Вищий музичний інститут у Львові має 10 філій в містах Галичини, які мають найкращу репутацію (Державний архів Рівненської області, арк. 13).

Панування польської влади на території Рівненщини вводила обмеження на виконання українських музичних творів, українського фольклору, співу українською мовою, як у світському так і в духовному житті мешканців.

Найбільшим борцем за відновлення української культури, музичного мистецтва та національної ідеї було товариство «Просвіта». Товариство "Просвіта" відіграло велику роль у розвитку музичного мистецтва в Рівному та області. "Просвіта" сприяла поширенню музичної освіти серед українського населення,

організовуючи музичні школи, хори та оркестри. Це дозволило багатьом людям розвивати свій музичний талант та зацікавленість у музиці.

За два перші роки діяльності рівненським товариством «Просвіта» було організовано стрілецький та козацький хор, що виступав на багатьох сценах обласного центру. Але основною метою було обслуговування сіл. Щосуботи і неділі учасники хору виїжджали до сіл з концертами. Репертуар хору складався із творів: «Боже великий, єдиний», «Ой, у лузі червона калина», «За Україну», «Гей, там на горі Січ іде», «Повіяв вітер степовий», «Вітер колише зелену траву» та інші (Державотворці. «Просвіта», с. 130). Тематика репертуару була спрямована на відродження національної гідності, піднесення національної ідеї, а також на відродження та збереження національної культури та мистецтва. "Просвіта" підтримувала та пропагувала українську музичну культуру, дозволяючи створенню та поширенню українських музичних творів та традицій. "Просвіта" активно організовувала музичні заходи, такі як концерти, фестивалі та виставки, які сприяли популяризації української музики та мистецтва серед широкої громадськості, а також надавала підтримку та стимулювала творчість талановитих музикантів та композиторів, сприяючи їхньому професійному розвитку.

«Просвіта» відіграла важливу роль у розвитку музичного мистецтва в Україні, слугували його популяризації, збереженню та розвитку національної музичної культури.

Товариства які існували на території Рівненщини у 20-30 роки ХХ століття впливали на розвиток музичної культури, організовуючи концерти, фестивалі та інші заходи, на яких презентувалися твори українських композиторів та музикантів, виконували українські пісні та залучали до музичного мистецтва мешканців найвіддаленіших куточків регіону, що слугувало популяризації української музики та підтримці мистецьких талантів. І хоча в роботі товариств бракувало професіоналізму та майстерності, аматори намагалися зберегти те, що так плекали українці протягом минулих століть.

Таким чином, мистецькі товариства краю важливим чином вплинули на українську культуру в період панування польської влади на території Волині, що слугувало її збереженню та розвитку в умовах політичного тиску.

Вересень 1939 року приніс зміни не лише для області, але і для всієї України. Рівненщина звільняється від польського панування, на зміну польської окупації в Україну приходить радянська влада. Територія Західної України входить до складу єдиної держави.

Офіційного статусу області, як адміністративної одиниці, Рівненщина у складі України отримала в грудні 1939 року. Її кордони протяглися між сусідніми областями: Житомирською, Хмельницькою, Тернопільською, Волинською, Львівською, а також Брестською та Гомельською республіки Білорусь. А такі міста як Корець, Острог, Гоща, Рівне, Радивилів, Здолбунів з своєю віковою історією стають культурними центрами регіону.

Попри утиски української мови, української культури та мистецтва з боку радянської влади відбулися певні покращення. Подекуди починають відкриватися музичні школи, активну діяльність розгортають гуртки художньої самодіяльності.

Відкриття у Рівному музичної школи у 1939 році стало важливою подією. Рівненська музична школа була першою на всю Волинь. Одразу були створені різні музичні відділи – народний, фортепіанний, духових і струнно-смичкових інструментів, а також вокальний для дорослих. Школа надавала методичні консультації керівникам художньої самодіяльності, що працювали по містах і селах Рівненщини. В цьому ж році була заснована Рівненська обласна філармонія. Але справжньою подією в культурному житті міста і області стало заснування професійного Державного українського драматичного театру (4 грудня 1939 року).

Новостворені навчальні заклади та культурно-мистецькі установи потребували у висококваліфікованих спеціалістах, яких на той час в області не вистачало, або в зв'язку з подіями, які склалися в Україні, змушені були емігрувати до інших країн. Тому виникла нагальна потреба у залученні відповідних спеціалістів.

Рівненський український міський театр мав потребу у створенні оркестру та хору. Тому в 1942 році директор театру Анатоль Демодовгопільський запросив до театру диригента Київського оркестру Василя Штайгера. Театральний оркестр під диригуванням композитора В.Штайгера зіграв у концерті Рівнен-

ського міського театру 23 листопада 1942 року. В газеті «Волинь» зазначалося, що це найкращий оркестр, який існував на той час на Волині, а пан Штайгер не лише добрий капелмейстер, але й має гарний мистецький смак (Жилінський, 2009). Гарні відгуки отримав і театральний хор який виступав разом з оркестром.

Після закінчення другої світової війни на Рівненщині починають відновлювати роботу школи, колективи художньої самодіяльності, хорові гуртки, аматорські театральні колективи, починають створюватись нові заклади культури і мистецтва. Створюються вищі і середні навчальні заклади культури. Широкого поширення набуває професійне мистецтво і аматорське. Знову постає потреба у спеціалістах. З різних областей, переважно з півдня і сходу України, на роботу направляють спеціалістів у західні області України в тому числі і до Рівного.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** В результаті дослідження переломов становлення музичного мистецтва Рівненщини, з'ясовано роль композиторів, музикантів, творчих особистостей, музичних педагогів, які здійснили значний вплив на розвиток музичного мистецтва краю, який десятиліттями перебував під владою різних князівств та держав окупантів. Та незважаючи на складні географічні і соціально-політичні умови в яких перебувала Рівненщина, вплив інших культур на самобутність українського народу загалом, та регіону зокрема, Рівненщина зуміла в умовах експансії інших культур, зберегти свою самобутність, національну ідентичність та регіональну специфіку, через музичне мистецтво прищеплюючи любов, мешканцям регіону, до рідного краю, обрядів та звичаїв, української мови, музики та української музичної культури.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Кучменко Е. М. Фольклор як історико-соціальне та художнє явище. URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/1ceda132-9746-44b1-8daa-8abc02fec6ec/content> (дата звернення 15.04.2024).
2. Історія української культури. / укладач Ю.М. Бойко. Вінниця, 2013. 206 с. URL : <http://socrates.vsau.org/b04213/html/cards/getfile.php/5626.pdf> (дата звернення 12.04.2024).
3. Історія української культури. К : Наукова думка, 2001. URL : <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult246.htm>
4. Калько С. Таємниці життя і смерті рівненського князя-композитора. URL : <http://retrorivne.com.ua/taiemnici-zhittja-i-smerti-rivnenskogo-knjazja-kompozitora> (дата звернення 12.04.2024).
5. Фотографії старого Львова. Таємниці життя і смерті рівненського князя-композитора. URL : <https://photo-lviv.in.ua/taiemnytsi-zhyttia-i-smerti-rivnenskoho-kniazia-kompozitora> (дата звернення 12.04.2024).
6. Казимир Любомирський. Фортепіанні п'єси / ред.- упоряд. С.Кульчинський. Рівне : Волинські обереги, 2022. 51 с.
7. Єршов В. О. Духовний світ митця Г. П. Олізара. URL : [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://eprints.zu.edu.ua/3705/1/%D0%92.%D0%9E.\\_%D0%84%D1%80%D1%88%D0%BE%D0%B2.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://eprints.zu.edu.ua/3705/1/%D0%92.%D0%9E._%D0%84%D1%80%D1%88%D0%BE%D0%B2.pdf) (дата звернення 12.04.2024).
8. На шляху до Європи. Микола Лисенко / ред. упоряд. Б.Й. Столярчук, С.В. Полевик. Рівне : Волинські обереги, 2018. 212 с.
9. Жилінський І.Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / наук.ред. Богдан Столярчук. Рівне : Видавець О.Зень, 2009. 660 с.
10. Державний архів Рівненської області. Ф. 479. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 8.
11. Державний архів Рівненської області. Ф. 479. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 13.
12. Державотворці. «Просвіта» Рівненщини на шляху до української України (1917-2007) : збірник статей, матеріалів та документів, присвячених 90-річчю створення «Просвіти» на Рівненщині / упоряд. М. Федоришин. Рівне : вид-ц. О. Зень, 2008. 234 с.
13. Столярчук Б.Й. Незабутні постаті хорового мистецтва Рівненщини / зб.наук.праць. Рівне : видавець О.Зень, 2010. 248 с.

#### REFERENCES:

1. Kuchmenko E. M. Folklore as a historical, social and artistic phenomenon. Retrieved from <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/1ceda132-9746-44b1-8daa-8abc02fec6ec/content> [in Ukrainian].
2. Istoriiia ukrainskoi kultury. (2013). [History of Ukrainian culture]. Compiled by Yu.M. Boyko. Vinnitsa, pp. 206. Retrieved from <http://socrates.vsau.org/b04213/html/cards/getfile.php/5626.pdf> [in Ukrainian].

3. Istorii ukrainskoi kultury. (2001). [History of Ukrainian culture]. Kyiv : Scientific opinion. Retrieved from <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult246.htm> [in Ukrainian].
4. Kalko S. Taiemnytsi zhyttia i smerti rivnenskoho kniazia-kompozytora. [Kalko S. Secrets of the life and death of the Rivne prince-composer]. Retrieved from <http://retrorivne.com.ua/taiemnici-zhittja-i-smerti-rivnenskogo-knjazja-kompozitora> [in Ukrainian].
5. Fotohrafi staroho Lvova. Taiemnytsi zhyttia i smerti rivnenskoho kniazia-kompozytora. [Photos of old Lviv. Secrets of the life and death of the Rivne prince-composer]. Retrieved from <https://photo-lviv.in.ua/taiemnytsi-zhyttia-i-smerti-rivnenskoho-kniazia-kompozytora> [in Ukrainian].
6. Kazymyr Liubomyrskyi. Fortepianni piesy. (2022). [Kazimir Lubomyrskyi. Piano pieces]. Eeditor-compiler S. Kulchynskyi. Rivne : Volyn amulets, pp. 51 [in Ukrainian].
7. Yershov V. O. Dukhovnyi svit myttsia H. P. Olizara. [Yershov V. O. The spiritual world of the artist H. P. Olizar]. Retrieved from [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://eprints.zu.edu.ua/3705/1/%D0%92.%D0%9E.\\_%D0%84%D1%80%D1%88%D0%BE%D0%B2.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://eprints.zu.edu.ua/3705/1/%D0%92.%D0%9E._%D0%84%D1%80%D1%88%D0%BE%D0%B2.pdf). [in Ukrainian].
8. Na shliakhu do Yevropy. Mykola Lysenko. (2018). [On the way to Europe. Mykola Lysenko]. Editor. according to B.Y. Stolyarchuk, S.V. Polevyk Rivne: Volyn amulets, pp. 212 [in Ukrainian].
9. Zhylinskyi I.F. Istoriiia teatralnogo mystetstva Rivnenshchyny. (2009). [History of theater art of Rivne region]. Scientific editor. Bohdan Stolyarchuk. Rivne: Publisher O. Zen, pp. 660 [in Ukrainian].
10. Derzhavnyi arkhiv Rivnenskoi oblasti. [State archive of Rivne region]. Fund 479. Description 1. The case 1. pp. 8 [in Ukrainian].
11. Derzhavnyi arkhiv Rivnenskoi oblasti. [State archive of Rivne region]. Fund 479. Description 1. The case 2. pp. 13 [in Ukrainian].
12. Derzhavotvortsi. «Prosvita» Rivnenshchyny na shliakhu do ukrainskoi Ukrainy (1917-2007). [State builders. "Prosvita" of Rivne region on the way to Ukrainian Ukraine (1917-2007)]. A collection of articles, materials and documents dedicated to the 90th anniversary of the creation of "Prosvita" in Rivne region. Edited by M. Fedoryshyn. Rivne: publisher O. Zen, 2008. pp. 234 [in Ukrainian].
13. Stoliarchuk B.I. Nezabutni postati khorovoho mystetstva Rivnenshchyny. [Unforgettable figures of the choral art of the Rivne region / collection of scientific works]. Collection of scientific papers. Rivne: publisher O. Zen, 2010. pp. 248 [in Ukrainian].

УДК 7.071.1-057.162 (477) (092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-6>

### **Юлія МОСКВІЧОВА**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії, Вінницький державний університет імені Михайла Коцюбинського, вул. Острозького, 32, м. Вінниця, Україна, 21100

**ORCID:** 0000-0002-1303-8951

**Бібліографічний опис статті:** Москвічова, Ю. (2024). Постаць Федора Якименка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 47–52, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-6>

## **ПОСТАЦЬ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті розглянуто основні напрями творчої діяльності видатного українського композитора, піаніста, диригента й педагога першої половини ХХ століття Федора Степановича Якименка. **Мета статті** – виявити основні напрямки творчої діяльності та стилістичні ознаки музики видатного композитора. **Методологія дослідження.** Висвітлення особливостей творчого спадку митця потребує залучення біографічного методу, методів аналізу, синтезу, теоретико-музикознавчого методу тощо. **Наукова новизна** дослідження полягає в осмисленні творчості Федора Якименка через призму його композиторських пошуків і педагогічної діяльності. В статті наведено відомості про життя композитора в різні періоди, включаючи роки еміграції до Праги, а пізніше до Франції. Розкрито роль митця в організації музичної освіти українців у Празі, де він очолив музично-педагогічний відділ Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова і згуртував навколо себе видатних українських музикантів, які поєднували виконавську майстерність з ґрунтовною музикознавчою науковою підготовкою. Подано відомості про музичні твори композитора різних періодів. **Висновки.** Федір Якименко зробив значний внесок у розвиток музичної культури й освіти, створивши різноманітний і численний фортепіанний і вокальний репертуар, що став яскравою сторінкою в історії української музичної культури. Стильові особливості музичних творів Федора Якименка охарактеризовано як синтез кількох художніх напрямів, які існували в європейській музиці на межі століть – неоромантизму, імпресіонізму, символізму. Празький період характеризується зверненням до неокласичних і неофольклористичних музичних орієнтацій, широким використанням української народної пісні. В пізній період творчості елементи романтизму поєднуються зі стилістикою французької імпресіоністичної музики.

**Ключові слова:** Федір Якименко, стильові особливості, композиторський стиль, музична освіта.

### **Yuliia MOSKVICHOVA**

Ph.D. in Art History, Associate Professor at the Department of musicology, instrumental training and choreography, Vinnitsa Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, 32 Ostrozhskogo str., Vinnitsa, Ukraine, 21100

**ORCID:** 0000-0002-1303-8951

**To cite this article:** Moskvichova, Yu. (2024). Postat Fedora Yakymenko v ukrainskii muzychnii kulturi pershoi polovyny XX stolittia [The figure of Fedir Yakymenko in Ukrainian musical culture of the first half of the XX century]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 47–52, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-6>

## **THE FIGURE OF FEDIR YAKYMENKO IN UKRAINIAN MUSICAL CULTURE OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY**

The article examines the main directions of the creative activity of the outstanding Ukrainian composer, pianist, conductor and teacher of the first half of the twentieth century, Fedir Stepanovych Yakymenko. **The purpose of the article** is to identify the main creative activity directions and musical stylistic features of the outstanding composer. **Research methodology.** Covering the peculiarities of the artist's creative heritage requires the use of the biographical method, methods of analysis, synthesis, theoretical and musicological methods, etc. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehension of F. Yakymenko's work through the prism of his compositional searches and pedagogical activity. The article provides information about the life of F. Yakymenko in different periods, including the years of emigration to

*Prague and later to France. The role of F. Yakymenko in organizing the musical education of Ukrainians in Prague is revealed. In Prague, he became the head of the musical and pedagogical department of the Ukrainian Higher Pedagogical Institute named after M. Drahomanov. He brought together prominent Ukrainian musicians who combined performing skills with a thorough musicological scientific training. He was the author of the first textbook on harmony in Ukrainian, "Practical Course of Harmony Science", published in Prague. The article provides information about the composer's musical works. **Conclusions.** The stylistic features of F. Yakymenko's musical works are characterized as a synthesis of several artistic trends that existed in European music at the turn of the century such as neo-romanticism, impressionism, and symbolism. The Prague period is characterized by the appeal to neoclassical and neo-folkloric musical tendencies, and the widespread use of Ukrainian folk songs. In the later period of the composer's work, elements of romanticism are combined with the stylistics of French impressionist music. F. Yakymenko made a significant contribution to the national music education development. His activities as a dean and professor of the Music and Pedagogical Department, a talented piano teacher and composer who created a diverse and numerous piano and vocal repertoire are a bright page in the history of Ukrainian music pedagogy.*

**Key words:** Fedir Yakymenko, stylistic features, composer's style, music education.

**Актуальність проблеми.** Інтерес дослідників-мистецтвознавців до історії української музичної культури значно активізувався на початку XXI ст., спонукаючи музикознавців до пошуку матеріалів про життя й творчість митців минулих десятиріч, які були вилучені з національного мистецького середовища. Причиною замовчування або й забуття нерідко ставала фальсифікація історії та культури України, в результаті якої широкий пласт культурних надбань був штучно вилучений з наукового й культурного обігу. Така доля спіткала й спадщину талановитого українського композитора XX ст. Федора Степановича Якименка (1876–1945). Упродовж десятиліть цей митець був вилучений із національного культурно-мистецького життя: його ім'я замовчувалося, а твори не виконувались. Покинувши більшовицьку Росію в 1923 році, Федір Якименко здобув собі ім'я за кордоном і став відомим там більше, ніж протягом десятиріч в Україні. З настанням незалежності України музична спадщина Ф. Якименка отримала своє друге народження: його твори знову зазвучали в концертних залах, а нотні опуси почали з'являтися у нотодруках.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Ще в кінці 90-х років XX – на початку XXI ст. з'явилась низка праць В. Шульгіної, яка вперше ввела у науковий обіг архівні документи, що висвітлювали окремі аспекти життя митця, його досягнення в музично-педагогічній і композиторській діяльності. Окремі аспекти музичної спадщини митця стали предметом досліджень науковців А. Калашникової, І. Гринчук, Т. Грищенко, О. Козачук, І. Новосядлової та ін. Мистецьку діяльність Ф. Якименка у «празький період» (1924–1926) досліджує у своїх розвідках Г. Карась. Однак

в українському музикознавстві досі не осмислена вся багатогранність і значимість творчої постаті Федора Якименка.

**Мета статті** – виявити основні напрямки творчої діяльності та стилістичні ознаки музики видатного українського композитора першої половини XX ст. Федора Якименка.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Кінець XIX – початок XX ст. ознаменувався кінцем класико-романтичної епохи. Перші десятиліття нового століття принесли різно-рідні течії та напрями художньої практики. На фоні пізнього романтизму зароджувались імпресіонізм та експресіонізм. Відомі українські композитори того часу (Л. Ревуцький, В. Косенко, В. Барвінський, С. Людкевич, Н. Нижанківський та ін.) чутливо реагували на модерні віяння, переосмислюючи їх на національному ґрунті. З-поміж інших композиторів Ф. Якименко вирізняється своїм особливим світобаченням, власною творчою манерою, яка формувалася під впливом культурних тенденцій, що панували в тогочасному середовищі (Новосядла, 2015, с. 113). Творча спадщина композитора різножанрова і налічує понад 700 творів. Він автор трьох опер («Королева Анеп», «Рада», «Фея снігів»), балету, творів для симфонічного та духового оркестрів, більше тридцяти камерно-інструментальних творів, Концерту для віолончелі з оркестром, численних камерно-вокальних творів (романси, хорові твори, хорові обробки українських народних пісень). Але провідне місце у його творчості посідає фортепіанна музика – це понад 60 опусів, серед яких фортепіанна поема «Уранія», фортепіанні цикли «Розповідь мрійливої душі», «Десять прелюдій», «Картини України», «Зоряні мрії», дві сонати та численні фортепі-



анні мініатюри: етюди, вальси, менуети, ескізи, рондо тощо.

Народився Федір Степанович Якименко 20 лютого 1876 р. в с. Піски, поблизу Харкова, в сім ї місцевого псаломщика Степана Якименка. Рідним братом Федора був на сім років молодший Яків Якименко (псевдонім Степовий). У 1886 р. музично обдарованого Федора було зараховано до Петербурзької Придворної співацької капели. Крім співу, він навчався композиції, гри на фортепіано та скрипки. В капелі доля вперше звела майбутнього композитора з М. Балакіревим. Саме він, за спогадами музиканта, був першим, хто відкрив для майбутнього митця світ фортепіанної музики. Після закінчення курсу Придворної капели, Ф. Якименко з 1895 р. працює викладачем диригентських класів, створених при ній. У цьому ж році вступає до Петербурзької консерваторії, де навчається п'ять років по класу композиції, фортепіано й органа. По завершенні консерваторії (1900 р.) він починає друкувати свої власні твори у М. Беляєва.

Ранній період (1895–1906) творчості Ф. Якименка – це період творчих пошуків, що залежали від місця перебування композитора, його культурно-мистецьких зв'язків, впливу передових поглядів того часу. Авторитетність його педагогів (М. Римський-Корсаков, А. Лядов) суттєво позначились на становленні молодого композитора. Це виявилось у тяжінні до живописності, епічного типу драматургії, використання діатоніки, цілотноності. На колористичній манері автора позначились і впливи звукописної палітри французьких імпресіоністів. Висока майстерність композитора виявляється у глибокому розкритті духовного світу людини, виявленні тонких психологічних нюансів, живописному змалюванні картин природи (Шульгіна, 2005, с. 65). В доробку композитора Якименка цих років – кілька зошитів романсів, інструментальні твори для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, англійського рижка, валторни. Із симфонічних творів – «Концертна увертюра», «Лірична поема», «Скерцо». Серед фортепіанних композицій – «П'ять п'єс» (тв. 21), «П'ять прелюдій» (тв. 23), «Два фантастичні ескізи», «Сюїта» (тв. 28), «Ігри. Характеристичні п'єси», «Три ідилічні танці» та ін. У своїх симфонічних і фортепіанних творах композитор експериментує зі стилями й напрямками,

виробляючи свою власну манеру. У доробку митця є програмні твори великої та розгорнутої форми, зокрема, «Фантастична соната», поема «Уранія», «Фантастичне скерцо», «Фантазія»; фортепіанні ансамблі з програмними назвами, створені під впливом закордонних подорожей: «Весною в Альпах», «Руїни Римського форуму», «В Люксембурзькому саду», «Під склепіннями собору Паризької Богоматері» та ін. Загалом, для творчості Ф. Якименка характерні досконале володіння формою і знання композиторської техніки, витончений смак, насиченість колористичними та стилістичними знахідками (Гринчук, Грищенко, 2019, с. 39).

Протягом 1903–1906 рр. Ф. Якименко перебуває за кордоном. Спочатку в Німці, де керує церковним хором, а потім в Італії, Парижі, Женеві, тут він захоплюється французьким мистецтвом, астрологічними ідеями знаменитого письменника Каміля Фламмаріона, що позначилось на творчості композитора, особливо в жанрі фортепіанної мініатюри. На основі літературних творів письменника-астронома Ф. Якименко створив низку опусів: «Уранія», «Зоряні сни», «Сторінки химерної поезії», оркестрову симфонічну поему «Стелла». Фортепіанна поема «Уранія», написана в 1904 р. на літературний сюжет К. Фламмаріона, привертає увагу завдяки синтезу національних інтонаційних джерел і типових імпресіоністських ефектів гармонії і фактури.

Французьке мистецьке середовище помітно вплинуло на становлення композитора. Французькі імпресіоністи шукали й знаходили виражальні засоби в творчості художників – К. Моне, П. Сезанна, К. Піссаро, А. де Тулуз-Лотрека та ін. Навколишній світ у музиці імпресіонізму розкривається крізь призму тонких психологічних рефлексій, ледве вловимих відчуттів, народжених спогляданням. Окремі елементи стилю імпресіонізму отримали розвиток в композиторських школах Європи, своєрідно переплітаючись із національними традиціями. В Іспанії це – Мануель де Фалья, в Бразилії – Ейтор Вілла-Лобос, в Угорщині – Бела Барток, в Польщі – Кароль Шимановський, в Україні – Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський і Федір Якименко. Імпресіоністичні риси в музиці Ф. Якименка виявляються в панівній ролі гармонії, у вишуканості формотворення, колорис-

тичності, великій увазі до тембральності, прагненні до відтворення мінливих швидкоплинних настроїв. Програмні назви фортепіанних творів у Ф. Якименка часто мають картинно-пейзажний чи картинно-настрійний ракурс («Капризи моря», «Мрії на березі моря», «Феєричні квіти») (Новосядла, 2015, с. 116).

У 1906 р. Якименко повертається до рідного Харкова, де викладає в музичному училищі та інституті шляхетних дівчат, дає приватні уроки. Тут відбулися перші авторські концерти, програма яких складалась виключно з власних творів, які виконував композитор. Упродовж 1907–1910 рр. Ф. Якименко пише велику кількість фортепіанних п'єс: цикли «Зоряні мрії», «Сторінки химерної поезії», «Розповіді мрійливої душі», «Фантастичну сонату», ескізи, десять прелюдів, а також п'єси для духових інструментів (валторни, гобоя, кларнета, флейти), для віолончелі та скрипки соло.

1907 р. можна вважати початком нового періоду у творчості композитора, що вирізняється широкою літературною діяльністю. У 1911–1912 рр. виходять друком статті Ф. Якименка «Ліст і Данте», «Слово і музика», «Сфера музики», «Мистецтво у світотворенні», «Життя у Мистецтві». Твори, написані автором у цей період, відображають його особистий світ, де існують внутрішні й зовнішні зв'язки між музикою та символічною літературою. Ідея синтезу мистецтв була близька Ф. Якименку. Злиття музики й філософії, музики й науки, музики й літератури сформувало художній світ композитора. Свій метод формотворення сам Ф. Якименко називав «принципом відблисків або відображень». Музичний матеріал у його творах розвивається ніби не в часі, а в просторі. Композитор оспівує красу зоряного неба, далеких планет, неземних пейзажів, шукаючи відповідні виразові засоби. Серед великих творів для оркестру цього періоду: «Лірична поема», «Легенда», «Русалка», «Поема-ноктюрн», «Балетна сюїта». Соната для скрипки і фортепіано ре мінор, тв. 32, № 1 присвячена бельгійському видатному скрипалеві Е. Ізаї.

В 1924 р. композитор переїжджає до Праги і займає посаду професора та декана музичного відділення Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова. У міжвоєнний період Прага слугувала важливим центром української еміграції, тут вирувало інтенсивне

музичне життя, що характеризувалось різноманітністю форм, тут постала ціла когорта українських митців, творчість яких мала великий резонанс у чеських мистецьких колах (О. Олесь, Є. Маланюк, О. Теліга, В. Барвінський, Ф. Стешко, М. Колесса та ін.).

Як зазначає Г. Карась, у Празі в цей час успішно працюють Український академічний хор (1921–1938), хор Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова, хори «Трембіта», «Українська співоча студія» та ін. (Карась, 2021, с. 25). Центром музичної освіти та концертної діяльності української еміграції в Празі став музично-педагогічний відділ Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова, заснований у 1924 р. Заснування музично-педагогічного відділу мало на меті піднесення української музичної школи на світовий рівень в умовах поєднання національних традицій музичного виховання з досягненнями західноєвропейських новітніх освітніх систем (Шульгіна, 2005, с. 66). Професорсько-викладацький склад музично-педагогічного відділу за час існування змінювався. І хоч він не був численним (18 осіб), проте більшість з викладачів могли читати декілька дисциплін. Серед перших викладачів відділу в 1924 р. було запрошено проф. Ф. Якименка на кафедру теорії музики і композиції (його ж було обрано референтом, тобто керівником відділу (Карась, 2021, с. 27). Ф. Якименко поєднував викладання гармонії з навчанням студентів гри на фортепіано. Він став автором першого підручника гармонії українською мовою «Практичний курс науки гармонії», що був виданий у Празі в 1925 р. тиражем у дві тисячі примірників. Як зазначає О. Козачук (Козачук, 2015, с. 273), висока обдарованість Ф. Якименка, палкий ентузіазм, авторитет і організаторські здібності сприяли тому, що йому вдалося згуртувати педагогічний колектив, до складу якого входили видатні вчені, композитори, музикознавці. Визначний український вчений Д. Чижевський викладав курс музичної естетики, український музикознавець Ф. Стешко – курс історії світової музичної культури і української музики, композитор і піаніст Н. Нижанківський – цикл музично-теоретичних дисциплін (гармонію, контрапункт, музичну форму) і спеціальний інструмент фортепіано. Поряд з навчальною роботою академічний персонал інституту про-

водив інтенсивну науково-видавничу діяльність: лекційні курси, підручники, наукові праці професорів інституту виходили переважно в Українському видавничому фонді. У Празі Ф. Якименко активно займається концертною діяльністю, виступаючи в сольних програмах із власними творами.

Празький період був продуктивним для Ф. Якименка-композитора. Частина із творів була опублікована у міжвоєнний період у Празі, Лейпцигу, Парижі. Займаючись викладацькою діяльністю в Празі, Ф. Якименко створює композиції, що безпосередньо виражають ностальгію за Батьківщиною. Він звертається до обробки українських народних пісень. І в цілому празький період засвідчує, за визначенням Г. Карась, україноцентричність композиторської творчості митця (Карась, 2021, с. 30). Серед творів цього періоду – цикли «Шість українських поем», «Картини України», «Українська сюїта», романси на слова українських поетів, хоріві обробки народних пісень, три скрипкові твори. Композитор повертається до простоти викладу музичного матеріалу, використовуючи при цьому українську народну пісню, інші види фольклору. Характеризуючи стильові особливості творчості композитора в означений період, можна виявити, що для неї характерні: творча позиція постромантизму; зародження рис імпресіонізму; звернення до неокласичних музичних орієнтацій; започаткування неофольклористичного спрямування (Карась, 2021, с. 28). Саме у створенні фортепіанної музики найбільше та найвиразніше проявилась своєрідність творчого почерку митця. За визначенням А. Калашнікової (Калашнікова, 2020, с. 12), «рух образно-стильової еволюції його фортепіанної творчості спрямовується від ранніх зразків «космогонічного» характеру («Уранія», 1904, «Сповіді замріяної душі», 1908) до композицій з фольклорною основою («Три п'єси на українські теми», 1925, «Шість українських поем» 1920-ті р.)».

Пізній період свого життя (1927–1945 рр.) Ф. Якименко проводить у Франції. Через слабе здоров'я він здебільшого жив на Рів'єрі і Ніцці, де брав участь у концертах та благодійних вечорах. У 1932 р. Ф. Якименко став віце-директором Російської консерваторії в Парижі, професором по класу фортепіано. За останні 17 років свого життя Ф. Якименко збагатив україн-

ську музичну літературу великою кількістю нових, здебільшого інструментальних творів, в тому числі, на основі українського народного мелосу. Модернові стилі мало цікавлять композитора, у творах, написаних в останні десятиріччя життя, елементи романтизму поєднуються зі стилістикою французької імпресіоністичної музики. Основною заслугою романтичного напрямку в Україні, було його заглиблення у самотність народу, звернення до історії та фольклору, тобто український романтизм став певною формою національно-культурного відродження (Moskvichova, Y., Mozgalova, N., Shcholokova, O., & Baranovska, I., 2019, с. 310). Втілення народної образності, залучення народнопісенних джерел, Ф. Якименко майстерно поєднує з стилістикою імпресіонізму. Саме такий синтез презентують симфонічна поема «Русалка», численні фортепіанні твори («Живописний альбом. Вісім п'єс для фортепіано», цикл «Для юнацтва»). У національній тематиці написано «Українські малюнки» для духового оркестру.

У 1939 р., коли почалась Друга світова війна, і у Франції закрились нотні видавництва, для Ф. Якименка настали тяжкі часи. Як згадували колеги композитора, він був людиною скромною, смиренною, і про нього всі забули. В 1945 р. життя композитора трагічно обірвалося. Похований Ф. Якименко в Парижі на кладовищі «Бантіньоль».

Композиторська спадщина Ф. Якименка друкувалась у відомих європейських видавництвах датованих починаючи з 1899 р. Значна частина музичної спадщини знаходиться в бібліотеках Харкова, Львова, зберігається в Національній бібліотеці України імені В. Вернадського та за кордоном, деякі твори безслідно зникли, а чимало залишилися невідомими. Публікації численних фортепіанних і вокальних творів композитора двох перших десятиріч ХХ ст. довгий час не передруковувались. Багато його творів залишилось у рукописах і зберігається в особистих архівах, що чекають на своє «друге народження».

**Висновки.** Творчість Федора Якименка – це оригінальне переплетіння кількох художніх напрямів, які існували в європейській музиці на межі століть – неоромантизму, імпресіонізму, символізму. Українець за походженням, митець черпав свіжі ідеї в європейській куль-

турі, при цьому створивши свій внутрішній світ, який він відтворив у музичних звуках. Ф. Якименко зробив значний внесок у розвиток національної музичної освіти. Його діяльність як декана-референта та професора музично-педагогічного відділу, автора

першого підручника з гармонії українською мовою, талановитого педагога-піаніста й композитора, який створив різноманітний численний фортепіанний та вокальний репертуар є яскравою сторінкою в історії української музичної педагогіки.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти. Молодь і ринок № 3 (170), 2019. С. 37–42.
2. Калашнікова А. Стилєві параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2020. 23 с.
3. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 41. Том 2. С. 24–33. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-2-4>
4. Козачук О.С. Ф.С. Якименко. Штрихи до портрету митця. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти.* 2015. Вип. 18. С. 272–276.
5. Новосядла І. Федір Якименко: портрет митця у дзеркалі епохи. Музична україністика: європейський контекст: колект. монографія; [ред.-упор. Л. Опарик]. Івано-Франківськ: Супрун В.П., 2015. С. 112–123.
6. Шульгіна В.Д. Нариси з історії української музичної культури. Монографія. К.: ДАКККіМ, 2005. 108с.
7. Moskvichova, Y., Mozgalova, N., Shcholokova, O., & Baranovska, I. (2019). Historical Prerequisites for the Formation, Worldview, and Aesthetics of Romanticism: Specificity of the Ukrainian Model. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(4), 300-312. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2314>.

#### REFERENCES:

1. Grinchuk I., Grishenko T. (2019). Fortepianni tvori F. Yakimenka: istoriko-muzikoznavchij ta vikonavsko-pedagogichnij aspekti [Piano works by F. Yakymenko: historical, musicological and performing and pedagogical aspects]. *Molod i rinok № 3 (170)*, 37–42 [in Ukrainian].
2. Kalashnikova A. (2020). Stilovi parametri formuvannya ukrayinskoyi fortepiannoyi muziki malih form pershoji tretini XX st. [Stylistic parameters of the formation of Ukrainian piano music of small forms of the first third of the twentieth century]: *avtoref. dys. ... kand. mistectvoznavstva. 17.00.03. «Muzichne mistectvo»*. Sumy. 2020. 23 s. [in Ukrainian].
3. Karas G. (2021). Postat Fedora Yakimenka na tli ukrayinskoyi mizhvoyennoyi emigraciyi u Prazi [The figure of Fedir Yakymenko against the background of Ukrainian interwar emigration in Prague]. *Aktualni pitannya gumanitarnih nauk: mizhvuzivskij zbirnik naukovih prac molodih vchenih Drogobickogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu imeni Ivana Franka*. Drogobich. Vip. 41. Tom 2. S. 24–33. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-2-4>
4. Kozachuk O.S. F.S. Yakymenko. (2015). Shtrihi do portretu mitcya [Strokes to the portrait of the artist]. *Naukovij chasopis NPU imeni M. P. Dragomanova. Seriya 14 : Teoriya i metodika misteckoyi osviti. Vip. 18. S. 272–276* [in Ukrainian].
5. Novosyadla I. (2015). Fedir Yakimenko: portret mitcya u dzerkali epohi [Fedir Yakymenko: a portrait of the artist in the mirror of the era]. *Muzichna ukrayinistika: yevropejskij kontekst: kolekt. Monografiya*. Ivano-Frankivsk: Suprun V.P. S. 112–123.
6. Shulhina V.D. (2005). Narisi z istoriyi ukrayinskoyi muzichnoyi kulturi [Essays on the history of Ukrainian musical culture]. *Monografiya*. K.: DAKKКiM. 108 s.
7. Moskvichova, Y., Mozgalova, N., Shcholokova, O., & Baranovska, I. (2019). Historical Prerequisites for the Formation, Worldview, and Aesthetics of Romanticism: Specificity of the Ukrainian Model. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(4), 300-312. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2314>.

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 74:766:76.02+304+382

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-7>

### **Олександра БАБКІНА**

студентка I курсу освітньо-наукової програми підготовки магістрів кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури та дизайну, Національний університет «Львівська політехніка», вул. С. Бандери, 12, м. Львів, Україна, 72085

**ORCID:** 0000-0002-7039-4418

### **Майя БАБКІНА**

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Інституту гуманітарних і соціальних наук, Національний університет «Львівська політехніка», вул. С. Бандери, 12, м. Львів, Україна, 72085

**ORCID:** 0000-0002-6403-2226

**Бібліографічний опис статті:** Бабкіна, О., Бабкіна, М. (2024). Особливості використання фітомотивів у дизайні соціальної реклами. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 53–60, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-7>

## ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ФІТОМОТИВІВ У ДИЗАЙНІ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ

У статті розглянуто дизайн соціального плаката як дієвий засіб соціальної реклами, жанр візуальної комунікації, спосіб впливу, форма передачі інформації, індикатор актуальних проблем, носій культурних трендів, синтез візуального та вербального наповнення із застосуванням художніх метафор та різноманітних символічних образів, зокрема рослинних.

**Мета роботи:** виявити особливості використання елементів фітодизайну в соціальній рекламі в контексті їх символіки, зображальних, формотворчих засобів у графічному дизайні, зокрема в соціальних плакатах.

**Методологія.** На емпіричному рівні дослідження використано методи спостереження та опису для збору первинної інформації. На теоретичному рівні дослідження використано методи аналізу, систематизації, узагальнення теоретичних даних. Виокремлено методи стилізації природних форм у соціальній рекламі (аналогія, трансформація, асоціація, комбінування, формалізація).

**Наукова новизна.** Виявлено особливості використання фітомотивів у дизайні соціальної реклами, зокрема у соціальних плакатах, в контексті художніх засобів, символіки та їх впливу на сприйняття. Визначено, що фітомотиви мають вплив на формотворення, стилізацію образів, символічно-знакове наповнення у соціальній рекламі. Обґрунтовано, що флористична символіка створює гармонію, чуттєвість у образах, підсилюючи зміст повідомлення та його емоційне сприйняття, тому елементи фітодизайну часто застосовують у соціальній рекламі. Виокремлено перспективну тенденцію, а саме комбінаторику різних засобів стилізації природних мотивів, синтез художніх засобів та символів (споріднених або антиподів), що має емоційний вплив і дієвість передачі соціального повідомлення.

**Висновки:** 1. Зазначено ключові принципи проектування соціального плаката (графічна виразність, зрозумілість образів, лаконізм, відповідність тематиці). 2. Враховано семантику та комбінаторику кольорів у соціальній рекламі, які є засобом розкриття змісту форми природних мотивів. 3. Виявлено особливості використання елементів фітодизайну у аналогах соціальної реклами в контексті художніх засобів, символіки та їх впливу на сприйняття. Виокремлено концептуальні, художньо-образні, символічні особливості: висвітлення через образи фітомотивів символів Міст-героїв України, метафори страждання та надії, метафори української культури, національної ідентичності, символіки, емоційних станів; використання символічних фітомотивів з української вишивки; комбінування антиподової символіки рослинних мотивів; доповнення до жіночих образів-символів. 4. Виокремлено стилістичні, формотворчі та технічні особливості: комп'ютерна графіка; фотографіка; використання рослин у композиціях; декоративізація та формалізація природних форм; графічна стилізація або колажування фітомотивів з української вишивки; вирізання з паперу; комбінування живих та паперових елементів фітодизайну.

**Ключові слова:** фітодизайн, фітомотиви, соціальний плакат, соціальна реклама, графічний дизайн.

**Oleksandra BABKINA**

*1<sup>st</sup> year Master's student at the Department of Design and Fundamentals of the Institute of Architecture and Design, Lviv Polytechnic National University, 12 S.Bandery str., Lviv, Ukraine, 72085*

**ORCID:** 0000-0002-7039-4418

**Maiya BABKINA**

*PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Foreign Languages Department of the Institute of Humanities and Social Sciences, Lviv Polytechnic National University, 12 S.Bandery str, Lviv, Ukraine, 72085*

**ORCID:** 0000-0002-6403-2226

**To cite this article:** Babkina, O., Babkina, M. (2024). Osoblyvosti vykorystannia fitomotyviv u dyzaini sotsialnoi reklamy [Peculiarities of using phyto motifs in social advertising design]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 53–60, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-7>

## PECULIARITIES OF USING PHYTO MOTIFS IN SOCIAL ADVERTISING DESIGN

*The article examines the design of a social poster as an effective means of social advertising, a genre of visual communication, a method of influence, a form of information transmission, an indicator of current issues, a carrier of cultural trends, a synthesis of visual and verbal content using artistic metaphors and various symbolic images, including plant images.*

*The purpose of the work is to identify the peculiarities of using elements of phytodesign in social advertising in the context of their symbolism, pictorial and formative means in graphic design, in particular, in social posters.*

*Methodology.* At the empirical level of the study, the methods of observation and description were used to collect primary information. At the theoretical level of the study, the methods of analysis, systematization, and generalization of theoretical data were used. The methods of stylization of natural forms in social advertising (analogy, transformation, association, combination, formalization) are highlighted.

*Scientific novelty.* The peculiarities of using phyto motifs in the design of social advertising, in particular in social posters, in the context of artistic means, symbolism and their influence on perception are revealed. It has been determined that phyto motifs have an impact on the formation, stylization of images, symbolic and sign content in social advertising. It is substantiated that floral symbolism creates harmony and sensuality in images, enhancing the content of the information message and its emotional perception, so elements of phytodesign are often used in social advertising. The article highlights a promising trend, namely, the combinatorics of various means of stylising natural motifs, the synthesis of artistic means and symbols (related or antipodes), which has an emotional impact and effectiveness of conveying a social message.

*Conclusions:* 1. The key principles of designing a social poster (graphic expressiveness, clarity of images, conciseness, relevance to the subject) are indicated. 2. The semantics and combinatorics of colours in social advertising, which are a means of revealing the content of the form of natural motifs, are taken into account. 3. The peculiarities of using elements of phytodesign in analogues of social advertising in the context of artistic means, symbolism and their influence on perception are revealed. The conceptual, artistic, figurative, and symbolic features are highlighted: coverage of the symbols of the Hero Cities of Ukraine, metaphors of suffering and hope, metaphors of Ukrainian culture, national identity, symbolism, emotional states through the images of phyto motifs; use of symbolic phyto motifs from Ukrainian embroidery; combination of antipodean symbolism of plant motifs; addition to female characters. 4. The article highlights stylistic, formative and technical features: computer graphics; photography; use of plants in compositions; decoration and formalization of natural forms; graphic stylization or collage of phyto motifs from Ukrainian embroidery; paper cutting; combination of live and paper elements of phytodesign.

*Key words:* phytodesign, phyto motifs, social poster, social advertising, graphic design.

**Актуальність проблеми.** Людина і природа взаємодіють, впливаючи одна на одну. Саме тому людині притаманно свідоме чи інтуїтивне звернення до природи для розв'язання різних проблем та викликів. Створення гармонії та комфорту між елементами будь-якого середовища та рослинами є головною метою фітодизайну. Фітодизайн на сучасному етапі можна трактувати як вид мистецтва, що включає введення рослинних мотивів, природних компози-

цій у різні дизайн об'єкти, зокрема у продукти графічного дизайну.

Активний розвиток сучасного дизайну потребує нових форм та засобів передачі інформації. Використання природних мотивів у дизайні стає все більш популярним явищем у контекстах художнього формоутворення, відтворення образних рис продукту та донесення важливих соціальних повідомлень. А отже, використання елементів фітодизайну в соціальній рекламі,

зокрема у дизайні соціального плаката як носія візуальної комунікації не втрачає актуальності у відображенні проблем сьогодення.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Багато сучасних досліджень присвячені соціальному плакату як жанру візуальної комунікації, який є носієм культурних трендів, засобом реклами, способом впливу на свідомість і мотивацією особистості до активної діяльності.

Існують різні жанри в індустрії соціальної реклами, але плакат сьогодні вважається головним по значущості рекламним носієм (Прищенко, 2020). Ефективність дії плаката як інструмента й ефективного засобу передачі візуальної інформації полягає у створенні вдалої інформаційної концепції, що забезпечує результативне сприйняття, знаходиться під впливом мас-медіа та віддзеркалює дух часу (Залевська, 2019).

У створенні плаката важливе значення має мотиваційний аспект. Точні змістові цитати й графічні образи з психологічною складовою мотивують глядача до розв'язання певних проблем (Гуменюк, 2021). Соціальний плакат повинен відповідати основним вимогам: висвітлювати актуальні соціальні проблеми, виконувати пізнавальну й виховну функції, емоційно подавати зміст, бути візуально привабливим та спрямованим на сучасного глядача (Бабкіна, Бабкіна, 2023).

Одним із ключових художніх засобів графічного дизайну є застосування природних форм. Стилізовані фітомотиви використовуються в рекламній та поліграфічній продукції (рекламні плакати, банери, листівки, упаковки, книжкова графіка, фірмовий стиль тощо). Через стилізацію відбувається перетворення багатовимірного предмета на гармонійну, цілісну форму з узагальненим змістом (Ключко, Мазніченко, 2016). У графічному дизайні елементи природного світу передаються за допомогою графічних засобів, де ключовим прийомом є стилізація, яка має на меті відображення різної інформації та рекламного поширення, зокрема соціальної реклами (Михайленко, Прищенко, 2012). Метод стилізації у графічному дизайні, формотворенні застосовується для узагальнення ряду ознак, характеристик предмета (Пічкур, 2014). Графічна інтерпретація, стилізація фітомотивів у соціальній рекламі привертає увагу, доносить повідомлення, створює візуальний досвід, емоційний зв'язок з людиною.

Рослинні мотиви є важливим компонентом образу, що посилює його значення. Рослини та їх відображення спонукають до креативності та мотивують, тому є впливовими образами в соціальній рекламі. Художники застосовують флористичні елементи у графічних роботах не тільки як стилістичне рішення чи кольорові плями, але й наповнюють образи квітів семантичними особливостями, вкладаючи суто особистий зміст (Бутовська, 2023). Символіка образів у соціальній рекламі є невіддільним елементом передачі важливих повідомлень, а відтворення квіткових мотивів мають вплив на естетичне сприйняття та формування особистості (Ямчук, 2013).

Отже, соціальний плакат є формою передачі важливої інформації, засобом впливу, індикатором актуальних проблем. Як носій інформації характеризується синтезом візуального (ілюстрації, фото, шрифтові композиції, колір тощо) та вербального (слогани, повідомлення) наповнення, застосовуючи символічні значення та художні метафори.

**Мета дослідження:** виявити особливості використання елементів фітодизайну в соціальній рекламі в контексті їх символіки, зображальних, формотворчих засобів у графічному дизайні, зокрема в соціальних плакатах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сучасний соціальний плакат як один із засобів реклами вимагає інноваційних дизайнерських підходів, ефективних методів, чітку візуальну комунікативну формулу, спрямовану на розкриття певної проблеми. Для миттєвого та дієвого впливу на сприйняття соціальної реклами, підсилення її інформативності й емоційності, дизайнери дотримуються певних принципів проектування, композиційних особливостей, використовують різні художні засоби та символи.

До ключових принципів проектування соціального плаката належать:

- зрозумілість образів;
- лаконізм у розкритті змісту;
- графічна виразність;
- відповідність тематиці, потребам та сприйняттю споживачів.

Композиційними особливостями при проектуванні плаката є:

- домінування візуального образу над текстом;

– рівномірне та гармонійне співвідношення візуального та вербального компонента (зображення та тексту);

– домінування тексту над візуальним образом або повністю шрифтова композиція.

У соціальній рекламі науковці виокремлюють такі методи стилізації природних форм:

– аналогія (конструктивне або пластичне редагування силуету форми);

– трансформація (перетворення об'ємне в площинне, деформація пропорцій);

– асоціація (графічне вирішення, що нагадує природний аналог);

– комбінування (комбінаторика та додавання елементів біоформи);

– формалізація (геометризація, спрощення, абстракція).

Для вдалого донесення інформаційного повідомлення та розкриття і підсилення змісту форми природних мотивів дизайнери враховують семантику кольорів у соціальній рекламі. Особливо важливим є комбінаторика кольорів та їх значеннєве наповнення у взаємодії. Колір у соціальному плакаті має вплив на людину, посилюючи емоційне сприйняття повідомлення. Семантика кольору є важливим компонентом у тексті коду соціальної реклами. Кожен колір має своє значення та психологічний вплив (Кальченко, Ярошенко, 2019).

Різні художні засоби допомагають влучно донести інформацію, а символіка рослинних мотивів у соціальних плакатах доповнює та підсилює повідомлення. Повідомлення соціальної реклами передають через графічно стилізовані формалізовані (геометризовані) фітмотиви, гармонійно поєднані зі шрифтом (рис.1), або у типографічних композиціях із декоративними шрифтами з лінійними елементами рослин (рис. 2).



**Рис. 1. Графічно-шрифтові композиції з фітмотивами. URL: <https://pin.it/2dKakwkCd>**



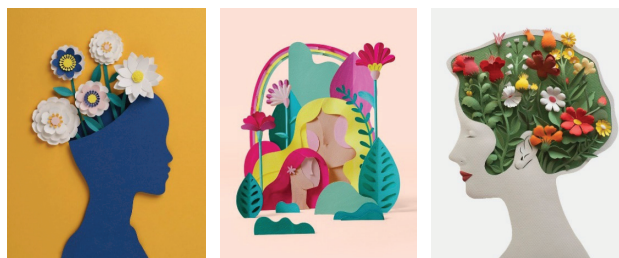
**Рис. 2. Шрифт з елементами фітмотивів. URL: <https://pin.it/25nN0Umgv>**

Також у соціальній рекламі застосовують типографічні композиції слоганів, дизайнери шрифтів з використанням живих форм рослинних елементів та здійснюють їх фотофіксацію (рис. 3).



**Рис. 3. Шрифтові композиції слоганів з елементів живих квітів, рослин. URL: <https://pin.it/7GLlh1bRV>**

Цікавою технікою є створення об'ємних аплікаційних ілюстрацій з елементами фітодизайну вирізаних з паперу (рис. 4–6). Елементи вирізають з паперу компонують та фотофіксують. Застосовують у редакціях журналів на соціальні тематики.



**Рис. 4-6. Вирізані з паперу ілюстрації з елементами фітодизайну.**

**Рис. 4. URL: <https://samplerpoint.com/project/stedwards/>**

**Рис. 5. URL: <https://www.behance.net/gallery/103489909/Happi-Kids-Magazine>**

**Рис. 6. URL: <https://pin.it/3e1wUMxsM>**

У соціальних плакатах від студії Braty, які виконані у техніці колажування, висвітлюються



«Міста-герої» України, що стали символами честі, мужності та відваги під час російського вторгнення 2022 року (рис. 7). У архітектурних образах та квіткових символах (маки, мальви, соняхи, кульбаби тощо) відображається метафора крові, болю, смерті та страждання жителів, проте водночас квіти й промені світла, виділені колірними акцентами, репрезентують надію у перемогу України та відновлення мирного життя міст.



Рис. 7. Міста-герої. Студія Bratry. URL: <http://surl.li/sctmj>

У колажованих соціальних плакатах для підсилення повідомлення застосовують антиподи у квіткових символах. Наприклад, у плакаті «Природа України» художниці Анастасії Дуравкіної символи мак та сонях, кольори червоний і жовтий у сльозах репрезентують життя через жертву, журбу та радість, транслюючи пам'ять про захисників України і подяку за майбутнє, яке вони вберігають. Горіх у ілюстрації символізує єдність цих двох явищ, дуальність у природі та світі (рис. 8).



Рис. 8. Комбінування антиподової символіки рослинних мотивів у плакаті-колажі «Природа України» А. Дуравкіна. URL: <https://www.behance.net/gallery/136765761/Visuals-of-Ukraine>

Графічні природні мотиви використовують в образах національної символіки. У наведених прикладах застосовано формалізований спосіб стилізації фітомотивів у формі герба України. Використано національну жовто-блакитну колірну палітру (рис. 9).

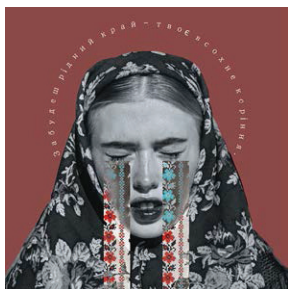


Рис. 9. Національна символіка з елементами стилізованих фітомотивів. URL: <http://surl.li/sctlb>; <http://surl.li/sctlc>

Рослинні мотиви є важливим компонентом у традиційній свідомості українців, які асоціюються з весною, розквітом та здоров'ям, відображають національну ідентичність, є оберегами, символами української культури та природи. Фітомотиви є характерними народній орнаментиці, що символізують цвітіння та вічність. Українській вишивці притаманні рослини, що використовуються в обрядовості та піснях. Традиційними є рослинні візерунки: вазони, листя дуба, калина, «сосонки», «хвойки», «берізки» та інші. Фітодизайну української вишивки властиві як умовно-геометричні, так і натуралістичні за стилістикою рослинні мотиви (Титаренко, 2014).

Використання етнофітомотивів, символів з української вишивки є цікавим рішенням та часто вживаним в українській соціальній рекламі, що має емоційний вплив на сприйняття. Наприклад, у соціальних плакатах «Сила пам'яті» Каті Лісової фотографічні зображення руїн війни комбінуються з квітковими символами вишивки та жіночими образами. Відтворення архетипів та символічних образів, які пов'язані з минулим і водночас з теперішньою картиною війни (рис.10, рис. 11). Також елементи фітодизайну української вишивки застосовані в соціальному плакаті Христини Кохановської зі слоганом «Забудеш рідний край – Твоє висохне коріння» (рис. 12). Рослинна символіка блакитних незабудок та червоного маку як символів вірності та пам'яті підсилюють

повідомлення. Комбінація червоного і чорного кольорів акцентує та відтворює тематику війни й болю.



**Рис. 10-12. Плакати з прийомом комбінаторики фотографій з етнофітомотивами, символами з вишивки**  
**Рис. 10.** URL:<https://pin.it/uO6qwF5pr>  
**Рис. 11.** URL:<https://pin.it/5pgX8jGY9>  
**Рис. 12.** URL:<https://pin.it/2sQ2DznBw>

Етнічні рослинні мотиви у соціальних плакатах відтворюють за допомогою їх графічної, геометризованої стилізації (рис. 13) або методом колажування фотографій елементів фітодизайну з вишивки, живопису тощо, формуючи різні композиції (рис. 14).



**Рис. 13. Графічно стилізовані етнофітомотиви.**  
 URL:<https://pin.it/FxxhqbHPU>  
**Рис. 14. Плакат-колаж етнофітомотивів з української вишивки та живопису.**  
 URL:<https://pin.it/31gJGiNqZ>

Для збереження і популяризації культурної спадщини України волонтери створили соціальний фотопроєкт «Вільні» про україн-

ський національний одяг та самобутність нації, яку не знищить війна (Укрінформ. Культура, 03.05.2022). У композиціях застосовано спосіб стилізації комбінаторики фотографій жіночих образів у національних вбраннях з графічними елементами фітомотивів. Художник та автор проєкту Данієль Скрипник у природних мотивах, квіткових символах (зокрема соняхах, мальвах, маках тощо) та образах з національним одягом, який зберігся, переживши війни, голодомори, важкі події в історії України, передав метафору української культури, що вистойть будь-які темні часи й розквітне цвітом (рис. 15).



**Рис. 15. Соціальний фотопроєкт «Вільні»**  
 URL:<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3474233-proekt-vilni-pro-nacionalnij-odag-zasvidcue-samobutnist-nacii-aku-ne-znisit-vijna-zelenska.html>

Фітомотиви мають вплив на формотворення, стилізацію образів, символічно-знакове наповнення у соціальній рекламі. Флористична символіка створює гармонію, чуттєвість у образах, підсилюючи зміст інформаційного повідомлення та його емоційне сприйняття, тому елементи фітодизайну часто застосовують у соціальній рекламі.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Результати проведеного дослідження засвідчили досягнення мети та дають підставу для формування висновків:

1. Розкрито роль соціального плаката у графічному дизайні як жанр візуальної комуніка-

ції, форма передачі важливої інформації, спосіб впливу та індикатор актуальних проблем, носій культурних трендів, засіб реклами, синтез візуального та вербального наповнення з застосуванням символічних значень та художніх метафор.

2. Зазначено ключові принципи проектування соціального плаката (графічна виразність, зрозумілість образів, лаконізм, відповідність тематиці).

3. Виокремлено методи стилізації природних форм у соціальній рекламі (аналогія, трансформація, асоціація, комбінування, формалізація).

4. Враховано семантику та комбінаторику кольорів у соціальній рекламі, які є засобом розкриття змісту форми природних мотивів.

5. Виявлено особливості використання елементів фітодизайну в аналогах соціальної реклами в контексті художніх засобів, символіки та їх впливу на сприйняття. *Особливості застосування:* використання фітомотивів з метою висвітлення соціальних повідомлень.

*Концептуальні, художньо-образні, символічні особливості:* висвітлення через образи

фітомотивів символів Міст-героїв України, метафори страждання та надії, метафори української культури, національної ідентичності, символіки, емоційних станів; використання символічних фітомотивів з української вишивки; комбінування антиподової символіки рослинних мотивів; доповнення до жіночих образів-символів.

*Стилістичні, формотворчі та технічні особливості:* комп'ютерна графіка; фотографіка; використання живих рослин у композиціях; декоративізація та формалізація природних форм; графічна стилізація або колажування фітомотивів з української вишивки; вирізання з паперу; комбінування живих та паперових елементів фітодизайну.

*Композиційні особливості:* домінування візуального компонента, вербального компонента або їх рівномірне співвідношення.

Перспективи подальших досліджень передбачають дослідження засобів інтерпретації, формотворення та способи стилізації рослинних мотивів у графічному дизайні.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабкіна Б., Бабкіна М. Соціальний плакат як засіб емоційного впливу на формування екологічної свідомості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 62. Том 1. С. 48–53.
2. Бутовська О. В. Інтерпретація флористичних мотивів у творчості Івана Марчука. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 09.11.2023. С. 227–229.
3. Гуменюк Б. С. Плакат як засіб мотивації сучасної молоді. Сучасні проблеми науки: тези доповідей XXI Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених. Національний авіаційний університет. Київ. 2021. С. 385–387.
4. Залевська О. Ю. Проектно-художні засоби українського плаката доби постмодернізму: дисерт. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства 17.00.07 – Дизайн. Харків. 2019. URL: <https://www.ksada.org/doc/diss-zalevska.pdf>.
5. Кальченко В., Ярошенко А. В. Психологія кольорів в плакатах. Час мистецької освіти «Теорія і методика виховання художньо-обдарованої особистості у закладах мистецької освіти»: зб. статей VII Всеукраїнської наук.-практ. конф. 2019. С. 55–57.
6. Ключко С. В., Мазніченко О. В. Методи стилізації природних форм у графічному дизайні. *Технології та дизайн*. 2016. №3 (20). С. 1–11.
7. Михайленко В. Є., Прищенко С. В. Стилiзація природних форм у графічному дизайні та рекламі: формотворчі аспекти. *Технічна естетика і дизайн*. 2012. Вип. 11. С. 121–129.
8. Пічкур М. Метод стилізації як засіб творчого розвитку майбутнього дизайнера на заняттях з композиції. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2014. Вип. 10 (3). С. 105–110.
9. Прищенко С. В. Візуальна семантика і художня образність плаката. *Культура і сучасність*. 2020. № 1. С. 97–103.
10. Титаренко О. О. Фітодизайн в українській вишиванці. Мистецтво української вишивки – життєдайне джерело творчості, присвячене пам'яті В. С. Роїк: матеріали наук.-практ. конф. (Полтава, 25-26 вересня 2014 р.). ПНПУ імені В.Г.Короленка. С. 60–73.
11. Ямчук П. М. Філософія саду в світовій та українській світоглядних традиціях. *Філософські обрії*. 2013. Вип. 30. С. 89–97.

**REFERENCES:**

1. Babkina, B., Babkina, M. (2023). Sotsial'nyy plakat yak zasib emotsiynoho vplyvu na formuvannya ekolohichnoyi svidomosti [Social poster as a means of emotional influence on the formation of environmental awareness]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, 62. V. 1. 48–53 [in Ukrainian].
2. Butovska, O. V. (2023). Interpretatsiya florystychnykh motyviv u tvorchosti Ivana Marchuka [Interpretation of floral motifs in the work of Ivan Marchuk]. *Kul'turni ta mystets'ki studiyi KHKHI stolittya: naukovopraktychne partnerstvo: materialy IV Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv, 09.11.2023. 227–229* [in Ukrainian].
3. Humenyuk, B. S. (2021). Plakat yak zasib motyvatsiyi suchasnoyi molodi [The poster as a means of motivating modern youth]. *Suchasni problemy nauky: tezy dopovidey XXI Mizhnarodnoyi naukovopraktychnoyi konferentsiyi здобувачив вищої освіти і молодих учених. Національний авіаційний університет. Київ. 385–387* [in Ukrainian].
4. Zalevska, O. Yu. (2019). Proektno-khudozhni zasoby ukrayins'koho plakata doby postmodernizmu: dysert. na здоб. nauk. stup. kand. mystetstvoznavstva 17.00.07 – Dyzayn [Design and artistic means of the Ukrainian poster of the era of postmodernism: dissertation. on of science stupa Ph.D. art history 17.00.07 – Design]. Kharkiv. URL: <https://www.ksada.org/doc/diss-zalevska.pdf>. [in Ukrainian].
5. Kalchenko, V., Yaroshenko, A. V. (2019). Psykholohiya kol'oriv v plakatakh [Psychology of colors in posters]. *Chas mystets'koyi osvity «Teoriya i metodyka vykhovannya khudozhn'o-obdarovanoi osobystosti u zakladakh mystets'koyi osvity»*: zb. ctatey VII Vseukrayins'koyi nauk.- prakt. konf. 55–57 [in Ukrainian].
6. Klyuchko, S. V., Maznichenko, O. V. (2016). Metody stylizatsiyi pryrodnykh form u hrafichnomu dyzayni [Methods of stylization of natural forms in graphic design]. *Tekhnolohiyi ta dyzayn*, 3 (20). 1–11 [in Ukrainian].
7. Mykhaylenko, V. E., Pryshchenko, S. V. (2012). Stylizatsiya pryrodnykh form u hrafichnomu dyzayni ta reklami: formotvorchi aspekty [Stylization of natural forms in graphic design and advertising: design aspects]. *Tekhnichna estetyka i dyzayn*, 11. 121–129 [in Ukrainian].
8. Pichkur, M. (2014). Metod stylizatsiyi yak zasib tvorchoho rozvytku maybutn'oho dyzaynera na zanyattyakh z kompozytsiyi [Stylization method as a means of creative development of the future designer in composition classes]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelya*, 10 (3). 105–110 [in Ukrainian].
9. Pryshchenko, S. V. (2020). Vizualna semantyka i khudozhnya obraznist' plakata [Visual semantics and artistic imagery of the poster] *Kultura i suchasnist'*, 1. 97–103 [in Ukrainian].
10. Tytarenko, O. O. (2014). Fitodyzayn v ukrayins'koyi vyshyvantsi [Phytodesign in Ukrainian embroidery]. *Mystetstvo ukrayins'koyi vyshyvky – zhyttyedayne dzherelo tvorchosti, prysvyachena pam'yati V. S. Royik: materialy nauk.-prakt. konf. (Poltava, 25-26 veresnya 2014). Poltava: PNP. 60–73* [in Ukrainian].
11. Yamchuk, P. M. (2013). Filosofiya sadu v svitoviy ta ukrayins'koyi svitohlyadnykh tradytsiyakh [The philosophy of the garden in world and Ukrainian worldview traditions.]. *Filosofs'ki obriyi*, 30. 89–97 [in Ukrainian].

УДК 7.036(477)”19”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-8>

**Тетяна БІЛАН**

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії, соціології та політології імені професора Валерія Скотного, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська область, Україна, 82100

**ORCID:** 0000-0002-7816-4481

**Оксана ПЕТРІВ**

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії, соціології та політології імені професора Валерія Скотного, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська область, Україна, 82100

**ORCID:** 0000-0001-5194-6486

**Бібліографічний опис статті:** Білан, Т., Петрів, О. (2024). Українське мистецтво початку 20 ст. як чинник формування етнокультурного простору. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 61–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-8>

**УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ПОЧАТКУ 20 СТ. ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ**

**Мета статті** – аналіз українського мистецтва початку 20 ст. як чинника формування етнокультурного простору. **Методологія дослідження** базується на основних положеннях загальнонаукових методів аналізу, синтезу, узагальнення. Культурологічний підхід дає можливість трактувати мистецтво як феномен культури. Аксіологічний підхід ґрунтується на розумінні мистецтва як феномену культури, що має ціннісний статус. **Наукова новизна.** Вперше показано, що українське мистецтво початку 20 ст. було вагомим фактором формування та збереження етнічної ідентичності, впливало на формування національної свідомості, сприяло формуванню етнокультурного простору України. **Висновки.** Етнокультурний простір як вияв унікальної культурної спадщини народу, що включає мову, мистецтво, традиції, звичаї, релігію, освіту, науку тощо, допомагає людині розуміти своє походження, ідентичність, історію, цінності. Етнокультурний простір забезпечує розвиток спільних цінностей, які об'єднують членів національної спільноти, сприяє формуванню національної свідомості, історичної пам'яті, патріотизму, національної гордості. Початок 20 століття був періодом значних соціально-політичних змін в Україні, які суттєво впливали на розвиток культури. Мистецтво за цих обставин виконувало особливу етноформувальну роль та сприяло формуванню етнокультурного простору України. Показано, що мистецтво є вагомим фактором формування та збереження етнічної ідентичності, має значний вплив на формування національної свідомості, оскільки воно акумулює національні цінності, ідеали, уявлення про історичне минуле і цим сприяє утвердженню культурної самобутності. Українське мистецтво початку 20 ст. є важливим здобутком національної культури, воно сприяло відродженню та утвердженню української культури, значною мірою впливало на формування національної свідомості та ідентичності, формуючи український етнокультурний простір.

**Ключові слова:** мистецтво, українське мистецтво, етнокультурний простір, етнічна ідентичність, національна свідомість.

**Tetiana BILAN**

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Philosophy, Sociology and Political Science named after Professor Valery Skotny, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, 24 Ivan Franko str., Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100

**ORCID:** 0000-0002-7816-4481

**Oksana PETRIV**

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Philosophy, Sociology and Political Science named after Professor Valery Skotny, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, 24 Ivan Franko str., Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100

**ORCID:** 0000-0001-5194-6486

**To cite this article:** Bilan, T., Petriv, O. (2024). Ukrainske mystetstvo pochatku 20 st. yak chynnyk formuvannia etnokulturnoho prostoru [Ukrainian art of the early 20th century as a factor in the formation of ethno-cultural space]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 61–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-8>

## UKRAINIAN ART OF THE EARLY 20TH CENTURY AS A FACTOR IN THE FORMATION OF ETHNO-CULTURAL SPACE

*The purpose of the article is to analyze Ukrainian art of the early 20th century as a factor in the formation of ethno-cultural space. The research methodology is based on the basic provisions of general scientific methods of analysis, synthesis, and generalization. The cultural approach makes it possible to interpret art as a cultural phenomenon. The axiological approach is based on the understanding of art as a cultural phenomenon with a value status. Scientific novelty. For the first time, it is shown that Ukrainian art of the early 20th century was an important factor in the formation and preservation of ethnic identity, influenced the formation of national consciousness, and contributed to the formation of the ethno-cultural space of Ukraine. Conclusions. Ethno-cultural space as a manifestation of the unique cultural heritage of a people, including language, art, traditions, customs, religion, education, science, etc. helps people understand their origins, identity, history, and values. The ethno-cultural space ensures the development of common values that unite members of the national community, promotes the formation of national consciousness, historical memory, patriotism, and national pride. The beginning of the 20th century was a period of significant socio-political changes in Ukraine, which had a significant impact on the development of culture. Under these circumstances, art played a special ethno-formative role and contributed to the formation of Ukraine's ethno-cultural space. It is shown that art is a significant factor in the formation and preservation of ethnic identity, has a significant impact on the formation of national consciousness, as it accumulates national values, ideals, ideas about the historical past and thus contributes to the establishment of cultural identity. Ukrainian art of the early 20th century is an important achievement of national culture; it contributed to the revival and consolidation of Ukrainian culture, significantly influenced the formation of national consciousness and identity, and shaped the Ukrainian ethno-cultural space.*

**Key words:** art, Ukrainian art, ethno-cultural space, ethnic identity, national consciousness.

**Актуальність проблеми.** Мистецтво відіграє вагомую роль у формуванні національної свідомості, національної ідентичності народу, сприяє формуванню етнокультурного простору. Національна ідентичність – це відчуття належності і зв'язку зі своєю нацією, її історією, культурою та традиціями. Як органічна частина культури мистецтво втілює головні цінності та сенси певної спільноти, сприяє інкультурації індивіда, тобто засвоєнню етнокультурного досвіду. Початок 20 ст. був особливо важливим для розвитку національної свідомості та ідентичності українців. У цей складний час – час соціально-політичних змін – прогресивна, національно свідома творча інтелігенція шукала способи зберегти та зміцнити свою культуру. Етнокультурний простір як вияв унікальної культурної спадщини народу, що включає мову, літературу, образотворче мистецтво, музику, хореографію, традиції, звичаї, релігію, освіту, науку тощо, допомагає людині розуміти своє походження, ідентичність, історію, цінності. Ці культурні елементи відображають колективний досвід народу і формують основу для відчуття єдності і спільності. Відчуття належності до певної етнокультурної спільноти надає інди-

відуувам самосвідомості і визначеності свого місця у світі. Етнокультурний простір містить історичний досвід народу з його перемогами, трагедіями, видатними постатями, доленосними подіями. Знання про історію народу формує уявлення про минуле та корені нації, сприяє формуванню патріотизму, національної гордості та національної пам'яті. Етнокультурний простір забезпечує розвиток спільних цінностей, які об'єднують членів національної спільноти.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вплив мистецтва на розвиток людини та суспільства є предметом дослідження мислителів різних поколінь і філософських поглядів. Аристотель, Г. Адорно, Є. Блакитний, К. Варшавська, Г. Гегель, Д. Горбачов, Л. Госейко, О. Забужко, Л. Левчук, В. Малахов, М. Наєнко, В. Панченко, Платон, М. Попович, О. Потебня, Леся Українка, І. Франко, Ф. Шеллінг, В. Шинкарук, Ф. Шіллер у своїх працях осмислюють мистецтво як феномен культури, проблему впливу мистецтва на людину, його значення у формуванні ціннісних орієнтацій, виробленні моделі світогляду, у вихованні патріотизму, формуванні естетичних смаків.

Історик мистецтва Володимир Січинський у статті «Стиль в українському мистецтві», аналізуючи проблему українського стилю у мистецтві, акцентує на національних ознаках мистецтва, його самобутності, наголошує, що коли «існує народ (не кажучи вже про націю), то існує і його мистецтво», зазначає, що національні особливості виявляються не тільки у змісті твору, а й у формі (Січинський, 2000).

Науковець і педагог Михайло Криволапов у ґрунтовній праці «Про мистецтво та художню критику України ХХ століття» аналізує художнє життя України 20 ст., особливості розвитку українського мистецтва та соціально-культурні процеси в країні, що вплинули на розвиток мистецтва, а також осмислення цих процесів художньою критикою. «У цьому виданні зібрані статті про історію формування і розвитку української мистецької школи і художньої критики ХІХ–ХХ ст.» (Криволапов, 2006, с. 9). Автор простежує й окреслює основні напрями розвитку мистецтва і мистецтвознавчої думки упродовж складного періоду розвитку нашої культури. Однак не достатньо дослідженою є проблема розвитку українського мистецтва початку 20 ст. та його вплив на формування етнокультурного простору.

**Метою дослідження** є аналіз українського мистецтва початку 20 ст. як чинника формування етнокультурного простору.

**Методологія дослідження** базується на основних положеннях загальнонаукових методів аналізу, синтезу, узагальнення. Також нами використано культурологічний та аксіологічний методи дослідження. Культурологічний підхід дає можливість трактувати мистецтво як феномен культури, в якому в художньо-образній формі акумульовано цінності, ідеї, ідеали, світогляд народу. Формування особистісних характеристик людини значною мірою залежить від рівня засвоєння нею культури як сукупності цінностей. Культурологічна парадигма орієнтує передусім на засвоєння цінностей і смислів культури. Аксіологічний підхід базується на розумінні цінностей як сутнісних сил особистості, її духовного потенціалу, а мистецтва як феномену культури, що має ціннісний статус. Мистецтво як цінність здатне створювати умови для духовної реалізації особистості, формування її ціннісних орієнтирів. Реалізація аксіологічного підходу особливо актуальна

в сучасних умовах динамічних змін ціннісних орієнтацій суспільства. Засвоєнню духовних цінностей значною мірою сприяє українське мистецтво, яке є дієвим чинником формування духовних потреб, національної свідомості та національної ідентичності народу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Український етнокультурний простір 20 ст. формувалася в складних соціокультурних, економічних та політичних умовах. Початок 20 століття був періодом значних соціально-політичних змін в Україні, які суттєво впливали на розвиток культури країни. «Саме в цей час українська інтелігенція (західна і східна) все гостріше усвідомлювала себе опальною нацією, гідною зайняти належне місце у світовому культурному процесі» (Кара-Васильєва, 2006, 146). Революція 1905–1907 рр. спричинила масові протести та страйки, спрямовані проти царської влади та соціальних нерівностей. Ці події сприяли формуванню політичної та національної свідомості серед українського населення і підтримці національної ідеї. «Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювали на « національну ідею», – зазначає мистецтвознавець Тетяна Кара-Васильєва (Кара-Васильєва, 2006, 146). Під час революції 1917 р. в Україні було створено Центральну Раду – основний орган української національної влади, який прагнув реалізації створення незалежної держави. Це сприяло активному розвитку різних галузей української культури і формуванню національної ідентичності. «Національна ідентичність передбачає існування в нації спільної історичної долі та близького майбутнього» (Олійник, 1996, с. 98).

Під час цих буремних подій активізувалися культурні процеси, розвивалися українська освіта, наука, література, образотворче мистецтво, музика, хореографія та інші сфери національної культури. У 1917 р. з ініціативи видатних представників української еліти – Михайла Грушевського, Дмитра Антоновича, Василя Кричевського, Федора Кричевського, Івана Степенка, Олександра Мурашка, Михайла Бойчука, Георгія Нарбута, Михайла Жука, Миколи Бурачека, Абрама Маневича – було створено Українську академію мистецтв, завдяки чому в молодих митців з'явилася можливість здобувати професійну освіту в Києві, а не в Петер-

бурзі чи Москві, як це було раніше. Першим ректором академії став видатний художник і педагог Федір Кричевський, який виховав численну кількість українських митців. Викладачами були такі легендарні постаті, як Василь Кричевський, Олександр Мурашко, Георгій Нарбут, Микола Бурачек, Михайло Бойчук, Абрам Маневич, Вадим Меллер. Упродовж 1918–1919 рр. в Академії навчалося близько 100 студентів, у 1921 – 1922 рр. – близько 400. Однак в кінці 1930-х рр. більшість засновників академії були репресовані радянською владою. 1934 року навчальний заклад реорганізували, перетворивши на Київський державний художній інститут.

Після утворення Радянського Союзу більшовицька влада під натиском націонал-комуністів 1923 року задекларувала політику коренізації з метою посилення центральної влади в регіонах через підтримку національних культур. В Україні ця політика отримала назву «українізація». Ця політична програма була спрямована на формування сприйняття різними народами радянської влади як народної, рідної, зрозумілої, корінної, а не нав'язаної зовні. Коренізація, хоч і мала ідеологічні обмеження, певний період часу сприяла розвитку національної мови, освіти, науки, літератури, театру, кіно тощо. Це на деякий час призвело до підвищення престижу української культури та її впливу на населення. Прогресивна творча інтелігенція завзято працювала на духовне відродження нації, за словами літературознавця Михайла Наєнка, митці цієї доби своєю натхненною працею «відвернули культурну смерть України» (Наєнко, 2001, с. 3), «тогочасне мистецтво овіяне живим диханням негасимих дерзань творчої самовіддачі і сміливим летом мистецької уяви» (Криволапов, 2006, с. 14). Починаючи з 1926 р. сталінський режим почав переслідування і знищення української творчої інтелігенції, цей етап історії національної культури отримав назву «Розстріляне Відродження». «Винищення української інтелігенції 20-х рр. було свідомо запланованою акцією «упокорення» України лідерами нової – радянської – імперії, про що свідчить цинічна заява слідчого у справі СВУ» (березень 1930 р.) Брука: «...Нам треба українську інтелігенцію поставити на коліна, це наше завдання – і воно буде виконане: кого не поставимо – розстріляємо»

(Бичко, 1996, с. 149). Голодомор 1932–1933 рр., організований більшовицькою владою, був продовженням плану «упокорення» України і винищення непокірних українців, він спричинив велику людську трагедію та мав нещадний вплив на культуру, знищуючи не тільки культурні цінності та традиції, а й людський потенціал. Соціально-політичні події початку 20 ст. мали значний вплив на тенденції розвитку культури України. З одного боку, ці зміни сприяли розвитку національної свідомості, усвідомленню національної ідентичності, активному розвитку української мови, літератури, освіти, науки, образотворчого мистецтва та інших сфер культури. З іншого боку, ці обставини створювали виклики та перешкоди для розвитку української культури, адже економічні труднощі, каральні заходи, репресії влади мали негативний вплив на культурне життя країни.

На початку 20 ст. Україна переживала важливий період свого історичного розвитку, пов'язаний із відродженням національної свідомості та національно-культурного самоусвідомлення українського народу. Цей період називають національним відродженням. Великий вплив на формування національної свідомості мав розвиток української літератури і використання української мови. Поети, письменники натхненно працювали над створенням літературних творів, які віддзеркалювали цінності української культури, її історію, побут, традиції. Вивчення української історії і культурних традицій сприяло пробудженню та утвердженню української національної свідомості. Актуалізація героїчного минулого України на сторінках художніх творів ставала джерелом інспірації для національного пробудження. Поява громадських організацій, видавництв і газет українською мовою сприяли поширенню національних ідей, культурних цінностей та обміну знаннями. Вивчення народного фольклору, звичаїв та традицій допомагало відроджувати і відтворювати національну культуру. Прогресивні діячі та митці для утвердження та ефективного розвитку українського мистецтва організували художні виставки, музеї, утворювали мистецькі об'єднання, окремі видання, в яких висвітлювались події художнього життя та актуальні питання мистецтва. Просвітницька діяльність української еліти та розвиток журналістики сприяли процесу залучення широких мас



населення до національного руху, що впливало на формування національної свідомості. Усі ці події та процеси сприяли утвердженню самобутньої української культури та формуванню національної свідомості українців. Українське образотворче мистецтво, музика, хореографія, театр та інші галузі мистецтва були зорієнтовані на відображення української тематики. «Мистецтво, як і культура загалом, поза національним не існує. Воно невіддільне ні в своїй предметності, ні в своїй суб'єктності від контексту національної культури. У різних жанрах літератури, образотворчості, музики та інших видах мистецтва відбувається об'єктивація певної системи національних цінностей» (Авер'янова Н., 2017, 3). У цінностях відображується духовність національної спільноти, зокрема й духовність предків. Таким чином, у творах національного мистецтва акумульовано «дух нації» – образ світу, світосприйняття, самосвідомість, отже, національне мистецтво є засобом збереження та утвердження самобутньої культури, чинником формування етнокультурного простору.

Вплив мистецтва на суспільство є значним, оскільки воно накопичує певні цінності, ідеї, ідеали, уявлення і через художньо-образний зміст твору навіює їх людині, суспільству. Початок 20 ст. був періодом важливих змін для українського мистецтва, а ініціаторами та натхненниками цих змін були численні представники патріотичної творчої еліти, які натхненно утверджували та відроджували національну культуру. Національні традиції в українському мистецтві упродовж століть перманентно витіснялися та планомірно знищувалися московською імперіалістичною владою. За цих обставин особливою цінністю українського культурного відродження початку 20 ст. була подвижницька, саможертвна праця багатьох апологетів народної культури і мистецтва, вони своєю працею утверджували самобутність національної культури. «Все-таки ядро справді українського мистецтва спочиває на плечах тих митців, які свідомо шукають українського виразу, українського стилю та в усякому разі перетворюють модерні течії в горнилі національної творчості», – зазначає мистецтвознавець Володимир Січинський у статті «Стиль в українському мистецтві» (1950) (Січинський, 2000, с. 185). Хоча національні традиції в укра-

їнському мистецтві упродовж століть постійно витіснялися, однак повністю не були знищені і продовжували здійснювати свій вплив на мистецьку творчість. Художня традиція попередніх поколінь та епох забезпечувала спадкоємність у мистецтві і давала можливості для збереження, творення та розвитку самобутньої української культури. Реакцією українства на утиски і заборони усього українського було активне зацікавлення своїми історичними коренями, художніми традиціями, народною культурою, в яких вбачали підґрунтя для подальшого розвитку української культури. Етнонаціональна парадигма суспільного розвитку засвідчує, що національно-етнічне буття спільноти є одним із головних рушіїв культурного розвитку. Культура не існує поза народом і людина не існує поза спільнотою, народом. Українське образотворче мистецтво початку 20 ст. також відіграло значну роль у процесі формування етнокультурного простору України. Характерною рисою культурного процесу 1920 – поч. 1930-х рр. було утворення численних мистецьких спілок та угруповань. Навколо них зосереджувалася творче життя митців різних стилів і напрямів, відбувалися дискусії про шляхи розвитку мистецтва. «З програмних документів, дискусій і диспутів, які відбувалися бурхливо і набували гучного розголосу, видно, що одним з принципових питань було питання про шляхи розвитку національної мистецької школи. Водночас майже кожне об'єднання, декларуючи свої творчі позиції, заявляло про винятковість своєї ролі у справі розвитку нової художньої культури» (Криволапов, 2006, с. 13–14). Видатними митцями, подвижниками національного мистецтва 20 ст., були Федір Кричевський, Василь Кричевський, Казимир Малевич, Петро Холодний, Олександра Екстер, Георгій Нарбут, Олекса Новаківський, Олександр Архипенко, Анатоль Петрицький, Олександр Богомазов, Віктор Пальмов, Тимофій Бойчук, Михайло Бойчук, Іван Падалка, Василь Седляр, Олена Кульчицька, Антон Середа та багато інших. Вони відіграли значну роль в мистецьких, культуротворчих та націєтворчих процесах. До того ж українські митці розвивали такі модерністські художні течії, як футуризм, кубофутуризм, кубізм, символізм, супрематизм, абстракціонізм, імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм тощо.

Українські художники початку 20 ст. активно використовували мотиви народного мистецтва у своїй творчості, допомагаючи зберегти та передати наступним поколінням багатство та унікальність української культурної спадщини. Апологетами українського національного стилю у мистецтві були зокрема Микола Пимоненко, Опанас Сластіон, Микола Самокиш, Сергій Васильківський, Порфирій Мартинович, Василь Кричевський, Олександр Мурашко. Цих художників цікавила українська тематика, вони зосереджувалися на відображенні історичних подій, культурних традицій, специфіки життя і побуту українського народу. Зокрема Микола Самокиш, Сергій Васильківський, Порфирій Мартинович, навчаючись в Імператорській академії мистецтв, були членами українофільського студентського гуртка. Їхня спілка мала за мету відтворювати народну культуру, зокрема історичні події, національні особливості життя і побуту українців. Митці організовували вечірки, на яких обговорювали доленосні історичні події, дискутували, співали пісень, слухали гру Порфирія Мартиновича на бандурі.

Як бачимо, революційні катаклізми, соціально-політичні зміни початку 20 ст. зумовили складну панораму художнього життя в Україні, мистецтво за цих обставин виконувало особливу етноформувальну роль та сприяло формуванню етнокультурного простору України.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Українське мистецтво початку 20 ст. є важливим здобутком національної культури, воно сприяло відродженню та утвердженню української культури, значною мірою впливало на формування національної свідомості та ідентичності, формуючи український етнокультурний простір. Мистецтво не лише зміцнювало національну ідентичність, а й зберігало й примножувало культурну спадщину, інспірувало патріотизм та допомагало утверджувати духовні цінності українського народу. Цей період був важливим для формування та утвердження української ідентичності, оскільки відбувалися значні соціокультурні та політичні зміни, що створили нові можливості для розвитку національного мистецтва. Перспективою подальших досліджень є аналіз українського образотворчого мистецтва початку 20 ст. як чинника формування етнокультурного простору України.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Авер'янова Н.М. Консолідуєчий потенціал українського мистецтва: формування духовно-світоглядних засад українства. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2017. Випуск 17. С. 3–6. URL: <https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/54e3da49-1be6-4a61-80df-7cabac0f6f96/content>
2. Бичко І. Українська інтелігенція. *Мала енциклопедія етнології та етнографії* / НАН України. Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького; редкол.: Ю.І.Римаренко (відп. ред.) та ін. К.: Генеза, 1996. 942 с. С. 147–149.
3. Кара-Васильєва Т. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології*. Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. К., 2006. 432 с. С. 145–165. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-3.PDF>
4. Криволапов М.О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 268 с.: іл. URL: [http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Krivolapov\\_part-1.pdf](http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Krivolapov_part-1.pdf)
5. Наєнко М. Відвернули культурну смерть України. *Лавріненко Ю.А. Розстріляне відродження: антологія 1917 – 1933: поезія – проза – драма – есей / підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М.К.* К.: Вид. центр «Просвіта», 2001. 794 с. С. 3 – 12.
6. Олійник О. Національна ідентичність (етнічна). *Мала енциклопедія етнології та етнографії* / НАН України. Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького; редкол.: Ю.І.Римаренко (відп. ред.) та ін. К.: Генеза, 1996. 942 с. С. 98.
7. Січинський В. Стиль в українському мистецтві. *Хроніка 2000: Український культурологічний альманах*. Випуск 39–40. К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. 800 с. С. 182–187.

#### REFERENCES:

1. Averianova N.M. Konsoliduiuchyi potentsial ukrainskoho mystetstva: formuvannia dukhovno-svitohliadnykh zasad ukrainstva [Consolidating potential of Ukrainian art: formation of spiritual and ideological foundations of Ukrainians]. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*. 2017. Vypusk 17. S. 3–6. URL: <https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/54e3da49-1be6-4a61-80df-7cabac0f6f96/content> [in Ukrainian].

2. Bychko I. Ukrainska intelihentsiia [Ukrainian intelligentsia]. *Mala entsyklopediia etnoderzhavoznavstva* / NAN Ukrainy. In-t derzhavy i prava im. V.M. Koretskoho; redkol.: Yu.I.Rymarenko (vidp. red.) ta in. K.: Heneza, 1996. 942 s. S. 147–149. [in Ukrainian].
3. Kara-Vasyliieva T. Novi pidkhody do istorii ukrainskoho mystetstva KhKh storichchia [New Approaches to the History of Ukrainian Art of the Twentieth Century]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*. Zb. nauk. pr. z mystetstvoznavstva i kulturolohii. Redkol.: V. Sydorenko (holova) ta in. K., 2006. 432 s. S. 145–165. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-3.PDF> [in Ukrainian].
4. Kryvolapov M.O. Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy KhKh stolittia: Vybrani statti riznykh rokiv. [On the art and art criticism of twentieth-century Ukraine: Selected articles from different years]: Knyha persha: Formuvannia ta rozvytok natsionalnoi mystetskoï shkoly i mystetstvoznavchoï nauky v Ukraini KhKh stolittia / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv: Vydavnychi dim A+S, 2006. 268 s.: il. URL: [http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Krivolapov\\_part-1.pdf](http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Krivolapov_part-1.pdf) [in Ukrainian].
5. Naienko M. Vidvernuly kulturnu smert Ukrainy [Averted the cultural death of Ukraine]. *Lavrinenko Yu.A. Rozstriliane vidrozhennia: antolohiia 1917 – 1933: poeziia – proza – drama – esei / pidhot. tekstu, fakhove redahuvannia i peredm. prof. Naienka M.K.* K.: Vyd. tsentr «Prosvita», 2001. 794 s. S. 3–12. [in Ukrainian].
6. Oliinyk O. Natsionalna identychnist (etnichna) [National identity (ethnicity)]. *Mala entsyklopediia etnoderzhavoznavstva* / NAN Ukrainy. In-t derzhavy i prava im. V.M. Koretskoho; redkol.: Yu.I.Rymarenko (vidp. red.) ta in. K.: Heneza, 1996. 942 s. S. 98. [in Ukrainian].
7. Sichynskiy V. Styl v ukrainskomu mystetstvi [Style in Ukrainian art]. *Khronika 2000: Ukrainskyi kulturolohichniy almanakh*. Vypusk 39–40. K.: Fond sprianiannia rozvytku mystetstv, 2000. 800 s. S. 182–187. [in Ukrainian].

УДК 75.03(510):7.04-055.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-9>

### **Шутін ВАН**

аспірантка 4 курсу кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

**ORCID:** 0009-0001-3733-0455

**Бібліографічний опис статті:** Ван, Ш. (2024). Формування модерністичного обличчя в Республіканському Китаю першої половини ХХ ст.: тематичній та жанровий репертуар. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 68–77, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-9>

## **ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТИЧНОГО ОБЛИЧЧЯ ЖІНОЧОГО ЖИВОПИСУ В РЕСПУБЛІКАНСЬКОМУ КИТАЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: ТЕМАТИЧНИЙ ТА ЖАНРОВИЙ РЕПЕРТУАР**

**Мета роботи:** проблематика тематичного та жанрового репертуару в живописі жінок-художниць у контексті формування модерністичного обличчя китайського образотворчого мистецтва першої половини ХХ ст.

**Методологія.** У дослідження застосовані методи історико-хронологічного та компаративного аналізу. Для інтерпретації творів мистецтва використано метод образно-стилістичного аналізу.

**Наукова новизна.** Дослідження дозволило виявити та показати особливу роль своєрідної жанрової форми «прихованого» автопортретування (Панг Юліан, Сун Дуочі). Уточнено та розширено значення жанру натюр-морту, який використовувався жінками-художницями не тільки як певний засіб демонстрації майстерності роботи в олійній техніці, але як простір експериментування із західними стилістичними художніми мовами: передусім, фовізму, постімпресіонізму та експресіонізму.

**Висновки.** На основі вивчення живописних творів китайських мисткинь показано формування модерністичного обличчя жіночого живопису в Республіканському Китаю першої половини ХХ ст. Виявлено, що процеси становлення модернізму відбувалися на ґрунті своєрідності тематичного та жанрового репертуару. Особлива роль образної репрезентації мисткинь спонукала до більш активної роботи в жанрі автопортрету. Важливою темою у творчості китайських художниць стала жіноча тілесність, репрезентована як в манері написання оголеної натури (наприклад, у жанрі ню в роботах Фан Цзюньбі), так і в формі представлення жіночої образності в жанровій картині та портреті.

**Практичне значення.** Введені до наукового обігу дослідження китайських вчених можуть бути використані для подальшого дослідження проблематики жіночого живопису і мистецтва наступних часів, науково-практичної підтримки широких гендерних досліджень.

**Ключові слова:** китайське образотворче мистецтво, жіноче мистецтво, олійний живопис, модернізм, художні мови модернізму.

### **Shuting WANG,**

Postgraduate Student of the 4th year at the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv str., Kharkiv, Ukraine, 61002

**ORCID:** 0009-0001-3733-0455

**To cite this article:** Wang, Sh. (2024). Formuvannia modernistychnoho oblychchia v Respublikanskomu Kytaiu pershoi polovyny XX st.: tematychnii ta zhanrovyyi repertuar [The Formation of the Modernist Visuality of Women's Painting in Republican China in the First Half of the 20<sup>th</sup> century: Thematic and Genre Repertoire]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 68–77, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-9>

## **THE FORMATION OF THE MODERNIST VISUALITY OF WOMEN'S PAINTING IN REPUBLICAN CHINA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: THEMATIC AND GENRE REPERTOIRE**

**The purpose of the article:** the problem of the thematic and genre repertoire in the painting of women artists in the context of the processes of forming the modernist face of Chinese fine art of the first half of the 20th century.

**Methodology.** Historical-chronological and comparative analysis methods are used in the research. The method of figurative and stylistic analysis was used to interpret the works of art.

**Scientific novelty.** The research made it possible to reveal and show the special role of a peculiar genre form of "hidden" self-portraiture (Pang Yulian, Sun Duochi). The meaning of the genre of still life, which was used by women artists not only as a means of demonstrating mastery of the oil technique, but as a space for experimentation with Western stylistic artistic languages: primarily Fauvism, post-impressionism, and expressionism, has been clarified and expanded.

**Conclusions.** Based on the study of Chinese, the formation of the modernist face of female painting in Republican China of the first half of the 20th century is shown. It is revealed that the processes of the formation of modernism took place on the basis of the originality of the thematic and genre repertoire. The special role of figurative representation of female artists encouraged more active work in the self-portrait genre. An important theme in the works of Chinese female artists was female physicality, represented both in the manner of writing nudes (for example, in the genre of nude in the works of Fang Junbi), and in the form of presenting female imagery in genre paintings and portraits.

**Practical meaning.** The researches of Chinese scientists introduced into scientific circulation can be used for further research into the problems of women's painting and art of later times, scientific and practical support of broad gender studies.

**Key words:** Chinese fine art, women's art, oil painting, modernism, artistic languages of modernism.

**Постановка проблеми.** Феномен китайського жіночого мистецтва сформувався у науковому мистецтвознавчому дискурсі на межі 1990-х рр., коли трансформації у соціально-політичному та культурному житті Китаю почали вивільняти гендерну проблематику з патріархального контексту. Зміна моделі репрезентації образотворчого мистецтва Китаю дозволила побачити в художній еволюції цілі пласти «іншого», «жіночого» мистецтва, яке або не було актуалізоване, або перебувало за межами мистецької ієрархії, що склалася станом на другу половину ХХ ст. Зрозумілим кроком стала увага вчених до мистецтва першої половини ХХ ст., яке набуло свого значення як найближчий прецедент в альтернативній версії розвитку китайського мистецтва. В її контексті місце для «жіночого» мистецтва визначалося природою художнього буття, а не було результатом маргіналізованого вибору або замовчування.

Саме з цієї причини в дослідженнях 1990-х рр. прослідковується так багато спроб переосмислити особливості художньої еволюції та повернути до мистецького літопису імена, біографії та творчість мисткинь, які на початку століття представляли Китаї на міжнародних художніх аренах, брали активну участь у формуванні академічної мистецької освіти в Китаї та мали власний голос у художньому житті. Відзначимо, що китайські вчені розглядають феномен жіночого мистецтва першої половини ХХ ст. як властиву ознаку особливого часу в розвитку художньої культури Китайської республіки (1912-1949). Наприклад, Шу Цін (舒晴) характеризує цю добу як період «процвітання нової культури та нового мистецтва Китаю», що три-

вало у «відкритому середовищі», де китайська жінка-художниця мала набагато можливості для самовираження та реалізації, ніж у попередні періоди (舒晴, 2013, 頁45). Незважаючи на те, що подібні твердження для китайського мистецтвознавства не є поодинокими, вони, на нашу думку, є метафоричним перебільшенням ступеня громадської свободи та значення жіночого мистецтва у тодішньому суспільстві.

Схильність китайський дослідників мистецтва до типологізації, а також очевидна потреба у формуванні іконографії художнього процесу, обумовлює специфічну зорієнтованість досліджень на репрезентативну модель аналізу живопису. В її межах художні тенденції неодмінно персоніфікуються, набуваючи біографічного значення. Так, парадигму жіночого мистецтва початку ХХ ст. дослідники представляють за допомогою вибірки з «шести нових художниць Китайської республіки» (Пань Юліан (潘玉良), Фан Цзюньбі (方君璧), Гуань Зілань (关紫兰), Цай Вільям (蔡威廉), Цю Ді (丘堤), Сунь Дуочі (孙多慈)), які персоніфікують культурні зміни та представляють конкретні досягнення в образотворчому мистецтві того часу. Часто цей процес набуває відверто алегоричних форм, які закріплюють публіцистичну термінологію навіть у поважних академічних працях. Для прикладу згадаємо характерне означення мисткинь як «Шести красунь республіканського Китаю» або «Шістки безсмертних жінок-художниць» (宁杭玲, 2013, 頁 21). Таким чином, метафора «Шість красунь» є елементом винайдення традиції або, з точки зору методології аналізу, т.зв. встановленою типологією. Відновлення мистецької цілісності та універсальності художнього

процесу у китайському мистецтві, актуалізує потребу у лінійній репрезентації художньої культури, яка не може не спиратися на умовні історії видатних імен та шедеврів.

В низці досліджень зазначених мисткинь (особливо «Шістку красунь») характеризують як «групу художниць», що перебувають у певній спільній мистецькій взаємодії. На наше переконання, вони не складають повноцінне художнє угруповання із сталими зв'язками, спільними художньо-стилістичними засадами та усталеними нормами репрезентації, що традиційно характеризує цілісність подібних утворень (художня школа, напрямок тощо).

Наприклад, Тан Інцун (唐颖琼) представляє «шістку нових художниць» як мистецьке угруповання лише за двома ознаками: вивчення західного живопису безпосередньо у Європі та «історії додання світських упереджень», які присутні в творчій біографії кожної мисткині (唐颖琼, 2013, 頁62-63). Цього очевидно замало для поєднання мисткинь у художнє угруповання, проте цілком достатньо для констатації нової генерації жінок-художниць, що різними шляхами та у всьому відмінні способи виборювали своє право на присутність у патріархально орієнтованому мистецькому дискурсі першої половини ХХ ст.

**Аналіз досліджень.** Генерація китайських модерністів т.зв. першого покоління (перша пол. ХХ ст.) викликає постійну увагу у західних та китайських вчених. Проте у її межах феномен «жіночого» живопису усе ще є другорядним та досить часто поступається місцем патріархальним традиціям репрезентації, особливо в китайському дослідницькому просторі. В існуючій на сьогодні історіографії проблеми простежується декілька етапів:

1) 1980-х – 1990-х рр., коли і в китайській (王若江, 1995, 頁 23-26), і в західній науці проблематика жіночого живопису набуває актуальності (Weidner, 1988);

2) 2000-х – 2010-х рр., на цей етап припадає основний масив досліджень, які сформуливали існуючі дотепер уявлення про роль та місце жінок-художниць у розвитку модернізму в Китаї першої пол. ХХ ст. (唐颖琼, 2013, 頁 61-68).

3) сучасний етап (2010-ті – 2020-ті рр.), який характеризується не тільки пошуком відповідей на раніше актуалізовані питання, але

й поступово змінює напрями та специфіку аналізу проблеми (Wangwright, 1988, p. 129-150). У межах вітчизняної історіографії слід згадати дисертаційне дослідження китайського вченого Г. Чжижуна, присвячене проблематиці образної еволюції жіночого портрету в китайському образотворчому мистецтві (Чжижун, 2019, с. 89-94).

**Мета статті** – проблематика тематичного та жанрового репертуару в живописі жінок-художниць у контексті процесів формування модерністичного обличчя китайського образотворчого мистецтва першої половини ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** В сучасних китайських дослідженнях творчість генерації 1910-х – 1940-х рр. характеризується як важлива «історична передумова» для формування феномену «жіночого олійного живопису за часів Китайської Республіки» (张红江, 罗丹, 2016, 頁161), а також як найважливіший етап для становлення феномену жіночого мистецтва в цілому.

Автономність художнього статусу кожної мисткині із умовної «Шістки красунь Китайської Республіки», унаочнює спосіб репрезентації їх творчих біографій. Звертає на себе увагу відмінність у дослідницькому контексті, який формував академічний статус кожної з художниць в загальній картині розвитку образотворчого мистецтва Китаю ХХ ст.

Наприклад, Сунь Доучі актуалізується в історії жіночого мистецтва як улюблена учениця та коханка легендарного Сюй Бейхуна (王若江, 1995, 頁 23). Хоча це стало лише початком її успішного самостійного виходу на художню арену, численні дослідження на цю тематику 1980-х – 2000-х рр. показують стереотипне та часто відверто упереджене відношення до її творчості, що часто не виходить за межі масштабної харизми Сюй Бейхуна (王若江, 1995, 頁 25).

Натомість авторитет Фан Цзюньбі підтверджується високим соціальним статусом її родини. Наприклад, Л. Чжию представляє її як «члена ядра родини Ван Цзінвей (王京伟) (1883-1944) (чоловіка художниці – Авт.)», що дозволило мисткині розраховувати на значення родини та її вплив у наукових і інтелектуальних колах Китаю 1920-х – 1940-х рр. для особистого ствердження (Zhiyu, 2021, p. 316, 318). Більш відверто використовує цю ідею Д. Санг, наго-

лошуючи, що самоствердження Фан Цзюньбі як мисткині відбувалося за допомогою формування «образу вдови-патріотки, яка використовує своє мистецтво, щоб легітимізувати чоловіка Ван Цзінвєя» (Sung, 2022, p. 179).

У становленні творчої біографії Цю Ді вагоме значення відіграла знахідка її творів наприкінці 1980-х рр., які вважалися втраченими. За свідченням дослідників, випадкова поява цілої низки картин періоду 1920-х – 1940-х рр. вплинула на арт-ринок Китаю, дозволивши не тільки повернути творчість Цю Ді до художнього нарративу, але й надати її мистецтву високого значення у межах загального феномену мистецтва жінок.

Ще одна представниця «Шістки красунь», Лі Цінпін, була долучена до цієї генерації художниць в якості жінки-абстракціоніста, творчість якої представляє «жіночу» лінію в нефігуративних модерністичних пошуках образотворчого мистецтва Китаю першої половини ХХ ст. При цьому звертає на себе увагу досить виразна хронологічна неузгодженість: сплеск уваги до творчості Лі Цінпін у 1980-х – 1990-х рр. не спровокував увагу до її картин першої половини ХХ ст., закріпивши художницю в когорті «шести красунь» по суті сучасними творами кінця ХХ ст.

Насамкінець, вкрай характерним прикладом є творча біографія Пань Юліан, мисткині, що стала для художнього дискурсу 1990-х рр. справжнім культурним героєм.

В якості прикладу наведемо точку зору китайського вченого Пен Мінчже (彭敏哲), який наприкінці 2010-х рр. здійснив типологію соціально-художнього досвіду жіночого мистецтва доби модернізму (першої половини ХХ ст.). На його думку, мисткині з аристократичних родин (передусім, Фан Цзюньбі та Сунь Дуочі) представляють різні форми естетики «нових леді» Республіканського Китаю, але при цьому їх об'єднує демонстрація жіночої поступливості та толерантності до домінуючого патріархального суспільства. Натомість, Пань Юліан з її «низьким» соціальним походженням, позбулася своєї старої ідентичності через освіту та вміння правильно користуватися власним художнім потенціалом і не використовувала умовний соціальний арт-капітал для просування (彭敏哲, 2018, 頁179-180).

Отже, в китайському дослідницькому дискурсі ми бачимо характерний підхід до типології жіночого мистецтва першої половини ХХ ст., що залучає творчість мисткинь до загальної картини розвитку мистецтва Китаю вкрай різноманітно та на ґрунті різних критеріїв. Це дозволяє наголошувати на справедливості нашого припущення, щодо цілісності спільноти першого покоління китайського жіночого модернізму саме як генерації, а не художньої школи чи угруповання. В межах спільних соціально-культурних обставин та за умов домінування патріархальної системи репрезентації мистецтва, це дозволило сформувати погляд на жіноче мистецтво першої половини ХХ ст. як своєрідну художню спільноту, для якої є характерними ідентичні практики додання стереотипів та модерністична модель художньо-образного узагальнення (переважно у стилістичних формах фовізму та постімпресіонізму).

Розглянемо діяльність цієї генерації китайських художниць-модерністок більш детально на прикладі творчості Гуань Цзілань (关紫兰), Фан Цзюньбі (方君璧), Цю Ді (丘堤) та Сунь Дуочі (孙多慈)

**Гуань Цзілань (关紫兰) (1903-1985)** є представницею Шанхайської художньої школи та випускницею факультету західного живопису Шанхайського університету мистецтв (1927, навчалася в майстерні Чень Баої). Проте її входження до генерації китайських художниць-модерністів пов'язане із освітою в Японії (факультет образотворчого мистецтва Токійського інституту Бунка), де мисткиня стала першою представницею Китайської Республіки, твори якої були відібрані для експонування. Ознакою успіху було і те, що олійний натюрморт «Нарциси» декілька разів видавався в якості поштової листівки (彭敏哲, 2018, 頁 80). Навчання в Японії дозволило Гуань Цзілань познайомитися із творчістю сучасних олійних художників Арісіми Ікуми та Накагави Цзігена, які, у свою чергу, навчалися у Франції. Як вважають дослідники, обидва майстри практикували фовізм та постімпресіоністичну манеру живопису, сприймаючи зазначені художні мови, як безальтернативні, що накладало свій відбиток на їхню манеру викладання (丁言昭, 马婕, 2010, 頁 42).

У спадщині Гуань Цзілань простежується декілька провідних тематичних образів, які

супроводжують увесь її творчий шлях. Упродовж 1920-х – 1940-х рр. мисткиня працює переважно у трьох класичних жанрах (портрет, пейзаж, натюрморт), але при цьому використовуючи жанровий репертуар у контекстах, властивих для жіночого мистецтва того часу.

Так, серед портретів авторства Гуань Цзілань домінує тематика дитинства, яка досить часто є прихованим автопортретуванням. Представлення себе через опцію дівочої образності мало на меті підкреслити право на порушення кордонів патріархальної естетики, яка в китайському образотворчому мистецтві домінувала в уявленні про жанрову своєрідність портрету. В образному сенсі, дитяча інфантильність та простота як форми звернення до глядача, були заклик до лояльного ставлення щодо порушення існуючих візуальних норм. Серед таких робіт назвемо «Портрет дівчини» (1929), «Портрет юної дівчинки» (1930) та «Дівчинка з віялом» (1930, етюд до картини).

Як вважає М. Вайднер, саме особливість сприйняття жіночого портрету виконаного жінками-художницями, було основною причиною того, що до початку ХХ ст. китайські мисткині не звертаються до цього жанру в олійному живописі (Weidner, 1988, р. 15). Натомість, іконографія образів жінок активно розвивалась у «чоловічому» художньому просторі, де, за твердженням Є. Котляра та Г. Чжижуна, ще з періоду роботи у Китаї Дж. Кастільоне поступово формувалась візуальність «нового ідеалу жіночого портрета, в якому «елементи китайської національної культури (одяг, прикраси, орнаментика, зачіска) органічно поєдналися із жіночою чарівністю» (Котляр, Чжижун, 2018, с. 288).

Особливість представлення портретів Гуань Цзілань як маргіналізованої (прихованої) форми художньої самопрезентації можна побачити і в публікації статті про паризьку виставку робіт художниці у 1930 р. в Шанхайському художньому журналі, яка відверто повідомляє про першоджерело образності.

Натюрморти Гуань Цзілань є найбільш «китайськими» у її творчості. Ця риса пов'язана із глибоко традиційною культурою малювання квітів, яка у другій половині ХІХ ст. становила основу професійного навчання жінок-художниць. Тому не випадково, що, наприклад, Ван Фей (王斐) відносить натюрморти Гуань Цзі-

лань (та в більш широкому контексті – звернення до віддзеркалення природи та її різноманітних станів) до жіночого літературно-мистецького руху, прагнучи розглядати поетизм її творів як частину китайського літературного модернізму 1920-х років (王斐, 2009, 頁 147-148).

До літературно-поетичних ремінісценцій вдаються і Ян Пейпей, і Чжан Канфу (杨培培, 张康夫), що вивчають живопис Гуань Цзілань з точки зору образно-стилістичного аналізу. За їхніми висновками, як справжній піонер раннього західного мистецтва в Китаї, мисткиня активно експериментувала із художніми мовами модернізму, намагаючись осучаснити традицію зображення природи. У 1920-х – 1940-х рр. в її картинах домінують фовістичні тенденції, які Гуань Цзілань у подальшому переосмислила в душі японських традицій, зокрема, гравюри *укійо-е*. У 1940 – 1950-ті рр. Гуань Цзілань повертається до постімпресіонізму та вкотре у своїх натюрмортах експериментує із традиційною китайською естетикою (杨培培, 张康夫, 2011, 頁 16-18). Чжоу Лонг (周龙) характеризує цю тенденцію як «сміливе поєднання свободи західної школи живопису із елегантною тонкістю китайського мистецтва», що мало відбутися на хвилі поступового ствердження європейських стильових трендів у художній манері жінок-художниць (周龙, 2016, 頁 49-50).

На наш погляд, у контексті зазначених вище спостережень, слід більш ретельно поглянути на серію натюрмортів з квітами, що була створена художницею у 1940-х та 1960-х рр. Вона використовує вже знайомі нам за її портретами технічні прийоми фовізму та постімпресії (глибокий, щільний колір, крупний мазок, контурні форми), проте залишає формально-композиційну основу традиційного малюнку *гохуа* («Водяні лілеї» (1943), «У настрої кохання» (1940-і), «Квітки Стрілиці» («Грибна квітка», 1941). На противагу цьому, квіткові натюрморти 1960-х рр. еволюціонують в сторону реалізму (наприклад, у картині «Соняшник», 1966 р.). Як вважає Луо Юншен (罗永生), у 2000-х рр. творчість Гуань Цзілань була переосмислена у контексті актуалізації жіночого мистецтва, що надало оцінкам її робіт гендерного звучання. Про художницю стали писати як про представницю першого покоління модерністів, що має суто жіночу образну спрямованість (罗永生, 2009, 頁 100-105).



Входження **Фан Цзюньбі** (方君璧) (1898-1986) до китайського мистецтва пов'язане із картиною «Флейтистка», яка виставлялася у Паризькому весняному художньому салоні 1924 р. Молода мисткиня, яка тільки як три роки тому першою серед китайських студентів була прийнята до Національної школи витончених мистецтв у Парижі, увійшла до фінальної виставки (方君璧, 2012). За словами Жуйлі Цін та Чжо Лінь, аналіз тодішньої преси дозволяє побачити досить прихильні відгуки глядачів на цю роботу, що викликала експресивні, проте далеко неоднозначні враження (Qin, Lin, 2016, p. 371).

Як і у випадку портретів Гуань Цзілань, картина не позиціювалась Фан Цзюньбі як автопортрет, проте очевидна подібність із авторкою не залишала сумнівів. У журналах про мистецтво її публікація набувала двозначного контексту, оскільки про мисткиню писали як про представницю генерації «нових жінок» Китаю, що накладало гендерно орієнтовані оцінки на естетику та образність самої роботи (згадаємо цей твір на обкладинці журналу «Мистецький Париж», 1924). Ця картина спровокувала в Західній Європі посилену увагу до китайського олійного живопису.

Картина «Вей Юелан» (або «Портрет Місіс Чень», 1925), вважається одним із програмних творів художниці у жанрі портрету. Проте високий статус цього твору є, не в останню чергу, наслідком паризького культурно-історичного контексту 1920-х рр., де картина була вперше успішно експонована. Як і у випадку із «Флейтисткою», робота Фан Цзюньбі розглядалась як частина історії успіху талановитої жінки-художниці. З точки зору художнього образу та символізму, портрет створено у дзенській поетичній традиції із застосуванням класичного образу плинну життя із його фазами розквіту та спадання («вода, що тече, квіти, що квітнуть»). Вей Юелан є важливим членом великої родини до якої належить Фан Цзюньбі і вочевидь портрет віддзеркалює її вплив на виховання та матеріальну підтримку художниці.

Медитативна поза Вей Юелан є типовим візуальним кліше буддистського мудреця із належними символами занурення в себе: сувій із текстами; молитовне намисто, що має 54 намистини, які символізують етапи духовної буддистської практики; курильниця ладану на

задньому плані. Зрештою, гілка із квітучою «зимовою» сливою завершують символічне оформлення образу кругообігу краси в природі.

Поетичний стиль живопису Фан Цзюньбі є наслідком поєднання європейської техніки візуального представлення (наприклад, перспективи та глибини зображення) із китайським традиційним баченням кольору та лінійних властивостей форми. Зазначені особливості можна простежити у натюрмортах мисткині, зокрема у роботі «Кошик з квітами» (1944). Орхідея із пишним листям змальована у ракурсі, незвичному для західноєвропейської школи, але при цьому має очевидні зображальні посилання на традиції рисунку квітів у *го-хуа*. Робота виконана на дерев'яній дошці, що викликає особливе «матеріальне» відчуття від картини, як своєрідного арт-об'єкту. Тут можна помітити схильність Фан Цзюньбі до теплих і водночас нейтрально яскравих кольорів. Це в цілому характерно для китайського раннього модернізму, оскільки також віддзеркалює практику пошуку балансу між західним відчуттям живописного потенціалу кольору та китайською традицією його символізму.

Ван Сін вважає, що натюрморти Фан Цзюньбі репрезентують мисткиню, як «китайського митця із західним мисленням» (王欣, 2013, 頁 210). Крім академічної освіти в Парижі, Фан Цзюньбі у другій половині 1920-х рр. приватно навчалася у майстерні П. Боннара та неодноразово згадувала цей період як вкрай важливий, хоча і визнавала за своїм молодшим колегою Цзао Воу Кі (赵无极) право називатися «китайським Боннаром», наполягаючи на своїй прихильності до східних художніх практик (Тео, 2010, p. 76-77).

**Цю Ді** (丘堤) (1906-1958). Американська дослідниця А. С. Райт характеризує Сю Ді як одну із найважливіших жінок-художниць у становленні раннього модернізму в китайському образотворчому мистецтві. Водночас, вчена наголошує на тому, що мисткиня довгий час лишалася на периферії модерністського мистецького руху Китаю навіть у порівнянні із іншими представницями цієї генерації. Про її творчість існують побіжні згадки, проте фактично відсутній аналіз її творів (Wright, 2011, p. 7).

Незважаючи на активну участь у художньому житті Шанхаю у першій половині 1930-х рр.,

її творчість не була актуалізована аж до того моменту випадкового відкриття її творів наприкінці 1980-х рр. Проте й до сьогодні значна частина її художнього спадку існує у вигляді журнального друку, а окремі задокументовані картини, попри свою залученість до академічного нарративу, не представлені у музейних чи приватних колекціях. Більшість творів було втрачено під час Антияпонської війни (1937-1945), частина спадку знищили у роки культурної революції 1970-х рр. Усе зазначене робить Цю Ді однією із найбільш загадкових фігур першого покоління мисткинь-модерністок у Китаї. В окремих випадках її навіть не включають до когорти «Шести красунь», не знаходячи для її творчості однозначного та зрозумілого місця, яке б відповідало масштабу її творчості (徐婷, 2011, 頁 92).

Так, відомо, що Цю Ді була учасником художньої групи «Шторм» (очолюваної художниками-чоловіками Пан Сюньціном та Ні Іде), яка працювала у Шанхаї в 1930-1935 рр. Ця асоціація провела чотири виставки на початку 1930-х рр., в яких мисткиня брала участь як одна із засновниць цього угруповання. Саме завдяки публікації звітів про виставки, збереглась друкована копія її картини «Весна» (1932), яка віддзеркалює період захоплення художницею фовізмом. Поза тим, що в нас немає можливості проаналізувати колірне рішення твору, цілком очевидними є особливості формоутворення та композиції картини, які демонструють увагу авторки до спрощеної тілесної форми та властивої для фовістичної естетики пластичної експресії. Достатньо сказати, що в китайських дослідженнях картину часто порівнюють із «Танком» А. Матісса саме за принципами роботи із формою (杨国丽, 2018, 頁 280).

Незважаючи на те, що асоціація митців «Шторм» була орієнтована на сюрреалізм та саме в такій якості увійшла до історії китайського модернізму, творчість Цю Ді є очевидним виключенням. Наприклад, представлений на третій експозиції «Натюрморт №3» (або «Натюрморт з кавником та чайником», 1931) не викликає в західного глядача тих асоціацій, які бачать китайські дослідники. А. Вонграйт підкреслює, що вибір теми та характер предметів, які художниця використала для композиції, був «відповіддю на тиск, з яким вона стикалася як жінка-митець в епоху інтенсивних соціаль-

них реформ» (Wangwright, 1988, p. 130-131). Для жіночого побуту 1930-х рр. представлені у натюрморті елементи кухонного начиння та домашнього вжитку були вкрай сучасними і презентували жіночий світ в атмосфері, скоріше, нереалістичного затишку та комфорту. Відтак, картина органічно вписувалась в загальну ідеологію виставки групи «Шторм» як політичного маніфесту на гостросоціальні теми та містила гендерно орієнтований підтекст.

**Сунь Дуочі (孙多慈) (1913-1975)** є випускницею факультету мистецтв Нанкінського національного центрального університету (1935). Після китайсько-японської війни вона викладала у Національному художньому коледжі (наразі – Національна Китайська академія мистецтв), проте наприкінці 1940-х рр. переїхала до Тайваню (王璐璐, 2014, 頁 35-42). Як одна з небагатьох жінок-художниць, що працювали в олійному живописі у 1920-х – 1940-х рр., мистецькі досягнення Сунь Дуочі постійно привертала увагу.

Художня манера Сунь Дуочі в роботі із олійною технікою склалася під впливом її вчителя Сюй Бейхуна. При цьому, за його власними словами, під час навчання молода художниця однаково вправно працювала і в напрямку копіювання та стилістичного наслідування, і в межах малювання вільним стилем на основі власних етюдних спостережень (杨德忠, 2005, 頁 150). Виразний стиль авторки склався на межі 1940-х – 1950-х рр., коли художниця працювала на Тайвані та в США. Як практикуючий викладач живопису, вона часто виконувала роботи, що мали слугувати методичними матеріалами для її учнів, що позначилося на специфічній манері художниці виконувати парні твори: етюд та повноцінну картину або один і той самий сюжет але в різних техніках та із застосуванням різних матеріалів (张健初, 2011, 頁 85).

Наприклад, такою є робота «Тайська принцеса» (або «Танцівниця з Індонезії», 1961), яку Сунь Дуочі робить в якості навчального посібника під час викладання на факультеті образотворчого мистецтва Тайванського педагогічного університету. Доступний для аналізу художній репертуар Сунь Дуочі дозволяє побачити її схильність до жанрів портрету та пейзажу, які супроводжують практично усю її творчу біографію.

Як і інші представниці генерації жінок-модерністів першої половини ХХ ст., Сунь Дуочі активно експериментувала із автопортретом, спираючись на можливості цього жанру для самопрезентації та художньої іронії. Так, серед автопортретів виділимо роботу 1940-х рр., яка дещо виділяється із загального простору її творів в постімпресіоністичній манері. Сунь Дуочі посилює власний образ жінки-художниці, звертаючись до європейської традиції «мізанабім»: картини в картині. Недописаний портрет на задньому плані, на таля якого в анфас зображена мисткиня, ймовірно, належить Сюй Бейхуну. Його образ художниці не могла відкрито представити через складні обставини їхніх особистих взаємин, проте чоловічий антураж та загальні обриси форми проголошували те, що не могли бути присутніми безпосередньо, а тому потребували метафоризму та символічного прочитання (江泓, 2009, 頁 61).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, становлення першого покоління модернізму у китайському живописі має виразну складову жіночого мистецтва. Художниці Республіканського Китаю майже на півстоліття були викреслені із мистецького нарративу, і лише на початку 1980-х рр. поступово розпочалось їхнє повернення до художньої культури Китаю. Сьогодні генерація мисткинь, творчий злет яких припав на 1920-х – 1940-х рр., усе частіше розглядається дослідниками як речники метафоричного покоління «пропалих безвісти», що одночасно стосується і їх місця в загальній історії живопису, і маргіналізованого становища у гендерному сенсі.

Формування модерністичного обличчя жіночого живопису у Республіканського Китаю першої половини ХХ ст. відбувалося на ґрунті своєрідності тематичного та жанрового репертуару. У першу чергу, слід наголосити на особливій ролі образної репрезентації мисткинь, що спонукало до більш активної роботи в жанрі автопортрету та покликала до життя унікальну жанрову форму «прихованого» автопортретування. Зазначену рису ми спостерігаємо в творчості практично усіх представниць цієї генерації, проте особливо широко вона представлена у творчості Пань Юліан та Сун Дуочі.

Вкрай важливою тематикою у творчості китайських художниць першого покоління модернізму стала жіноча тілесність, репрезентована як в манері написання оголеної натури (наприклад, у жанрі ню в роботах Пань Юліан та Фан Цзюньбі), так і в формі представлення жіночої образності в жанровій картині та портреті. Зазначена особливість отримала пікантну виразність у дитячих та юнацьких образах, які стали авторською ознакою художньої манери Гуань Цзілань.

Насамкінець викликає потребу в узагальненні особлива роль жанру натюрморту, який використовувався мисткинями не тільки як засіб відточення художньої майстерності роботи в олійній техніці, але як простір експериментування із західними стилістичними художніми мовами: передусім, фовізму, постімпресіонізму та експресіонізму.

Результати цієї роботи можуть бути використані для подальшого дослідження проблематики жіночого живопису і мистецтва наступних часів, науково-практичної підтримки широких гендерних досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Котляр, Є.; Чжижун, Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живописі XVIII століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». 2018. № 2. С. 284-294
2. Чжижун Г. Жіночий портрет у китайському живописі ХХ-початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція. Дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05: образотворче мистецтво. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Львівська національна академія мистецтв. Харків; Львів, 2019. 432 с.
3. Qin R., Lin Z. Paris, Tokyo, Shanghai: Interaction and Communication of Chinese Modern Art. 2016 International Conference on Advances in Management, Arts and Humanities Science (AMAHS 2016). Atlantis Press, 2016. P. 369-374.
4. Sung, D. The Golden Key: Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China, written by Amanda Wangwright. NAN NÜ. 2022. Vol. 24(1). P. 177-181.
5. Teo, P. Modernism and Orientalism: The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2010. Vol. 12(2). P. 65-80.
6. Wangwright, A. Qiu Ti's Still Life and the Clash of Commodity, Domesticity, and Patriotism in 1930s Shanghai. *Archives of Asian Art*. 2022. Vol. 72 (1). P. 129-150.

7. Weidner, M. Women in the History of Chinese Painting. Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912. 1988. P. 13-31.
8. Wright, A. S. Qiu Ti's Contributions to Juelanshe and the Intersection of Modernist Ideology, Public Receptivity, and Personal Identity for a Woman Oil Painter in Early Twentieth-Century China. 2011. (Doctoral dissertation, University of Kansas).
9. Zhiyu, L. Knowing oneself and one's home country: Reflections on Fang Junbi's experiences from the perspectives of emotions and feminist history. *Chinese Studies in History*. 2021. Vol. 54(4). P. 316-332.
10. 舒晴. 民国那些女画家 民国六大新女性画家的艺术市场分析. 中国拍卖, 2013. 数字7. 页44-49.
11. 宁杭玲. 佩环簇簇尽仙才 - 民国时期的女性艺术. 新视觉艺术. 2013. 数字2. 页20-22.
12. 唐颖琼. 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的. 参花: 下. 2013. 数字 6. 页61-68.
13. 张红江, & 罗丹. 浅析民国时期女性油画家艺术特征. 艺术评论. 2016. 数字 12. 页159-161.
14. 王若江. 她为徐悲鸿戴孝三年. 文史天地, 1995. 数字1. 页23-27.
15. 彭敏哲. 彭敏哲近代中国女性自画像的形象建构与自我书写. 社会科学, 2018. 数字8. 页179-191.
16. 丁言昭. 中国闺秀油画家关紫兰. 世纪. 2008. 数字1. 页77-80.
17. 丁言昭, & 马婕. 关紫兰: 远处的一盏明灯. 上海采风. 2010. 数字9. 页40-47.
18. 王斐. 中国早期油画女画家关紫兰的油画艺术. 时代文学. 2009. 数字15. 页147-148.
19. 杨培培, & 张康夫. 论关紫兰艺术思想的形成及现实意义. 艺术研究: 哈尔滨师范大学艺术学院学报. 2011. 数字3. 页16-18.
20. 周龙. 民国女画家关紫兰的油画艺术. 明日风尚. 2016. 数字16. 页49-50.
21. 罗永生. 重新“发现”关紫兰. 中国收藏. 2009. 数字9. 页100-105.
22. 方君璧. 吹笛女. 市场周刊 (艺术财经). 2012. 数字4.
23. 王欣. 方君璧中西融合的艺术观研究. 现代装饰: 理论. 2013. 数字7. 页210-214.
24. 徐婷. 丘堤与决澜社. 现代装饰: 理论. 2011. 数字3. 页92-95.
25. 杨国丽. 丘堤绘画艺术研究综述. 报刊荟萃: 下. 2018. 数字2. 页280-285.
26. 王璐璐. 近乡情 - 孙多慈书画作品中的安徽情缘. 书画世界. 2014. 数字4. 页35-42.
27. 杨德忠. 孙多慈的爱情与艺术. 中国书画. 2005. 数字1. 页150-151.
28. 张健初. 孙多慈与徐悲鸿爱情画传. 长三角. 2011. 数字6. 页84-85
29. 江泓. 孙多慈: 徐悲鸿的红颜知己. 传奇故事: 百家讲坛中旬. 2009. 数字10. 页60-63.

#### REFERENCES:

1. Kotliar, Ye. & Chzhyzhun, H. (2018). Dzhuzeppe Kastilone ta formuvannia novoho kanonu zhinochoho portretu u kytayskomu zhyvopysi XVIII stolittia []. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 2, 284-294 [in Ukrainian].
2. Chzhyzhun, H. Zhinochyi portret u kytayskomu zhyvopysi XX – pochatku XXI st.: obrazno-stylova evoliutsiia []. *Dys. ...kand. mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.05: obrazotvorche mystetstvo. Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. Kharkiv; Lviv, 2019, 432* [in Ukrainian].
3. Qin, R., Lin, Z. (2016). Paris, Tokyo, Shanghai: Interaction and Communication of Chinese Modern Art. 2016 International Conference on Advances in Management, Arts and Humanities Science (AMAHS 2016). Atlantis Press, 2016, 369-374 (in English).
4. Sung, D. (2022). The Golden Key: Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China, written by Amanda Wangwright. *NAN NÜ*. 24(1), 177-181 (in English).
5. Teo, P. (2010). Modernism and Orientalism: The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 12(2), 65-80 (in English).
6. Wangwright, A. (2022). Qiu Ti's Still Life and the Clash of Commodity, Domesticity, and Patriotism in 1930s Shanghai. *Archives of Asian Art*, 72 (1), 129-150 (in English).
7. Weidner, M. (1988). Women in the History of Chinese Painting. Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300-1912, 13-31 (in English).
8. Wright, A. S. (2011). Qiu Ti's Contributions to Juelanshe and the Intersection of Modernist Ideology, Public Receptivity, and Personal Identity for a Woman Oil Painter in Early Twentieth-Century China. Doctoral dissertation, University of Kansas, 172 p. (in English).
9. Zhiyu, L. (2021). Knowing Oneself and One's Home Country: Reflections on Fang Junbi's Experiences from the Perspectives of Emotions and Feminist History. *Chinese Studies in History*, 54(4), 316-332 (in English).
10. 舒晴. (2013). 民国那些女画家 民国六大新女性画家的艺术市场分析 [Shu Qing. Analysis of the Art Market of Female Artists of the Republic of China and Six New Female Artists of the Republic of China]. 中国拍卖, (7), 44-49 (in Chinese).
11. 宁杭玲. (2010). 佩环簇簇尽仙才 - 民国时期的女性艺术 [Ning Hanglin. Clusters of Necklaces Point to the Talents of the Immortals – Women's Art in the Republic of China]. 新视觉艺术, (2), 20-22 (in Chinese).

12. 唐颖琼. (2013). 浅析民国时期女性画家的艺术特点与创作目的 [Tang Yingcun. A Brief Analysis of the Artistic Characteristics and Creative Goals of Female Artists During the Republic of China]. 参花: 下, (6), 61-68 (in Chinese).
13. 张红江, & 罗丹. (2016). 浅析民国时期女性油画家艺术特征 [Zhang Hongjiang and Luo Dan. A Brief Analysis of the Artistic Characteristics of Female Oil Painters During the Republic of China]. 艺术评论, (12), 159-161 (in Chinese).
14. 王若江. (1995). 她为徐悲鸿戴孝三年 [Wang Ruojiang. She Mourned Xu Beihong for Three Years]. 文史天地, (1), 23-27 (in Chinese).
15. 彭敏哲. (2018). 近代中国女性自画像的形象建构与自我书写 [Peng Mingzhe. Image Construction and Self-Presentation in Contemporary Chinese Female Self-Portraits]. 社会科学, (8), 179-191 (in Chinese).
16. 丁言昭. (2008). 中国闺秀油画家关紫兰 [Ding Yanzhao. Chinese woman, oil painter Guan Jilan]. 世纪, (1), 77-80 (in Chinese).
17. 丁言昭, & 马婕. (2010). 关紫兰: 远处的一盏明灯 [Ding Yanzhao, Ma Jie. Guan Zilan: A bright light in the distance]. 上海采风, (9), 40-47 (in Chinese).
18. 王斐. (2009). 中国早期油画女画家关紫兰的油画艺术 [Wang Fei. The Art of Oil Painting by Guan Jilan, an Early Chinese Oil Artist]. 时代文学, (15), 147-148 (in Chinese).
19. 杨培培, & 张康夫. (2011). 论关紫兰艺术思想的形成及现实意义 [Yang Peipei and Zhang Kangfu. On the Formation and Practical Significance of Guan Jilan's Artistic Thoughts]. 艺术研究: 哈尔滨师范大学艺术学院学报, (3), 16-18 (in Chinese).
20. 周龙. (2016). 民国女画家关紫兰的油画艺术 [Zhou Long. The Art of Oil Painting by Artist Guan Jilan in the Republic of China]. 明日风尚, (16), 49-50 (in Chinese).
21. 罗永生. (2009). 重新“发现”关紫兰 [Luo Yongsheng. Rediscovering Guan Jilan]. 中国收藏, (9), 100-105 (in Chinese).
22. 方君璧. (2012). 吹笛女 [Fan Junbi. "Flute Player"]. 市场周刊. (艺术财经), 4 (in Chinese).
23. 王欣. (2013). 方君璧中西融合的艺术观研究 [Wang Xin. A Study of Fang Junbi's Artistic Perspective on the Integration of Chinese and Western Styles]. 现代装饰: 理论, (7), 210-214 (in Chinese).
24. 徐婷. (2011). 丘堤与决澜社 [Xu Ting. Qiu Di and Juelana Society]. 现代装饰: 理论, (3), 92-95 (in Chinese).
25. 杨国丽. (2018). 丘堤绘画艺术研究综述 [Yan Guoli. An Overview of Qiu Di's Painting Studies]. 报刊荟萃: 下, (2), 280-285 (in Chinese).
26. 王璐璐. (2014). 近乡情 - 孙多慈书画作品中的安徽情缘 [Wang Lulu. Love of Anhui in the Calligraphy and Painting of Sun Duoqi]. 书画世界, (4), 35-42 (in Chinese).
27. 杨德忠. (2005). 孙多慈的爱情与艺术 [Yang Dezhong. Sun Duoqi's Love and Art]. 中国书画, (1), 150-151 (in Chinese).
28. 张健初. (2011). 孙多慈与徐悲鸿爱情画传 (Zhang Jianchu. Love biography of Sun Duoqi and Xu Beihong). 长三角, (6), 84-85. (In Chinese).
29. 江泓. (2009). 孙多慈: 徐悲鸿的红颜知己. (Jiang Hong. The legendary story of Xu Beihong). 传奇故事: 百家讲坛中旬, (10), 60-63. (In Chinese).

УДК 738,8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-10>

**Інна ГУРЖІЙ**

старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва навчально-наукового інституту мистецтв, ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», вул. Івана Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36003

**ORCID:** 0000-0002-5364-9650

**Бібліографічний опис статті:** Гуржій, І. (2024). Сучасна українська декоративна кераміка, її основні напрями розвитку. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 78–85, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-10>

## СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ДЕКОРАТИВНА КЕРАМІКА, ЇЇ ОСНОВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ

**Мета** дослідження визначити та класифікувати основні види сучасної української декоративної кераміки за різними призначеннями та напрямками.

**Методологія.** У дослідженні застосовані різні методи дослідження. А саме, метод теоретичного узагальнення дозволяє в даному дослідженні класифікувати та визначити основні види та напрями української декоративної кераміки, сформулювати висновки та перспективи розвитку даного дослідження. Також, були використані методи аналізу, класифікації та систематизації для поглибленого вивчення теми та узагальнення.

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше було класифіковано сучасну українську декоративну кераміку та сформовано чотири основні групи за критеріями: функціональну, естетичну, технологічну, експлуатаційну. Сформульовані критерії по кожній з груп. Функціональну декоративну кераміку можна розділити на: функціонально-ужиткову, функціонально-естетичну, функціонально-композиційну.

У статті зазначено, що за естетичним критерієм декоративну кераміку можна розділити на такі класифікації: за кольором, за композицією, за стилістикою. Розглянуті технологічні прийоми створення елементів декоративної кераміки, та зазначено, що за методом формотворення можна виділити такі види, як площинний, фактурний, рельєфний та об'ємний.

Що стосується експлуатаційних характеристик кераміки, в статті визначено основні критерії, до яких відносяться: рівень комфортності середовища та ряд інших задач, які вирішуються шляхом використання керамічних матеріалів, що створюють оптимальний мікроклімат приміщення, їх безпека і зручність в експлуатації.

Наголошено, що надійність керамічних виробів визначають зміни їх фізичних характеристик і моральне старіння. А саме, зміна фізичних характеристик відбувається під впливом зовнішнього середовища, як кліматичної (фізико-хімічні фактори), так і предметної (механічні і фізичні фактори). Вирішальним критерієм якості керамічних матеріалів для використання в інтер'єрах є експлуатаційні характеристики, що сформовані в схемі та наведені в статті.

У дослідженні виділені три основні групи декоративної кераміки за середовищем використання. А саме, в залежності від простору застосування декоративної кераміки різних видів, її можна поділити на: інтер'єрну, екстер'єрну і садово-паркову, що може мати різне функціональне призначення та відповідає таким призначенням: функціонально-ужитковим, функціонально-естетичним та функціонально-композиційним.

**Висновки.** Як галузь декоративного мистецтва, українська кераміка постійно розвивається та завжди залишається сучасною, вона набуває нових функцій та потребує постійного вивчення.

**Ключові слова:** декоративне мистецтво, українська кераміка, декоративна кераміка, сучасна кераміка.

**Inna GURZHIY**

Senior Lecturer at the Department of Fine and Decorative and Applied Arts of the Educational and Scientific Institute of Arts, "Luhansk National University named after Taras Shevchenko", 3 Ivan Banka str., Poltava, Ukraine, 36003

**ORCID:** 0000-0002-5364-9650

**To cite this article:** Gurzhiy, I. (2024). Suchasna ukrainska dekoratyvna keramika, yii osnovni napriamy rozvytku [Modern Ukrainian decorative ceramics, its main directions of development]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 78–85, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-10>

## MODERN UKRAINIAN DECORATIVE CERAMICS, ITS MAIN DIRECTIONS OF DEVELOPMENT

*The purpose of the study is to identify and classify the main types of modern Ukrainian decorative ceramics according to various purposes and directions.*

*Methodology.* Different research methods are used in the research. Namely, the method of theoretical generalization allows in this study to classify and define the main types and directions of Ukrainian decorative ceramics, to formulate conclusions and prospects for the development of this study. Also, methods of analysis, classification and systematization were used for in-depth study of the topic and generalization.

*The scientific novelty of the study was that, for the first time, the classification of modern Ukrainian decorative ceramics was carried out and four main groups were formed according to the criteria: functional, aesthetic, technological, operational. Formulated criteria for each of the groups. Functional-decorative ceramics can be divided into: functional-utility, functional-aesthetic, functional-compositional.*

*In the article, according to aesthetic criteria, decorative ceramics can be divided into the following classifications: by color, by composition, by style. The technological methods of creating decorative ceramic elements are considered and it is indicated that, according to the method of formation, such types as planar, textured, relief and three-dimensional can be distinguished.*

*As for the operational characteristics of ceramics, the article defines the main criteria, which include: the level of environmental comfort and a number of other problems that are solved by the use of ceramic materials that create the optimal microclimate of the room, their safety and lightness using.*

*It is emphasized that the reliability of ceramic products is determined by the change in their physical characteristics and moral aging. Namely, the change in physical characteristics occurs under the influence of the external environment, both climatic (physico-chemical factors) and material (mechanical and physical factors). The decisive criterion for the quality of ceramic materials for use in the interior is the operational characteristics, presented in the diagram and given in the article.*

*As a result of the study, three main groups of decorative ceramics were determined according to the environment of use. Namely, depending on the field of application, decorative ceramics of various types can be divided into: interior, exterior and garden and park, which can have different functional purposes and correspond to the following purposes: functional-utility, functional-aesthetic and functional-composite.*

*Conclusions.* As a branch of decorative art, Ukrainian ceramics is constantly developing and always remains modern, acquires new functions and needs constant study.

*Key words:* decorative art, Ukrainian ceramics, decorative ceramics, modern ceramics.

**Актуальність проблеми** дослідження полягає в тому, що українську кераміку періоду незалежності недостатньо досліджено, це нове явище у декоративному мистецтві. Сучасна декоративна кераміка набуває нового призначення. З'являється нове функціональне призначення кераміки, якщо раніше це була лише утилітарна кераміка, то зараз з'явився новий напрямок української декоративної кераміки, що відповідає функціонально-естетичному призначенню. Це кераміка виставкового характеру, що несе лише естетичну функцію, у неї є тематика, композиція та інші характерні особливості притаманні художньому твору.

Сучасна декоративна кераміка – це нове явище в декоративному мистецтві України, що потребує постійного вивчення. А саме, особливої уваги та вивчення потребує українська декоративна кераміка виставкового характеру.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Українське сучасне мистецтво досліджує багато науковців, та саме питаннями стану декоративного мистецтва займаються: Кара-Васильєва Т.,

Жоголь Л., Попова Г., Белкіна Е., Міропольська Н. та інші. Особливо ґрунтовні праці Жоголь Л., вона визначає саме місце декоративного мистецтва в архітектурному просторі, але в її працях досліджено лише період другої половини ХХ століття. Також Голубець О. досліджує львівську кераміку цього періоду. Кара-Васильєва Т. досліджує художню кераміку та її місце в декоративному мистецтві ХХ століття. Більш широке уявлення про стан сучасної української декоративної кераміки можна скласти ознайомившись з науковими працями Пошивайла О., Чернявського К., але сучасний стан української декоративної кераміки ще мало вивчений, що зумовило написання нашої статті.

**Мета дослідження** визначити та класифікувати основні види сучасної української декоративної кераміки за різними призначеннями та напрямками.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Декоративна українська кераміка має різноманітні сфери застосування, можна сказати, що вона зараз не має обмежень. Кераміка засто-

совується скрізь, вона і естетична і функціональна, екстер'ерна та інтер'ерна, монументальна та виставкового характеру. Не можна обмежувати поняття «кераміка» лише посудом, це можуть бути також скульптури, панно, вазони, фонтани, оздоблення меблів, виставкові композиції.

На даний час немає повної класифікації декоративної кераміки, яка б розглядала різні види кераміки як органічну частину предметної системи, побудованої на єдиній основі (функціональній, морфологічній, технологічній, проєктній). Саме поняття «декоративний» сформульоване у Словнику української мови як: «призначений для оздоблення, прикраси» (Slovnyk ukraïnskoi movy, 235). Тобто, розглядаючи його по відношенню до кераміки, визначаємо її прикрашальну естетичну функцію. Поняття «функціональний» формулюється як пов'язаний з використанням певної функції (Slovnyk ukraïnskoi movy, 652)

В основі класифікацій декоративної кераміки, що використовується в інтер'єрі, можна виділити чотири групи, що відображені в схемі (рис. 1).

*Функціональні (ужиткові)* вимоги використання, визначаються мірою сумісності з процесами, що відбуваються в просторі. Це може бути любий простір, де розміщується твір декоративно-прикладного мистецтва. При виборі керамічного матеріалу в даному аспекті, необхідно враховувати орієнтацію приміщення, оглядовість, освітлення. У даному випадку керамічний твір повинен нести функцію, це

можуть бути керамічні світильники, елементи меблів, фонтани, вазони для квітів, перегородки та решітки, рами для дзеркал, посуд та інші декоративні функціональні речі з керамічних матеріалів. Але враховуючи те, що декоративна кераміка функціонального призначення все одно залишається інтенсивним декоративним елементом, слід враховувати її оглядовість в приміщенні, де часто вона займає місце центра всієї композиції приміщення. Тому проєктуючи приміщення з керамічними виробами функціонального призначення слід враховувати і її естетичні властивості (рис. 2).

*Естетичні* вимоги до декоративної кераміки, передусім визначають художні якості інтер'єра. Сучасна художня кераміка як самостійний композиційний елемент, виступає в різноманітних якостях. Починаючи з декоративного акценту на стіні, у вигляді панно чи тарілей, він поступово стає невід'ємною частиною цієї стіни як активна пластика, своєрідний живописно-пластичний рельєф, що приймає участь в організації простору. До числа важливих умов гармонізації простору інтер'єру за допомогою різноманітних видів декоративної кераміки слід віднести:

- кольорово-пластичну та ритмічну організацію керамічних елементів;
- масштабне співвідношення всіх керамічних елементів композицій по відношенню до предметного середовища, а також до людини;
- кольорова єдність кераміки та інших елементів інтер'єру;
- відповідність елементів декоративної кераміки функціям даного інтер'єру.

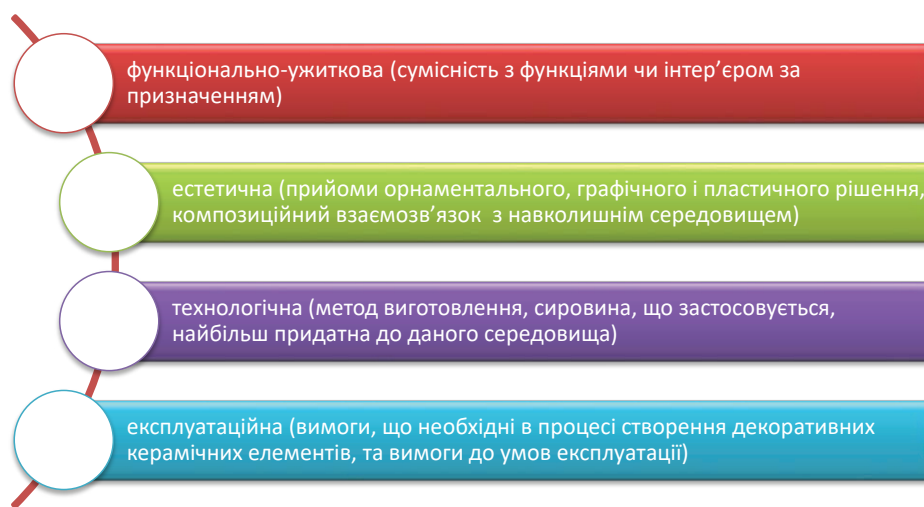


Рис. 1. Основі групи критеріїв класифікацій декоративної кераміки





Рис. 2. Класифікація декоративної кераміки за функціональними вимогами

Звісно, коли в приміщенні розміщують елементи декоративної кераміки, слід звертати увагу на композицію простору. Та вплив твору мистецтва на людину, що знаходиться в ньому.

Композиційні прийоми розміщення елементів художньої кераміки в інтер'єрі можливо представити як:

- площина, яка покриває одну чи декілька стін (суцільне площинне покриття);
- декоративна пляма на основі складного силуету;
- група декоративних плям на одній чи декількох стін (секційна);
- площина в просторі (як засіб зонування інтер'єру);
- об'ємна структура в просторі;
- об'ємно-просторова композиція.

Можливість зорового співставлення елементів у середовищі визначає гармонійну виразну систему. Можна виділити три принципи взаємодії середовища і декоративного керамічного твору:

- що базується на об'ємних домінантах;
- базується на просторових домінантах;
- або на домінуванні лінійно-осьового зв'язку.

Хоча іноді, і дуже часто, декоративна кераміка як кольоровий центр стає домінантою всієї загальної композиції в просторі.

Це стосується не тільки кераміки, а й взагалі сприйняття твору сучасного мистецтва в просторі, який стає кольоровою плямою в підтримку всієї композиції середовища. Класифі-

кація декоративної кераміки за естетичними вимогами відображена в схемі (рис. 3).

Слід звернути увагу на можливості якими зараз наділений твір мистецтва, він не є, як раніше, реалістичною картинкою, портретом чи пейзажем, він став центром кольорового напруження, естетичним наповненням в просторі (Poshyvailo, 2019).

Декоративна кераміка в середовищі почала грати домінуючу роль, слугувати центром загальної композиції. Простір в якому розміщується твір мистецтва повинен сприйматися як елемент загальної композиції та наповнювати його. Декоративна кераміка в середовищі, це не тільки плитка чи кахлі, як було традиційно. Сучасна кераміка набуває нових напрямків. Але, все ж таки, найпоширенішим видом кераміки в середовищі залишається модульна кераміка.

За допомогою модуля створюються ритмічні ряди, повтори певних елементів. Досвід побудови композиції показує, що повтор елементів не може здійснюватися до безкінечності. В якийсь момент, повтори стають нудними і монотонними, втрачають свої виразні можливості.

Тому, проектуючи простір з використанням елементів декоративної кераміки в ритмічному виконанні, слід враховувати композицію, де ритму надається активна роль. Слід передбачити, коли треба обмежити ритмічний ряд елементів. Можливий варіант відзначити перший та останній елемент трохи змінивши форму,

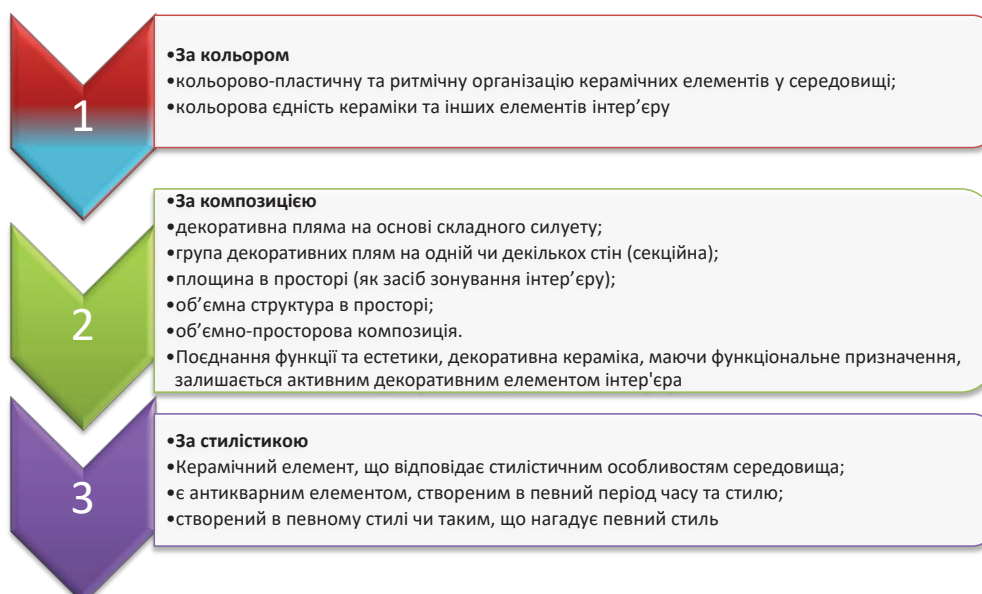


Рис. 3. Класифікація декоративної кераміки за естетичними вимогами

використати комбінаторність, щоб закінчити візуально подальший розвиток композиції. Існує спосіб обмеження даного ряду за допомогою елементів що змінюють напрямок, зустрічних елементів. Такі композиції динамічні.

Використання ритмічних керамічних композицій в архітектурному середовищі не обмежується простими елементами повтору форм, у створенні досконалих композицій необхідні декілька видів та форм ритмів. Тому для художника існує складна задача рішення їх взаємодії та співвідношення. Сучасна декоративна кераміка вийшла новий рівень, вона стала монументальною та зайняла важливе місце у створенні загальних композицій місць відпочинку, парків та інших рекреаційних середовищ (Poshyvailo, 2021).

Можна стверджувати, що сучасне середовище перестало існувати як функціональний простір, воно набуло іншого значення. Іноді його можна сприймати як виставковий простір для твору декоративної кераміки. Навіть сучасне житлове приміщення навантажене декоративними елементами. Декоративна кераміка прикрашає та наповнює змістом середовище.

Щодо *технологічного* виконання, твори сучасної художньої кераміки можуть бути створені в наступних основних напрямках:

- по принципу ручного формування кераміки за допомогою гончарного круга, ручного ліплення;

- на основі промислового формування з пластичних мас, лиття;

- синтезовані твори декоративної кераміки в змішаній техніці, з використанням різних матеріалів, але технологічно схожих.

Серед технологічних прийомів створення елементів декоративної кераміки в техніці ручного формування можна виділити такі види:

- *площинні*, створені на основі прийомів ручного ліплення, відминання з гіпсових форм;

- *фактурні*, створені на основі фактурних (шамотних мас або за допомогою надання фактури);

- *рельєфні*, коли в процесі ліплення виникають деталі чи елементи різної висоти;

- *об'ємні*, за допомогою гончарного круга, а також ручного ліплення.

Серед технологічних прийомів створення елементів декоративної кераміки в техніці промислового формування можна виділити такі види:

- *площинні*, створені на основі прийомів лиття у «наливні» форми та пресування;

- *рельєфні*, створені на основі прийомів лиття «зливним» способом, а також набором різних об'ємних елементів;

- *об'ємні*, створюються за допомогою лиття в гіпсові форми, формування з пластичної маси за допомогою станка.

До *експлуатаційних* характеристик кераміки відноситься рівень комфортності середовища та ряд інших задач, які вирішуються

шляхом використання керамічних матеріалів, що створюють оптимальний мікроклімат приміщення, їх безпека і зручність в експлуатації. Надійність керамічних виробів визначають зміни їх фізичних характеристик і моральне застаріння. Зміна фізичних характеристик відбувається під впливом зовнішнього середовища, як кліматичної (фізико-хімічні фактори), так і предметної (механічні і фізичні фактори). Вирішальним критерієм якості керамічних матеріалів для використання в інтер'єрах є експлуатаційні характеристики наведені в схемі (рис. 4)

Кожен з видів декоративної кераміки в залежності від складу мас, має різні властивості, які можуть бути критичними умовами при виборі матеріалі для конкретного середовища.

Як зазначалося, використання кераміки в середовищі настільки широке, що описати всі види немає можливості. Тому базуємося в нашому дослідженні та найпоширеніших

видах декоративної кераміки, що застосовуються в створенні сучасних середовищ.

У залежності від простору застосування декоративну кераміку різних видів можна поділити на інтер'єрну, екстер'єрну і садово-паркову. Але умови їх використання залишаються для всіх просторів однаковими. Так важливими факторами залишаються кольорові співвідношення декоративного керамічного елементу та простору розташування, форма, матеріал виготовлення та фактура (що залежить від матеріалу), масштабність предмету мистецтва в залежності від простору його розміщення, та призначення (функції) керамічного твору.

Всі ці фактори представлені в схемі нижче (рис. 5).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Відповідно до мети дослідження, у статті були визначені та класифіковані основні види сучасної української декоративної кераміки за різними призначеннями та напря-



Рис. 4. Класифікація декоративної кераміки за експлуатаційними характеристиками



Рис. 5. Декоративна кераміка залежно до розташування в середовищі та умови її використання

мами. Розглянуто стан сучасної декоративної кераміки. Зазначено, що види сучасної української декоративної кераміки можуть класифікуватися та залежати від різних факторів та умов використання. Сучасна декоративна кераміка має широкий спектр застосування, певні види ми дослідили, але стверджувати, що були розглянуті всі її види ми не будемо. Сучасна декоративна українська кераміка постійно розвивається та потребує вивчення.

Перспективою подальшого дослідження сучасної декоративної кераміки убачаємо у вивченні особливостей сприйняття сучасної декоративної кераміки, технологічних процесів її створення. Результати дослідження будуть використані в розробці та впровадженні нових освітніх компонентів, що стосуються вивчення сучасного декоративного мистецтва України для студентів вищих закладів освіти.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Белкіна Е. Міропольська Н. Українці у світовому мистецтві. Мистецтво та освіта. 2004. №4. С. 40-42.
2. Гервас О. Дизайн та монументальнодекоративне мистецтво. Кераміка та керамічні вироби. Навчально-методичний посібник. Умань. Видавничо-поліграфічний центр «АЛМІ», 2018. 112 с.
3. Голубець О. М. Львівська кераміка. Київ. Наукова думка, 1991. 120 с.
4. Довговічність кераміки та спроба її підвищення. Будівельне матеріалознавство: підручник/ за ред. П.В. Кривенко. К. ЕксОб. 2006. С. 170-171
5. Жоголь Л.С. Декоративне мистецтво в сучасному інтер'єрі. Київ. Будівельник, 1986 р.
6. Жоголь Л.Е. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. К. «Будівельник», 1973. – 111 с.
7. Кара-Васильєва Т. Художня кераміка. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках великого стилю. К.: Либідь. 2005. С.123 – 128.
8. Кераміка України. Довідково-іміджеве видання. К. Видавництво Серба М.А. ТОВ «Видавничий центр «Логос Україна», 2009. – 176с. ,сторінка 126
9. Крутенюк Н. Розповіді про кераміку. К. Либідь. 2002. 252 с.
10. Попова Г. Українське мистецтво ХХ століття. Мистецька освіта. 2002. №3. С. 47-49.
11. Пошивайло О. Міжнародне Бієнале художньої кераміки імені Василя Кричевського. 2019: каталог. Опішне: Українське Народознавство, 2021. 144 с.
12. Пошивайло О. Національний симпозиум монументальної кераміки «Гіганти незалежної України»: альбом-каталог. Опішне: Українське народознавство. 2021. 144 с.
13. Радько С. Гряде III національний стиль. Український керамологічний журнал, 1-4 (15-18), 2005, вид-во «Українське народознавство» Національного музею-заповідника українського мистецтва в Опішному. : Опішня, 2005. 336с.
14. Словник української мови: в 11 томах. 1970 – 1980.
15. Чернявський К.В. Архітектурно-художня кераміка в дизайні інтер'єрів дитячих лікувально-оздоровчих закладів [Текст] : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.07. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Х. 2012. 20 с.
16. Щербак В.А. Сучасна українська майоліка. Київ. «Наукова думка». 1974. 192 с.

#### REFERENCES:

1. Bielkina, E. & Miropolska, N. (2004). Ukraintsi u svitovomu mystetstvi [Ukrainians in world art]. *Mystetstvo ta osvita*. №4 [in Ukrainian].
2. Hervas, O. (2018). Dyzaïn ta monumentalnodekoratyvne mystetstvo. *Keramika ta keramichni vyroby* [Design and monumental and decorative art. Ceramics and ceramic products]. *Navchalno-metodychnyi posibnyk*. Uman: vydavnycho-polihrafichnyi tsentr «ALMI» [in Ukrainian].
3. Holubets, O. M. (1991). *Lvivska keramika* [Lviv ceramics]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Kryvenko, P.V. (Eds.). (2006). *Dovhovichnist keramiky ta sproba yii pidvyshchennia*. *Budivelne materialoznavstvo: pidruchnyk* [Durability of ceramics and an attempt to increase it. Structural materials science: a textbook]. K.: EksOb [in Ukrainian].
5. Zhohol, L.E. (1986). *Dekoratyvne mystetstvo v suchasnomu interieri* [Decorative and applied art in modern interior]. Kyiv: Budivelnyk [in Ukrainian].
6. Zhohol, L.E. (1973). *Dekoratyvne mystetstvo v interieri zhytla* [Decorative art in the interior of the home]. K: Budivelnyk [in Ukrainian].
7. Kara-Vasyliieva, T. (2005). *Khudozhnia keramika*. *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia*. U poshukakh velykoho styliu [Ceramic artists. Decorative art of Ukraine of the 20th center. In search of great style]. K.: Lybid [in Ukrainian]

8. Keramika Ukrainy. Dovidkovo-imidzheve vydannia [Ceramics of Ukraine. Reference image edition Ceramics of Ukraine. Reference image edition] (2009). K.: Vydavnytstvo Serba M.A. TOV «Vydavnychiy tsentr «Lohos Ukraina» [in Ukrainian].
9. Krutenko, N. (2002). Rozpovidi pro keramiku [Stories about ceramics]. K.: Lybid [in Ukrainian].
10. Popova, H. (2002) Ukrainske mystetstvo XX stolittia [Ukrainian art of the 20th century]. Mystetska osvita [in Ukrainian].
11. Poshyvailo, O. (2021). Mizhnarodne Biennale khudozhnoi keramiky imeni Vasylia Krychevskoho 2019: katalog [Vasyl Krychevskiy International Art Ceramics Biennale. 2019: catalog]. Opishne: Ukrainske Narodoznavstvo [in Ukrainian].
12. Poshyvailo, O. (2021). Natsionalnyi symposium monumentalnoi keramiky «Hihanty nezaleznoi Ukrainy»: albom-katalog [National Symposium of Monumental Ceramics "Giants of Independent Ukraine": album-catalogue]. Opishne: Ukrainske narodoznavstvo [in Ukrainian].
13. Radko, S. (2005) Hriade III natsionalnyi styl [The 3rd national style is coming]. Ukrainskyi keramolohichnyi zhurnal, 1-4 (15-18). Opishnia: vyd-vo «Ukrainske narodoznavstvo» Natsionalnoho muzeiu-zapovidnyka ukrainskoho mystetstva v Opishnomu [in Ukrainian].
14. Slovnyk ukrainskoi movy: v 11 tomakh [Dictionary of the Ukrainian language]. (Vols. 1-11). (1970-1980). Tom 2 [in Ukrainian].
15. Cherniavskiy, K.V. (2012). Arkhitekturno-khudozhnia keramika v dyzaini interieriv dytiachykh likuvalno-ozdorovchykh zakladiv [Architectural and artistic ceramics in the interior design of children's health care facilities]. Extended abstract of candidate's thesis. Kh.: Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets [in Ukrainian].
16. Shcherbak, V.A. (1974). Suchasna ukrainska maiolika [Modern Ukrainian majolica]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

УДК 75.7.02(535.6)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-11>

**Стелла МУНТЯН**

викладач кафедри образотворчого мистецтва, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65000

**ORCID:** 0000-0001-6252-9936

**Олена СПАССКОВА**

кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65000

**ORCID:** 0000-0002-2004-8402

**Бібліографічний опис статті:** Мунтян, С., Спасскова, О. (2024). Проблема освітлення при створенні художнього образу в сюжетній композиції в умовах пленеру. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 86–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-11>

## ПРОБЛЕМА ОСВІТЛЕННЯ ПРИ СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СЮЖЕТНІЙ КОМПОЗИЦІЇ В УМОВАХ ПЛЕНЕРУ

Пленерне освітлення для художника має велике значення. Саме на пленері художник збагачує свою палітру, роблячи її більш чистою й різноманітною. Розвиток просторового мислення, передача світло-сприйняття повітряного середовища, цілісності та узагальненості, що переходить в умовність, – основні завдання роботи над сюжетною композицією в умовах пленеру. Специфіка пленерного живопису потребує переосмислення основ зображення з урахуванням світлоповітряного середовища. Основою професійного становлення митця є розвинене творче мислення, вміння цілісно сприймати та зіставляти побачене з образами, що формуються в уяві, а також співвідносити цей уможливлений образ із композиційною побудовою на площині. Важливе значення в цьому процесі приділяється пленеру. У реальному світі художник знаходить не лише образи своїх картин, а й основу для композиційної побудови. Упевнений та виразний малюнок, звучний колорит, вільне володіння технікою – це основа на шляху до мистецтва живопису. **Мета статті** полягає у виявленні основних питань, які виникають під час створення сюжетної композиції при пленерному освітленні. **Методологія.** Використано історико-хронологічний та формально-стилістичний методи, які передбачають системне опрацювання матеріалу, його порівняння та синтез. **Наукова новизна.** Було проведено аналіз історії, теорії та методики створення художнього образу в сюжетній композиції в умовах пленеру, вивчено досягнення українських та зарубіжних художників у цій галузі. **Висновки.** Хоч би які зовнішні чинники впливали на зображуваний образ, загальний тон освітлення поєднує все різноманіття фарб пленерного живопису в загальну колористичну єдність. Знання всіх особливостей пленерного живопису допомагає збагатити та розширити практичні вміння та навички при створенні сюжетної композиції, зібрати творчий матеріал з новими образами та ідеями для майбутніх мистецьких робіт.

**Ключові слова:** пленер, сюжетна композиція, художній образ, колорит, світлоповітряне середовище.

**Stella MUNTIAN**

Lecturer at the Department of Fine Arts, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, 26, Staroportofrankivska str., Odesa, Ukraine, 65020

**ORCID:** 0000-0001-6252-9936

**Olena SPASSKOVA**

Candidate of Art Studies, Assistant at the Department of Theory and Methods of Decorative and Applied Arts and Graphics, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, 26, Staroportofrankivska str., Odesa, Ukraine, 65020

**ORCID:** 0000-0002-2004-8402

**To cite this article:** Muntian, S., Spasskova, O. (2024). Problema osvitlennia pry stvorenni khudozhnoho obrazu v suzhetnii kompozytsii v umovakh pleneru [The problem of lighting in creating an artistic image in a plot composition in plein air conditions]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 86–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-11>

## THE PROBLEM OF LIGHTING IN CREATING AN ARTISTIC IMAGE IN A PLOT COMPOSITION IN PLEIN AIR CONDITIONS

*Plein air lighting is of great importance for an artist. It is in the open air that the artist enriches his palette, making it purer and more diverse. The development of spatial thinking, the transfer of light perception of the air environment, integrity and generality, which turns into conventionality, are the main tasks of working on a plot composition in plein air conditions. The specificity of pleinair painting requires a rethinking of the basics of the image, taking into account the light and air environment. The basis of the artist's professional formation is developed creative thinking, the ability to holistically perceive and compare what is seen with the images formed in the imagination, as well as to correlate this speculative image with the compositional structure on the plane. The plein air plays an important role in this process. In the real world, the artist finds not only the images of his paintings, but also the basis for the compositional structure. A confident and expressive drawing, sonorous colour, fluency in technique are the basis on the way to the art of painting. **The purpose of the article** is to identify the main issues that arise during the creation of a plot composition under plein air lighting. **Methodology.** Historical-chronological and formal-stylistic methods are used, which involve systematic processing of the material, its comparison, and synthesis. **Scientific novelty.** An analysis of the history, theory and methodology of creating an artistic image in a plot composition in pleinair conditions was carried out, and the achievements of Ukrainian and foreign artists in this field were studied. **Conclusions.** No matter what external factors influence the depicted image, the general tone of lighting combines all the variety of colours of plein air painting into a general colouristic unity. Knowledge of all the features of pleinair painting helps to enrich and expand practical skills and abilities in creating a plot composition, to collect creative material with new images and ideas for future artistic works.*

**Key words:** plein air, plot composition, artistic image, colour, light and air environment.

**Актуальність проблеми.** Кожна людина – це невичерпне джерело, наповнене загадковістю, особливістю й неповторністю, кожен має щось своє, свою загадку, індивідуальність, яка цікавить усі покоління художників і змушує їх невпинно творити, шукати, думати, розвиватись. Саме вони, художники, змушують замислитись над створеним образом, змушують глибше зрозуміти, усвідомити ту чи іншу проблему, ситуацію, яка зображена на полотні. Багато про що може розповісти зображення людини: про свій настрій, переживання, відчуття, про час, у якому вона живе. Ми ніби торкаємось не до картини, а до самого життя, і можемо безпосередньо спілкуватися з персонажем. Кожен художник створює свій образ, виділяє важливе для нього, впливаючи на наше враження. Він підкреслює особливості й деталі в обличчі та поведінці людини, які важливі саме для нього. Таким самим чином, художник не може оминати вплив освітлення в сюжетній композиції, який допомагає глибше й серйозніше підійти до втілення образу та потребує детального аналізу як самим художником, так і глядачем.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** продемонстрував увагу українських науковців

до проблеми плернерного освітлення в створенні сюжетної композиції. Особливого значення вона набуває для представників Південноукраїнської школи живопису, які поєднують свою творчість з науково-педагогічною роботою на художньо-графічному факультеті в Південноукраїнському національному педагогічному університеті імені К. Д. Ушинського.

Так, проблема висвітлюється в наукових публікаціях старшого викладача кафедри образотворчого мистецтва, заслуженого художника України П. І. Нагуляка, як-от: «Національні традиції плернеру в просторі розвитку колористичної гармонії в студентів ХГФ» (Нагуляк, 2021), «Виховання цілісної картини світу в студентів художньо-графічного факультету в умовах плернерної практики» (Нагуляк, 2016), «Особливості створення натюрморту на плернері» (Нагуляк, 2019) та інших.

Старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, заслужений художник України В. П. Кабаченко приділяє велику увагу плернерному живопису в південних регіонах України в наукових працях: «Домінанта плернерного методу в створенні живописного образу північного Причорномор'я: традиції та сучасність» (Кабаченко, 2020), «Одеський пейзаж: пряма

мова» (Кабаченко, 2018), «Пейзаж і натюрморт: синтез жанрів в умовах світлоповітряного середовища Одеси» (Кабаченко, 2020).

Особливостям пленерного освітлення в місті присвячені наукові розвідки доцента кафедри образотворчого мистецтва, Заслуженої художниці України Н. А. Лози «Пейзажний образ Одеси. Варіативність мотивів для пленерної практики здобувачів вищої освіти художньо-графічного факультету» (Лоза, 2020) та «Особливості пленеру в умовах міста» (Лоза, 2019).

Отже, тема залишається актуальною як для митців загалом, так і для здобувачів художньої освіти.

**Мета дослідження** полягає у висвітленні методичних засад, формуванні художньо-педагогічної майстерності та розгляді основних питань, які виникають під час створення сюжетної композиції при пленерному освітленні.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** При створенні сюжетної композиції в умовах пленеру велику роль відіграє пейзажний живопис. Художнику важливо передати стан освітленості, атмосферні явища, простір і викликати цим у глядача відповідні почуття. У реальному житті чистого кольору практично немає. Коли художник пише пейзаж, то він по-різному може бачити ті самі предмети. Це залежить від часу доби, погоди, пори року.

Першу спробу передачі світлоповітряного середовища зробили в XV–XVI ст. представники венеціанської школи живопису – Дж. Белліні, Джорджоне та Тіціан. На їхніх полотнах сонячне та нічне світло отримало конкретне емоційне втілення. Подальша розробка проблеми світлоповітряного середовища спостерігається в живописі XVII–XVIII ст. в голландському пейзажі, венеціанській ведутті, роботах Рембрандта, Д. Веласкеса, А. Ватто, Дж. Тьєполо. На початку XIX ст. в Дж. Констебля та К. Коро. Але об'єктом пильної уваги світлоповітряне середовище стало лише в середині XIX ст. у творчості художників-імпресіоністів, які підняли цю тему на небувалу висоту. Причому в деяких живописних творах, майстрів передусім цікавило саме світлоповітряне середовище.

У другій половині та наприкінці XIX століття значення кольору посилюється в усіх напрямках живопису й навіть надмірно перебільшується в деяких з них на шкоду всім іншим образо-

творчим засобам. Імпресіоністи захопилися розробкою мінливості кольору предметів в умовах різного освітлення, часу доби та стану атмосфери. Вплив світлоповітряного середовища на форму та колір предметів помічали й живописці минулого, особливо реалісти XVII століття, але саме імпресіоністи зробили явища мінливості кольору своєю основною живописно-естетичною програмою, вивчаючи їх часом з науковою скрупульозністю та пристрастю. Живопис із природи на свіжому повітрі дав змогу цим художникам помітити в природі багато нового та знайти для цього нові мальовничі прийоми, показати барвисту гаму своїх полотен, підвищити яскравість кольору.

Водночас мальовничий метод імпресіонізму вів до дематеріалізації природи в зображенні. Предметний світ у живописі перетворювався на сніп вібруючих сяючих кольорових плям і виражав лише мінливу хиткість миті. Кольори розмивали локальні тони й розчиняли форму та колір об'єктів у звучанні відблисків. Ще Ежен Делакруа сформулював розуміння кольору, як засобу ідейної виразності: «Уся природа – це відблиски» (Теорія імпресії кольору, 2024).

Виразність колориту залежить не тільки від тону кольору: яскравого, стриманого, теплого або холодного, але й від характеру освітленості зображеної природи. Художня суть цього явища в тому, що залежно від характеру освітлення предметний світ сприймається нами по-різному. Милуючись природою, споглядаючи її при сході сонця, вдень, у місячному сяйві, у тумані, на вечірній зорі, у дощовий день та в багатьох інших станах ми відчуваємо неоднакові відчуття та переживання.

На відміну від скульптури, що залежить від реального освітлення, художник раз і назавжди створює у своєму творі світло, необхідне йому для тієї чи іншої виразності образу. У сучасному мистецтві деякі художники також удаються до колориту, побудованого на співвідношеннях локальних, відкритих кольорів, на поєднанні великих однаково забарвлених плям, але співвідношення цих кольорів підпорядковуються закономірностям освітленості та світлоповітряного середовища. Загальна гармонія полотна виникає зі співвідношень і поєднань найдрібніших численних плям – мазків пензля. При такому живописному підході до форми та кольору картина зблизька схожа на мозаїку,



створену з мазків різних тонів та відтінків фарб, і лише на відстані виникає враження повнокривної форми та відчуття реально існуючих предметів у певних умовах освітленості, повітряного середовища та простору. Колорит здається невіддільним від світла й повітря, його виразність особливо тісно пов'язана з переживанням природи та з тими образами, які насичені почуттям, настроєм, поезією життя. Зображення на картині ніби виникає на наших очах зі світла та повітря. Живописець ліпить фігури, предмети, їхнє оточення найтоншими відтінками та градаціями тонів (вальорами), перетворюючи поверхню полотна немовби в тканину, зіткану з різнокольорових ниток, але підпорядковану певному гармонійному єднанню загального колориту.

Значення освітлення для передачі кольору важко переоцінити. По суті, ми бачимо тільки те, що хоча б якось освітлене, та й сам колір – теж наслідок взаємодії освітлення й зору. В «Лекціях з естетики» Гегель писав: «Якщо ми тепер запитаємо, який той фізичний елемент, яким користується живопис, то це – світло як загальний засіб видимого прояву предметності взагалі» (Гегель, 2024).

Художника джерело світла може цікавити з різних точок зору. По-перше, йому не байдуже, при якому освітленні працювати при сонячному, полуденному світлі або розсіяному світлі похмурого дня. Сонячне світло найбільш природне та звичне, людське око краще всього пристосоване до нього. По-друге, джерело світла здавна становило інтерес і саме по собі, як предмет зображення: сонце, місяць, полум'я вогню завжди привертало увагу художників. Міняючи своє положення стосовно предмета, джерело світла в кожному окремому випадку по-різному визначає характер розподілу світлотіні на предметі. Коли він розташований на осі зору спостерігача, тобто фронтально щодо освітлюваного предмета, то створюване їм у цьому разі освітлення дає

змогу чітко бачити як обриси загальної форми предмета, так і контури окремих його частин, а також фактуру поверхні, градації світлотіні й кольору. Але водночас знижується видима об'ємність форми й гірше прочитується просторова глибина, тому що різниця в яскравості між освітленою частиною предмета й тлом буде незначною. Коли ж джерело займає діаметрально протилежне стосовно точки зору спостерігача місце, перебуваючи за предметом, то виникає той ефект освітлення, який прийнято називати контражуром, предмет сприймається силуетом, оскільки він увесь виявляється в зоні тіні, і його деталі будуть слабо помітні; за такої умови контраст між сильно освітленим тлом і затіненою передньою поверхнею предмета чітко розділить видиме на два просторових плани.

**Висновки й перспективи подальших досліджень.** Будь-якого художника, творця вирізняє не лише вдалий задум, а й уміння втілити його з найбільшою професійною виразністю. У розвитку художньої майстерності велику роль відіграють знання в сфері композиції та колористики. Колір оточує нас усюди. Тому ми розглядаємо саме пленерне освітлення, коли рівень світла вищий у сотню разів, ніж у приміщенні, що допомагає яскравіше, більш життєствердно передавати не тільки колористичний стан у сюжетній композиції, а й емоційне сприйняття від створеного образу.

Величезне значення надається розвитку художньої спостережливості, накопиченню життєвого матеріалу. Усі етапи роботи важливі, але особливо важливим питанням при створенні художнього образу в сюжетній композиції в умовах пленеру є вміння аналізувати навколишнє середовище. І смарагдовий гай, і освітлений променями заходу сонця ліс, і озерце зі сріблястими відблисками, якщо передати їх на полотні, здатні викликати в людині хвилювання й радість, насолоду від краси природи, зміцнити в ній любов до Батьківщини.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гегель. Естетика. URL: <https://vpered.wordpress.com/2020/09/07/fedchyshyn-hegel/> (дата звернення: 16.04.2024).
2. Кабаченко В. П. Домінанта пленерного методу у створенні живописного образу північного Причорномор'я : традиції та сучасність. *Збереження і розвиток традицій пленеру : художня освіта і арт-туризм* : тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 31.01–2.02 2020 р. Одеса, 2020. С. 32–33.

3. Кабаченко В. П. Одеський пейзаж : пряма мова. Одеса : Друк Південь, 2018. 162 с.
4. Кабаченко В. П. Пейзаж і натюрморт : синтез жанрів в умовах світлоповітряного середовища Одеси. *Збереження і розвиток традицій пленеру : художня освіта і арт-туризм* : тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 31.01–2.02 2020 р. Одеса, 2020. С. 33–34.
5. Лоза Н. А. Особливості пленеру в умовах міста. *Збереження і розвиток традицій пленеру : художня освіта і арт-туризм*: тези доповідей I Міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 1–3 лютого 2019 р. Одеса, 2019. С. 57–58.
6. Лоза Н. А. Пейзажний образ Одеси. Варіативність мотивів для пленерної практики здобувачів вищої освіти художньо графічного факультету. *Збереження і розвиток традицій пленеру : художня освіта і арт-туризм* : тези доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 31.01–2.02 2020 р. Одеса, 2020. С. 43–44.
7. Нагуляк П. І. Виховання цілісної картини світу у студентів художньо-графічного факультету в умовах пленерної практики. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. 2016. № 3. С. 71–75.
8. Нагуляк П. І. Національні традиції пленеру у просторі розвитку колористичної гармонії у студентів. *Декоративно-прикладне мистецтво в національній системі художньо-педагогічної освіти : сучасний досвід і перспективи* : тези доповідей I Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Одеса, 18–19 березня 2021 р. Одеса, 2021. С. 39–42.
9. Нагуляк П. І. Особливості створення натюрморту на пленері. *Збереження і розвиток традицій пленеру : художня освіта і арт-туризм*: тези доповідей I Міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 1–3 лютого 2019 р. Одеса, 2019. С. 79–81.
10. Теорія імпресії кольору. URL: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/yohannes-itten-teoriya-impresiyi-koloru> (дата звернення: 14.04.2024).

#### REFERENCES:

1. Hehel. Estetyka [Hegel. Aesthetics.]. (n.d.). vpered.wordpress.com Retrieved from <https://vpered.wordpress.com/2020/09/07/fedchyshyn-hegel/> [in Ukrainian].
2. Kabachenko V. P. (2020). Dominanta plenerneho metodu u stvorenni zhyvopysnoho obrazu pivnichnoho Prychornomoria : tradytsii ta suchasnist [The dominant plein-air method in the creation of a poetic image of the northern Black Sea region: traditions and modernity]. *Zberezhennia i rozvytok tradytsii pleneru : khudozhnia osvita i art-turyzm – Preservation and development of the plein-air tradition: art education and art tourism* : theses of the reports of the 2st International Scientific and Practical Conference. (pp. 32–33). Odesa [in Ukrainian].
3. Kabachenko V. P. (2018). Odeskyi peizazh : priama mova [Odesa landscape: direct speech]. Odesa : Druk Pivden [in Ukrainian].
4. Kabachenko V. P. (2020). Peizazh i natiurmort : syntez zhanriv v umovakh svitlopovitrianoho seredovyshcha Odesy [Landscape and still life: a synthesis of genres in the light and airy environment of Odessa]. *Zberezhennia i rozvytok tradytsii pleneru : khudozhnia osvita i art-turyzm – Preservation and development of the plein air tradition: art education and art tourism: theses of reports of the 2st International Scientific and Practical Conference*. (pp. 33–34). Odesa [in Ukrainian].
5. Loza N. A. (2019). Osoblyvosti pleneru v umovakh mista [Peculiarities of plein air in city conditions]. *Zberezhennia i rozvytok tradytsii pleneru : khudozhnia osvita i art-turizm – Preservation and development of the plein air tradition: art education and art tourism: theses of reports of the 1st International Scientific and Practical Conference*. (pp. 57–58). Odesa [in Ukrainian].
6. Loza N. A. (2020). Peizazhnyi obraz Odesy. Variatyvnist motyviv dlia plenernoi praktyky zdobuvachiv vyshchoi osvity khudozhno hrafichnoho fakultetu [Landscape image of Odessa. Variability of motifs for plein-air practice of students of higher education of the faculty of art and graphics]. *Zberezhennia i rozvytok tradytsii pleneru : khudozhnia osvita i art-turyzm – Preservation and development of the plein air tradition: art education and art tourism: theses of reports of the 2st International Scientific and Practical Conference*. (pp. 43–44). Odesa [in Ukrainian].
7. Nahuliak P. I. (2016). Vykhovannia tsilisnoi kartyny svitu u studentiv khudozhno-hrafichnoho fakultetu v umovakh plenernoi praktyky [Education of a holistic picture of the world among students of the art and graphic faculty in the conditions of plein air practice]. *Naukovyi visnyk Pivdenoukrajinskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. Ushynskoho – Scientific Bulletin of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynskoho*, 3, 71–75 [in Ukrainian].
8. Nahuliak P. I. (2021). Natsionalni tradytsii pleneru u prostori rozvytku kolorystychnoi harmonii u studentiv [National plein-air traditions in the space of development of color harmony among students]. *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo v natsionalnii systemi khudozhno-pedahohichnoi osvity : suchasnyi dosvid i perspektyvy – Decorative and*

applied art in the national system of art and pedagogical education: modern experience and perspectives: theses of reports of the 1st All-Ukrainian scientific and practical conference. (pp. 39–42). Odesa [in Ukrainian].

9. Nahuliak P. I. (2019). Osoblyvosti stvorennia natiurmortu na pleneri [Peculiarities of creating a still life in the open air]. Zberezhennia i rozvytok tradytsii pleneru : khudozhnia osvita i art-turizm – Preservation and development of the plein air tradition: art education and art tourism: theses of reports of the 1st International Scientific and Practical Conference. (pp. 79–81). Odesa [in Ukrainian].

10. Teoriia impresii koloru [Theory of color impression]. (n.d.). [www.arthuss.com.ua](https://www.arthuss.com.ua) Retrieved from <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/yohannes-itten-teoriya-impresiyi-koloru> [in Ukrainian].

УДК 75.058.071.1(477-87)"20"Криволап  
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-12>

### **Таміла ПЕДАН**

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053

**ORCID:** 0000-0002-6855-1920

**Бібліографічний опис статті:** Педан, Т. (2024). Творчість української мисткині петриківського розпису Катерини Криволап у Канаді. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 92–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-12>

## **ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТКИНИ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ КАТЕРИНИ КРИВОЛАП У КАНАДІ**

У статті досліджується творчість Катерини Криволап, яка проживає в Канаді і спеціалізується на петриківському розписі. У статті розглянуто її техніку виконання, стиль, основні сюжети робіт, описано її діяльність в контексті української діаспори. **Мета статті** – проаналізувати творчість Катерини Криволап в контексті українського декоративного розпису, яким вона займається проживаючи в українській діаспорі, в Канаді. **Методологія дослідження.** Мета нашого дослідження зумовила застосування комплексу теоретичних і емпіричних методів. Зокрема, було залучено метод системного аналізу, структурно-функційний метод, історичний, інтерв'ю, методи дедукції та індукції. **Наукова новизна** полягає у комплексному дослідженні творчості мисткині Катерини Криволап в контексті українського мистецтва діаспори. **Висновки** дослідження підсумовують аналіз творчості мисткині. Зокрема серед улюблених сюжетів в творчості Катерини Криволап можна побачити традиційні, для петриківського розпису, образи квітів троянд, мальв, казкових квітів, стилізованих Дерев життя, птахів, жар-птиць та півників та ін. У статті зазначено, що улюблені кольори мисткині в творчості – традиційні для петриківки жовтогарячі відтінки: червоний, жовтий та помаранчевий, а також поєднання синьо-блакитно-фіолетових відтінків, рожево-фіолетових, бежево-коричневих, червоно-чорних та зелено-коричневих. Мисткиня любить експериментувати з кольором і формами, тому у своїй творчості звертається до нетипових для петриківки сюжетів, підлаштовуючи її під контекст морського оточення Атлантики та тропічного колориту Філіппін, які гостинно приймали новостворені художницею роботи в своїх галереях. Катерина Криволап стала однією з перших українських мисткинь, яка перенесла петриківку з кераміки та декоративної пластики на полотно й таким чином зробила її доступною для експонування в багатьох відомих галереях світу, зокрема її виставки проходили в галереї Grand Manan в Канаді, в галереях Itallii Bottega d'Arte Merlino та Merlino Firenze, на ярмарку сучасного мистецтва International Contemporary Art Fair у Португалії, у торговому центрі Парижа Carrousel du Louvre у Франції, на Мангеттені в США, в галереї Artienda на Філіппінах, в CICA Museum, в Кореї та в Альбертській раді українського мистецтва в Едмонтоні, в Канаді. Зазначається про важливість дослідження митців діаспори, зокрема Катерини Криволап, оскільки говорячи про українське мистецтво і його впізнаваність у світі, ми привертаємо увагу всесвітнього суспільства до України і до подій які в ній відбуваються.

**Ключові слова:** петриківський розпис, майстри петриківки, митці петриківського розпису, українська діаспора, мистецтво, Катерина Криволап, творчість за кордоном.

### **Tamila PEDAN**

PhD student at the Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture, 20 Voznesensky Uzviz, Kyiv, Ukraine, 04053

**ORCID:** 0000-0002-6855-1920

**To cite this article:** Pedan, T. (2024). Tvorchist ukrainiskoi mystkyni petrykivskoho rozpysu Kateryny Kryvolap u Kanadi [The work of the Ukrainian artist of the Petrykivka painting Kateryna Kryvolap in Canada]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 92–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-12>

## **THE WORK OF THE UKRAINIAN ARTIST OF THE PETRYKIVKA PAINTING KATERYNA KRYVOLAP IN CANADA**

The article examines the work of Kateryna Kryvolap, who lives in Canada and specializes in Petrykiv painting. The article examines her art technique, style, main plots of her works, describes her activities in the context of the Ukrainian

diaspora. **The purpose of the article** is to analyze the work of Kateryna Kryvolap in the context of Ukrainian decorative painting, which she is engaged in while living in the Ukrainian diaspora, in Canada. Research methodology. **The purpose of our research** determined the application of a complex of theoretical and empirical methods. In particular, the method of system analysis, structural-functional method, historical, interview, deduction and induction methods were involved. **The scientific novelty** consists in a comprehensive study of the work of the artist Kateryna Kryvolap in the context of the Ukrainian art of the diaspora. **The conclusions of the study** summarize the analysis of the artist's work. In particular, among the favorite subjects in the work of Kateryna Kryvolap, you can see the images of roses, mallows, fairytale flowers, stylized trees of life, birds, firebirds and roosters, etc., traditional for Petrykivka painting. The article states that the artist's favorite colors in her work are yellow-hot shades traditional for petri dishes: red, yellow and orange, as well as a combination of blue-blue-violet shades, pink-violet, beige-brown, red-black and green-brown. The artist likes to experiment with color and forms, so in her work she turns to atypical subjects for the main plots of Petrykivka painting, adapting it to the context of the Atlantic sea environment and the tropical color of the Philippines, which hospitably received the newly recreated works by the artist in their galleries. Kateryna Kryvolap became one of the first Ukrainian artists who transferred Petrykivka painting from ceramics and decorative plastic to the canvas and thus made it available for exhibition in many famous galleries of the world, in particular, her exhibitions were held in the Grand Manan gallery in Canada, in the Bottega galleries in Italy d'Arte Merlino and Merlino Firenze, at the International Contemporary Art Fair in Portugal, the Carrousel du Louvre in Paris, France, Manhattan in the US, the Artienda Gallery in the Philippines, the CICA Museum in Korea, and the Alberta Council of Ukrainian art in Edmonton, Canada. It is noted about the importance of researching artists of the diaspora, in particular Kateryna Kryvolap, because speaking about Ukrainian art and its recognition in the world, we draw the attention of the world society to Ukraine and to the events taking place in it.

**Key words:** Petrykivka painting, masters of Petrykivka painting, artists of Petrykivka painting, Ukrainian diaspora, art, Kateryna Kryvolap, creativity abroad.

**Постановка проблеми.** Українське мистецтво завжди було важливою складовою національної культури. Сьогодні, у часи війни, коли Україна переживає випробування на стійкість та проходить складний культурний процес декомунізації та деколонізації, дослідження діяльності майстрів петриківського розпису за кордоном набуває особливої актуальності. На фоні усіх культурно-історичних перетворень, мистецтво стає не лише засобом вираження культурної спадщини, а й знаком національної ідентичності та солідарності. У цій статті ми розглянемо важливість дослідження та збереження петриківського розпису за кордоном на прикладі творчості мисткині Катерини Криволап, яка проживає в Канаді, приймає участь у благодійних аукціонах на підтримку України і всіляко підтримує культурний імідж українського декоративного мистецтва за кордоном.

**Аналіз досліджень.** Звертаючись до теми дослідження петриківського розпису за кордоном, потрібно згадати найперші ґрунтовні дослідження Надії Глухенької (Глухенька, 1973) в яких вона аналізувала творчість майстрів петриківського розпису та їх найперші проекти розпису, зокрема розпису внутрішніх приміщень. У статті «Сучасний петриківський стінопис» (Глухенька, 1963, с. 79–81) Н. Глухенька описала один з найперших масштабних проектів розпису Т.Пати, яка у 1935 році отримала замовлення на розпис аудиторії Київського

художнього інституту, де створила сімнадцять орнаментальних панно (Глухенька, 1973), а в 1951 році П. Глуценко, М. Тимченко, сестри Павленко прикрасили стенд книг у виставковому павільйоні Декади української літератури та мистецтва в Москві. В ті часи майстри здійснювали розписи інтер'єрів громадських споруд, дотримуючись традиційних підходів. У 1978 році вийшов альбом «Федір Панко: декоративний розпис» (Глухенька, 1978), до якого Н. Глухенька написала вступну статтю, в якій подала біографічні дані про митця, відзначила особливості його сюжетних композицій і описала його виставковий досвід протягом 1968-1969 рр., коли Українське товариство дружби і культурних зв'язків із зарубіжними країнами відправило твори майстра для показу в 10 різних країн світу. Дослідженням творчості митців петриківського розпису займався й дослідник Б.Бутник-Сіверський, який наприкінці 1960-х – на поч. 1970-х рр. опублікував декілька альбомів, присвячених декоративним розписам та творчості окремих майстрів, серед яких був альбом «Українське народне мистецтво. Живопис» (Бутник-Сіверський, 1967). Саме Б. Бутник-Сіверський написав вступну статтю до альбому «Марфа Тимченко» (Б. Бутник-Сіверський, 1974), де описав етапи творчого розвитку майстрині та особливості її індивідуального стилю, а також описав її участь у республіканських, всесоюзних і зарубіжних виставках з 1949 року.

Дослідження діяльності сучасних митців петриківського розпису ще не достатньо актуалізоване незважаючи на те, що воно є не лише символом української культури, але й є важливим засобом вираження національної ідентичності та солідарності, особливо у військовий період. Розуміння впливу війни на розвиток та поширення петриківського розпису за кордоном може допомогти у підтримці українських митців та популяризації української культури в умовах глобалізації. Таке дослідження матиме велике значення як для академічного мистецтвознавства, так і для розвитку стратегій культурної дипломатії та підтримки української діаспори.

**Мета статті** – представлення та аналіз творчості Катерини Криволап, яка спеціалізується на петриківському розписі і проживає в українській діаспорі, в Канаді.

**Виклад основного матеріалу.** Мисткиня Катерина Криволап народилася в Києві, але вже понад 5 років проживає і працює в Канаді. За фахом мисткиня економіст, а за покликанням серця – художник. У дитинстві мисткиня навчалася основам петриківського розпису у мами Тетяни Василівни, яка вела художній гурток і залучала юну мисткиню до творчості. Проте по-справжньому зайнятися творчістю майстриню надихнула сестра Наталя, яка обожнювала петриківський розпис і всіляко заохочувала до цього Катерину. Постійно покращуючи свої навички малювання, вона випрацювала свій власний авторський стиль.

Катерина Криволап стала однією з перших українських мисткинь, яка перенесла петри-

ківку з кераміки та декоративної пластики на полотно й таким чином зробила її доступною для експонування в багатьох відомих галереях світу. На своєму рахунку майстриня має чималий список закордонних виставок, які проходили в галереї Grand Manan в Канаді, в галереях Італії Bottega d'Arte Merlino та Merlino Firenze, на ярмарку сучасного мистецтва International Contemporary Art Fair у Португалії, у торговому центрі Парижа Carrousel du Louvre у Франції, на Мангеттені в США, в галереї Artienda на Філіппінах. Нещодавно відбулася виставка мисткині в SICA Museum, в Кореї та в Альбертській раді українського мистецтва в Едмонтоні, в Канаді. Катерина Криволап також створювала візерунки для бренду OLIZ, історія якого розпочалася в 2013 році з колекціонування старовинних українських хусток та реставрації унікальних екземплярів хусток. Аби відродити яскраві українські орнаменти та адаптувати їх в наше повсякденне життя, бренд розробив хустки, метою яких було поєднання генетичного коду української культури та сучасних модних тенденцій. Серед них були й візерунки з казковими квітами у техніці петриківського розпису, розробкою яких займалась саме Катерина Криволап.

Улюблені сюжети в творчості Катерини Криволап — традиційні, для петриківського розпису, образи квітів троянд, мальв, казкових квітів, стилізованих Дерев життя (рис. 1), птахів (рис. 2), жар-птиць та півників. Розпочинаючи створення роботи Катерина перш за все звертається до кольорів і лише потім візуалізує загальну композицію (8).



Рис. 1. Дерево життя



Рис. 2. Фенікс кохання

Улюблені кольори мисткині у творчості – традиційні жовтогарячі відтінки: червоний, жовтий та помаранчевий, а також поєднання синьо-блакитно-фіолетових відтінків, рожево-фіолетових, бежево-коричневих, червоно-чорних та зелено-коричневих. Проживаючи на маленькому острові в Атлантиці, мисткиня щодня споглядала морських мешканців океану та надихалася їх непоборним духом та бажанням приборкувати водні стихії. Саме завдяки цим хвилинам натхненного споглядання мініатюрними мазками петриківки вона створила окремі роботи на морську тематику з черепахами, китами, рибками, котиками та медузами, які об'єднала на виставці в галереї Grand Manan у провінції Канади New Brunswick (рис. 3, 4). Розглядаючи роботи на морську тематику, можна побачити абсолютно не традиційну для класичної петриківки атмосферу та стилістику, проте вдивляючись у візерунки на загальному тлі з морськими жителями вимальовуються традиційні для петриківки мазки – «зернятка», «гребінчики», «горішки» та «перехідні мазки».

Також, готуючись до своєї персональної виставки на Філіппінах в галереї Artienda, мисткиня створила окрему колекцію (рис. 5, 6) на тропічну тематику з пальмами, бананами, папороттю, птахами та тваринами аби роботи перегукувалися з місцевим колоритом, але не втрачали оригінальності і були виконані петриківськими мазками. Особливістю цієї серії робіт є те, що вони в більшості виконані на темно-синьому тлі у яскраво-токсичних кольорах – салатовому, світло-рожевому, насиченому червоному та жовтому, бірюзовому та помаранчевому.

Незважаючи на цей не надто традиційний набір колірної гамми, здатної здивувати уяву найкреативніших сучасних митців, атмосфера

робіт викликає приємні відчуття казкового та фантастичного світу, трішки не схожого з тим казковим світом, який традиційно малюють петриківські митці, але ще більш дивовижного і неординарного у порівнянні з класичними сюжетами петриківки. Багато картин мисткині виконані у синьо-жовтих кольорах, ділячись якими в інстаграмі мисткиня помічає їх гештегом #standwithukraine аби привернути увагу всесвітнього суспільства до України та її становища. Катерина Криволап неодноразово виставляла свої роботи на аукціон, закликаючи громади Вінніпегу та Манітоби придбати роботи та підтримати організації, які надають гуманітарну допомогу українцям, що постраждали від російського вторгнення.

У 2022 році видавництво «Читай українською» створило проєкт «Українська артгалерея» для бажаючих відчувати себе митцем, що створює власні інтерпретації та відкриває в собі нові грані. В основу проєкту лягли роботи українських митців та мисткинь, відтворені у форматі картин для розпису за номерами. Найпершими представленими роботами в проєкті «Української артгалереї» (9) стала серія робіт «Блакитний квартет» Катерини Криволап у патріотичних синьо-жовтих кольорах (рис. 7). Кольори українського прапора, як зв'язок з Батьківщиною, обрані мисткинею не випадково, адже максимальна символічність, що сполучає творчість художниці і дозволяє поринати у традиції минулого, тоненькою ниткою пронизує увесь її творчий шлях. Максимальна кількість важливих символів в роботах мисткині – є оберегом для кожної української родини, яка придбає для себе зразки її робіт.

У січні 2024 року у Сан-Франциско відбулася благодійна виставка (10) на основі воєнних свідчень українців, збережених на онлайн-платформі Svidok.org: «Стійкість попри все». Її

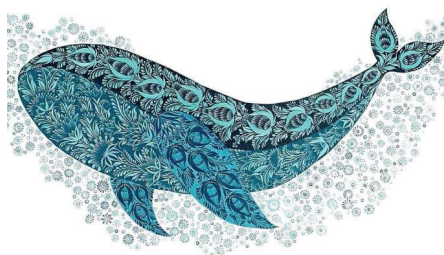


Рис. 3. Безмежний велетень

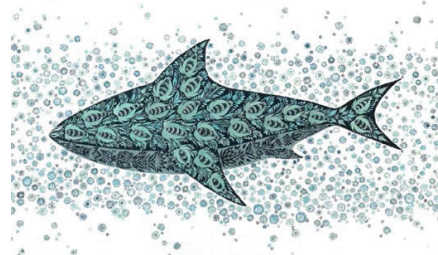


Рис. 4. Спокійний хижак

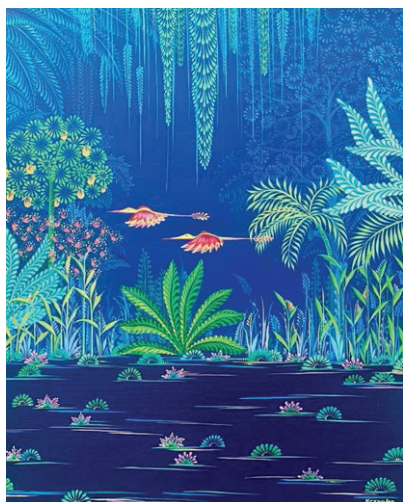


Рис. 5. Тропічна утопія

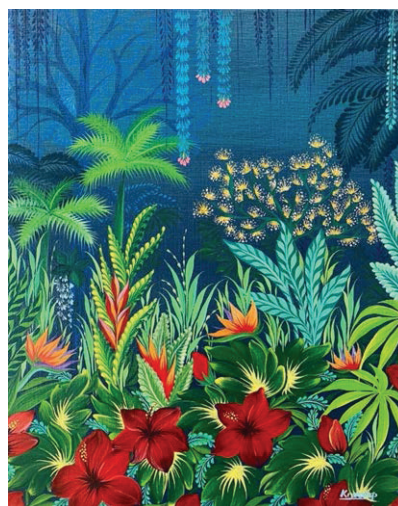


Рис. 6. Недоторканий оазис



Рис. 7. Серія картин «Блакитний квартет»

організували, аби спонукати всесвітнє суспільство і надалі продовжувати підтримувати Україну. На виставці серед предметів мистецтва були презентовані і витвори мистецтва петриківського розпису Катерини Криволап. Просуваючи українське мистецтво за кордоном, вона підтримує міжнародний авторитет українських митців і сприяє візуальній впізнаваності українського декоративного розпису за кордоном.

**Висновки.** Творчість Катерини Криволап особливо важлива зараз, оскільки говорячи про українське мистецтво і його впізнаваність у світі, вона привертає увагу всесвітнього суспільства до України, до війни, яка щодня

забирає життя звичайних людей та навіть митців, до української історії та деколонізаційних процесів, які зараз необхідні українській спільноті. Підсумовуючи вищесказане, важливо зауважити про актуальність дослідження творчості українських митців, які опинилися за кордоном і продовжують творчо виражати свої думки та підтримувати розвиток українського традиційного мистецтва. Крім традиційного підходу створення робіт, мисткиня новаторськи застосовує петриківку підлаштовуючи її під контекст морського оточення Атлантики та тропічного колориту Філіппін, які гостинно приймали новостворені художницею роботи



в своїх галереях. Такий задум дозволяє українським митцям вибудовувати умовні культурно-дипломатичні мости між Україною та країнами-розпорядниками галерейних просторів. Катерина Криволап не оминула і контекст війни у своїх виставкових проєктах, зокрема долучалася зі своїми роботами до збору на гуманітарні потреби українців, які постраждали від російського вторгнення. Мистецтво в усі часи було сильним засобом вираження соціальної підтримки та солідарності, й водночас в найнетолерантніші радянські часи інструментом примусу та пропаганди, від якої ми зараз намагаємось позбутися. Завдяки позиції українських художників під час повномасштабного втор-

гнення росії до України, чимало гуманітарних зборів та благодійних проєктів закривають за допомогою культурно-мистецької діяльності. Як приклад, художні твори Катерини Криволап стають не лише демонстрацією неповторної краси декоративного мистецтва України, а й активною формою залучення громадської уваги до існуючої проблеми. Відкриті виставки, аукціони та благодійні заходи стають платформою для збору коштів на допомогу постраждалим, а також для підтримки української армії та волонтерських організацій. Така мистецька позиція свідчить про те, що українські художники не лише творять красу, а й активно допомагають своїй країні у важкі часи.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Глухенька Н. Петриківські майстри декоративного розпису. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. 23 с.
2. Петриківські розписи : альбом / авт. і упоряд. Н. О. Глухенька. Київ : Мистецтво, 1973. 69 с.
3. Глухенька Н. Сучасний петриківський стінопис. Народна творчість та етнографія. 1963. № 4. С. 79–81.
4. Пата Тетяна: альбом / авт. вступ. ст. та упоряд. Н. О. Глухенька. Київ : Мистецтво, 1973. 93 с.
5. Федір Панко. Декоративний розпис : альбом / упорядник і авт. вст. ст. Н. О. Глухенька. Київ : Мистецтво, 1978. 77 с.
6. Бутник-Сіверський Б. Українське народне мистецтво. Живопис. Київ : Мистецтво, 1967. 222 с.
7. Марфа Тимченко : Альбом / упорядник і авт. вст. ст. Б. Бутник-Сіверський. Київ : Мистецтво, 1974. 97 с.
8. УКРАЇНЬСЬКА КУЛЬТУРА НА КАНАДСЬКІЙ ЗЕМЛІ. URL: <https://journal.milleniumra.com.ua/199/1585/> (дата звернення: 19.01.2024)
9. Хороша ідея: проєкт з картин українських художників, які можна розписувати власноруч URL: <https://ukrainky.com.ua/horosha-ideya-proyekt-z-kartyn-ukrayinskyh-hudozhnykiv-yaki-mozhna-rozpysuvaty-vlasnoruch/> (дата звернення: 19.01.2024).
10. «Стійкість попри все». У Сан-Франциско відбулася благодійна виставка свідчень українців про війну. URL: <https://nakipelo.ua/stijkist-popry-vse-u-san-frantsysko-vidbulas-blahodijna-vystavka-voienykh-svidchen-ukraintsiv-aby-sponukaty-amerykantsiv-pidtrymuvaty-ukrainu> (дата звернення: 22.04.2024).

#### REFERENCES:

1. Hlukhenka, N. (1959). Petrykivs'ki maystry dekoratyvnoho rozpysu [Petrykivka masters of decorative painting]. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvor. mystetstva i muz. lit. URSR [in Ukrainian]
2. Hlukhenka, N. O. (1973). Petrykivski rozpysy: al'bom [Petrykivka paintings: an album]. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Hlukhenka, N. (1963). Suchasnyy petrykivs'kyu stinopys. Narodna tvorchist' ta etnografiya [Modern Petrykivka mural painting. Folk art and ethnography].  
Hlukhenka N. Modern Petrykivka mural painting. Folk art and ethnography. № 4. [in Ukrainian].
4. Hlukhen'ka, N. O. (1973). Pata Tetyana: al'bom [Pata Tetiana: an album]. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Hlukhen'ka, N. O. (1978). Fedir Panko. Dekoratyvnyy rozpys : al'bom [Fedir Panko. Decorative painting: an album]. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Butnik-Siverskiy, B. (1967). Narodnyye ukrainskiye risunki [Ukrainian folk art. Painting]. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian]
7. Butnik-Siverskiy, B. (1974). Marfa Tymchenko : Al'bom [Marfa Tymchenko: Album]. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
8. UKRAINIAN CULTURE ON CANADIAN LAND. URL: <https://journal.milleniumra.com.ua/199/1585/> (date of access: 19.01.2024)

9. Good idea: a project of paintings by Ukrainian artists that you can paint yourself URL: <https://ukrainky.com.ua/horosha-ideya-proyekt-z-kartyn-ukrayinskyh-hudozhnykiv-yaki-mozhna-rozpysuvaty-vlasnoruch/> (date of access: 19.01.2024)

10. «Resilience against all odds». A charity performance of Ukrainians' testimonies about the war took place in San Francisco. URL: <https://nakipelo.ua/stijkist-popry-vse-u-san-frantsysko-vidbulas-blahodijna-vystavka-voiennykh-svidchen-ukraintsiv-aby-sponukaty-amerykantsiv-pidtrymuvaty-ukrainu> (date of access: 22.04.2024)

УДК 7.048.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-13>

**Михайло СИДОР**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100

**ORCID:** 0000-0003-1616-6075

**Бібліографічний опис статті:** Сидор, М. (2024). Абстрактне в образотворчості сьогодення: обумовлена актуальність та гонитва за «сучасним». *Fine Art and Culture Studies*, 2, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-13>

**АБСТРАКТНЕ В ОБРАЗОТВОРЧОСТІ СЬОГОДЕННЯ:  
ОБУМОВЛЕНА АКТУАЛЬНІСТЬ ТА ГОНИТВА ЗА «СУЧАСНИМ»**

У статті висвітлено авторську позицію щодо визначення сучасних наративів дієвості абстрактного в системі функціонування образотворчого мистецтва сьогодення, представлено на суспільний огляд ключові аспекти аналізу причин і принципів звернення нинішніх вітчизняних митців (живописців, графіків, скульпторів) до абстрактної виражальності як такої. Спонукальним чинником до проведення такого дослідження послужило бажання з'ясувати, що є найбільш вагомим і значимим для повноти вираження у цій сфері.

**Мета статті** – дати оцінку абстрактного, як чинника і виразника сучасних поступів вітчизняних митців, визначити співвідношення в ньому обумовленої актуальності та «гоніння за сучасним».

**Методологія.** Механізм розгляду піднятих питань побудований на основі комплексного аналізу природи абстрактного, його актуальності в процесах пошуків нинішніми митцями інноваційних форм творчого вираження. Основні методи роботи – пошуково-бібліографічний, мистецтвознавчий, діахронно-синхронний, спостереження, аналітичний, компаративний, інтеграційний, абстрагування, диференціювання, систематизації.

**Наукова новизна.** Вперше робиться спроба об'єктивно вивести алгоритм продуктивної реалізації художника через призму абстрактного, апелюючи безпосередньо до спонук, принципів і механізмів послуговування засобами абстрактної виражальності. Означено два ключові аспекти, якими в принципі конституюються сучасні вітчизняні абстракціоністи: суть одного розкривається через формулу дій «від об'єктивно затребуваного і актуального до суб'єктивного вираження опрацьованого», а другого – у радикально протилежному русі – «від суб'єктивного, індивідуального до виходу на загальне».

**Висновки.** Підкреслено, що мистецький твір з'являється як результат зародження і реалізації творчої ідеї. Тому безпосередньо судити про ступінь досягнення наміченої мети у роботі може лиш сам її автор. Однак у цьому дослідженні «під оцінку» ставилася не стільки якість абстрактних творів, виконаних сучасними українськими митцями, як самі принципи провадження роботи у цій сфері, механізми добору авторами алгоритмів виконання творів такого ґатунку, пошуку їх контенту, манер стилістично-образної подачі та прийомів технічного втілення унаочнюваного.

**Ключові слова:** абстрактне мистецтво, актуальність, дієвість, сучасне, суб'єктивне.

**Mykhailo SYDOR**

PhD of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts Department, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, 24 Ivan Franko str., Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100

**ORCID:** 0000-0003-1616-6075

**To cite this article:** Sydor, M. (2024). Abstraktne v obrazotvorchosti sohodennia: obumovlenna aktualnist ta honytva za «suchasnym» [Abstract in today's art: conditioned relevance and chasing the «modernen»]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-13>

**ABSTRACT IN TODAY'S ART: CONDITIONED RELEVANCE  
AND CHASING THE «MODERNEN»**

The article highlights the author's position regarding the definition of modern narratives of the effectiveness of the abstract in the functioning system of today's fine art, presents for public review the key aspects of the analysis

of the reasons and principles of the appeal of current domestic artists (painters, graphic artists, sculptors) to abstract expressiveness as such. The motivating factor for conducting such a study was the desire to find out what is the most significant and significant for the fullness of expression in this area.

**The purpose of the article** – is to give an assessment of the abstract as a factor and an expression of the modern actions of domestic artists, to determine the relationship between the actuality stipulated in it and the «pursuit of the modern».

**Methodology.** The mechanism for consideration of the raised questions is built on the basis of a complex analysis of the nature of the abstract, its relevance in the search processes of modern artists for innovative forms of creative expression. The main methods of work are search-bibliographic, art history, diachronic-synchronous, observational, analytical, comparative, integration, abstraction, differentiation, systematization.

**Scientific novelty.** For the first time, an attempt is made to objectively derive the algorithm of the artist's productive realization through the prism of the abstract, appealing directly to the motivations, principles and mechanisms of using the means of abstract expressiveness. Two key aspects with which modern domestic abstractionists in principle are connoted are identified: the essence of one is revealed through the formula of actions «from the objectively demanded and actual to the subjective expression of the elaborated», and the second – in a radically opposite movement – «from the subjective, individual before going public».

**Conclusions.** It is emphasized that a work of art appears as a result of the birth and realization of a creative idea. Therefore, only the author can directly judge the degree of achievement of the intended goal in the work. However, in this study, it was not so much the quality of abstract works performed by modern Ukrainian artists that was «under evaluation», but the very principles of work in this field, the mechanisms of the authors' selection of algorithms for the execution of works of this type, the search for their content, the manner of stylistic and figurative presentation and techniques technical embodiment of the visualized.

**Key words:** abstract art, relevance, effectiveness, modern, subjective.

**Актуальність проблеми.** Світ абстрактного різноликий і різнобарвний, багатий на змісти, смисли, емоційну дієвість своєї виражальності. Сьогодні його «актуальною мовою» послуговується дуже багато мистців (Голубець, 2022, с. 174–175). Серед нинішньої української мистецької спільноти – доволі «зрілі» (і за віком, і за фахом) та порівняно «молоді» пропагатори наративів абстрактного. Це, зокрема: Олександр Дубовик (1931 р. н.), Володимир Цюпко (1936), Микола Малишко (1938), Віктор Маринюк (1939), Валерій Басанець (1941), Петро Малишко (1941), Анатолій Криволап (1946), Тіберій Сільваши (1947), Юрій Шеїн (1947), Василь Сад (1948), Сергій Савченко (1949), Василь Бажай (1950), Петро Лебединець (1956), Олександр Бабак (1957), Андрій Гладкий (1960), Микола Журавель (1960), Петро Бевза (1963), Назар Білик (1979), Владислав Мельник (1996) та ін. Кожен з них та багатьох «подібних» їм на свій манерний лад, оригінальними прийомами, експресивною виразністю з певною філософською наповненістю вводить у сучасний художній простір цікаві ідеї «нефігуративного» формату, з кодованими контекстами вираження станів людської чуттєвості, настроєвості, асоціативних рефлексій, балансуєючи повсякчас між профанним та сакральним (Дубрівна, 2022, с. 148).

При намаганні провести об'єктивний аналіз самих спонук до таких творчих виражень мимоволі постають відверті запитання: Що

рухає помислами художника, коли він звертається до абстрактного? А чи насправді абстрактне мистецтво є «сучасним» і що таке взагалі «сучасне», як воно відповідає запитам нинішнього соціуму, зокрема українського? Чи має сьогоднішня популяризація абстрактного мистецтва об'єктивну основу, належні пояснення? Чи це лиш «дань мистецькій моді» на всяке «авторське», «нове», «нетипове» і навіть «надчасове»? (Вишеславський, 2015, с. 87). Іншими словами, такими питаннями актуалізується дилема: звернення до абстрактного у сьогодні – це об'єктивна, обґрунтована раціональними причинами закономірність образотворчого вираження, чи суто суб'єктивне представлення художником свого творчого «Я», можливості «заявити про себе» саме у такий чи хоча б у такий спосіб, оминаючи академічні вишколи та класичні наративи образотворчості, які у низці співставлень та порівнянь вимагають значно вищих зображально-виконавських навичок і вмій (Міронова, 2021, с. 176).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Науковий інтерес до нинішніх поступів українського абстрактного мистецтва викликаний, як мінімум, трьома причинами. Першою виступає бажання вивчити усі теперішні його наративи як характерного чинника і представника так званого «сучасного мистецтва». Постановка такого зумовлює звернення і до дослідження дієвості його висхідних позицій, визначення алгоритмів виходу в соціум його творів, механізмів усві-

домлення закладених у них «сміслових інформацій» їх безпосереднім реципієнтом – глядачем. Це постає другою з розглянутих причин. Третньою є прагнення визначити зв'язки між сучасним баченням абстрактного і його «базисами», які квінтесентно позиціонували на початку ХХ століття, в часи геніальних творчих поступів Василя Кандинського, Казимира Малевича, Піта Мондріана, Робера Делоне, Франтішека Купки, інших метрів-абстракціоністів світового рівня. Тут також пошуки теперішніх наслідувань «архаїки абстрактного», тих образних графем, кодованих знаків, символів, якими зароджувалися абстрактні контексти прапрадавньої художньої творчості та розвивалися наступні, відповідні їхній природі, образотворчі вираження.

З числа вітчизняних таких праць, що побачили світ упродовж двох крайніх десятиліть, до безпосереднього аналізу нами були обрані саме ті наукові розвідки та вповні «об'ємні» напрацювання, тематика яких хоча б якоюсь мірою є дотична до піднятої нами проблеми. Авторами наукових статей такого характеру є, зокрема, Т. Ємельянова (2002), О. Авраменко (2006), О. Федорук (2006), Л. Турчак (2007), М. Юр (2009), Д. Скринник-Миська (2014, 2019), Г. Вишеславський (2015), А. Дубрівна (2016), О. Кириченко (2017), О. Муха (2017), В. Корнієнко В. (2019), О. Собкович (2020), Л. Горбатенко (2021), Н. Кондрашова (2021), Т. Міронова (2021) та ін. Серед монографічних видань (персональних і колективних монографій) актуальними й безумовно вагомими постають результати наукових досліджень В. Сидоренка (2008), Г. Вишеславського та О. Сидора-Гібелінди (2010), О. Голубця (2012, 2022), Л. Смирної (2017), М. Атлантової-Даллади (2020) та ін. Особливої уваги заслуговує дисертаційна праця на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства А. Дубрівної, видана для загалу монографією «Абстракція як феномен образотворчого мистецтва України» (2022). Авторка системно розкриває природу та сутнісні характеристики абстрактної образотворчості, місце і роль абстрактного в художній культурі України, доводить, що семіотичні форми абстрактного мистецтва є загальнозрозумілими, оскільки складаються у своєрідну і неординарну образну мову, яка є первинною в системі художніх зна-

ків. У підсумках напрацьованого ствердно означається, що в умовах сьогодення мова абстракції – це універсальна і безумовно видовищна форма транслювання основних гуманістичних та цивілізаційних цінностей діалогу культур (Дубрівна, 2022, с. 167–170).

**Мета дослідження** – проаналізувати суть абстрактного, як характерного складника і виразника сучасних поступів вітчизняних митців, безпосередньо апелюючи до висунутої дилеми – яке тут співвідношення його об'єктивно обумовленої актуальності та «модного гоніння за сучасним».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** За часи існування людство сформувало багато різних сфер для своєї життєвої зайнятості, винайшло чимало різних засобів і механізмів полегшення своєї праці, виведення її на всякі можливі рівні продуктивності. В органічній єдності з такими процесами людина кратно урізноманітнила й продукти своєї розмаїтої діяльності у тій чи тій галузі життєвих поступів. Було змодельовано й не менше алгоритмів творення і реалізації тої чи іншої матеріальної та духовної продукції, а також відповідних їм форм комунікації з навколишнім світом. В руслі усього цього особливе місце займає царина мистецької діяльності, з різноманіттям своїх видових і жанрових проявів, способів і прийомів художнього вираження, манер трактування втілюваного, відтворюваного, унаочнюваного і т. ін. (Скринник-Миська, 2014, с. 55–56). Однією із гілок розлогого вираження усяких таких поступів і звершень через призму образотворчості є абстрактне мистецтво.

Термінологічна визначеність таких понять, як «абстрактне», «абстракція», «абстрактне мистецтво» сьогодні не потребує жодних додаткових пояснень. Їх семіотичний розбір, аналіз властивих їм «функціональних концепцій» в системі образотворчості чітко доводять, що це царина безпредметного, нефігуративного художньо-творчого вираження (Рудик, 1999, с. 69). Це світ зосередження на емоціях, враженнях, де «працюють» образні уявлення, породжені чуттєвими асоціаціями, відволіканням від всякого реалістичного, природотворного, предметно уподібненого. Тут здійснюється абстрагування від усього того, що здатне вводити нас у конкретну реальну дійсність, звичний світ предметів, об'єктів, їх застосун-

ків і т. ін. (Юр, 2009, с. 90). Звідси випливає, що абстрактні твори – це унаочнення уявного й чуттєвого, поле показу асоціацій, вражень, всяких кодових смислів нашого позареального буття.

Якщо усе це розглядати з позиції форми мислення в мистецтві, зокрема в образотворчому (живописі, графіці, скульптурі), напряду / виду мистецького сприйняття і вираження світобачення кожного із нас, укладу нашого творчого внутрішнього «Я», прерогатив, якими людина оперує у сприйнятті і розумінні певного виду мистецтва, відповідного напряду творчості тощо, то наявність і дієвість усяких таких аспектів «абстрактного» є також доведена і з позиції художньої практики, і зі сторони науки, передусім мистецтвознавчої. Для підтвердження сказаного хочемо скористатися висновком відомої української мистецтвознавиці, сьогодні ще й вітчизняної «хранительки» Музею Ханенків у Києві Ганни Рудик, що абстрактне мистецтво є одним з радикальних винаходів ХХ сторіччя, а в багатьох європейських і американських країнах промовистість абстрактного стала по суті «принагідною заміною» реалістичної подачі відтворюваного, яка упродовж тривалих часів і навіть цілих епох була провідним засобом та дієвим механізмом у пошуках і унаочненнях «чистої універсальної форми» (Рудик, 1999, с. 69).

Суть усього окресленого дозволяє зацентувати на тому, що всякий контекст абстрактного є продуктом творчих помислів художника, сповідуваних чи уподобаних ним прийомів художнього вираження. Це буквально означає, що те, котре подається мовою абстрактного, зовнішньо, зримими абстрагованими формами, барвами, тонами, іграми пластичного або строго геометричного чи певних інших «нефігуративних» модуляторів і виразників її абетки (Юр, 2009, с. 90), є безпосередньо адаптованим і тематично скерованим до відповідно шифрованого, кодово-образного розкриття тих чи інших об'єктивно вмотивованих концептів і тенденцій нашого життя, нашого духовного мікрокосму, всякого тут індивідуального і особистого. Відтак, внутрішній зміст такого, закладуваного у ньому смисл, втілювані думки, ідеї, розуміння світу загалом чи власне відтворюваної проблеми є не просто авторськими, а виключно суб'єктивними.

Проте, звертаючись знову до сутності чи то мистецтва загалом, чи якогось конкретного його виду, говоримо, що мистецтво соціальне, завжди підпорядковане певним суспільним запитам (Горбатенко, 2021, с. 363). Тому і тут, в аналізах абстрактного зображувального мистецтва, відповідної його реалізації засобами живопису, графіки, скульптури, всяке суб'єктивне так чи інакше є чи має бути прив'язане до реальних запитів часу, суспільних культурних інтересів, відповідних тенденцій і напрямів розвитку мистецтва як такого. Без урахування усього цього всяка мистецька творчість, в тому числі і абстрактного спрямування, є лиш «ремеслом фантазування», намаганням «писати без знання грамоти правопису», «розповідати без розуміння суті обговорюваного», а зрештою, «мистецтвом епатажу» (Турчак, 2007, с. 171).

Представлене вище розкриває рух нашої думки за алгоритмом – «від позиціювання об'єктивного, реально затребуваного, актуального в часі і просторі до його вираження через суб'єктивне». Однак, якщо до цієї формули підійти під іншим кутом, рухатися за протилежним вектором, відштовхуючись від суб'єктивного, то матимемо дещо інший стан речей. Коли митець творить, він має бути свідомим не лише у тому, що зображує, що є «предметом» візуалізації, але й для чого він це робить, що є метою його творчих шукань, що обумовлює появу цієї мети чи ідеї (Собкович, 2020, с. 54–55). Відкидаючи у процесі творення хоча б на мить такі питання, як «Для чого?», «З якою метою?», «Який зв'язок між зображуваним та актуальним?», «Що нового привнесе моя робота у світ мистецтва?», автор заздалегідь програмує (свідомо чи підсвідомо) свою роботу (виконуваний твір) на низьку суспільну оцінку і таку ж соціальну вартісність. І це буде реальним навіть за умови, якщо виконавська складова такого творіння характеризуватиметься дуже високим рівнем майстерності. Звідси випливає ще один важливий момент – всяке суб'єктивне у мистецтві, в тому числі і в абстрактній виражальності так чи інакше підпорядковується об'єктивному, тому, що обумовлюється реальними життєвими тенденціями, запитам, потребами і т. ін.

Далі хочемо торкнутися ще одної проблеми – спонукання до абстрактного вираження, природи тих причин чи чинників, якими керується митець при зверненні до

засобів і механізмів нефігуративного, безпредметного мистецтва.

Визначаючи зміст та засади функціонування «сучасного мистецтва», презентатором якого показно виступає й обговорювана нами абстрактна виражальність, мистецтвознавці чітко зауважують, що навіть попри всяку свою надмірну тривіальність, загальну «недосказаність» або ж «завуальованість» творіння сучасного мистецтва неодмінно контекстуальні (Міронова, 2021, с. 176). Послугуючись, зокрема, мовою художньої абстракції, специфікою нефігуративного унаочнення думки, кожен митець у своєму творі про щось розповідає. Однак, згідно наших тривалих спостережень, аналізів роботи і робіт митців, з якими безпосередньо спілкуємося (тут умисне не переходимо на особистості), хочемо зауважити, що сам підхід до виконання абстрактних творів, характер спонук до вибору їх сюжетно-тематичних контентів, пошуків образності та композицій унаочнюваного зумовлюють розподіляти творців сучасного абстрактного мистецтва на дві категорії.

До першої відносимо саме тих, які вибудовують свою творчість на тісних зв'язках з культурними та історичними контекстами образотворення, на безпосередньому урахуванні тих чи інших об'єктивних запитів та потреб соціуму, задля якого власне і творять. Обираючи для своєї діяльності формулу «рух від затребуваного, актуального у просторі та часі до суб'єктивного розв'язку назрілих проблем, авторського унаочнення трансформованої сутності опрацьовуваного», такі митці завжди у ранзі «провідних», «справжніх» метрів своєї справи. Саме вони є успішними творцями «нових абстрактних художніх мов», розробниками «інноваційних», концепційно обґрунтованих способів і прийомів не фігуративної демонстрації художньої думки.

В рамки іншої, явно відмінної категорії ставимо митців, які є дещо, а то й взагалі алогічними в алгоритмах своїх дій. Їх творчий світ сповнений багатьма умовностями, оскільки почасти або ж взагалі «відірваний» від наративів мистецького сьогодення, тих художніх задач і завдань, які поставлені нинішнім соціумом. Висхідна позиція їхньої діяльності – «віднайти, зробити щось таке, що буде безумовно новим і досі не баченим». Однак цей «творчий ключ» оминає безпо-

середньо те, чим живе сучасне абстрактне мистецтво, в чому і з чим його зв'язки, звідки воно рухається і куди йде. Не маючи відповідного підґрунтя, не будучи просякнутою мистецькою об'єктивністю нинішнього дня, її духом і потенціалом, усяка така творчість скоріш сприймається як «гонитва за сучасним», як намагання презентувати себе у світі мистецтва «роботами на один день», «творіннями без перспективи на життя». Причини такого слід шукати у баченні митцем свого мистецького «Я». Частина із них у його психології, частина – у творчому потенціалі, частина – у профкомпетентності. Проте деякі із цих причин іноді промовляють про себе найбільш звучніше. Це, зокрема, посередній чи низький рівень самоорганізації в роботі, продуктивного виходу з творчих пошуків, брак виконавських умінь, відповідного вишколу оперування пластичною і колористичною виразністю у відтворенні задуманого. Окрім того, дві крайні «позиції» вважаються ключовими для багатьох митців, які звертаються до абстрактного, оскільки ними компенсується відсутність саме академічної майстерності (Міронова, 2021, с. 176).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Всякий мистецький твір з'являється як *результат зародження і реалізації творчої ідеї*. І про це безпосередньо може судити лиш сам його автор, творець роботи, визначати ступінь досягнення ним наміченої мети, стверджувати, що він хотів показати за змістом задуманого і що вийшло насправді, на завершальному етапі його пошуків та старань. Висвітлюючи своє бачення згідно піднятих питань, ми «під оцінку» ставили не стільки *якість* творів абстрактного спрямування, виконаних сучасними вітчизняними митцями, як власне самі *принципи* провадження роботи у цій сфері, *механізми* добору авторами алгоритмів виконання творінь такого штибу, пошуку їх сюжетно-тематичного контенту, манер стилістично-образної подачі та прийомів технічного втілення унаочнюваного. Маємо думку, що висвітлене стане принагідним молодому поколінню митців, які прагнуть зв'язати свою творчість чи вже скерували себе у світ абстракції. Далі плануємо зосередитися на авторських манерах сучасних живописців-абстракціоністів, їх «почерковій» вишуканості, розвитку, видозмінах тощо.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Вишеславський Г. Що до вподоби : сучасне мистецтво, актуальне мистецтво, Modern art, contemporary art? *Образотворче мистецтво*. 2015. № 1. С. 86–87.
2. Голубець О. М. Українське мистецтво ХХ століття. Львів : Вид-во «Колір ПРО», 2022. 200 с.
3. Горбатенко Л. П. Асоціативно-образний живопис як самобутній напрям нефігуративного образотворчого мистецтва. *АРТ-платФОРМА : альманах*. Київ : КМАЕЦМ, 2021. Вип. 1 (3). С. 361–370.
4. Дубрівна А. П. Абстракція як феномен образотворчого мистецтва України : монографія. Київ : Автограф, 2022. 200 с.
5. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років : художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 175–182.
6. Рудик Г. Б. Основні напрями розвитку абстрактного живопису : історичний огляд. *Наукові записки НаУКМА*. 1999. Т. 13 : Теорія та історія культури. С. 69–78.
7. Скринник-Миська Д. М. «Сучасне мистецтво», «сучасний художник» : трансформація понять. «Ерделівські читання». *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2014. Вип. 5. С. 55–59.
8. Собкович О. Сучасне / актуальне мистецтво в художній критиці Києва початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34. Т. 4. С. 50–57.
9. Турчак Л. Актуальні питання сучасного образотворчого мистецтва України. Історіографічні аспекти. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 170–171.
10. Юр М. Абстрактний живопис України : світові тенденції та національні традиції. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 90–103.

**REFERENCES:**

1. Vysheslavskiy, H. (2015). Shcho do vpodoby : suchasne mystetstvo, aktualne mystetstvo, Modern art, contemporary art? [What do you like : modern art, contemporary art, Modern art, contemporary art?]. *Art*. No. 1. Pp. 86–87 [in Ukrainian].
2. Holubets, O. M. (2022). Ukrainiske mystetstvo XX stolittia [Ukrainian art of the 20th century]. Lviv : Vyd-vo «Kolir PRO». 200 p.
3. Horbatenko, L. P. (2021). Asotsiatyvno-obraznyi zhyvopys yak samobutnii napriam nefihuratyvnoho obrazotvorchoho mystetstva [Associative-figurative painting as an original direction of non-figurative fine art]. *ART-platFORM : almanac*. Kyiv : KMAETsM. Vol. 1 (3). Pp. 361–370 [in Ukrainian].
4. Dubrivna, A. P. (2022). Abstraktsiia yak fenomen obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy : monohrafiia [Abstraction as a phenomenon of fine art of Ukraine : monograph]. Kyiv : Avtohraf. 200 p.
5. Mironova, T. (2021). Osnovni napriamy ukrainskoho mystetstva 1990–2020 rokiv : khudozhnia mova, formy ta vyrazhalni zasoby – stan doslidzhenosti problemy [The main directions of Ukrainian art 1990–2020 : artistic language, forms and means of expression – the state of research of the problem]. *Modern Art*. Vol. 17. Pp. 175–182 [in Ukrainian].
6. Rudyk, H. B. (1999). Osnovni napriamy rozvytku abstraktnoho zhyvopysu : istorychnyi ohliad [The main trends in the development of abstract painting: a historical overview]. *Scientific notes of NaUKMA*. Vol. 13 : Theory and history of culture. Pp. 69–78 [in Ukrainian].
7. Skrynnyk-Myska, D. M. (2014). «Suchasne mystetstvo», «suchasnyi khudozhnyk» : transformatsiia poniat [«Modern art», «modern artist» : transformation of concepts]. «Erdeliv readings». *Bulletin of the Transcarpathian Art Institute*. Vol. 5. Pp. 55–59 [in Ukrainian].
8. Sobkovych, O. (2020). Suchasne / aktualne mystetstvo v khudozhnii krytytsi Kyieva pochatku XXI stolittia [Modern / topical art in art criticism of Kyiv at the beginning of the 21st century]. *Current issues of humanitarian sciences*. No. 34. Vol. 4. Pp. 50–57 [in Ukrainian].
9. Turchak, L. (2007). Aktualni pytannia suchasnoho obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy. Istoriohrafichni aspekty [Actual issues of modern fine art of Ukraine. Historiographic aspects]. *Art culture. Actual problems*. Vol. 4. Pp. 170–171 [in Ukrainian].
10. Yur, M. (2009). Abstraktnyi zhyvopys Ukrainy : svitovi tendentsii ta natsionalni tradytsii [Abstract painting of Ukraine : world trends and national traditions]. *Modern art : scientific collection*. Vol. 6. Pp. 90–103 [in Ukrainian].



УДК 7.038

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-14>

**Борис СОРОКІН**

аспірант кафедра історії та теорії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053

**ORCID:** 0009-0009-1189-0276

**Бібліографічний опис статті:** Сорокін, Б. (2024). Аналіз світу мистецтва засобами художньої виразності. Досвід напрямку «Інституційної критики». *Fine Art and Culture Studies*, 2, 105–111, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-14>

**АНАЛІЗ СВІТУ МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ.  
ДОСВІД НАПРЯМКУ «ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ»**

*Метою статті є вказати особливості мистецького напрямку «інституційної критики», а також встановити головно особливості творчості митців, які працювали в даному напрямку. Термін «інституційна критика» використовується як загальне поняття для напрямку художників, які в своїх творах аналізують роботу музеїв, галерей та інших інституцій з метою дослідження та висвітлення внутрішніх механізмів роботи світу мистецтва, кураторства та виставкової діяльності. Історики мистецтва визначили дві основні хвилі або покоління «інституційної критики», які виникли в Західній Європі та США. Перша припадає на 1960-1970-ті роки. Вона акцентувалася на музеї та галереї, як інституції. Друга хвиля – починаючи з другої половини 1980-х років і далі. Напрямок її критики та досліджень був не тільки інституція музею чи галереї яка така, але й низка інших інституцій, від політичних до фінансових, і зрештою – художник як «інституція», коли він діє в рамках музею або галереї. Новизна дослідження пов'язана з тим фактором, що сучасне українське мистецтво все ще знаходиться в процесі своєї інституалізації. Розуміння того, що таке художні інституції для митців, проблеми співіснування артпринків, артінституцій, кураторів, артменеджерів, директорів художніх галерей і музеїв та художників, залишаються і довго ще будуть залишатися актуальними. Методологічно автор спирався на праці дослідників та теоретиків напрямку «інституційної критики» Бенджаміна Бухло, Александра Альберро, Фрейзера Ворда, Хела Фостера, Андреа Фрейзера та інших. У висновках автор вказує на необхідність більш ґрунтовного дослідження творчості представників напрямку «інституційної критики» і зокрема виокремленню українських митців, які використовують техніки та надбання митців першої та другої хвиль «інституційної критики» для роботи в українському мистецькому середовищі.*

**Ключові слова:** світ мистецтва, артпростір, музей, галерея, концептуальне мистецтво, інституційна критика.

**Borys SOROKIN**

PhD student at the Department of History and Theory of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture, 20 Voznesensky Uzviz, Kyiv, Ukraine, 04053

**ORCID:** 0009-0009-1189-0276

**To cite this article:** Sorokin, B. (2024). Analiz svitu mystetstva zasobamy khudozhnoi vyraznosti. Dosvid napriamku «Instytutsiinoi krytyky» [Analysing the world of art by means of artistic expression. The experience of the «Institutional critique» movement]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 105–111, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-14>

**ANALYSING THE WORLD OF ART BY MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION.  
THE EXPERIENCE OF THE «INSTITUTIONAL CRITIQUE» MOVEMENT**

*The purpose of the article is to point out the peculiarities of the artistic movement of «institutional critique», as well as to establish the main features of the work of artists who worked in this direction. The phrase «institutional critique» is used as a general term for the movement of artists who analyse the work of museums, galleries and other institutions in their works in order to study and highlight the internal mechanisms of the art world, curating and exhibition activities. Art historians have identified two main waves or generations of «institutional critique» that emerged in Western Europe and the United States. The first one dates back to the 1960s and 1970s. It focused on museums and galleries as institutions. The second wave started in the second half of the 1980s and onwards. The focus of its criticism and research was not*

only the institution of the museum or gallery as such, but also a number of other institutions, from political to financial, and finally, the artist as an «institution» when he or she works within the museum or gallery. The **novelty** of the study is related to the fact that contemporary Ukrainian art is still in the process of institutionalisation. The understanding of what art institutions are for artists, the problems of coexistence between art markets, art institutions, curators, art managers, directors of art galleries and museums, and artists remain and will remain relevant for a long time. Methodologically, the author relied on the works of researchers and theorists in the field of «institutional critique» such as Benjamin Buchloh, Alexander Alberro, Fraser Ward, Hal Foster, Andrea Fraser and others. In **conclusion**, the author points out the need for a more thorough study of the work of representatives of the «institutional critique» movement and, in particular, the identification of Ukrainian artists who use the techniques and achievements of the artists of the first and second waves of «institutional critique» to work in the Ukrainian artistic environment.

**Key words:** art world, art space, museum, gallery, conceptual art, institutional critique.

**Актуальність проблеми.** Термін «інституційна критика» почав використовуватися теоретиками мистецтва та художниками у 1980-х роках для позначення групи митців, які у своїй діяльності критично осмислювали концепцію і соціальну функцію мистецтва та інституцій, в яких воно демонструється. «Інституційна критика» як напрям спрямована на критику ідеологічних, соціальних, економічних та репрезентативних функцій музею чи галереї. Також доробок представників цього художнього напрямку спрямований на те, щоб зробити видимими межі в мистецькому середовищі між внутрішнім і зовнішнім, елітарним і популістським, публічним і приватним. «Інституційна критика» не має на меті дискредитувати мистецьку інституцію, а радше покращити, модифікувати та розвинути її. Художники напрямку «інституційної критики» пропонують уявити альтернативні інститути та системи кураторських практик. Цього можна досягти за допомогою переосмислення наявного простору, перестановки або демонстрації об'єктів, які змінюють або розкривають кураторський акцент музею, або шляхом створення нових об'єктів та інсталяцій. Аби досягти своєї мети представники напрямку «інституційна критика» повинні працювати на тонкій межі між залученістю в інституції та знаходженням поза неї. Зрештою постає питання чи можливе відсторонення від світу мистецтва як такого, якщо художники, які працюють в напрямку «інституційна критика» теж «інститутовуються», тобто стають учасниками того процесу, проти якого постають.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичні засади напрямку «інституційної критики» були закладені американським дослідником Бенджаміном Бухло в статті «Концептуальне мистецтво 1962-1969: Від естетики адміністрування до критики інституцій», яка була надрукована в академічному журналі

«October» («Жовтень») видавництва MIT Press в 1990 році.

Бухло пов'язує витoki «інституційної критики» з розвитком концептуального мистецтва, але стверджує що «інституційна критика» є самостійним рухом. На думку Бухло, критика ідеологічних умов інституції не є метою концептуального мистецтва. Концептуальне мистецтво направлене передусім проти «естетики індустріального виробництва і споживання, а не для того, щоб трансформувати апарат мистецтва» (Buchloh, 1990, 105-143), пише американський дослідник. Щобільше, вказує Бухло, концептуальне мистецтво базувалося на «інституційному позиціюванні», і це створило умови для виникнення «інституційної критики», оскільки представники цього напрямку ставили під сумнів це позиціювання (Buchloh, 1990, 105-143).

Бухло аналізує витoki напрямку «інституційної критики» та його основні ідеї, що дало художникам-представникам напрямку, як, наприклад, Андреа Фрейзер, представниці другої хвилі «інституційної критики», теоретичний фундамент для осмислення своїх ідей. У 2005 році Фрейзер їх сформулювала в статті журналу Artforum «Від критики інституцій до інституції критики». У статті Фрейзер розглянула питання діалектики між інституцією та суб'єктом. Розвиваючи ідеї Бухло, Фрейзер стверджує, що неможливо здійснювати мистецьку діяльність, перебуваючи на межі, «рухаючись між внутрішньою та зовнішньою частинами інституцій» (Fraser, 2005, 100-106). Фрейзер доходить висновку, що кожний художник – це інституція, і стверджує, що важливіше створити «інститут критики», а не підтримувати ілюзію окремої мистецької інституції (Fraser, 2005, 100-106).

Фрейзер Ворд в праці «Приречений Музей: Інституційна критика і Публічність» в жур-

налі October за 1995 рік показує як представники напрямку «інституційної критики» Ханс Хааке та Фред Вілсон аналізують у своїх роботах «логіку адміністрування» сучасних музеїв та «кондиції культурного споживання» (Ward, 1995, 71-89).

Історичні та теоретичні аспекти руху інституційної критики вивчали такі дослідники, як Хел Фостер, Розалінда Краусс, Александер Альберро, Артур Данто, Паскаль Гілен, Ніколя Бурріо та інші.

Теоретичним доробком визначились і художники – представники руху «інституційної критики», зокрема Марсель Бротарс, Даніель Бюрен, Ханс Хааке, Майкл Ашер, Фред Вілсон, Андреа Фрейзер та інші. Їх роботи зібрані в збірнику «Інституційна критика. Антологія текстів художників» під редакцією Александра Альберро та Блейка Стімсона (2009).

В Україні діяльність художників напрямку «інституційної критики» відображалась в працях Гліба Вишеславського, Миколи Рідного, Катерики Стукалової, Катерини Ботанової та інших.

**Метою статті** є виявити особливості мистецького напрямку «інституційної критики», а також встановити взаємозв'язки між його представниками та іншими напрямками концептуального мистецтва.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Наприкінці 1960-х років на світ мистецтва все більше впливали соціальні та політичні зрушення, які відбувались в глобальному масштабі. Явищем, яке прагнуло проникнути в ядро мистецької системи та проблематизувати різні її аспекти, такі як ієрархія, питання включеності, арттринок, стало концептуальне мистецтво. Хоча воно здебільшого зосереджувалося на семантиці твору і мови мистецтва, воно дало поштовх особливій групі художників і критиків, які були зацікавлені саме в «інституційній критиці». Термін «інституційна критика» стосується різних мистецьких та наукових підходів, які критично аналізують роботу таких інституцій, як музеї та галереї. Дослідження напряму «інституційна критика» залишається актуальним, оскільки й по сьогодні діяльність багатьох музеїв та галерей визначаються комерціалізацією або участю в процесах ідеологічної інструменталізації. Інституція несе величезну відповідальність через свою здатність впливати

на публіку та виховувати її, тому будь-яка критика є цінною для постійних дебатів про призначення інституції в сучасному світі.

Практики художників напрямку «інституційна критика» мають коріння в таких мистецьких явищах як концептуальне мистецтво, мінімалізм, а також у формалістичній художній критиці та історії мистецтва, критичних інтерпретацій авторства, запропонованих Роланом Бартом і Мішелем Фуко наприкінці 1960-х років, і мистецтві апропріації у 1970-х роках. Роботи представників «інституційної критики» відрізняються, але здебільшого вони представлені як сайт-специфічні, тобто для них важливе встановлення в межах певної структури – в міському просторі або ландшафті. Значний вплив на представників «інституційної критики» залишили редімейди Марселя Дюшана, як новаторський критичний акт, що руйнує інституціоналізовану репрезентативну парадигму.

Найвагоміші представники першої хвилі (1960-1970-ті роки), такі як Ханс Хааке, Марсель Бротарс, Даніель Бюрен, Майкл Ашер та інші, які працювали як у Європі, так і у США, мали індивідуальний шлях та пручалися позначенню їх мистецької діяльності як колективному руху. Тоді як представники другого покоління «інституційної критики» (друга половина 1980-х і далі), зокрема Андреа Фрейзер, Фред Вілсон, Барбара Блум, Кері Янг, Рене Грін та інші, загалом були більш сприйнятливими для того, щоб до їх творчості застосовувалося одне спільне визначення.

Німецько-американський художник Ханс Хааке (н. 1936) значною мірою є одним із засновників «артивізму», напряму концептуального мистецтва який в собі ознаки політичного активізму. Його роботи ніби «втручаються» у простір музею або галереї аби виявити вплив глобальних корпорацій на суспільство і ліберальні інституції, на прикладі музеїв чи галерей. Доробок Хааке важливий для формування уявлення про «артвошинг», як спробу приховати чи узаконити сумнівні бізнес-практики за допомогою філантропічної взаємодії з мистецтвом. У своїх роботах Хааке може виставляти на загальну демонстрацію внутрішні механізми роботи галереї чи музею («Голосування в Музеї сучасного мистецтва» 1970, «Шапольські та інші. Манхеттенські холдинги нерухомості,

соціальна система в реальному часі станом на перше травня 1971 року», «MetroMobiltan» (1985), і ставити під сумнів загальноприйняті конвенції поведінки з мистецькими об'єктами («Куб конденсації» 1963, «Трава росте» 1969, «Германія» 1993). В експозиціях можуть підкреслюватися прості або повсякденні матеріали (такі як вода, трава), а натомість ціннісні історичні артефакти розміщуються на підлозі або в неоформленому нагромадженні. Також Хааке створює об'єкти у напрямку партисипативного мистецтва. Його роботи запрошують до участі, до читання, засвоєння або навіть певних дій.

Окрім Хааке, Майкл Ашер був ще одним ключовим піонером інституційної критики з проєктами, які він називав «дислокаціями». Центральною проблематикою його робіт була символічна та матеріальна економіка, що лежить в основі мистецької практики. Це можна побачити в його інсталяції «Караван» (1977). Ашер розмістив на вулицях туристичні причепа, в той час, як місцеві музеї слугували джерелом інформації про їхнє місцеперебування. Художник переносив причепа щопонеділка, коли музеї були зачинені. Цікавим проєктом Ашера була робота «Джордж Вашингтон Жан-Антуан Гудона» (1979). Центром інсталяції є бронзова статуя Джорджа Вашингтона в натуральну величину, відлита з оригінального мармуру відомим неокласичним скульптором Жаном-Антуаном Гудоном і переміщена художником зі свого місця розташування біля головного входу музею в центр Галереї 291. В цій невеликій галереї, поруч з центральною статуєю, експонувалася також скульптура, живопис і декоративне мистецтво кінця 18 століття, створені сучасниками Гудона. Стіни галереї були пофарбовані в сіро-блакитний колір, а витвори мистецтва розташовувалася симетрично від підлоги до стелі, що створювало відповідний антураж епохи. Перемістивши статую від входу, де вона функціонувала як пам'ятний монумент на честь першого президента та його ролі в Революційній війні, художник деконтекстуалізував її, фактично використовуючи музейний твір для критики естетичної та культурної ієрархії музею.

У Європі Даніель Бюрен та Марсель Бротарс започаткували власну форму інституційної критики. Французький художник-концептуаліст Даніель Бюрен був відомий своїми робо-

тами зі смужками, використовуючи білий і ще один колір на тентовому полотні як «інструмент бачення», щоб кинути виклик глядачеві у сприйнятті традиційного мистецтва. Смужки Бюрена мають політичне спрямування. Наклеєні поверх рекламних оголошень, антагоністично встановлені в королівських дворах, його роботи залишаються критичними до світу, що складається з образів та ієрархій влади. Даніель Бюрен заявив про себе серією Affichages Sauvages («Дикі плакати») – тимчасовими роботами, створеними художником у Парижі в 1968 та 1969 роках. Бюрен виготовив друковані аркуші паперу зі своїм підписом у вигляді смуг завширшки 8,7 см. Потім він розклеював їх у громадських місцях, часто поверх білбордів чи інших рекламних оголошень, або на громадських будівлях.

В 1971 році Бюрен був запрошений для виставки в Музеї Гуггенхайма. Там він створив роботу «Живопис/Скульптура». Бюрен мав підкреслити незвичну архітектуру будівлі, зосереджуючись на центральній спіралі, яка була спроектована відомим архітектором Френком Ллойдом Райтом. Бюрену відразу здалося, що дизайн Ллойда Райта пропагує ієрархічний підхід «згори донизу» до представленого мистецтва. Проєкт Бюрена полягав в тому, щоб кинути виклик такому вертикальному відношенню. В результаті, французький художник виготовив надруковане синьо-білими смугами полотно розміром 20 на 10 метрів, яке було повішене посеред ротонди і розділило простір на дві рівні частини. Робота Бюрена переосмислила її архітектурний принцип побудови музею, перекиваючи відвідувачам вид на твори мистецтва з іншого боку ротонди, коли вони обходять її, піднімаючись по сходах. Таким чином, вертикальні смуги Бюрена спонукали глядачів до горизонтального досвіду перегляду, змушуючи їх пересуватися по кожному новому рівню, щоб побачити наступну виставлену роботу. Однак публіка так і не побачила цю роботу, оскільки інші митці стверджували, що вона затьмарює їхній власні твори, і під тиском Гуггенхайм зняв її перед відкриттям.

Бельгійський художник Марсель Бротарс, розчарувавшись у літературній кар'єрі, почав працювати з концептуальним мистецтвом з 1960-х років. Вперше Бротарс спробував свої сили у візуальному мистецтві, взявши непро-

дані примірники своєї останньої збірки поезій під назвою *Pense-Bête* («Витвір для (Допомога) пам'яті») і вкривши їх сумішню гіпсу та інших матеріалів. Цією роботою Бротарс намагався перетворити вишукану поезію, якій він віддав два десятки років свого життя, на естетично «потворний» об'єкт.

Важливою роботою Бротарса є «Музей сучасного мистецтва» (1968-1972). Ця робота набувала різних форм у вигляді «виставок», які використовували знайдені об'єкти, написані слова та інші заново присвоєні медіа, щоб створити «музей», не схожий на будь-яку іншу культурну інституцію. Поштовхом до створення «Музею сучасного мистецтва» стало захоплення художниками Палацу витончених мистецтв у Брюсселі в травні 1968 року, під час якого Бротарс, як один з лідерів протестувальників, засудив комерціалізацію мистецтва. Він вирішив скористатися нагодою, щоб піддати критиці саму природу музею, перетворивши простір своєї квартири в Брюсселі на тимчасову виставку, яка триватиме рівно рік, починаючи з 27 вересня 1968 року. Ця початкова форма «музею» Бротарса складалася з «Відділу орлів, секція 19 століття», де художник розмістив на стінах листівки з творами мистецтва 19 століття, на яких були зображені орли. Він намалював на вікнах вивіски з написом «Музей», позначив окремі кімнати як пронумеровані «галереї» і прикріпив до них плакати з описом творів мистецтва. Впродовж наступних чотирьох років Бротарс розширив свій Музей – а отже, і критику інституту музеїв – створенням «Фінансової секції», намагаючись продати власну інституцію перед обличчям банкрутства, але покупців не знайшлося.

«Музей сучасного мистецтва» Бротарса вивчає безліч питань, пов'язаних з мистецькими інституціями, передусім такими як влада та гроші. Бротарс ставить під сумнів офіційність музею завдяки імпровізованій природі його побудови, можливістю розбирати і збирати його знову, відсутності постійної колекції, а також виставці механічних репродукцій традиційних творів мистецтва.

Представниками другої хвилі «інституційної критики» є такі митці, як Андреа Фрейзер, Кері Янг, Рене Грін, Фред Уілсон, Джон Найт, Амалія Меса-Бейн та інші. Роль своєрідного лідера та теоретика руху була визначена

Андреа Фрейзер, яка здебільшого працювала у формі перформансу. Водночас такі художники, як Фред Вілсон та Амалія Меса-Бейн, реконфігурували музейні колекції, створюючи ефект зіставлення, і критикували не лише музей як інституцію, але й історичні, політичні та соціальні структури расової та соціальної нерівності, таким чином пов'язавши напрям інституційної критики з новими наративами політики ідентичності.

Мистецьке середовище, з яким зіткнулася друга хвиля художників «інституційної критики», було іншим. Мистецький світ у 1980-х роках значною мірою змінився завдяки консолідації артринку та тому, що музеї та галереї все частіше почали включати роботи представників «інституційної критики» у свої виставки.

Андреа Фрейзер недаремно стала лідеркою другої хвилі. Вона досліджувала теми культурної цінності, яку підтримують музейні інституції, ролі художника як постачальника товарів і послуг у комерціалізованому світі мистецтва, та співучасті культурного сектору в структурній нерівності. У її роботах також є саморефлексія щодо власної ролі у світі мистецтва. Зокрема Фрейзер використовувала власне тіло в контексті феміністичної теорії та психоаналізу. Вона була однією з перших жінок-художниць, які опинились в напрямку «інституційної критики», і її робота показала, як дискурс феміністичної історії мистецтва може сприяти цьому. В 1989 році Фрейзер виконала перформанс «Музейні цікавинки: Виступ в галереї». Художниця виконувала роль музейної працівниці Філадельфійського музею мистецтв для того, щоб провести екскурсію для відвідувачів. Під час екскурсії Фрейзер у багатослівній і дивакуватій манері розповідала не про експозиції, а про особливості будівлі музею, зокрема про фонтани, туалети та музейний кафетерій. Під час перформансу Фрейзер ділилася своїми думками щодо питань фінансування та спонсорства інституції. В одному місці вона зіставила цитати про заснування великих американських музеїв у XIX столітті з уривками про появу будинків для бідних у країні приблизно в той самий час. Робота Фрейзер ґрунтувалася на ідеях мистецтва привласнення та психоаналітичної теорії, які спонукали Фрейзер дослідити власну суб'єктну позицію у світі мистецтва. В 1990 році Фрейзер створює роботу

«Нотатки на полях». Художниця написала і розмістила поряд із деякими творами мистецтва в Музеї Хаммер в Каліфорнії сім настінних текстів. У той час як музейні настінні тексти зазвичай надають основну інформацію та іноді інтерпретаційний аналіз у нейтральному тоні, тексти Фрейзер дивували відвідувачів своєю агресивністю. Значна частина її тексту була взята із заяв американських політиків, які наполягали на скороченні державного фінансування Національного фонду мистецтв на початку 1989 року. Фрейзер звертає увагу на те, як музейна виставка є потужним риторичним засобом. Розумно підібраний естетичний матеріал поряд із дидактичними настінними текстами може зробити певну гіпотезу чи спостереження беззаперечними істинами.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Термін «інституційна критика» почав використовуватися теоретиками мистецтва та самими митцями для позначення напрямку концептуальних художників, які починаючи з кінця 1960-х, зосередились на критиці структури і системи мистецьких інституцій, а також їхньому зв'язку з великими політичними та соціальними інституціями. Представники напрямку

«інституційна критика» почали створювати сайт-специфічні інсталяції, де акцент робився на тимчасовості, невизначеності, аби поставити під питання фінансову, соціальну та культурну складову структуру світу мистецтва, а також систему естетичної вибірки оцінки, яку він використовує. Відповідно до поставленої мети, вказані головні особливості мистецького напрямку «інституційної критики», як напрямку, представники якого у той чи інший спосіб критикували мистецькі, культурні чи соціальні інституції своєї епохи; окреслені основні етапи розвитку руху «інституційної критики»; проаналізовані форми творчості та методи представників руху «інституційної критики», зокрема Ханса Хааке, Майкла Ашера, Даніеля Бюрена, Марселя Бротарса, Даніель Бюрена, Майкл Ашер та Андреа Фрейзер.

Перспективи подальших досліджень полягають у більш ґрунтовному дослідженні творчості представників руху «інституційної критики» і зокрема виокремленню українських митців, які використовують техніки та надбання митців першої та другої хвилі «інституційної критики» для роботи в українському мистецькому середовищі.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Buchloh B. H. D. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*. 1990. Vol. 55. P. 105–143. URL:[https://monoskop.org/images/7/7e/Buchloh\\_Benjamin\\_HD\\_1990\\_Conceptual\\_Art\\_1962-1969\\_From\\_the\\_Aesthetic\\_of\\_Administration\\_to\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions.pdf](https://monoskop.org/images/7/7e/Buchloh_Benjamin_HD_1990_Conceptual_Art_1962-1969_From_the_Aesthetic_of_Administration_to_the_Critique_of_Institutions.pdf) (Last accessed: 07.04.2024).
2. Ward F. The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. *October*. 1995. Vol. 73. P. 71–89. URL:<https://sci-hub.se/10.2307/779009> (Last accessed: 07.04.2024).
3. Fraser A. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*. 2005. Vol. 1. P. 100–106. URL:[https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser\\_Andrea\\_2005\\_From\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions\\_to\\_an\\_Institution\\_of\\_Critique.pdf](https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser_Andrea_2005_From_the_Critique_of_Institutions_to_an_Institution_of_Critique.pdf) (Last accessed: 07.04.2024).
4. *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* / ed. Alberro A, Stimson B. Cambridge, Mass : MIT Press, 2009. 492 pp.
5. *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* / ed. Raunig G, Ray G. Stimson. London : MayFlyBooks, 2009. 266 pp.
6. *Conceptual Art: A Critical Anthology* / ed. Alberro A, Stimson B. Cambridge, Mass : MIT Press, 1999. 569 pp.
7. Hans Haacke, unfinished business / ed. Wallis B. *The New Museum of Contemporary Art*. Cambridge, Mass : MIT Press, 1986. 288 pp.
8. Danto A. The Artworld. *The Journal of Philosophy*. 1961. Vol. 64. P. 571–584. URL:[https://is.muni.cz/el/phil/jaro2014/IM088/Danto\\_\\_1\\_.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/jaro2014/IM088/Danto__1_.pdf) (Last accessed: 07.04.2024).
9. O'Doherty B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica : Lapis Press, 1986. 91 pp.
10. Tomkins S. *Marcel Duchamp the afternoon interviews* / Calvin Tomkins. – New York. : Badlands Unlimited, 2013. 95 pp

#### REFERENCES:

1. Buchloh B. H. D. (1990). Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, 55, 105-143. Retrieved from: [https://monoskop.org/images/7/7e/Buchloh\\_Benjamin\\_HD\\_1990\\_Conceptual\\_Art\\_1962-1969\\_From\\_the\\_Aesthetic\\_of\\_Administration\\_to\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions.pdf](https://monoskop.org/images/7/7e/Buchloh_Benjamin_HD_1990_Conceptual_Art_1962-1969_From_the_Aesthetic_of_Administration_to_the_Critique_of_Institutions.pdf)

2. Ward F. (1995). The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. *October*, 73, 71–89. Retrieved from: <https://sci-hub.se/10.2307/779009>
3. Fraser A. (2005). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, 1, 100-106. Retrieved from: [https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser\\_Andrea\\_2005\\_From\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions\\_to\\_an\\_Institution\\_of\\_Critique.pdf](https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser_Andrea_2005_From_the_Critique_of_Institutions_to_an_Institution_of_Critique.pdf)
4. Alberro A., & Stimson B. (2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press
5. Raunig G., & Ray G. (2009). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks
6. Alberro A, Stimson B. (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press
7. Wallis B. (1986). *Hans Haacke, unfinished business*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press
8. Danto A. (1961). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 64, 571–584. Retrieved from: [https://is.muni.cz/el/phil/jaro2014/IM088/Danto\\_\\_1\\_.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/jaro2014/IM088/Danto__1_.pdf) (Last accessed: 07.04.2024).
9. O'Doherty B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press
10. Tomkins S. (2013). *Marcel Duchamp the afternoon interviews*. New York: Badlands Unlimited

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 316.77-027.543:347.782:376]316.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-15>

**Serhiy HAVRYLOVYCH**

*PhD student at the Department of Creative Cultural Industries, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska str., Kyiv, Ukraine, 01015*

**ORCID:** 0009-0007-5013-6087

**To cite this article:** Havrylovych, S. (2024). International Communicative Activities of the Cultural and Creative Project Art Axis: Features of Implementation and Dynamics of Cultural Dialogue. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 112–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-15>

### INTERNATIONAL COMMUNICATIVE ACTIVITIES OF THE CULTURAL AND CREATIVE PROJECT ART AXIS: FEATURES OF IMPLEMENTATION AND DYNAMICS OF CULTURAL DIALOGUE

*This article explores the origins and development of the International Project Art Axis, led by the Nonprofit Organization “Center for Cultural & Arts Initiatives.” It highlights the distinctive aspects of Art Axis, especially its role in international communicative activities and its broad inclusiveness. **The study aims** to reveal the results of the analysis of Art Axis as a unique cultural event that serves as a platform for showcasing the creativity of contemporary artists worldwide. **The research methodology** incorporates collecting field materials, employing observational methods, comparative analysis, the phenomenological method, the cultural studies approach, and the principle of historicism. **The scientific innovation** lies in systematizing the exhibition practices of the Art Axis project as a platform for the inclusive representation of creative potential across all social strata. Analyzing various types of inclusion in the project confirms their effectiveness, thus demonstrating the practical value of this work. This study can help develop methodological recommendations and lecture courses for students and postgraduates in creative industries and related disciplines. Additionally, organizers can implement some of these practices in other creative projects.*

***The conclusions** summarize the results of empirical research and support the hypothesis that the personal activities of its initiators—the cultural elites—play a crucial role in the international cultural dialogue, a form of cultural diplomacy. The project organizers have transformed the involvement of professional and amateur artists and creators from all social categories and age groups into an exclusive practice in exhibition activities. The project notably unites all participants around a creative theme from various countries, ages, experiences, and execution styles.*

*The study also focuses on Art Axis’s “Art Treasure of the Project” fund, enriched annually with works from participants. This collection primarily promotes the culture of memory.*

*The International Art Project Art Axis navigates creative development and reflects contemporary artistic culture globally.*

**Key words:** cultural dialogue, sociocultural space, cultural diplomacy, inclusion, exhibition practices, art project, visual arts.

**Сергій ГАВРИЛОВИЧ**

*аспірант катедри креативних культурних індустрій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015*

**ORCID:** 0009-0007-5013-6087

**Бібліографічний опис статті:** Гаврилович, С. (2024). Міжнародна комунікативна діяльність культурно-творчого проєкту Art Axis: особливості реалізації та динаміка культурного діалогу. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 112–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-15>

### МІЖНАРОДНА КОМУНІКАТИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ КУЛЬТУРНО-ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ ART AXIS: ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТА ДИНАМІКА КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

*У статті розглянуто обставини виникнення та процеси розвитку Міжнародного проєкту Art Axis, проведеного Громадською організацією «Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив». Звернено увагу на особливості*



*Art Axis*, зокрема на його функцію міжнародної комунікативної діяльності та широку інклюзію. **Мета роботи** – оприлюднення результатів аналізу Міжнародного проекту *Art Axis* як одного із унікальних культурних івентів, який став платформою для репрезентації творчості сучасних митців світу. **Методологію дослідження** становлять збір польового матеріалу, методи спостереження та компаративного аналізу, феноменологічний метод, культурологічний підхід та принцип історизму. **Наукова новизна** полягає у систематизації виставкових практик міжнародного проекту *Art Axis* як однієї із платформ інклюзії творчого потенціалу усіх верств соціуму. Аналіз застосування у проекті різних видів інклюзій підтвердив їхню ефективність, відповідно доведено практичну цінність праці, яка може бути корисною для розробки методичних рекомендацій, лекційних курсів для студентів, аспірантів зі спеціальності креативних індустрій та суміжних профільних дисциплін, окремі практики можуть бути імplementовані в інші творчі проекти.

**Висновки** узагальнюють результати емпіричного рівня дослідження та підтверджують припущення, що ключову роль у міжнародному культурному діалозі, як однієї з форм культурної дипломатії, відіграють особистісна діяльність його ініціаторів – культурних еліт. Зауважено, що ідея залучення у проект *Art Axis* художників-професіоналів, митців-аматорів, творців усіх соціальних категорій, вікових груп та інших статусних ознак трансформувалася у ексклюзивну практику виставкової діяльності. Проаналізовано, що однією з оригінальних особливостей цього міжнародного проекту стало єднання навколо пропонованої творчої теми усіх її учасників з різних країн, віку, досвіду та манер виконання.

Окрему увагу звернено ще на одну особливість *Art Axis* – фонду «Скарб Проекту», який щорічно збагачується творами учасників. Колекція виконує насамперед мнемонічну функцію для популяризації культури пам'яті.

Міжнародний проект *Art Axis* є своєрідним навігатором креативного розвитку та індикатором рефлексій сучасної художньої культури у світі.

**Ключові слова:** культурний діалог, соціокультурний простір, культурна дипломатія, інклюзія, експозиційні практики, мистецький проект, образотворче мистецтво.

**Relevance of the Problem.** Despite the complex political, economic, and social situation and the pandemic, cultural and artistic projects in Ukraine over the past decades convincingly demonstrate significant development not only within the country but also at the level of international art events. However, most of these events are oriented towards commercial activities, promoting the brand of a private owner or a financially invested party with specific interests. In contrast, socially-encouraging creative projects remain an underdeveloped niche within the creative industries. During the implementation of such projects, new creative personalities emerge, showcasing their professional levels and talent, particularly those who previously lacked the opportunity to present their achievements independently. Therefore, the cultural study of the development processes of open creative platforms is timely, considering their social orientation, relatively easy integration into the artistic environment, and, importantly, the leveling of the conventional status divide between “genius” and ordinary artists.

Modern trends in visual arts compel the study of the specifics of their representation in exhibitions (Havrylovych, 2023a). Exhibitions allow observers to trace not only the style and themes of the artworks and installations but primarily the moods of the authors. This socio-psychological aspect reveals the artists' experiences and reflections on societal events.

A comprehensive study of the phenomenon of art exhibitions, especially internationally, is crucial for cultural studies and art history, sociology, and international relations. Interdisciplinary approaches typify the studies on exhibition forms within the International Art Project *Art Axis*, the focus of this article.

**Analysis of Recent Research and Publications.** Primarily, valuable insights in this scholarly work have come from general theoretical works by M. Cummings, J. Nye, P. Goff, D. Stelowska, M. Protsyuk, N. Otrshko, O. Kalakura, and I. Gavrylenko, which illuminate the concept of cultural diplomacy and similar practices globally and about Ukraine (Nye, 2004; Cummings, 2009; Kalakura, 2010; Goff, 2013; Gavrylenko, 2014; Stelowska, 2015; Protsyuk, 2016; Mokhnyuk, 2021; Otrshko, 2021; Shostak, 2023). These publications and other researchers' works provide an understanding of the nuances of public diplomacy, cultural diplomacy, cultural dialogue, “soft power,” and other critical definitions of the phenomena. Studies on international communications through the lens of creativity in general or in the context of a specific art form have helped to understand the transformative processes, reflections, and contemporary forms of creative achievements' representation (Gerchanivska, 2013; Musienko, 2016; Gerchanivska, 2017; Tormakhova, 2022; Sendetskyu, 2023; Sendetskyu, 2024). Examining these works has facilitated

a comparison of these processes, which are evident in exhibition practices, as the representation of Ukrainian art abroad remains a vital link in strengthening Ukraine's image globally.

Articles by culturologists, art critics, sociologists, and philosophers about the current situation in the art market have been the most informative for the proposed research. They reflect the reactions to negative influences of the COVID pandemic, the Russo-Ukrainian war, and other inspiring factors (Vovk & Lisina, 2019; Oliinyk, 2020; Bezuhla, 2021; Bolyuk, 2021; Lukovska, 2022; Rusakov, 2023).

However, despite the theoretical and theoretical-practical literature sources processed, the primary source of the research remains the field material obtained through direct study of the phenomenon in exhibition practices – the International Art Project without age restrictions, Art Axis, using observation methods, interviews, and processing information posted on the project's website.

**Research Objective.** The purpose of this study is to present the results of analyzing the International Project Art Axis as one of the unique cultural events that serve as a platform for representing the creativity of contemporary artists across various categories. The scientific tasks were defined as follows: to gather information about the specified project and determine the specifics of its implementation in the context of sociocultural processes; to focus on the originality of international collaboration forms that shaped the format of cultural dialogue. To achieve these objectives, researchers collected field material, particularly during exhibition openings. Observational methods at the annual cultural event – the Art Axis exhibition vernissage – and comparative analysis and the principle of historicism proved particularly useful in the multifaceted comparisons of these annual exhibitions. Researchers applied the phenomenological method to identify the distinctive features of the International Project Art Axis. The cultural studies approach played a crucial role throughout all stages of the scientific work, particularly in writing the conclusions.

**Presentation of the Main Research Material.** Key Features of the Art Axis Project: The idea of creating the International Project Art Axis originated from the Non-profit Organization “Center for Cultural & Arts Initiatives,” which, besides implementing this annual event since

2018, co-organizes several other original cultural and artistic events. The artistic director of the project is Andriy Sendetsky. The Lviv Regional Charitable Foundation “TORBA” became the co-founder and curator of the project. Later, the National Union of Artists of Ukraine, the Department of Culture, Nationalities, and Religions of the Lviv Regional State Administration, and the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine joined the collaboration.

The International Project Art Axis aims to engage artists of all social strata, statuses, and worldviews in a shared creative platform at an international level to represent their vision on a proposed theme. In addition to this goal, the project performs a vital mission – helping talented individuals with special needs discover their artistic flair, encouraging them to attend educational programs, and providing them professional artistic materials.

It is worth noting that the project's name implies a call to adhere to balance, harmony, and the right course of navigation. In Art Axis, we also see an allegory of a kind of compass, a necessary orientation amid the contemporary forms of creative industries, which we can interpret as an unbounded turbulent ocean of human creativity. The arrows of this allegorical navigator are traced in the pair of letters “A”, composed in the project's logo. They point in opposite directions, symbolizing the project's idea: presenting alternative visions, diverse approaches, and individual worldviews. In configuring these arrows, it is also appropriate to see representatives of different cultures who build an intercultural dialogue in real-time at the “touch point” – on the International Art Project Art Axis platform. This idea resonates with the creative themes of the project, which change annually. However, a cultural review of this landmark art event needs to be analyzed chronologically and with specific emphases on the particular features of international communicative activities.

**Communicative Dynamics of the Cultural and Artistic Project:** As previously mentioned, the International Project Art Axis launched recently in 2018, announcing an art event. The organizers announced the competition theme, “The Palette of Transformations or With a Fairy Tale–to Every Heart,” and opened submissions. They revealed the first results on May 30, 2019, during the exhibition's grand opening, which featured 34 works. Artists from Bosnia and Herzegovina,

Japan, Kosovo, the Netherlands, Poland, Romania, Serbia, South Africa, and Ukraine had their pieces displayed at the Lviv Palace of Arts. Yuko Adachi from Japan won the leading award of the Art Axis project for her watercolor “Mom with Children” (International Art Project Art Axis 2019, 2019). It was encouraging that the pilot edition of the project reflected a broad geography of participants and their diverse artistic practices. Such results confirmed that the project idea would be successful in the future, as representatives from Europe, Asia, and Africa immediately joined.

Despite the halt of many global processes due to the pandemic caused by SARS-CoV-2 (COVID-19) starting in December 2019 and throughout 2020, the organizers successfully attracted many artists. The COVID-19 virus made people accustomed to isolation from society worldwide but opened new perspectives for philosophical reflections on self-awareness, internal cultural dialogue, and contemplation. Coincidentally, shortly before the pandemic began, the organizers of the Art Axis project announced the theme for the second edition of the competition: “The Way to Yourself” (International Art Project Art Axis 2020, 2020). The attempts to understand one’s ego, a topic philosophers have invited us to consider since antiquity, remains relevant. With this theme, the organizers received over one hundred fifty applications for the contest. Unlike the 2019 edition, Art Axis 2020 featured a slightly different geography of participants (ages 6–59): China, Hungary, Italy, Nigeria, Poland, Spain, Switzerland, and Ukraine. Thus, despite formidable obstacles due to the pandemic, we observe a positive dynamic in cultural dialogue regarding age and geography.

It is important to note that the project, according to its protocol and regulations, envisages two stages of reviewing the submitted works: first by a qualifying committee and then by an expert committee. The project organizers typically invite creative professionals from various countries who are part of the cultural elite rather than representatives of a distressed archetype who mimic “elitism” (Shostak, 2020, p. 52).

After reviewing the submissions, the organizers compiled the exhibition collection under “The Way to Yourself.” They displayed these works as part of the 2nd International Art Project Art Axis without age restrictions. The grand opening

occurred on December 11, 2020, at the Lviv Historical Museum Gallery. The event recognized artists with laureate diplomas, and some received special honors. Halyna Otchych (Ukraine) earned awards for her watercolors “Autumn Garden” and “My Icarus”; Anna Prydatko (Ukraine) for her acrylic paintings “St Showers (Homage to The Golden Age)” and “Couple”; and Philip Iroegbu (Nigeria) for his graphic works “Insomnia,” “Beyond the fear,” “Songs of Innocence.”

It is essential to mention that the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine participated in the award ceremony for some foreign participants who could not attend the exhibition opening in person. For instance, diplomatic representatives of Ukraine in Abuja, the capital of the Federal Republic of Nigeria, presented the award to F. Iroegbu. This event demonstrates the combination of governmental and non-governmental international diplomatic cooperation thanks to the mission of the Art Axis project. Such landmark events for the project participants and the embassies of Ukraine underline the importance of cooperation between the non-governmental and governmental sectors in cultural diplomacy processes.

The exhibition and results (27 works selected) of the 2nd edition of the International Art Project without age restrictions took place on August 5, 2021, in the halls of the Lviv Palace of Arts. Artists worked on the theme “The Eighth Day of the Week,” trying to capture the fleeting nature of existence on canvas. The artists’ ages ranged from 6 to over 60 years, showcasing the project’s generational inclusivity. The organizers received applications from across Europe (Czech Republic, France, Italy, Poland, Portugal, Spain, Ukraine), the American continent (Brazil, Canada, Costa Rica, Ecuador, Haiti, Mexico, the United States), and South Africa (International Art Project Art Axis 2021, 2021). The international communication network confirms the cultural elites’ interest in the project and demonstrates its active promotion by the Art Axis organizing committee in a multicultural landscape.

In the same year, the project introduced an innovation: participants, like the committee members, gained the ability to evaluate the presented works if they wished. This change allows artists to engage more actively in the project and avoids the feeling of being under examination (International Art Project Art Axis 2021, 2021).

From October 29 to November 5, 2023, the Center for Architecture, Design, and Urbanism, “Powder TOWER,” hosted the 4th edition of the International Art Project Art Axis exhibition. The slogan of that year’s competition was “My Reality.” Participants from Bangladesh, Bulgaria, Cameroon, Canada, Costa Rica, Czech Republic, Ecuador, Ethiopia, Hungary, India, Kenya, Mexico, Netherlands, Nigeria, Pakistan, Philippines, Poland, Serbia, Slovakia, South Africa, Sri Lanka, Switzerland, Taiwan, Thailand, Uganda, Ukraine, United States, Uruguay, Vietnam, and Zimbabwe represented their countries (International Art Project Art Axis 2023, 2023).

Thus, in the short term, and despite the global challenge of the pandemic and the severe, prolonged Russo-Ukrainian war, the International Project Art Axis has expanded the geography of art event participants. The project’s international communicative activity has been established thanks to the persistent work of the organizing committee, which is undoubtedly considered the cultural elite (Kopiyevska, 2015). The permanence of conducting the art event depends on the established friendly relations.

Project Fund “Art Treasure of the Project”: A significant feature of Art Axis is its collection fund, which participants whose works were highly appreciated by the juries, visitors, and organizers enrich annually with new donations. The “Art Treasure of the Project” is essential for its development and the representation of the collection in partner galleries beyond the annual exhibition tours in Ukraine and for commodifying each piece as an object of artistic value (Oliinyk, 2020, p. 162). Besides popularizing the state’s cultural heritage, which is undoubtedly vital in establishing international cultural dialogue, this also serves a mnemonic function necessary for constructing a culture of memory (Nahorna, 2013, pp. 13–14). Retrospective exhibitions, which permanently remind us of cultural heritage, thus preserving traditions and a culture of honoring the past, are crucial in defining the identity of each ethnicity. Initially, the “Art Treasure of the Project” Art Axis included works by Victoria Kovalchuk (Ukraine), Agnieszka Daca (Poland), Misia Konopka (Poland), and Yuko Adachi (Japan), marking the beginning of forming a representative fund from past editions of this international art event.

Cultural Elites of the Project: This category includes representatives from various professions and social groups who have a significant impact on politics, education, science, creativity, and business and who nurture spiritual values distinguished by ethical, aesthetic, and intellectual qualities. The cultural elite is a concept that universalizes the definition of the creative elite as the bearer of a particular set of social, ethical, psychological, and spiritual connections and relations (Stoyanova, 2017, p. 88).

The International Art Project Art Axis is a public initiative without regular funding from state or city budget sources. Cultural elites from Ukraine and abroad supported the project’s founding and development. Thanks to the unpaid active work of organizers, coordinators, and volunteers, the art event continues to be successful. Patrons and sponsors made the high quality of Art Axis possible, showcasing a vibrant example of philanthropy.

As mentioned, the cultural elites of Art Axis, in addition to festival benefactors, include representatives from the scientific and educational professions, ambassadors, and heads of various institutions. These primarily consist of artists directly involved in Ukrainian creative brands or promote them through art management (Havrylovyh, 2023b). The festival’s organizing committee invites these elites to participate in the qualification and expert juries, demonstrating international cultural dialogue practices among participants and experts. As a result, Art Axis embodies non-governmental cultural diplomacy, effectively engaging in international communicative activities that enhance the global reputation of Ukraine and its people.

For example, in 2020, this prestigious mission was carried out by Oksana Poltavets-Huyda, a distinguished artist of Ukraine and rector of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design (Kyiv, Ukraine); painter Robert Boersma (Noorbeek, Netherlands); professor at the Klaipeda Department of Visual Design of Vilnius Academy of Arts, Vakariss Bernotas (Klaipeda, Lithuania); artist, art director of the French-Canadian association “Peintures de France,” Magdalena Gotovska (Warsaw, Poland). The duties of the formed qualification committee include reviewing the submitted artistic works according to the criteria set out in the project’s regulations.

From Ukraine, the committee's experts included a Doctor of Arts, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, a leading researcher at Maksym Rylskyi Institute of Art History, Folklore, and Ethnology of the National Academy of Science of Ukraine, Tetyana Kara-Vasyliieva; Honored Worker of Culture of Ukraine, member of the Union of Artists "Club of Ukrainian Artists," Candidate of Art History, Professor, Vice-Rector for Research of Lviv National Academy of Arts, Roman Yatsiv; and from abroad—set designer, professor at Jan Matejko Academy of Arts and she has a position of a Head of Stage Design Department, Malgorzata Komorowska (Poland).

In the Third Edition of the international project in 2021, participants' works were qualified by painter, photographer, and cultural animator, PhD in Fine Arts, Adjunct Professor at the Institute of Painting and Artistic Education at the Pedagogical University of Krakow, Krzysztof Marchlak (Krakow, Poland); painter, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the M. Boychuk Kyiv State Academy of Decorative Arts and Design, Roman Petruk (Kyiv, Ukraine), and previously mentioned Vakariss Bernotas (Klaipeda, Lithuania) and Magdalena Gotowska (Warsaw, Poland).

In 2021, the experts included a Doctor of Art Studies, Professor, Dean of the Faculty of History and Theory of Art of Lviv National Academy of Arts, Honored Worker of Arts of Ukraine, Board Member, and Head of the Division of Arts and Art Management of Lviv Regional Organization of the National Union of Artists of Ukraine, Member of Union of Art Critics and Historians, Rostyslav Shmahalo (Lviv, Ukraine); Candidate of Art History, Distinguished Artist of Ukraine, Dean of the Faculty of Fine Arts and Restoration of the National Academy of Fine Arts and Architecture, head of the National Union of Artists of Ukraine, Konstantin Chernyavsky (Kyiv, Ukraine). They were also serving as experts and were previously named member-correspondents of the National Academy of Arts of Ukraine Oksana Poltavets-Huyda (Kyiv, Ukraine) and professor Malgorzata Komorowska (Krakow, Poland).

The distinguished names of cultural figures, artists, and educators from art institutions confirm their status level in creative practices and the specificity of the cultural elite representatives invited by the Art Axis project committee.

**Scientific Novelty:** The research contributes to the sociocultural analysis of a new and successful art event—the International Art Project Art Axis, particularly examining its development dynamics, participants, and operational features. Art Axis exemplifies a successful creative case among non-governmental projects, showcasing the active involvement of cultural elites in its editions. The International Art Project Art Axis highlights the breadth of inclusion, especially concerning age categories, educational-professional criteria, and ethnic origins. Such features can be implemented in other creative projects, thereby underscoring the practical significance of this study.

**Conclusions and Prospects for Further Research.** This study examines the features and development dynamics of the International Art Project Art Axis, demonstrating effective international communicative activity. Since its founding in 2018, despite the challenging circumstances of the Russo-Ukrainian war, the project has established itself as a stable annual international art event and contributed to strengthening Ukraine's image in the global community.

A valuable characteristic of the Art Axis project is the inclusion of its participants, particularly regarding age categories and their acquired experience, whether professional or amateur skills. Based on these qualitative attributes, the art event occupies its unique niche among other global exhibition practices.

The empirical research presented, based on the author's field material, reaffirms that cultural elites serve as a potent communicative bridge in the realization of creative ideas, the representation of a state's artistic achievements, and as effective ambassadors in the field of art, ultimately acting as prominent patrons of charitable initiatives. Many believe that non-governmental cultural elites are a primary communicative resource in international relations, given that official cultural representations of the state have not yet achieved the steady rhythm necessary for dynamically promoting the country's creative brands.

The author intends to develop these considerations further. Verification will involve examples from other art events, with particular attention given to international exhibition practices involving Ukrainian artists. Therefore, the issues discussed in this scholarly exploration remain relevant for future studies.

## BIBLIOGRAPHY:

1. Безугла Р. Бренд митця та арт-ринок: Сучасна система цінностей у мистецтві. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. № 17(2). С. 49–53. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247960](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247960).
2. Болюк О. Місце пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва у культурній спадщині українців. *Народознавчі зошити*. 2021. Т. 159, № 3. С. 666–674. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2021.03.666>.
3. Вовк Н., Лісна С. Репрезентація культурної спадщини України через електронні виставки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 156–161. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177382>.
4. Гавриленко І. Концепції та моделі здійснення культурної дипломатії. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2014. № 1. С. 5–8.
5. Гаврилович С. Актуальність репрезентації української художньої культури на міжнародних арт-івентах першої чверті ХХІ століття. *XIV Всеукраїнська науково-творча дистанційна конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології»*. Київ, 2023. С. 101–103.
6. Гаврилович С. Українські творчі бренди у сучасній міжнародній репрезентації образотворчого мистецтва. *IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство»*. Київ, 2023. С. 76–78.
7. Герчанівська П. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. Київ : НАКК., 2017. 378 с.
8. Герчанівська П. Параметри нового світу: премодернізм–модернізм–постмодернізм. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 4. С. 34–38.
9. Калакура О. Етнокультурний діалог як чинник формування міжнаціональної злагоди. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2010. № 2 (46). С. 169–179.
10. Копієвська О. Роль еліт у формуванні культурної ідентичності. *Культура і сучасність*. 2015. № 1. С. 15–21.
11. Луковська О. Виставкова діяльність українських митців у часі війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок культурологія*. 2022. № 42. С. 22–27.
12. Мохнюк Р. Державна культурна політика як фактор розвитку громадянського суспільства у контексті євроінтеграційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 27–36. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244397>.
13. Мусієнко Н. Мистецтво в контексті культурної дипломатії: Теоретичні засади та сучасні практики. *Сучасне мистецтво*. 2016. № 12. С. 122–133.
14. Нагорна Л. Культура історичної пам'яті. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід. Київ : ІПЕНД, 2013. 600 с.
15. Олійник О. Комодифікація як інструмент культурного виробництва. *Культурологічна думка*. 2020. № 18. С. 156–164. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.156-164>.
16. Отрешко Н. Транскультурність у сучасному світі: методологічні повороти, теорії і практики. *Ін-т культурології НАМ України* : Київ, 2021. 256 с.
17. Процюк М. Публічна і культурна дипломатія як засіб «м'якої сили» України: запозичені моделі, реальні кроки та стратегічні пріоритети. *Науковий вісник. Дипломатичної академії України. Випуск 23. Зовнішня політика і дипломатія: традиції, тренди, досвід. Частина II. Серія «Політичні науки»*. Київ, 2016. С. 21–28.
18. Русаков С. Вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва в контексті трансформації сучасного артринку: культурологічні аспекти дослідження. *Питання культурології*. 2023. № 41. С. 121–133. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701>.
19. Садовенко С. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с.
20. Сендецький А. Систематизація форм театральних практик сучасного українсько-польського культурного діалогу. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 1. С. 218–230. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-28>.
21. Сендецький А. Театральне мистецтво України у культурному діалозі з країнами Євросоюзу 2014–2023 рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок культурологія*. 2023. Т. 47. С. 103–113. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrpmk.v47i.731>.
22. Стоянова Л. Творча еліта та формування особливого соціального простору: до історії проблеми. *Вісник Львівського університету. Серія філософські науки*. 2017. № 19. С. 83–89.
23. Тормахова А. До проблеми взаємодії мистецтва та політики в контексті сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 64–68. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262208>.
24. Шостак В. Культурна політика України та Європейського Союзу: відповідність змісту і перспективи реалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277638>.

25. Шостак В. Культурно-моральні цінності еліти в трактуванні В.К. Липинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям культурологія*. 2020. № 35. С. 50–57. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.360>.
26. Cummings M. Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. Cultural Diplomacy Research Series. Washington DC : Americans for the Arts (formerly Center for Arts and Culture), 2009.
27. Goff P. Cultural Diplomacy. The Oxford Handbook of Modern Diplomacy. Oxford Handbooks Online. Scholarly Research Reviews, 2013. 992 p.
28. International Art Project Art Axis 2019. *Center for Cultural & Arts Initiatives*. URL: <https://artcenter.org.ua/en/artaxis2019/> (date of access: 30.04.2024).
29. International Art Project Art Axis 2020. *Center for Cultural & Arts Initiatives*. URL: <https://artcenter.org.ua/en/artaxis2020/> (date of access: 30.04.2024).
30. International Art Project Art Axis 2021. *Center for Cultural & Arts Initiatives*. URL: <https://artcenter.org.ua/en/artaxis2021/> (date of access: 30.04.2024).
31. International Art Project Art Axis 2023. *Center for Cultural & Arts Initiatives*. URL: <https://artcenter.org.ua/en/artaxis2023/> (date of access: 30.04.2024).
32. Nye J. «Soft power»: The Means to Success in World Politics. New York : Public Affairs, 2004. 2008 p.
33. Stelowska D. Culture in International Relations. *Defining Cultural Diplomacy. Polish Journal of Political Science*. 2015. No. 1 (3). P. 50–72.

#### REFERENCES:

1. Bezuhla, R. (2021). Artist's Brand and Art Market: A Modern System of Values in Art. *Artistic Culture Topical Issues*, (17(2)), 49–53. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247960](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247960) [in Ukrainian]
2. Bolyuk, O. (2021). The Significance of Art and Craft Monuments in Ukrainian Cultural Heritage. *The Ethnology Notebooks*, 159(3), 666–674. <https://doi.org/10.15407/nz2021.03.666> [in Ukrainian]
3. Vovk, N., & Lisina, S. (2019). Representation of Ukrainian cultural Heritage via electronic exhibition. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (2), 156–161. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177382> [in Ukrainian]
4. Gavrylenko, I. (2014). Concepts and Models of Cultural Diplomacy. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv*, (1), 5–8 [in Ukrainian]
5. Havrylovych, S. (2023a). Aktualnist reprezentatsii ukrainskoi khudozhnoi kultury na mizhnarodnykh art-iventakh pershoi chverti XXI stolittia [The Relevance of Representing Ukrainian Art Culture at International Art Events in the First Quarter of the 21st Century]. In *XIV Vseukrainska naukovo-tvorcha dystantsiina konferentsiia «Kulturno-mystetske seredovyshche: tvorchist ta tekhnolohii»* (pp. 101–103). NAKKKiM [in Ukrainian]
6. Havrylovych, S. (2023b). Ukrainski tvorchi brendy u suchasni mizhnarodni reprezentatsii obrazotvorchoho mystetstva [Ukrainian Creative Brands in Contemporary International Representation of Visual Arts]. In *IV Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsiia «Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: naukovo-praktychne partnerstvo»* (pp. 76–78). NAKKKiM [in Ukrainian]
7. Gerchanivska, P. (2017). *Kultura v paradyhmakh XX–XXI st. [Culture in the Paradigms of the 20th–21st Centuries]*. NAKKKiM [in Ukrainian]
8. Gerchanivska, P. (2013). Parameters of the New World: premodernism-modernism-postmodernism. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (4), 34–38 [in Ukrainian]
9. Kalakura, O. (2010). Ethno Cultural Dialog About the Tolerant International Relations Set Up. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy*, (2 (46)), 169–179 [in Ukrainian]
10. Kopyevska, O. (2015). Elite Role in the Formation of Cultural Identity. *Kultura i suchasnist*, (1), 15–21 [in Ukrainian]
11. Lukovska, O. (2022). Exhibition Activities of Ukrainian Artists in Time of War and About War. *Ukrainian Culture: the Past, Modern Ways of Development. Scientific Journals. Branch: Culturology*, (42), 22–27 [in Ukrainian]
12. Mokhnyuk, R. (2021). State Cultural Policy as a Factor of Civil Society Development in the Context of European Integration Processes. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (3), 27–36. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.244397> [in Ukrainian]
13. Musienko, N. (2016). Arts in the Context of Cultural Diplomacy: Theoretical Bases and Modern Practice. *Suchasne mystetstvo*, (12), 122–133 [in Ukrainian]
14. Nahorna, L. (2013). *Kultura istorichnoi pamiaty. Kultura istorichnoi pamiaty: yevropeyskyi ta ukrainskyi dosvid [The Culture of Historical Memory: European and Ukrainian Experience]*. IPIEND [in Ukrainian]
15. Oliinyk, O. (2020). Commodification as the Means of Cultural Production. *The Culturology Ideas*, (18), 156–164. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.156-164> [in Ukrainian]

16. Otreshko, N. (2021). *Transkulturnist u suchasnomu sviti: metodolohichni povoroty, teorii i praktyky [Transculturality in the Contemporary World: Methodological Shifts, Theories, and Practices]*. Kyiv [in Ukrainian]
17. Protsyuk, M. (2016). Public and Cultural Diplomacy as Tool of the “Soft Power” of Ukraine: Adapted Models, Real Steps and Strategic Priorities. In *Naukovyi visnyk. Dyplomatychnoi akademii Ukrainy. Vypusk 23. Zovnishnia polityka i diplomatiia: tradytsii, trendy, dosvid. Chastyna II. Seriiia «Politychni nauky»* (pp. 21–28). Dyplomatychna akademiia Ukrainy [in Ukrainian]
18. Rusakov, S. (2023). Immersive Technologies Impact Onart Perception Inthe Context of Contemporary Art Transformation: Culturological Aspects Ofresearch. *Issues in Cultural Studies*, (41), 121–133. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701> [in Ukrainian]
19. Sadovenko, S. (2019). *Khronotopy aksiosfery ukrainskoi narodnoi khudozhnoi kultury [Chronotopes of the Axiosphere in Ukrainian Folk Artistic Culture]*. NAKKKiM [in Ukrainian]
20. Sendetsky, A. (2024). Systematization of Forms of Theatrical Practices in the Contemporary Ukrainian-Polish Cultural Dialogue. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 218–230. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-28> [in Ukrainian]
21. Sendetsky, A. (2023). Theatrical Art of Ukraine in Cultural Dialogue with European Union Countries 2014–2023. *Ukrainian Culture: the Past, Modern Ways of Development. Scientific Journals. Branch: Culturology*, 47, 103–113. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.731> [in Ukrainian]
22. Stoyanova, L. (2017). Creative Elite and Formation of the Special Social Space: to the History of the Problem. *Visnyk of the Lviv University. Series philosophical science*, (19), 83–89 [in Ukrainian]
23. Tormakhova, A. (2022). On the problem of interaction between art and politics in the context of contemporary culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (2), 64–68. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262208> [in Ukrainian]
24. Shostak, V. (2023). Cultural Policy of Ukraine and the European Union: Conformity of the Contents and Implementation Perspectives. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (1), 81–86. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277638> [in Ukrainian]
25. Shostak, V. (2020). Cultural and Moral Values of the Elite in The Interpretation of V. Lypynsky. *Ukrainian Culture: the Past, Modern Ways of Development. Scientific Journals. Branch: Culturology*, (35), 50–57. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.360> [in Ukrainian]
26. Cummings, M. (2009). *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. Cultural Diplomacy Research Series*. Americans for the Arts (formerly Center for Arts and Culture) [in English]
27. Goff, P. (2013). *Cultural Diplomacy. The Oxford Handbook of Modern Diplomacy*. Oxford Handbooks Online. Scholarly Research Reviews [in English]
28. *International Art Project Art Axis 2019*. (2019, May 30). Center for Cultural & Arts Initiatives. <https://artcenter.org.ua/en/artaxis2019/> [in English]
29. *International Art Project Art Axis 2020*. (2020, December 10). Center for Cultural & Arts Initiatives. <https://artcenter.org.ua/en/artaxis2020/> [in English]
30. *International Art Project Art Axis 2021*. (2021, August 5). Center for Cultural & Arts Initiatives. <https://artcenter.org.ua/en/artaxis2021/> [in English]
31. *International Art Project Art Axis 2023*. (2023, October 29). Center for Cultural & Arts Initiatives. <https://artcenter.org.ua/en/artaxis2023/> [in English]
32. Nye, J. (2004). «Soft power»: *The Means to Success in World Politics*. Public Affairs [in English]
33. Stelowska, D. (2015). Culture in International Relations. *Defining Cultural Diplomacy. Polish Journal of Political Science*, (1 (3)), 50–72 [in English]



УДК 793.31:81'221](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-16>

**Вікторія ГОЛОВЕЙ**

докторка філософських наук, професорка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0002-8224-5970

**Микола ЦАПЯК**

доктор філософії з культурології, викладач хореографічних дисциплін, Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради, вул. Шевченка, 50, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0003-3645-201X

**Бібліографічний опис статті:** Головей, В., Цап'як, М. (2024). Комунікативна природа танцю: семіотичний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*, 2, 121–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-16>

## КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА ТАНЦЮ: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджується комунікативний потенціал танцю як культурного феномену. Танцювальна лексика експлікується як різновид невербальної мови, здатної виражати людські думки і почуття, символи і коди колективного несвідомого, культурну ідентичність, усі нюанси людських переживань подій навколишнього світу, у тому числі й травматичного досвіду війни.

**Мета статті** – аналіз образно-пластичної комунікації в танці на основі структурно-семіотичного підходу.

**Методологія.** Основним методологічним підходом в дослідженні комунікативної природи танцю став семіотичний аналіз. Також були використані структурний метод, системний підхід, метод термінологічного аналізу.

**Наукова новизна.** Вперше визначені й проаналізовані основні елементи структури комунікативного процесу в танці на основі семіотичного підходу. Поглиблено експлікацію поняття «культурний код», на основі якого відбувається розшифрування значень хореографічного тексту, висвітлені особливості пластичного танцювального коду.

**Висновки.** Невербальна знаково-символічна мова танцю, укорінена в архетипах традиційної культури, розвивалася під впливом світоглядних, соціокультурних, етнонаціональних чинників. Основними елементами знаково-комунікативної системи танцю є жести, міміка та пози тіла, які доповнюються семантикою костюма, танцювальних атрибутів. З певної послідовності жестів складається танцювальна фраза, яка не тільки виражає зміст, але й є основою танцювального художнього образу. Послідовна сукупність фраз складається в цілісний художній текст – хореографічну композицію, в якій репрезентується змістовне наповнення танцю в різноманітні його соціокультурних функцій. Виразальна мова танцю долає вербальні комунікативні бар'єри та сприяє налагодженню міжкультурного діалогу, транслюючи культурні значення і смисли в найбільш виразній і доступній для сприйняття й розуміння формі.

**Ключові слова:** танець, комунікація, семіотичний аналіз, знак, символ, культурний код, пластичний код.

**Viktoria GOLOVEI**

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Ukraine, 43025

**ORCID:** 0000-0002-8224-5970

**Mykola TSAPIAK**

Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Teacher of Choreographic Disciplines, I.F. Stravinsky Volyn Professional College of Culture and Arts of the Volyn Regional Council, 50 Shevchenko st, Lutsk, Ukraine, 43000

**ORCID:** 0000-0003-3645-201X

**To cite this article:** Golovei, V., Tsapiak, M. (2024). Komunikatyvna pryroda tantsiu: semiotychnyi aspekt [The Communicative Nature of Dance: the Semiotic Aspect]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 2, 121–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-16>

## THE COMMUNICATIVE NATURE OF DANCE: THE SEMIOTIC ASPECT

*The article examines the communicative potential of dance as a cultural phenomenon. Dance vocabulary is explained as a type of non-verbal language capable of expressing human thoughts and feelings, symbols and codes of the collective unconscious, cultural identity, all the nuances of human experiences of events in the surrounding world, including the traumatic experience of war.*

*The purpose of the paper is to analyze figurative and plastic communication in dance based on a structural-semiotic approach.*

**Methodology.** *Semiotic analysis became the main methodological approach in the study of the communicative nature of dance. A structural method, a systematic approach, and a method of terminological analysis were also used.*

**Scientific novelty.** *For the first time, the main elements of the structure of the communicative process in dance are defined and analyzed based on the semiotic approach. The explanation of the concept of "cultural code", on the basis of which the meaning of the choreographic text is deciphered, is deepened, the peculiarities of the plastic dance code are highlighted.*

**Conclusions.** *The non-verbal sign-symbolic language of dance, rooted in the archetypes of traditional culture, developed under the influence of worldview, socio-cultural, ethno-national factors. The main elements of the symbolic and communicative system of dance are gestures, facial expressions and body postures, which are complemented by the semantics of the costume and dance attributes. A dance phrase is formed from a certain sequence of gestures, which not only expresses the meaning, but is also the basis of a dance artistic image. A consistent collection of phrases forms a coherent artistic text – a choreographic composition, which represents the content of the dance in the diversity of its socio-cultural functions. The expressive language of dance overcomes verbal communication barriers and contributes to the establishment of intercultural dialogue, transmitting cultural meanings and meanings in the most expressive and accessible form for perception and understanding.*

**Key words:** *dance, communication, semiotic analysis, sign, symbol, cultural code, plastic code.*

**Актуальність проблеми.** Однією з важливих характеристик соціокультурної природи танцю є його комунікативний потенціал. Комунікативну функцію танцю можна розглядати в різних аспектах. Це не тільки комунікація між тими, хто бере участь в танці, або між танцюючими й глядачами; танцювальне мистецтво сприяє зміцненню комунікативних зв'язків між представниками різних верств суспільства, соціальних спільнот і різних етнокультурних традицій. Багато дослідників розглядають танець як різновид невербальної мови – мови тілесних рухів, здатних виражати людські думки і почуття, символи і коди колективного несвідомого, культурну ідентичність, усі нюанси людських переживань подій навколишнього світу, у тому числі й травматичного досвіду війни. Тому семіотичний аналіз комунікативної природи танцю, вивчення його знаково-символічної структури є актуальним завданням сучасного культурологічного дискурсу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Специфіку знаково-символічних елементів виражальної мови танцю висвітлюють українські дослідниці й дослідники І. Герц, К. Кіндер, О. Чепалов, В. Водяна, Т. Сільченко, В. Гордєєв, Я. Гриценко та ін. Зокрема науковиця К. Кіндер, досліджуючи семантику пластичних символів народної танцювальної культури українців, аналізує танець як текст, як систему естетично

та пластично значимих знаків і символів (Кіндер, 2007). Семіотичний підхід в дослідженні естетики українського народного танцю висвітлено в науковому доробку Ч. Жуйсює та В. Водяної (Жуйсює Ч., Водяна В, 2021). Виявленню специфіки комунікативних властивостей хореографічного мистецтва як знакової системи в культурологічному контексті присвячені публікації І. Герц, яка слушно зазначає, що «для розгляду танцювального мистецтва як знакової системи потрібно, насамперед, досліджувати особливості його участі в процесі семіозису – процесу, в якому щось функціонує як знак. Це дасть можливість відкрити об'єктивні інформаційні комунікативні властивості рухів танцю і виявити в них якості специфічної мови» (Герц, 2018, с. 63). На важливості вивчення комунікативного потенціалу танцю в культурологічному та семіотичному аспектах наголошує й авторитетний дослідник О. Чепалов (Чепалов, 2018).

Огляд наукових публікацій свідчить про те, що аналіз семіотичного аспекту танцювальної комунікації є важливою науковою проблемою, яка привертає увагу багатьох дослідників. Водночас не достатньо уваги приділено вивченню структури образно-пластичної комунікації в танці.

**Мета дослідження:** аналіз образно-пластичної комунікації в танці на основі структурно-семіотичного підходу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Поглиблене розуміння образно-пластичної комунікації в танці передбачає застосування семіотичного підходу. Будь-яка передача інформації здійснюється за допомогою системи умовних знаків. Провідну роль знаків у комунікативному процесі вперше науково обґрунтував Чарльз Пірс, якого вважають одним із засновників семіотики як теорії знаків і знакових систем. Філософ докладно проаналізував структуру і функції знаків, розробив їх класифікацію. Він осмислив процес семіозису як встановлення зв'язку між знаком і означуваним предметом із подальшою інтерпретацією знаку. На його думку, знак отримує значення в конкретному процесі комунікації; це значення залежить від соціокультурного контексту, адже в певній культурній традиції конкретний знак співвідноситься із конкретним змістом. За Пірсом, знаки – основні інструменти творення текстів культури в процесі комунікації (Short, 2007).

Як відомо, в семіотичному дискурсі вирізняють предметне, смислове й експресивне значення знаку. Знак означає предмет, останній і є його предметним значенням, або денотатом, і виражає своє експресивне і смислове значення (Головей, 2016, с. 232). Під експресивним значенням розуміється властивість знаку виражати емоції і викликати певні почуття. Для танцювальної комунікації експресивне значення має особливе значення, адже воно безпосередньо пов'язане з виражальними властивостями танцю, його емоційним впливом на танцівників і глядачів.

Виходячи з трактування відносин між знаками і репрезентованими ними об'єктами (точніше, йдеться про характер зв'язку між позначником і позначуваним), Ч. Пірс розробив найбільш відомий на сьогодні варіант класифікації знаків, розподіливши їх на три різновиди: “знаки-ікони” (відношення подібності), “знаки-індекси” (причинно-наслідковий зв'язок, референція указування) і “знаки-символи” (відсутність безпосереднього зв'язку) (Peirce's, 2007).

Спробуємо застосувати класифікацію Пірса стосовно елементів танцювальної лексики. Зрозуміло, що у наслідувальному (міметичному) танці перважають іконічні, тобто зображальні, знаки. Критерієм іконічності Пірс вважав подібність знаку до означуваного об'єкту. Близьку

за значенням дефініцію запропонував Ч. Морріс: «іконічним є знак, який має певні якості власного денотату (означуваного предмету або явища)» (Charles, 1971, s. 76). Водночас Морріс справедливо зазначав що іконічність (подібність) може мати суттєві градації. Це можна проілюструвати прикладами з танцювального мистецтва. Так, максимальний ступінь іконічності досягається в танцювальній пантомімі (згадаймо, що саме здатність танцівника якомога подібніше зобразити міфологічного або історичного персонажа найвище цінувалося в Стародавній Греції). Зрозуміло, що подібність може бути різного ступеню «Не будемо забувати про те, – писав Ч. Морріс, – що іконічний знак тільки в певних своїх аспектах подібний до того, що він означає. Отже, іконічність – питання ступеню» (Charles, 1971 s. 77). Чим більш умовними й багатозначними стають танцювальні рухи, жести й пози танцівника, тим більше відбувається дрейф знаку від іконічності до символічності.

Семіотика танцю розглядає танцювальний твір як текст, що має знаково-виражальну природу. Такий підхід до вивчення танцю характерний і для сучасної хореології. На думку українського дослідника О. Чепалова, «хореологія належить до наук, в яких предметом дослідження є текст (в даному випадку хореографічний), зміст (сенс) якого є адекватним його знаковій формі. Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою рухів людського тіла і взаємодій останнього з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка). Хореологія вивчає танець і як форму комунікації, і як окремий вид мистецтва (з огляду на його семіотичні та феноменологічні якості), проте насамперед висувається розгляд танцю як явища культури» (Short, 2007).

Розглянемо структуру комунікативного процесу в танці. На нашу думку, основними елементами знаково-комунікативної системи танцю є жести. Вони передають різноманітну інформацію – можуть виражати будь-які образи реальності, дії, думки, емоції, стани, почуття. Танцювальний жест виражає не тільки певний зміст, але й емоції (експресивне значення знаку за Пірсом), тому справляє суттєве враження на глядача. «Пластичний нарратив несе смислове навантаження, виражене через сим-

воли, метафори, алегорії та інтуїтивно доступні знаки», слушно зазначає дослідник (Сільченко, 2022, с. 24). В процесі розвитку танцю жести складаються в певну систему, формуючи особливий тезаурус, словник, вони є елементарними знаками лексики танцю поруч із іншими (погляди, міміка, пози тіла), доповнюються семантикою костюма, танцювальних атрибутів (бубон, квіти, корона, вінок, топорець, булава тощо).

З певної послідовності жестів складається танцювальна фраза, яка не тільки виражає зміст, але й є основою танцювального художнього образу. Поєднання танцювальних фраз утворює художнє висловлювання, тобто транслює певні значення через послідовність пластичних образів, розкриваючи зміст твору. Як зазначає український дослідник О. Чепалов, «Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою рухів людського тіла і взаємодій останнього з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка)» (Чепалов, 2018, с. 17).

Послідовна сукупність фраз складається в цілісний художній текст – хореографічну композицію, в якій репрезентується змістовне наповнення танцю в різноманітні його соціокультурних функцій. Як відомо, термін «композиція» походить від грецького слова, що означає «складання», «поєднання», «твір». Композиція організує структуру художнього твору, забезпечуючи послідовність викладу змісту, а також єдність і взаємодію його структурних елементів, підпорядковуючи їх один одному і цілому відповідно до творчого задуму та ідеї твору. «Композиція спрямована на виразне втілення ідеї твору в художній формі та образі. Всі елементи композиції підпорядковані один одному і твору загалом, а також змісту, ідеї. Тому ідея та форма твору взаємопов'язані: у певній формі фіксується відповідний зміст; кожний елемент будь-якого твору мистецтва є елементом його композиції, має унікальне значення тільки у певному поєднанні всіх елементів, оскільки перебуває у цілісній системі» (Композиція, 2024). Структура композиції підпорядкована головній ідеї танцю.

Аналіз комунікативного потенціалу танцювального твору також передбачає розгляд проблематики співвідношення змісту і вира-

жальних форм танцю, а також тих умов, що забезпечують створення та адекватне сприйняття й розуміння семантики танцювальних рухів, а отже, і значень танцювальних висловлювань. Комунікативна структура танцю як тексту багато в чому визначається культурним контекстом. Адже саме культурний контекст обумовлює особливості творення і розуміння будь-якого художнього твору, в тому числі й танцю. Тому важливим є вивчення тих чинників комунікації, які коріняться в соціокультурній взаємодії людей, зокрема і в міжкультурній комунікації як одній з її складових.

У процесі сприйняття танцю реципієнт поступово розпізнає його значення через встановлення знакових відношень між послідовними елементами цілісної танцювальної композиції. Розшифровування значень хореографічного тексту відбувається за допомогою культурних кодів. Результатом цього процесу стає розуміння як осягнення смислу хореографічного твору в цілому як цілісного тексту культури. Кожній культурі притаманна власна унікальна структура знаково-символічних кодів, що виробляються в процесі довготривалого історичного розвитку.

Культурний код є своєрідним ключем для розуміння різновидів художньої комунікації, він дозволяє ідентифікувати артефакти й інтерпретувати значення в процесі міжкультурної взаємодії. Як зазначає дослідниця П. Герчанівська, «культурний код – це інформація про культуру конкретної спільноти у певний історичний період, що закодована у знаково-символічній формі. Код обумовлений історико-культурними, соціально-історичними, етнопсихологічними та геополітичними процесами, що відбуваються в тому чи іншому суспільстві. Він рефлексує цілий спектр системних характеристик культури (менталітет, світобачення, ціннісні установки, універсальні уявлення про світ), властивих спільноті та напрямку її еволюції. Це складний конструкт, в якому інваріантний комплекс культурних елементів переплітається з варіативними складовими. Інваріантний компонент центрується навколо ключових культурних парадигм, котрі відбивають найдавніші архетипові уявлення людини; варіативний – детермінований культурною парадигмою, яка домінує в соціокультурному полі у конкретний історичний період» (Герчанівська, 2016, с. 4).

Науковці визначають культурні коди як символи та системи значень, що мають відношення до представників певної культури (або субкультури); ці коди можна використовувати для полегшення спілкування всередині «внутрішньої групи», а також для приховування значення для «зовнішніх груп» (Hyatt, 1999). Так, «етнічні особливості певної культури в процесі міжкультурної взаємодії транслюються через етнокультурний код – сукупність знаків, символів, сигналів тощо, які визначають етнокультурну маркованість будь-якого артефакту діяльності людини, зокрема й художнього тексту» (Rejoska, 2022).

На нашу думку, коди – не сукупність знаків, а специфічний порядок їх поєднання, на яких базується система кодування і розкодування значень. В такому розумінні код – це алгоритм породження смислу. Культурні коди визначають структуру будь-якого культурного феномену як знакової системи, специфіку поєднання знаків, їх смислову ієрархію, а також пов'язують знаки з певними значеннями відповідно до культурного контексту. Погоджуємося з дослідницею Л. Павлюк, яка вважає коди інструментами впорядкування значень: «Якби елементи універсуму не дотримувалися конкретних “правил поведінки” один щодо одного, то “світ, заселений знаками” був би не впорядкованою системою гармонійного танцю молекул, зміни сезонів і фізіологічних циклів живих істот, а неймовірним хаосом. За кожною сукупністю знаків стоїть – і, власне, перетворює простий набір елементів у систему – спільна свідомість системних законів, або кодів. Коди – це спосіб поєднання знаків, правила, які впорядковують їх рух та взаємозв'язок» (Павлюк, 2006, с. 24–25).

Культурні коди є особливим різновидом комунікативних кодів. Специфіка культурних кодів полягає не тільки в тому, що вони циркулюють в сфері культурної комунікації, кодуючи значення культурних феноменів, а й у тому, що вони завжди обумовлені світоглядом, етнокультурною традицією, системою цінностей; вони транслюють духовно-практичний досвід народу. Знання культурного коду – це передусім знання традиції, культурного контексту. Водночас традиція є способом трансляції культурних кодів, важливою умовою культурної комунікації між поколіннями. Етнокультурні коди формуються на основі етнічних архети-

пів. Вони виражають особливості етнічної ментальності, життєвого укладу, національного світовідношення і є засадничими елементами для всіх різновидів міжкультурної комунікації, у тому числі й танцювальної. За П. Герчанівською, «культурний код є модератором культурної ідентичності (індивідуальної, групової)» (Герчанівська, 2016, с. 5). Отже, транслюючи культурні коди, танець впливає на формування культурної ідентичності.

Народна танцювальна культура століттями виробляла змістовні знаково-символічні коди, які виконують різноманітні символічні функції. Формування символіки відбувалося на основі архетипів колективного несвідомого в лоні синкретичного міфо-ритуального континууму. «Різнманітна пластична символіка архаїчної танцювальної спадщини, зазнавши певних трансформацій, стала основою для розвитку етнічних традицій танцювальної творчості», – зазначає дослідниця К. Кіндер (Кіндер, 2007, с. 9). Традиційна культурна символіка є основою «словника» виражальної мови народного танцю – хореографічної лексики. Успішна реалізація комунікативної функції танцю передбачає, що не тільки танцівник, але й глядач володіють цим тезаурусом, розуміючи символічне значення основних лексичних елементів танцювальної мови.

За визначенням К. Кіндер, «основу народного танцю становлять спеціально відібрані, систематизовані та канонізовані традицією жести, пози, рухи та малюнки, що ними утворюються. Ритмічно організовані, образно-виразні рухи тіла, просторова конфігурація і композиція танцю перетворилися на умовні знаки, своєрідний «пластичний код», який відображає характерні риси та особливості певного етносу, його світосприйняття. Отже, народні танці – це стійкі, повторювані символічні зразки, що акумулюють етнокультурну інформацію, це закодована в усталених художніх образах і символах пам'ять народу» (Кіндер, 2007, с. 5). Дослідниця стверджує, що «пластичний код» і символіка народних танців дозволяють визначити приналежність танцювального твору до певної національної культури, адже «ритмопластична мова тіла завжди була настільки стабільною в своїй самотності що і досі виступає етнічною характеристикою, відмітною рисою тієї чи іншої народності» (Кіндер, 2007, с. 15).

Ми розуміємо пластичний код як своєрідний засадничий системний принцип, що структурує елементи танцювальної лексики відповідно до етнокультурного контексту. Завдяки цьому художньо-пластичні рухи, жести, пози, доповнені іншими виражальними засобами (пісенно-музичним супроводом, костюмом, танцювальними атрибутами тощо), набувають культурних значень і смислів, характерних для тієї чи іншої національної традиції.

Також дослідники оперують поняттям «комунікативні архетипи» – це засадничі прообрази, патерни людської комунікації. Комунікативні архетипи в танці в нашому розумінні – це стійкі канонізовані комбінації ритмічно-пластичних рухів, жестів і поз які мають певні просторові, тілесно-моторні й інтонаційні характеристики, що уможливорює процес трансляції повідомлення і вираження його значення. Актуалізація комунікативних архетипів у процесах художньої комунікації спрямована на пробудження діалогічної активності реципієнта (глядача) через активізацію його індивідуального коду розпізнавання символічних елементів танцювального мистецтва різноманітної стильової, жанрової, історичної, етнокультурної й національної приналежності.

Важливо зазначити, що особливості хореографічної лексики виявляються не тільки на рівні національних культур, але й на рівні культурної регіоніки. Як слушно зазначає дослідник В. Гордєєв, «регіональна хореографічна лексика здатна «переакцентувати» стійкі структурні й символічні особливості національного пластичного коду як акумульованої етнокультурної інформації, вносити варіативний компонент у тілесне вираження інтелектуального та практичного досвіду» (Гордєєв, 2020, с. 38).

В процесі міжкультурної взаємодії мають місце запозичення певних елементів іноетнічної танцювальної лексики, відбувається взає-

мообмін і взаємозбагачення. Найбільш активно ці процеси відбуваються в зонах пограниччя, де різні хореографічні традиції побутують в безпосередній близькості і взаємодії.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Танець є важливою формою міжкультурної комунікації. Невербальна знаково-символічна мова танцю, укорінена в архетипах традиційної культури, розвивалася під впливом світоглядних, соціокультурних, етнонаціональних чинників. Основними елементами знаково-комунікативної системи танцю є жести, які виражають образи реальності, дії, думки, емоції, стани, почуття. Вони є елементарними знаками виражальної мови танцю разом із мімікою та позами тіла, доповнюються семантикою костюма, танцювальних атрибутів. З певної послідовності жестів складається танцювальна фраза, яка не тільки виражає зміст, але й є основою танцювального художнього образу. Послідовна сукупність фраз складається в цілісний художній текст – хореографічну композицію, в якій репрезентується змістовне наповнення танцю в різноманітті його соціокультурних функцій. Композиція організує структуру художнього твору, забезпечуючи послідовність викладу змісту, а також єдність і взаємодію його структурних елементів, підпорядковуючи їх один одному і цілому відповідно до творчого задуму та ідеї твору. Комунікативний потенціал танцю допомагає подоланню вербальних комунікативних бар'єрів, а також налагодженню міжкультурного діалогу, транслюючи культурні значення і смисли в найбільш виразній і доступній для сприйняття й розуміння формі. Така культурна взаємодія поверх кордонів сприяє взаємозбагаченню етнічних і регіональних хореографічних традицій. Перспективним напрямком дослідження є порівняльний семиотичний аналіз танцювальної лексики різних культурно-етнічних традицій.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Герц І. Культурологічні засади вивчення танцю як форми комунікації. Альманах "Культура і Сучасність". 2018. Вип. 1. С. 63–68. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2018.148184>.
2. Герчанівська П. Е. Культурна ідентичність як ресурс суспільного розвитку. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. № 2. С. 3–9.
3. Головей В. Ю. Семіотика візуальних мистецтв: проблема знаково-символічної репрезентації. *Науковий вісник Волинського національного ун-ту імені Лесі Українки. Філософські науки*. 2016. № 5. С. 230–234.
4. Гордєєв В. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики: дис. ... канд. мистецтвознавства.: 26.00.01. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2020. 230 с.

5. Жуйсюе Ч., Водяна В. Эстетика украинского народного традиционного танца: семиотичный подход. *Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство : наук. зб.* 2021. Вип. 38. С. 139–145. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.481>.
6. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. К., 2007. 19 с.
7. Композиція. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 14. URL: <https://esu.com.ua/article-4386> (дата звернення: 19.14.2024).
8. Павлюк Л. Знак, символ, міф у масовій комунікації. Львів: ПАІС, 2006. 120 с.
9. Сільченко Т. І. Жест у пластиці рук як прийом художньої виразності в контексті образотворчого мистецтва: типологічний аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого*. 2022. № 31. С. 24–35. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267515>.
10. Чепалов О. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. №1. С. 16–27. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140392>.
11. Charles W. Morris. *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton, 1971. 485 p. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110810592.415/html> (дата звернення: 19.04.2024).
12. Hyatt J., Simons H. Cultural Codes – Who Holds the Key? *The Concept and Conduct of Evaluation in Central and Eastern Europe. Evaluation*. 1999. №5 (1). P. 23–41. DOI: <https://doi.org/10.1177/13563899922208805>.
13. Peirce's Theory of Signs. Cambridge: Cambridge University Press. 2007. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/> (дата звернення: 19.04.2024).
14. Pejoska J., Durall E., Bauters M., Leinonen T. Culture coding. *International Journal of Design Creativity and Innovation*. 2022. №10 (3). P. 161-178. DOI: <https://doi.org/10.1080/21650349.2022.2074144>.
15. Short T. Peirce's Theory of Signs. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 374 p. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/peirces-theory-of-signs/4AEB836491A1DC23F5CAB20E4A630919> (дата звернення: 19.04.2024).

#### REFERENCES:

1. Herts, I. (2018). Kulturologichni zasady vyvchennya tancyu yak formy komunikacii [Cultural studies of dance as a form of communication]. *Almanah «Kultura i suchasnist»*, 1, 63–68. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2018.148184> [in Ukrainian].
2. Herchanivska, P. (2021). Kulturna identychnist yak resurs suspilnogo rozvytku [Cultural identity as a resource for social development]. *Kultura I suchasnist: almanah*, 2, 3–9 [in Ukrainian].
3. Golovey, V. (2016). Semiotyka vuzualnyh mystetstv: problema znakovy-symvolichnoi reprezentatsii [Semiotics of visual arts: the problem of sign and symbolic representation]. *Naukovii visnyk Volunskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filosofski nauky*, 5, 230–234 [in Ukrainian].
4. Gordeev, V. (2020). Ukrainskii narodnyi tanets na Polissi: regionalni osoblyvosti leksyky [Ukrainian folk dance in Polissya: regional features of vocabulary.]. Candidates's thesis. Prykarpatskiy natsionalnyi universytet im. V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian].
5. Zhuisyue, Ch., Vodyana, V. (2021). Estetyka ukrainskogo narodnoho tradytsiinoho tancyu: semiotychnyi pidhid [Aesthetics Of Ukrainian Folk Traditional Dance: Semiotic Approach]. *Ukr. Kultura: mynule, suchasne, shlyahu rozvytku. Napryam: Mystetstvovznnavstvo: nauk. zb.*, 38, 139–145. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.481> [in Ukrainian].
6. Kinder, K. (2007). Semantika plastychnykh symvoliv narodnoi tantsuvalnoi kultury ukrainsiv [Semantics of plastic symbols of folk dance culture of Ukrainians]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyivskii natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kyiv. [in Ukrainian].
7. Kompozytsiya [Composition]. *Entsyklopediya suchasnoyi Ukrainy*. Т. 14. URL: <https://esu.com.ua/article-4386> (date of access: 19.04.2024) [in Ukrainian].
8. Pavlyuk, L. (2006). Znak, symbol, mif u masoviy komunikacii [Sign, symbol, myth in mass communication]. Lviv: PAIS. [in Ukrainian].
9. Silchenko, T. I. (2022). Zhest u plastytsi ruk yak pryom hudozhnoyi vyraznosti v konteksti obrazotvorchoho mystetstva: typologichniy aspekt [Gesture in plastic of hand as a technique of artistic expression in the context of fine arts: typological aspect]. *Naukovyi visnyk Kyivskogo natsionalnoho universytetu teatru, kino I telebachennya imeni I. Karpenka-Karoho*, 31, 24–35. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267515> [in Ukrainian].
10. Chepalov, O. (2018). Horeologiya yak nauka: kulturologichni ta mystetstvovznnavchi aspekty [Horeology As Science: Cultural And Art History Aspects]. *Tantsyuvalni studiyi*, 1, 16–27. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.1.2018.140392> [in Ukrainian].
11. Charles, W. Morris. (1971). *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110810592.415/html> (date of access: 19.04.2024) [in English].

12. Hyatt, J., Simons, H. (1995). Cultural Codes – Who Holds the Key? *The Concept and Conduct of Evaluation in Central and Eastern Europe. Evaluation.* 5 (1), 23–41. DOI: <https://doi.org/10.1177/13563899922208805> [in English].
13. Peirce's Theory of Signs. (2007). *Cambridge: Cambridge University Press.* URL: <https://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/> (date of access: 19.04.2024) [in English].
14. Pejoska, J., Durall, E., Bauters, M., Leinonen, T. (2022). Culture coding. *International Journal of Design Creativity and Innovation.* 10 (3), 161-178. DOI: <https://doi.org/10.1080/21650349.2022.2074144> [in English].
15. Short, T. (2007). Peirce's Theory of Signs. *Cambridge: Cambridge University Press.* URL: <https://www.cambridge.org/core/books/peirces-theory-of-signs/4AEB836491A1DC23F5CAB20E4A630919> (date of access: 19.04.2024) [in English].



УДК 130.2: 791.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-17>

**Олеся ЛЛОЙД-МАЙЕР**

аспірантка спеціальності «Культурологія» факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0002-1526-4776

**Бібліографічний опис статті:** Ллойд-Маєр, О. (2024). Теоретичне підґрунтя дослідження трансформацій сучасного мистецтва в контексті цифрової культури. *Fine Arts and Cultural Studies*, 2, 129–136, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-17>

## ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАНСФОРМАЦІЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

Сучасна наука все частіше оперує поняттями «цифрова культура», «людина цифрової культури», «цифрове мистецтво» в різноманітних контекстах, водночас залишається недостатньо розробленим концептуальний методологічний аспект дослідження трансформацій сучасного мистецтва під впливом новітніх медіатехнологій. Потребують переосмислення проблеми віртуалізації мистецтва, взаємодії митця і технічного знаряддя, а також нових можливостей і небезпек використання цифрових технологій у творчому процесі.

**Мета статті** – концептуалізація теоретико-методологічних основ дослідження трансформацій сучасного мистецтва в контексті цифрової культури.

**Методологія** дослідження ґрунтується на теоріях філософії техніки, антропології медіа і культурної аналітики, також були використані метод герменевтичної інтерпретації текстів та загальнонаукові методи аналізу, порівняння й синтезу.

**Наукова новизна.** У статті визначено, систематизовано й проаналізовано теоретичні концепти, які в сукупності формують міждисциплінарну основу методологічної стратегії дослідження трансформацій мистецтва в цифрову епоху.

У **висновку** зазначається, що методологічним підґрунтям теоретичного аналізу інтеграції мистецтва і цифрових технологій є міждисциплінарний синтез концептів культурології, філософії техніки, антропології медіа і культурної аналітики. Передусім, це медіакультурна антропологія М. Маклюєна, концепт мистецтва в епоху технічного репродукування В. Беньяміна, теорія взаємодії мистецтва і техніки в філософії М. Гайдеггера, концепт зображального (іконічного) повороту, розроблений В.Дж.Т. Мітчелом і Г. Бьомом. На наш погляд, перспективним науковим підходом до дослідження цієї проблематики є інтердисциплінарний метод культурної аналітики, розроблений Л. Мановичем на основі синтезу методів цифрових гуманітарних наук (*digital humanities*), візуальних досліджень (*visual studies*) і аналізу великих даних (*big data*). Цей метод дозволяє вивчати, аналізувати і систематизувати значні масиви цифрових зображень і на цій основі – виявляти основні тенденції в розвитку медіамистецтва, аналізувати його специфіку в контексті цифрової культури.

**Ключові слова:** мистецтво, техніка, цифрова культура, методологія, візуальний поворот, візуальні дослідження, антропологія медіа, культурна аналітика.

**Olesia LLOYD-MAYER**

Postgraduate student at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

**ORCID:** 0000-0002-1526-4776

**To cite this article:** Lloyd-Mayer, O. (2024). Teoretychne pidgruntia doslidzhennia transformatsii suchasnoho mystetstva v konteksti tsyfrovoi kultury [Theoretical Background of the Study of Transformations of Modern Art in the Context of Digital Culture]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 2, 129–136, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-17>

## THEORETICAL BACKGROUND OF THE STUDY OF TRANSFORMATIONS OF MODERN ART IN THE CONTEXT OF DIGITAL CULTURE

Modern science increasingly uses the concepts of "digital culture", "man of digital culture", "digital art" in various contexts, at the same time, the conceptual methodological aspect of the study of transformations of modern art under

*the influence of the latest media technologies remains underdeveloped. The problems of virtualization of art, the interaction between the artist and the technical tool, as well as new opportunities and dangers of using digital technologies in the creative process need to be reconsidered.*

*The purpose of the article is to conceptualize the theoretical and methodological foundations of the study of transformations of modern art in the context of digital culture.*

*The research methodology is based on the theories of philosophy of technology, media anthropology and cultural analytics, the method of hermeneutic interpretation of texts and general scientific methods of analysis, comparison and synthesis were also used.*

*Scientific novelty. The article defines, systematizes, and analyzes theoretical concepts that form the interdisciplinary basis of the methodological strategy for researching art transformations in the digital era.*

*The conclusion states that the methodological basis of the theoretical analysis of the integration of art and digital technologies is an interdisciplinary synthesis of the concepts of cultural studies, philosophy of technology, media anthropology and cultural analytics. First of all, it is the media cultural anthropology of M. McLuhan, the concept of art in the era of technical reproduction by V. Benjamin, the theory of the interaction of art and technology in the Heidegger's philosophy, the concept of the pictorial (iconic) turn developed by V.J.T. Mitchell and H. Boehm. In our opinion, a promising scientific approach to the study of this problem is the interdisciplinary method of cultural analytics developed by L. Manovich based on the synthesis of methods of digital humanities, visual studies and big data analysis. This method makes it possible to study, analyze and systematize large arrays of digital images and, on this basis, to identify the main trends in the development of media art, to analyze its specifics in the context of digital culture.*

*Key words: art, technology, digital culture, methodology, visual turn, visual studies, media anthropology, cultural analytics.*

**Актуальність.** Поява і повсюдне поширення цифрових технологій призводять до суттєвих змін у соціокультурному розвитку, прискорюючи процеси віртуалізації культури, появу нових форм культурної комунікації і художньої творчості. Сучасна наука все частіше оперує поняттями «цифрова культура», «людина цифрової культури», «цифрове мистецтво» в різноманітних контекстах, водночас залишається недостатньо розробленим концептуальний методологічний аспект цієї проблематики. В контексті цифрової культури потребують переосмислення проблеми віртуалізації мистецтва, взаємодії митця і технічного знаряддя, а також нових можливостей і небезпек використання цифрових технологій у творчому процесі. Актуалізується питання поєднання мистецтва і комп'ютерних технологій, саме тому, що в умовах цифрової культури межа між мистецтвом і технологіями розмивається. Особливої актуальності ця проблематика набуває із появою штучного інтелекту.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичне підґрунтя для аналізу цифрової культури формують концепти, розроблені М. Гайдеггером (Heidegger, 1977), М. Маклюеном (McLuhan, 2001), Д. Беллом (Bell, 2005), М. Кастельсом (2007), Ж. Бодріаром (Baudrillard, 2003) та ін. Відомі теоретики медіа та інформаційного суспільства вказують на визначальний вплив медіатехнологій на людину і всі види її діяльності, на політичну, економічну та соціокультурну сфери в сучасному світі. Збувається

прогноз Д. Белла про те, що вплив кіберкультури зростатиме в геометричній прогресії (Bell, 2005). Вплив глобальної цифрової культури на соціокультурні процеси в Україні досліджують О. Дольська (2023), В. Воронкова і В. Нікітенко (2022), Ф. Власенко і Є. Левченко (2019) та ін.

Важливими для розгляду цієї проблематики в теоретико-методологічному аспекті є наукові доробки В. Мітчела (Mitchell, 1994; 2005), Б. Гройса (Groys, 2008), О. Грау (Grau, 2019), Л. Мановича (Manovic, 2017; 2020), Х. Пол (Paul, 2023) та ін. Дослідники наголошують на тому, що цифрові технології радикально змінюють сучасні мистецькі практики. Зокрема, відома дослідниця цифрового мистецтва Христина Пол зазначає: «цифрова технологія революціонізувала те, як ми створюємо та відчуваємо мистецтво сьогодні» (Paul, 2023).

Серед українських досліджень слід відзначити наукові публікації О. Балашової (2009), В. Головей (2022; 2023), С. Стоян (2019), Ю. Шевчук (Shevchuk, 2017) та ін. Зокрема, Світлана Стоян співставляє суперечливі погляди відомих теоретиків, які обґрунтовують негативно-критичні (Ж. Бодріар) і позитивні (М. Маклюен) характеристики і наслідки медіатизації сучасного мистецтва, й на основі аналізу українських художніх медіапроектів робить висновок, що таке мистецтво має значний потенціал щодо трансляції символічних кодів і вираження глибоких символічних сенсів (Стоян, 2019). Водночас огляд наукової літератури свідчить про те, що методологічний

аспект взаємодії мистецтва і нових технологій в контексті цифрової культури ще недостатньо досліджений.

**Метою** нашої наукової розвідки є концептуалізація теоретико-методологічних основ дослідження трансформацій сучасного мистецтва в контексті цифрової культури.

**Виклад основного матеріалу.** Важливе методологічне значення для теоретичного аналізу проблематики інтеграції мистецтва і цифрових технологій має філософія техніки і пов'язані з нею естетичні концепти. Передує, звернемо увагу на міркування Вальтера Беньяміна, викладені в його роботі «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності», в якому німецький філософ аналізує вплив техніки репродукування творів на розвиток культури і мистецтва, приділяючи особливу увагу технологіям фотографії і кіно. Відтворюваність, за Беньяміном, є провідною ознакою нового етапу розвитку культури, початок якого був обумовлений поширенням фотографії і кінематографу. На його думку, технічне репродукування художнього твору позбавляє його атрибута «тут і тепер» – його унікального буття як оригіналу, що «наповнює змістом поняття його справжності» (Беньямін, 2002, с. 56–57). Втрачає сенс розрізнення копії і оригіналу. За Беньяміном, це описується як втрата мистецтвом аури і зв'язку з традицією: «в добу технічної відтворюваності гине його аура <...> техніка репродукції вивільняє репродуковане із сфери традиції. Тиражуючи репродукцію, ця техніка замінює його неповторний вияв масово повторюваним» (Беньямін, 2002, с. 58). Цей процес обумовлений зростанням ролі мас на соціокультурній арені і призводить, в свою чергу, до радикальної зміни соціальної функції мистецтва: «замість ритуалу мистецтво починає ґрунтуватися на іншій практиці, а саме – на політиці» (Беньямін, 2002, с. 61). Тобто мистецтво втрачає ритуальну функцію, на зміну якій приходить політична. Беньямін вперше обґрунтував думку, що технічно репродуковані зображення здатні відтворювати реальність з особливою переконливістю; завдяки тиражуванню й масовому поширенню зростає інтенсивність їх впливу на глядача. Ці ідеї сприяли легітимації фотографії і кінематографу в якості визнаних мистецьких практик поруч із традиційним мис-

тецтвом і водночас започаткували традицію теоретичного осмислення їх специфіки.

Цінні методологічні положення щодо аналізу проблеми взаємодії мистецтва і техніки містить робота Мартіна Гайдеггера «Питання про техніку», основою якої стала доповідь філософа на наукових читаннях «Мистецтва в технічну епоху», організованих Баварською академією образотворчих мистецтв у листопаді 1953 року. Гайдеггер був одним із перших філософів, хто передбачив становлення техногенної епохи, тотальне технічне опосередкування людської діяльності і творчості. Філософ зосереджує увагу на осмисленні сутності техніки, а також на питанні, як техніка змінює культуру і самий спосіб людського існування в світі. Порятунком від загрозливих небезпек, обумовлених експансивним утвердженням технічного поставу, Гайдеггер вбачає в гуманізації й естетизації техніки, відновленні її споконвічного зв'язку з мистецтвом. На його думку, сутнісна спорідненість техніки і мистецтва – в тому, що вони є способами «розкриття потаємного» – істини людського буття. «Чим глибше ми замислюємося про сутність техніки, тим більш втаємничено осягаємо сутність мистецтва» (Heidegger, 1977, с. 35). Аналізуючи зміст давньогрецького поняття «мистецтво», яке означувалося словом *techne*, мислитель обґрунтовує близькість *techne* і *poiesis* – художньо-технічного виготовлення, осмислює проблеми співвідношення людської творчості і технічних знарядь. Ці ідеї важливі для визначення особливостей взаємин «художник – цифрові технології», і ширше: «митець – технічне знаряддя».

Із виникненням і поширенням комп'ютерних медіа-технологій в другій половині ХХ століття зростає потреба в ґрунтовному осмисленні наслідків і перспектив впливу цих технологій на людину та суспільні процеси, що сприяло прискореному розвитку медіафілософії та антропології медіа. Як відомо, медіафілософський підхід зосереджує увагу на осмисленні феноменів медіа й медіареальності в соціокультурному контексті, а також на розробці категоріального апарату й методологічних стратегій для їх дослідження. Антропологія медіа аналізує різноманітні аспекти проблематики становища людини в глобальному медіаінформаційному середовищі, серед них важлива увага приділяється питанням впливу медіа-технологій

на трансформацію сучасних художніх практик. Найновішим напрямком антропології медіа на сьогодні є цифрова антропологія, яка досліджує взаємодії у системі «людина – цифрові технології»: «нинішній перехід від епохи медіа «слова» до епохи медіа «цифри» оцінюється як грандіозна соціально-технологічна революція, що породжує амбівалентні наслідки для майбутньої долі глобального соціоприродного середовища проживання людини. Важливо також зазначити, що сучасна філософська медіа-антропологія переосмислює взаємодію в системі «людина – медіатехнології», трактуючи медіа не як потенційну загрозу людині, а як важливу складову сучасної конфігурації людського, дієвий чинник соціокультурного прогресу та розвитку самої людини, який визначає її можливості та положення в світі», – зазначає дослідниця В. Головей (Головей, 2023, с. 98–99).

Вплив медіа-технологій на культуру і мистецьку творчість осмислюється з різних методологічних позицій. Здебільшого, медіа-критики, які акцентують увагу на загрозових тенденціях і реальних небезпеках повсюдного поширення технологій, негативно оцінюють медіамистецтво. Серед найбільш радикальних медіа-критиків – відомий французький філософ-постмодерніст Жан Бодріяр. На його думку, поширення медіатехнологій призводить не тільки до небувалого зростання кількості візуальних образів, але й до їх знецінення внаслідок втрати живого зв'язку з реальністю, а отже, «до вигнання смислу». Відрив від реальності, девальвація смислу відкриває еру симулякрів і симуляції. «Мова йде про субституцію, заміну реального знаками реального», – зазначає Ж. Бодріяр (Бодріяр, 2004, с. 7). Філософ вважає, що ці процеси охопили і сучасне мистецтво, яке поєднується з новітніми технологіями і все більше віртуалізується. Трактуючи віртуальність як розчинення, або ж «підрив реальності», Бодріяр негативно оцінює екранні технології: «екран представляє собою не поверхню-дзеркало, а поверхню-пучину: в площині екрану ми назавжди втрачаємо свій образ і будь-яку уяву. Сьогодні <...> ми захоплені цією проліферацією образів, становленням образів світу на екранах, перетворенням усього в образне. <...> Сказане стосується мистецтва в цілому, оскільки в наші дні об'єкти, які ми називаємо художніми, мають вимірність,

<...> так чи інакше пов'язану з технікою відтворюваності, навіть якщо ця відтворюваність і передбачає гру кольорів і форм» (Baudrillard, 2004, с. 64–65). Прогноз Бодріяра песимістичний: дематеріалізація й віртуалізація мистецтва поглиблюються в цифрову епоху, що наближає мистецтво до повного розчинення, до зникнення. «Сучасне мистецтво діє аналогічно до дії засобів масової інформації, інституту реклами і т. ін., між ним і всіма цими інститутами вже давно немає жодної відмінності. То чи варто продовжувати називати його мистецтвом?», – запитує Бодріяр (Baudrillard, 2004, с. 87).

На відміну від радикального критицизму Ж. Бодріяра, відомий канадський культуролог і теоретик медіа Маршал Маклюен осмислює медіа-технології в позитивному аспекті – як зовнішнє розширення людини і, водночас, як рушійну силу розвитку культури. Згідно Маклюєну, в дописемну епоху людство перебувало в акустичному просторі, що не мав ні центру, ні кордонів; головним засобом передачі інформації було усне мовлення, яке сприймалося на слух. З появою письма, а пізніше й книгодрукування, відбувається перехід від переважно аудіальних до переважно візуальних форм трансляції інформації через лінійну систему умовних знаків, а отже, перехід від «культури слуху» до «культури зору» (Маклюєн, 2024). Тобто Маклюєн вважав, що виникнення й поширення нової медіа-технології обумовлює домінування певної форми людського чуттєвого сприйняття і становлення нового типу культури. З появою мультимедійних аудіовізуальних технологій виникає основа для подолання розриву між «культурою слуху» і «культурою зору» і відновлення втраченої єдності (McLuhan, 2001). Під впливом Маклюєна в сучасному науковому дискурсі поступово відбувається становлення культурологічного розуміння аудіовізуальності, її аналізу як специфічного культурного феномену. Ці положення мають вагомий методологічне значення для дослідження аудіовізуального мистецтва в контексті цифрової культури.

Ідеї Маклюєна розвиваються і поглиблюються іспансько-американським соціологом й теоретиком медіа Мануелем Кастельсом, який у праці «Інтернет-галактика: Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства» приділив значну увагу соціокультурним аспектам розвитку Інтернет-мережі та, чи не вперше, заговорив

про становлення якісно нового періоду розвитку інформаційного суспільства – цифрової культури. Дослідник стверджує, що Інтернет став універсальним засобом комунікації, вплинувши на всі сфери людського життя, завдяки чому виникли нові форми діяльності, у тому числі й мистецької творчості (Кастельс, 2007).

Порівнюючи різні, інколи протилежні позиції дослідників щодо впливу новітніх технологій на сучасне мистецтво, вважаємо, що самі по собі технології є нейтральними, а наслідки їх впливу залежать від людини, її світоглядної орієнтації, рівня культурного розвитку. У цьому контексті вважаємо слушною думку дослідниці С. Стоян, яка зазначає: «На нашу думку, є сенс займати помірковану позицію щодо сучасних технологічних інновацій, уникаючи як їхньої абсолютизації, так і тотальної критики, що межує із демонізацією, оскільки будь-які зміни у мистецькій царині мають свої причини: вони пов'язані із постійним соціокультурним рухом, який неможливо зупинити. Ці процеси відображають зміни у сприйнятті й ціннісній ієрархії сучасної особистості, яка завдяки технологічним інноваціям може відтворювати як високодуховні смисли, так і моделювати світ жахливого й потворного або ж зводити мистецькі твори лише до рівня розваг» (Стоян, 2019, с. 90).

Важливим для концептуального аналізу впливу новітніх цифрових технологій на мистецтво є концепт зображального (пікторіального, або іконічного) повороту, розробленого В.Дж.Т. Мітчелом і Г. Бьомом. У 1992 році Вільям Мітчелл, один із провідних американських теоретиків візуальної культури, вперше запропонував термін «зображальний поворот» («pictorial turn») у статті, опублікованій в авторитетному науковому виданні «Art Forum», а згодом докладно обґрунтувавши його у першому розділі книги «Теорія зображення» (Mitchell, 1994). Ця книга пропонує багатий опис взаємодії між видимим і вербальним у культурі, від літератури до медіавізуального мистецтва та засобів масової інформації.

Майже одночасно з Мітчеллом і в подібному значенні швейцарський дослідник Готфрід Бем впроваджує термін «іконічний поворот» («iconic turn») (Boehm, 1994, с.13). Дослідник обґрунтовує думку про важливість і автономію образу як моделі смислотворення і, водночас, як універсальної моделі зримості. При цьому іко-

нічний образ розглядається як медіум, що має власну, відмінну від словесного виразу, логіку формування смислу. Відповідно до концепту іконічного повороту, технічно створені й презентовані візуальні образи є основою формування сучасної медіареальності, яка стає простором людського життя і творчості.

Поява концепту зображального (іконічного) повороту об'єктивно обумовлена змінами в сучасній культурі. Адже бурхливий розвиток медіатехнологій обумовив небувале зростання кількості технічно створених зображень, завдяки чому візуальні образи стали домінуючою способом трансляції інформації, а візуальний контент культури став переважати над вербальним. Цей концепт став засадничим для становлення і розвитку нового міждисциплінарного напрямку – візуальних досліджень (*visual studies, Visual Cultural Studies, і ширше – Visual Humanities*). У цих дослідженнях візуальність концептуалізується як культурний конструкт, акцент зміщується на культурний контекст розвитку медіа і актуальних художніх практик, особлива увага приділяється аналізу особливостей сприйняття технічно створених образів, їх впливу на людину і соціокультурні процеси. Тому на передній план в аналізі мистецтва висувається не мистецтвознавство, а культурологія, антропологія медіа, семіотика, герменевтика, культурна антропологія. У візуальних дослідженнях присутня й критична складова в межах критики панування образів, що мають симулятивну природу й потужний маніпулятивний вплив. Водночас ця критика стосується не самих художніх зображень, а скоріше тих соціальних умов, політичних й ідеологічних конструктів, яким ці образи підпорядковуються.

Так, на думку В. Мітчела, культурна критика образів не має зводитися до викриття цих образів як агентів шкідливої ідеологічної маніпуляції, або ж до розрізнення між правдивими і неправдивими, добрими чи злими образами; «критичне викриття та руйнування підступної влади образів – справа одночасно надто легка та надто неефективна. <...> Настав час пом'якшити наші уявлення про політичну значимість критики візуальної культури і послабити риторику «влади образів»» (Mitchell, 2005, с. 33). Натомість, слушно вважає вчений, завдання полягає в тому, щоби уточнити та поглибити свої уяв-

лення про масштаб їхньої влади та механізми її функціонування; при цьому не варто демонізувати образи, бо вони є лише підпорядкованими посередниками в «соціальному полі людської візуальності» (Mitchell, 2005, с. 46).

Оскільки сучасне мистецтво широко використовує новітні цифрові медіатехнології, прискорено розвиваються нові художні практики і засоби візуальної виразності (відео-арт, комп'ютерне мистецтво, відео-інсталяції, відео-перформанси тощо). Нова якість цифрового візуального контенту мистецтва осмислюється в концепті «нової візуальності». Як зазначає дослідниця О. Пушонкова, «медіа пропонує нам нові форми досвіду, які ми не знали раніше. Баланс зміщується від статичних образів, що мають прообрази, до інтерактивних і динамічних, від класичного мімезису до цифрових образів, які є самодостатніми, і їх зв'язок з реальністю не є настільки очевидним. Повсякденний зоровий досвід зіштовхується зі складними образами візуалізації раніше невидимого (наприклад, у макро- і мікрофотографіях)» (Пушонкова, 2021, с. 27). Тому для аналізу трансформацій мистецтва в цифрову епоху необхідні оновлені дослідницькі стратегії і відповідні методи дослідження.

В цьому контексті одним із найбільш перспективних науково-методологічних підходів є метод культурної аналітики Лева Мановича. Термін «культурна аналітика» був введений Л. Мановичем у 2007 році у продовження його багаторічної діяльності з вивчення візуального контенту цифрової культури. Як зазначає дослідник, «культурна аналітика (Cultural Analytics) передбачає використання обчислювальних і візуалізаційних методів для вивчення й аналізу великого масиву потоків культурних даних» (Manovic, 2017, с. 55). Необхідність розробки нового наукового напрямку була обумовлена прискореним розвитком комп'ютерних мереж і безпрецедентним зростанням кількості трансльованої ними культурної інформації, що вимагає нових методів дослідження, концепцій та інструментів. «У світі, в якому цифрові медіа створюють кілька мільярдів зображень, а не кілька тисяч, як це було двадцять п'ять років тому, нам потрібно винайти заново, що означає вивчати культуру», – зазначає Л. Манович (Manovic, 2020, с. 18). Традиційні «якісні» методи вже не є достатніми для охоплення

величезних масштабів цифрового контенту, тому виникла потреба доповнити їх «кількісними», математичними й статистичними методами. Використання кількісних методів дозволяє виявити специфіку та унікальність цифрових артефактів. «Коли ми піддаємо величезні обсяги культурної інформації кількісному аналізу, унікальне стає видимим. Ми починаємо розуміти патерни подібностей і відмінностей між окремими об'єктами всієї сукупності культурних феноменів та подій, а також їх варіативність» (Manovic, 2017, с. 61). При цьому основна увага приділяється візуальним медіа, зокрема, візуальному цифровому мистецтву. Зокрема співробітники заснованої Л. Мановичем Лабораторії культурної аналітики за допомогою відповідних комп'ютерних алгоритмів проаналізували двадцять тисяч художніх фотографій із колекції Музею сучасного мистецтва (MoMA) у Нью-Йорку, фільми Дзиги Вертова з Австрійського музею кіно, понад один мільйон сторінок манги та близько мільйону творів цифрового мистецтва з популярної мистецької мережі *DeviantArt* тощо. (Manovic, 2020, с. 11). Таким чином, об'єктом дослідження стають не тільки видатні художні твори, на які передусім традиційно звертали свою увагу мистецтвознавці, історики культури, естетики, а широкий масив повсякденної візуальної творчості користувачів соціальних мереж, в яких вони репрезентують себе, свій реальний або ж уявний життєвий світ. Це дозволяє реалізувати два важливих завдання – досягнути більш інклюзивного й демократичного розуміння культурного сьогодення, а також розробити нові теоретичні концепції, що відповідають масштабу, швидкості та різноманітності сучасної глобальної цифрової культури (Manovic, 2020, с. 9). Водночас дослідник декларує, що культурна аналітика не протиставляє себе іншим науковим підходам до вивчення культури, а навпаки, спирається на теоретичні положення культурної антропології, соціології культури, історії мистецтва, візуальних досліджень, теорії медіа тощо, підкріплюючи їх аналізом великих масивів даних (*big data*) цифрової культури.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** У підсумку зазначимо, що в сучасному науково-теоретичному дискурсі культурних досліджень проблематика трансформацій мистецьких практик під впливом новітніх техноло-

гій викликає особливий інтерес. Методологічним підґрунтям теоретичного аналізу інтеграції мистецтва і цифрових технологій *може бути* міждисциплінарний синтез концептів культурології мистецтва, філософії техніки, антропології медіа і культурної аналітики. Передусім, це медіакультурна антропологія М. Маклюєна, концепт мистецтва в епоху технічного репродукування В. Беньяміна, теорія взаємодії мистецтва і техніки в філософії М. Гайдеггера, концепт зображального (пикторіального, або іконічного) повороту, розроблений В. Дж. Т. Міт-

челом і Г. Бьомом. На наш погляд, перспективним науковим підходом до дослідження цієї проблематики є інтердисциплінарний метод культурної аналітики, розроблений Л. Мановичем на основі синтезу методів цифрових гуманітарних наук (*digital humanities*), візуальних досліджень (*visual studies*) і аналізу великих даних (*big data*), який дозволяє вивчати, аналізувати і систематизувати значні масиви цифрових зображень і на цій основі – виявляти основні тенденції в розвитку медіамистецтва, його специфіку в контексті цифрової культури.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Балашова О.О. Net.art і парадокси сучасного мистецтва. *Філософська думка*. № 6. 2009. С. 79–91.
2. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. *В. Беньямін. Вибране*. Львів : Літопис, 2002. С. 53–97.
3. Головей В. Інтернет-середовище як соціокультурний простір комунікації і творчості. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context: Scientific monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. С. 98–99. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-5>
4. Головей В. Ю., Ллойд-Маіер О. В. Медіа-мистецтво як феномен сучасної медіакультури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Випуск 41. С. 60–64. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.545>
5. Кастельс М. Інтернет-галактика. Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства. Пер. з англ. К. : Ваклер, 2007. 304 с.
6. Маклюєн М. Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги. Пер. з англ. К. : Лабораторія, 2024. 384 с.
7. Пушонкова, О. А. Візуальні дослідження постсучасності: проблема систематизації. *Освітній дискурс : Гуманітарні науки : зб. наукових праць*. 36 (8–9), 2021. С. 19–30. DOI: 10.33930/ed.2019.5007.36(8-9)-2
8. Стоян С. Медіа-теорія та медіа-технології у сучасних арт-проектах. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 15. Ч. 1. 2019. С. 90–94. DOI: 10.31500/1992-5514.15(1).2019.169010
9. Vaudrillard J. *Fragments: Conversations with François L'Yvonnet*. New York: Routledge, 2003. Edited by Chris Turner. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=6WXQT4h2hXcC&printsec=front\\_cover&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books?id=6WXQT4h2hXcC&printsec=front_cover&redir_esc=y) (дата звернення : 08.12.2023).
10. Bell D. *An Introduction to Cybercultures*. London : Routledge, 2001. 246 pp.
11. Boehm G. (1994). *Die Wiederkehr der Bilder. Was ist ein Bild?* München, 1994. S.11–38.
12. Grau O., Hoth J., Wandl-Vogt E. (eds.). *Digital Art through the Looking Glass: New strategies for archiving, collecting and preserving in Digital Humanities*. 2019. 316 pp. URL : [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6566/1/Grau\\_Hoth\\_Wandl\\_Vogt\\_Digital\\_art\\_looking\\_glass\\_2019.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6566/1/Grau_Hoth_Wandl_Vogt_Digital_art_looking_glass_2019.pdf) (дата звернення : 20.01.2024).
13. Groys, Boris. *From Image to Image File—and Back: Art in the Age of Digitalization*. *Art Power*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, 2008. P.83–92.
14. Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology. The Question Concerning Technology and Other Essays*. Translated by William Lovitt. New York & London: Garland Publishing, 1977. 3–35 pp.
15. Paul, Chr. *Digital Art (World of Art)*. London : Thames & Hudson, 2023. 360 pp.
16. McLuhan, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge, 2001. 392 pp.
17. Manovic, L. *Cultural Analytics*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 2020. 330 pp. URL: <https://drive.google.com/file/d/1NuSQcggZkj4sToU3EfeFmq1jPC36hU58/view> (access : 17.02.2024)
18. Manovic, L. *The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics. The Datafied Society: Studying Culture through Data*. Amsterdam University Press, 2017. 55–68 pp. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1v2xsn.8?seq=1> (access : 08.12.2023).
19. Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, 1994. 462 pp.
20. Mitchell W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago : The University of Chicago Press, 2005. 380 p. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=xhPXV\\_dAPSwC&pg=PA28&hl=ru&source=gbstoc\\_r&cad=1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=xhPXV_dAPSwC&pg=PA28&hl=ru&source=gbstoc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false) (access : 10.12.2023).
21. Shevchuk Yu. Conceptual strategies of researching media art as a form of modern cultural practice. *Scientific Journal «ScienceRise»*. 2017. № 10 (39). С. 57–61. DOI: 10.15587/2313-8416.2017.111902

**REFERENCES:**

1. Balashova O. (2009). Net.art i paradoksy suchasnoho mystetstva [Net.art and the paradoxes of modern art]. *Filosofska dumka*. № 6 [in Ukrainian].
2. Benjamin V. (2002). Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti [The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility]. *V. Benjamin. Vybrane*. Lviv : Litopys [in Ukrainian].
3. Golovei V. (2023). Internet-seredovyshech yak sotsiokulturnyi prostir komunikatsii i tvorchosti [Internet environment as a socio-cultural space of communication and creativity]. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context: Scientific monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-5> [in Ukrainian].
4. Golovei V. Yu., Lloyd-Mayer O. V. (2022). Media-mystetstvo yak fenomen suchasnoi mediaulturny [Media art as a phenomenon of modern media culture]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Vypusk 41. DOI: <https://doi.org/ya10.35619/ucpmk.vi40.545> [in Ukrainian].
5. Kastels M. (2007). Internet-halaktyka. Mirkuvannia shchodo Internetu, biznesu i suspilstva [The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business and Society]. Per. z anhl. K. : Vakler [in Ukrainian].
6. Makliuen M. (2024). Halaktyka Hutemberha. Stanovlennia liudyny drukovanoi knyhy [The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man]. Per. z anhl. K. : Laboratoriia. [in Ukrainian].
7. Pushonkova, O. A. (2021). Vizualni doslidzhennia postsuchasnosti: problema systematyzatsii [Visual studies of postmodernity: the problem of systematization]. *Osvitnii dyskurs: Humanitarni nauky: zb. aukovykh prats*. 36 (8–9). DOI: 10.33930/ed.2019.5007.36(8-9)-2 [in Ukrainian].
8. Stoian S. (2019). Media-teoriia ta media-tekhnologii u suchasnykh art-proektakh [Media theory and media technologies in modern art projects]. *Khudozhnia kultura: Aktualni problemy*. Vyp. 15. Ch. 1. DOI: 10.31500/1992-5514.15(1).2019.169010 [in Ukrainian].
9. Baudrillard J. (2003). *Fragments: Conversations with François L'Yvonnet*. New York: Routledge. Edited by Chris Turner. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=6WXQT4h2hXcC&printsec=front\\_cover&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books?id=6WXQT4h2hXcC&printsec=front_cover&redir_esc=y) [in English].
10. Bell D. (2001). *An Introduction to Cybercultures*. London : Routledge [in English].
11. Boehm G. (1994). *Die Wiederkehr der Bilder. Was ist ein Bild?* München, 1994 [in German].
12. Grau O., Hoth J., Wandl-Vogt E. (eds.). (2019). *Digital Art through the Looking Glass: New strategies for archiving, collecting and preserving in Digital Humanities*. URL : [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6566/1/Grau\\_Hoth\\_Wandl\\_Vogt\\_Digital\\_art\\_looking\\_glass\\_2019.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6566/1/Grau_Hoth_Wandl_Vogt_Digital_art_looking_glass_2019.pdf) [in English].
13. Groys, B. (2008). *From Image to Image File—and Back : Art in the Age of Digitalization*. *Art Power*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London [in English].
14. Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology. The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York & London : Garland Publishing [in English].
15. Paul, Ch. (2023). *Digital Art*. London : Thames & Hudson [in English].
16. McLuhan, M. (2001). *Understanding Media: The Extensions of Man*. London : Routledge [in English].
17. Manovic, Lev. (2020). *Cultural Analytics*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. URL: [https://drive.google.com/file/d/1NuSQ\\_cqgZkj4sToU3EfeFmq1jPC36hU58/view](https://drive.google.com/file/d/1NuSQ_cqgZkj4sToU3EfeFmq1jPC36hU58/view) (17.02.2024) [in English].
18. Manovic, L. (2017). *The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics. The Datafied Society: Studying Culture through Data*. Amsterdam University Press. Ed. by Mirko Tobias Schaefer and Karin van Es. 55–68 pp. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1v2xsqn.8?seq=1> (08.12.2023) [in English].
19. Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press. 462 p. [in English].
20. Mitchell W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago : The University of Chicago Press. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=xhPXV\\_dAPSwC&pg=PA28&hl=ru&source=gbstoc\\_r&cad=1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=xhPXV_dAPSwC&pg=PA28&hl=ru&source=gbstoc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false) (10.12.2023). [in English].
21. Shevchuk Yu. (2017). Conceptual strategies of researching media art as a form of modern cultural practice. *Scientific Journal «ScienceRise»*. № 10 (39). DOI: 10.15587/2313-8416.2017.111902 [in English].



УДК 355.17:572.026(4)“XVIII”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-18>

**Ірина МАРТИНОВА**

аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

**ORCID:** 0009-0005-7041-7404

**Бібліографічний опис статті:** Мартинова, І. (2024). Просвітницька функція військових оркестрів у європейському культурному поступі XIX століття. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 137–142, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-18>

## ПРОСВІТНИЦЬКА ФУНКЦІЯ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПОСТУПІ XIX СТОЛІТТЯ

**Мета статті** – визначити характерні риси соціокультурної модифікації, конструкту, що виник наслідком дифузії давніх традицій з еволюційними трансформаціями військової музики

**Методологія дослідження.** Культурологічна спрямованість змісту вимагала поєднання нарративного з квалітативним, також оптимізуючи міждисциплінарний метод.

**Наукова новизна.** Оскільки і по сьогоднішній день не існує в Україні цілісного культурологічного дослідження не тільки західноєвропейського військового музичування, але й вітчизняного, представлений нарис є новим у такому жанрі і сподіваємося, що він до певної міри заповнить одну з численних лакун у цій галузі.

**Практична значимість** цієї статті полягає в тому, що її положення та висновки можуть бути корисними і залучені при розробці навчальних програм, посібників, лекційних курсів, семінарів з проблем музичної культурології, історії культури, музикознавства, а також у спецкурсах, присвячених музичному мистецтву України та Європи та у спецкурсах військової логістики, в системі середньої, спеціальної та вищої освіти, в музейно-пошуковій роботі.

**Висновки.** На цей час становлення військової музики як самостійної суспільно-музичної формації стало наслідком реорганізації, інструментальних інновацій, естетичних напрацювань та музичної професіоналізації європейських армійських структур. У означений період діяльність європейських військових оркестрів сформувала позитивну архітектуру культуртрегерських стосунків, яка об'єктивно стала політичним інструментом розповсюдження європейської соціогуманітарної культури. Культурні амбасадори в уніформі військових музикантів сприяли поширенню надбань європейської музики, стимулювали загальні, глобалістично-локальні процеси культурного обміну. У контексті сьогодення особливо активізується парадигматика функційності військово-музичного мистецтва як культурного універсуму, у який відновленням історичної справедливості органічною складовою інтегрується українська військово-музична культура.

**Ключові слова:** військова музика, військові оркестри, культурна експансія.

**Iryna MARTYNOVA**

Postgraduate student at the Department of Musical Ukrainian Studies Instrumental Folk Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

**ORCID:** 0009-0005-7041-7404

**To cite this article:** Martynova, I. (2024). Prosvitnytska funktsiia viiskovykh orkestriv u yevropeiskomu kulturnomu postupi XIX stolittya [The educational function of military orchestras in the European cultural progression in the XIX century]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 137–142, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-18>

## THE EDUCATIONAL FUNCTION OF MILITARY ORCHESTRAS IN THE EUROPEAN CULTURAL PROGRESSION IN THE XIX CENTURY

**The purpose of the article** is to identify the characteristic features of socio-cultural modification, constructs resulting from the diffusion of ancient traditions with evolutionary transformations of military music

**The research methodology.** The cultural orientation of the content required a combination of narrative with qualitative methods, also optimizing interdisciplinary approaches.

**Scientific novelty** Since there is still no comprehensive culturological study in Ukraine not only of Western European military music but also of domestic, the presented outline is novel in this genre and is hoped to fill to some extent one of the numerous gaps in this field.

**The practical significance** of this article lies in the fact that its positions and conclusions can be useful and involved in the development of educational programs, manuals, lecture courses, seminars on issues of music culturology, cultural history, musicology, as well as in special courses devoted to the musical art of Ukraine and Europe and in courses on military logistics, in the system of secondary, special, and higher education, in museum-research work.

**Conclusions.** At present, the formation of military music as an independent socio-musical formation has become the result of the reorganization, instrumental innovations, aesthetic achievements, and musical professionalization of European army structures. During the specified period, the activities of European military orchestras formed a positive architecture of cultural transmission relationships, which objectively became a political instrument for the dissemination of European socio-humanitarian culture. Cultural ambassadors in the uniform of military musicians contributed to the spread of European musical achievements, stimulated general, global-local processes of cultural exchange. In the context of today, the paradigm of the functionality of military musical art as a cultural universe, in which the restoration of historical justice is organically integrated with Ukrainian military music culture, is particularly activated.

**Key words:** military music, military orchestras, cultural expansion.

**Актуальність теми дослідження** зумовлена тим, що протягом майже століття Україна, перебуваючи у складі Радянського Союзу, була обмежена інформаційною «залізною завісою» не лише політичною, але й культурною. Окремі спорадичні знання щодо зарубіжного музичного військового мистецтва не могли створити об'єктивної картини. І хоча відбувалися закордонні гастролі різнопланових виконавських колективів, в тому числі і армійських, в Україну надходив лише незначний відсоток публікацій з позитивними оцінками виступів тих формацій. В цілому ж, справжні наукові дослідження щодо західноєвропейського розвитку військової культури потрапляли у вітчизняний науковий обіг вкрай рідко. І тому, звичайно, неможливо було мати цілісну уяву про розвиток західноєвропейського військово-музичного мистецтва, створити об'єктивний і послідовний культурологічний опис. Лише із здобуттям Незалежності з'явилася можливість доступу до іноземних публікацій щодо військово-музичного мистецтва.

В якості акустичного віддзеркалення цивілізаційної взагалі та державотворчої, зокрема, подієвості, військова музика, не змінюючи своєї світової назви, пододала шлях трансформацій у кілька тисячоліть. У зв'язку з тим уточнимо термінологію: в контексті статті військовою музикою називатимуться твори, які виконуються стандартизованим інструментальним складом європейських військово-музичних колективів, тобто увесь різножанровий репертуар, який на сьогодні виконують музиканти у стандартизованій державній уніформі, виконавці, які належать до національних або державних армій.

**Джерельна база** з цього питання складає неосяжний список публікацій іноземними мовами. Щодо української дослідницької праці у вищезначеній галузі, то вона має характер непослідовний і на комплексну концептуальну працю, поки що залишається тільки сподіватися.

**Метою статті** є визначення характерних рис соціокультурної модифікації, конструкту, що виник наслідком дифузії давніх традицій з еволюційними трансформаціями військової музики, тому завданням статті стало окреслення зовні непомітних віх у діяльності військового музикування, які насправді стали тригером культурно-політичних зрушень і згодом зумовили органічний вплив українського військового мистецтва у європейський ментально-художній простір.

**Виклад основного матеріалу.** Якщо військова музика у прадавні часи слугувала для сигнальних повідомлень, інструкцій та розпоряджень військовими операціями, то згодом вона стала платформою для численних, не завжди помітних, музичних жанрових новоутворень, які вельми успішно адаптувались у просторі європейської музичної культури. Наприклад, у світлі змін історико-культурних пріоритетів, вже не прийнято згадувати про те, що темброва якість військових духових оркестрів послужила прототипом органів, головних музичних інструментів католицької церковної служби; на підставі тисячолітніх виконавських традицій військового музикування лише у XVII столітті у декількох країнах Європи склався універсальний тип, модель цивільного симфонічного оркестру, який на початку свого існування також називався військовим, і лише

згодом, наприкінці XVIII століття, додаванням струнних інструментів, остаточно закріпилась за ним назва симфонічного.

Завдяки тому, що багатство виконавських і тембрових властивостей такого оркестру не обмежувалось жанрово-дисциплінарними армійськими традиціями, виникла у добу Просвітництва можливість створення великої музичної форми симфонії, яка своєю глибиною змістовністю набула великої соціальної значущості.

Взагалі, XIX сторіччю передувала ціла низка неофіційних трансформацій у військовій функційності, які нерівномірно відбувалися в цілій Європі. Маються на увазі, не тільки знакові, але й незначні зміни у інструментальному складі оркестрів, і у складі оркестрових музикантів.

Так, наприклад, у добу експансії Османської імперії відбулася інтеграція турецьких інструментів у інструментальний корпус європейських військових оркестрів, які на той час існували у постійних арміях Європи (Vixel, 1982). Джерела вказують на те, що вже від XVIII ст. більшість піхотних полків Європи неофіційно мали у своєму складі цимбали, литаври та великі барабани і для виконавців на цих інструментах виділялися кошти з армійського бюджету. Існували окремі музичні підрозділи, які складалися виключно з турецьких інструментів. Реально це був не уніфікований інструментальний склад (з різними строями та механікою). Такі інструменти різними шляхами вводились в оркестрові колективи, що утруднювало збільшення складу музикантів у оркестрах, вкрай необхідне у зв'язку із значним збільшенням особистого складу армії.

Тим не менше з XIX ст. наявність турецьких інструментів для військових оркестрів стала обов'язковою, загальноприйнятною і, навіть, виникла традиція класифікувати військову музику на дві категорії: гармонічна музика і турецька музика. У гармонічну музику входив інструментарій який складався з духових інструментів. У переважній більшості це були гобої, кларнети, валторни, труби, інколи фаготи.

Існує думка, що саме турецька музика передувала плац-концерту, який став надзвичайно популярним в усіх країнах західної Європи, починаючи з другої половини XIX ст. Легалізація турецьких інструментів у європейські військові оркестри започаткувала як знакову транс-

формацію, явище **інструментальної дифузії**, оскільки у турецький склад було введено трикутник і пікколо, які насправді віддавна були притаманні європейському оркестру. Показово, що процес інструментальної дифузії вплинув на творчість цивільних композиторів і вже на початку XIX ст. у їх колі склалася певна концепція як повинна звучати турецька музика. Навіть виникла мода писати твори *alla turka* (широко відомий твір з тих часів «Rondo *alla turka*» В. А. Моцарта).

Про культурний вплив турецької музики свідчить і те, що навіть деякі виробники фортепіано обладнали свої інструменти т. зв. яничарською педаллю. Це був механізм, який створював акустичний ефект одночасного звучання цимбал, барабанів і дзвонів. В середині сторіччя ця практика широко застосовувалася деякими композиторами, які позначали використання яничарської музики у своїх творах.

Таким чином, яничарську педаль можна трактувати символом того, що турецька військова практика мала специфічний вплив на військово-музичну функційність Європи, на її матеріальну і художню культуру. Не виключено, що саме трансформаційний рух, започаткований інструментальними дифузійними яничарської музики, став тригером, що «запустив» активні пошуки універсальної моделі для європейської військово-музичної культури.

Цікаво, що, незважаючи на довголітню дифузійну яничарської музики у європейський музичний контекст, з розвитком європейського імперіалізму, її впливи протягом XIX ст. були забуті. В цьому плані показовою видається історія, коли турецький султан Махмуд II розпустив корпус військових музикантів (1826 р.) і наказав знищити турецькі музичні інструменти. Реформуючи армійські структури, він наказав створити турецький військовий оркестр європейського типу. Завдяки тому, що в якості європейського експерта для створення такого оркестру запросили італійського військового музиканта Джузеппе Доніцетті, який був старшим братом оперного композитора Гаetano Доніцетті. Джузеппе, формуючи новий військовий оркестр, повернув турецький інструментарій в європейській адаптації на береги Босфору (Ağacı, 2002).

Поряд із адаптацією турецької музики, необхідно відзначити ще деякі трансформаційні фак-

тори західноєвропейської музики. Ці фактори мали вирішальне значення для поширення традицій європейської музичної культури у всьому світі. По-перше, – це значне збільшення колективу виконавців військового оркестру, оскільки до початку XIX ст. переважна більшість оркестрів складалася з 8–10 виконавців (практично це був не оркестр у сучасному розумінні цього слова, а ансамбль). Збільшення регулярних армій, а з ними і оркестрів, активізувалося лише у XIX ст. з початком національно-визвольних війн, коли цивільних патріотично налаштованих громадян набирали в армії і чисельність армій значно зростає.

По-друге, процес збільшення армій відбився не тільки на збільшенні кількості оркестрів, але й зацікавив якість військової музики. На її характер вплинули патріотичне піднесення військ і колективний хорівий спів вояками народних пісень. В цей час для військових оркестрів було написано чимало творів і цивільними композиторами. Популярним відтоді залишився Марш Богемського ополчення створений Людвігом ван Бетховеном (Clive, 2001, с. 7). Цей марш і сьогодні відомий, оскільки згодом став музичною приналежністю Піхотного полку генерала фон Вартенбурга (Hofer, 2007).

По-третє, не тільки німецькі, але й війни Наполеона сприяли дедалі більшому зростанню кількості інструментарію в оркестрах, зокрема, значна увага надавалася мідним духовим інструментам, звук яких розповсюджувався на велику відстань, що сприяло використанню мідних для акустичних команд, адже це був ще час контактних війн.

По-четверте, протягом першої половини століття відбулися помітні зміни у конструкціях механіки духових інструментів оркестру не тільки мідних, але й дерев'яних. Було модифіковано системи вентилів, клапанів, що створило набагато більше виконавських можливостей і сприяло технічній мобільності музикантів.

Модифікація військових оркестрів, їх звучання мало надзвичайно позитивну оцінку у цивільній публіки Європи. Однак технічні інновації спочатку зустріли великий опір серед військових музикантів-духовиків, які не хотіли пристосовуватись до нових конструкцій інструментів. Тим не менше, до середини століття модифіковані духові інструменти практично увійшли до складу кожного військового колек-

тиву Європи (Applegate, 2017, с. 212), а незабаром вони поповнили і симфонічні оркестри.

Виконавська популяризація модифікованих духових інструментів сприяла появі потужної конкуренції серед європейських виробників музичних інструментів, і, відповідно, спонукало розвиток розгорнутої системи спеціалізованих майстерень-фабрик з виробництва музичних інструментів (особливо у Чехії та Австрії). Це, в свою чергу, призвело до появи значного технічного розмаїття, яке гальмувало процес міжнародної військової стандартизації (Lamber, 1986).

Відповідно, у Європі починається рух за інструментальну канонізацію військових маршів, притаманних тому чи іншому військовому колективу. У 1817 році, коли пруський король Фрідріх Вільгельм III замовив собі колекцію маршів (36 творів), першим твором у цій збірці був марш Л. Бетховена. Така висока естетична оцінка (валоризація) спонукала багатьох, як військових, так і цивільних музикантів до написання нових та аранжування старих творів, призначених для розширеного, технічно вдосконаленого військового оркестру.

Великого значення у зростанні виконавського рівня військових оркестрів відіграли запроваджені у другій третині XIX ст. суто континентальні міжоркестрові конкурси. Британська імперія спочатку залишалась поза увагою. І хоча причини цього невідомі, існує припущення, що острівний військовий музичний контингент значно відставав від європейського.

У зв'язку з тим незабаром відбувся ряд реформ у системі британських військових оркестрів. Найважливішим, на наш погляд, стало заснування військової музичної школи Геллер-Холл (1857 р.), яку очолив герцог Кембриджський. Відтоді почалася серйозна муштра британських військових музикантів. Навчальний план школи охоплював дворічне вивчення двох інструментів з різних сімейств, диригування та курси теорії музики, включаючи гармонію, контрапункт, аранжування та історію музики. Учні спонукали до регулярного відвідування концертів і опери, щоб тренувати свої музичні судження.

Отримання звання військового капелмейстера залежало від результатів іспитів у Геллер-Холлі. І протягом наступного десятиліття музиканти британської школи увійшли у першу

десятку європейських військово-музичних колективів. Високий стандартний рівень британських військових музикантів призвів до того, що школі було присвоєно звання Королівська військова музична школа. Вже через п'ять років оркестр Британської Гренадерської Гвардії брав участь на Всесвітньому ювілеї Миру в Бостоні та на Всесвітній виставці у Чикаго.

Якщо протягом перших років у школі Геллер-Холл серед викладацького складу переважали німецькі цивільні музиканти, то вже через 10 років більшість колективу викладачів склали британські військові офіцери (Rüger, 2007). Справедливо буде зауважити, що завдяки німецькій присутності, британські музиканти отримали змогу познайомитися з європейським репертуаром. Наслідком цього в XIX ст. розширилася складова концертного репертуару військових європейських музичних оркестрів. Військові музиканти почали виконувати твори Г. Берліоза, Г. Доніцетті, Л. Бетховена, а згодом, і Р. Вагнера.

Як відзначають науковці, організація військових корпусів усіх країн, прагнучи зробити армію засобом масової освіти, орієнтувалась на структурну організацію німецько-пруської армії. Однак, з огляду на культурні дифузії, здійснені військовими музикантами, на наш погляд, все ж таки не слід переоцінювати німецькі впливи, оскільки Італія була більш схильна до австрійських елементів. Франція, незважаючи на європейські тенденції культурного обміну, швидше знайшла свій власний шлях. Показовим є і наступний приклад: популярний твір, створений Дмитром Бортнянським, був застосований для музичного оформлення найважливішої пруської військової церемонії *Großer Zapfenstreich*. Традиція виконання цієї церемонії триває і до сьогодні (Feil, 2005; Schubert, 2015).

Протягом усього XIX ст. значні розбіжності щодо розміру військової шеренги, величини та механіки інструментів, використання інструментів різних марок – все це гальмувало професійну стандартизацію європейських оркестрів і стимулювало необхідність єдиної програми професійної освіти для всіх військових музикантів. Тож про універсальну професіоналізацію військової музики Європи з певністю можна говорити лише наприкінці XIX – поч. XX століть. Отже, на той час військовий оркестр трансформувалася у своєрідну музичну ідіому з притаманними їй жанрово-тембровими специфічними характеристиками, які і сьогодні є актуальними.

**Висновки.** Функціонування військових оркестрів вищезначеного часу безперечно вийшло за межі суто музичної обслуги будь-яких соціальних акцій і набуло статус певної соціокультурної моделі, характерними рисами якої є:

- елітність та демократизм виконавських колективів;
- значна професійна і загально-культурна освіченість;
- універсальність професійного світогляду;
- дотримання нормативів соціальної етики;
- наукова забезпеченість джерелознавчою базою мистецько-культурологічною риторикою та термінологією;
- офіцерство і військові музиканти, як елітний підрозділ склали значну частку європейської інтелігенції.

Підсумовуючи вищесказане, можна з повним правом стверджувати, що подієвість цього століття в значній мірі підготувала соціокультурний клімат для розвою української військової музики у її найширшому європейському форматі.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Applegate, Celia. Men with Trombones. *In The Necessity of Music: Variations on a German Theme*, by Celia Applegate, Toronto: University of Toronto Press, 2017. pp. 211–237.
2. Araci, Emre. Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Life. *The Musical Times* 143, 2002. pp. 49–56.
3. Brixel, Eugen, Gunther Martin, and Gottfried Pils. *Das ist Österreichs Militärmusik: Von der "Türkischen Musik" zu den Philharmonikern in Uniform*. Graz: Kaleidoskop, 1982. 384 s.
4. Clive, Peter. *Beethoven and his world. A biographical Dictionary*. Oxford, New York 2001. 540 p.
5. Ehrlich, Cyril. *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: A Social History*. Oxford: Clarendon Press, 1989. 280 p.
6. Feil, Arnold. *Metzler Musik Chronik: Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*. Verlag, Stuttgart 2005. 907 p.

7. Heidler, Manfred. Militärreformen im Spiegel der Militärmusik. In *Reform—Reorganisation—Transformation. Zum Wandel in deutschen Streitkräften von den preußischen Heeresformen bis zur Transformation der Bundeswehr*, edited by Karl-Heinz Lutz, Munich: Oldenbourg, 2010. s. 523–544.
8. Hofer, Achim. Die Königlich Preußische Armeemarschsammlung 1817–1839. Entstehung, Umfeld, Beschreibung. Wien: Kliment, 2007. 128 s.
9. Lambert, Barbara. Technical Developments of Musical Instruments: Brass. *The Orchestra: Origins and Transformations*, edited by Joan Peyser, New York: Charles Scribner's Sons, 1986. pp. 153–168.
10. Rüger, Jan. The Great Naval Game: Britain and Germany in the Age of Empire. Cambridge University Press, 2007. 338 p.
11. Schubert, Anselm. Dimitrij Bortnjanskij's Vertonung der Preußischen Kirchenagende von 1823/24. *Jahrbuch Für Liturgik Und Hymnologie*, 2015. 54, pp. 35–41.

#### REFERENCES:

1. Applegate, Celia. (2017). Men with Trombones. In *The Necessity of Music: Variations on a German Theme*. Toronto: University of Toronto Press, 211–237. [in English].
2. Araci, Emre. (2002). Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Life. *The Musical Times* 143, 49–56. [in English].
3. Brixel, Eugen, Gunther Martin, & Gottfried Pils. (1982). Das ist Österreichs Militärmusik: Von der "Türkischen Musik" zu den Philharmonikern in Uniform Graz: Kaleidoskop, 384. [in German].
4. Clive, Peter. (2001). Beethoven and his world. A biographical Dictionary. Oxford, New York, 540. [in English].
5. Ehrlich, Cyril. (1985). The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: A Social History. Oxford: Clarendon Press, 280. [in English].
6. Feil, Arnold. (2005). Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Verlag, Stuttgart, 907. [in German].
7. Heidler, Manfred. (2010). Militärreformen im Spiegel der Militärmusik [Military reforms reflected in military music]. In *Reform—Reorganisation—Transformation. Zum Wandel in deutschen Streitkräften von den preußischen Heeresformen bis zur Transformation der Bundeswehr*, edited by Karl-Heinz Lutz, Munich: Oldenbourg, 523–543. [in German].
8. Hofer, Achim. (2007). Die Königlich Preußische Armeemarschsammlung 1817–1839. Entstehung, Umfeld, Beschreibung. Wien: Kliment, 128. [in German].
9. Lambert, Barbara. (1986). Technical Developments of Musical Instruments: Brass. In *The Orchestra: Origins and Transformations*, edited by Joan Peyser, New York: Charles Scribner's Sons, 153–168. [in English].
10. Rüger, Jan. (2007). The Great Naval Game: Britain and Germany in the Age of Empire. Cambridge University Press, 338. [in English].
11. Schubert, Anselm (2015). Dimitrij Bortnjanskij's Vertonung der Preußischen Kirchenagende von 1823/24. *Jahrbuch Für Liturgik Und Hymnologie*, 54, 35–41. [in German].

УДК 781.68: 786.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-19>

**Уляна МОЛЧКО**

здобувач вищої освіти III (аспірантура) освітнього рівня спеціальності 034 «Культурологія» навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Т. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76002

доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки факультету початкової освіти та мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська область, 82100

**ORCID:** 0000-0003-1519-6053

**Бібліографічний опис статті:** Молчко, У. (2024). Особистість Нестора Нижанківського крізь спогадові пресодруки часопису «Краківські Вісті». *Fine Art and Culture Studies*, 2, 143–148, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-19>

### ОСОБИСТІТЬ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО КРІЗЬ СПОГАДОВІ ПРЕСОДРУКИ ЧАСОПISУ «КРАКІВСЬКІ ВІСТІ»

**Мета дослідження** – проаналізувати публікації, присвячені українському композитору Нестору Нижанківському на сторінках краківсько-львівського часопису «Краківські Вісті», охарактеризувати тематико-змістове наповнення спогадових газетних матеріалів українських культурно-мистецьких діячів Східної Галичини: Василя Барвінського, Володимира Балтаровича, Романа Купчинського та увести в український науковий культурологічно-музикознавчий обіг. У дослідженні застосовані такі **методи**: історизму – для визначення об'єктивності, достовірності та всебічності опублікованого мемуарного друкованого слова; аналітичний – для розгляду джерелознавчої цінності тематико-змістового контенту спогадових пресодруків зазначених авторів; біографічний – для аналізу маловідомих сторінок життєтворчості Нестора Нижанківського; контент-аналізу – для розгляду інформаційного персоніфікованого нарративу; метод систематизації – використано для підсумування проведеного аналітичного аналізу, окреслення висновків. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше розглядаються мемуарні публікації про Н. Нижанківського авторів В. Барвінського, В. Балтаровича, Р. Купчинського, вперше визначається жанровий різновид пресодруків як взірців спогадової публіцистики, а також характеризуються маловідомі біографічні сторінки життєтворчості композитора. На основі наукового аналізу зроблено такі **висновки**: газетні дописи сучасників Н. Нижанківського на сторінках щоденника «Краківські Вісті» містять багатий персоніфікований історіографічний та джерелознавчий матеріал, який поглиблює мистецький портрет видатного українського композитора; соціокультурологічне інформаційне наповнення пресодруків засвідчує їх наукову вартість як документів, котрі відтворюють та констатують багату духовну сферу життя суспільно-громадського середовища Східної Галичини ХХ століття; мемуарні газетні публікації особового походження, зокрема про фундатора національного мистецтва Н. Нижанківського, є історичною літературною пам'яткою суспільного розвитку України.

**Ключові слова:** публіцистика, музично-критичні пресодруки, спогадові газетні матеріали, творці культурно-мистецького життя Східної Галичини, життєпис Нестора Нижанківського, композиторська музично-критична спадщина.

**Uliana MOLCHKO**

Postgraduate Student (Specialty 034 "Cultural Studies") of the Educational-Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 T. Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76002;

Associated Professor, Associate Professor at the Department of Musical and Theoretical Disciplines and of Instrumental Training, Faculty of Primary Education and Arts, Ivan Franko Drohobytzky State Pedagogical University, 24 I. Franka str., Drohobych, Lviv Region, Ukraine, 82100

**ORCID:** 0000-0003-1519-6053

**To cite this article:** Molchko, U. (2024). Osobystist Nestora Nyzhankivskoho kriz spohadovi presodruky chasopysu «Kraivski Visti» [The personality of Nestor Nyzhankivskii through the memoir preprints of the «Kraivski Visti» newspaper (Cracow News)]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 143–148, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-19>

## THE PERSONALITY OF NESTOR NYZHANKIVSKYI THROUGH THE MEMOIR PREPRINTS OF THE «KRAKIVSKI VISTI» NEWSPAPER (CRACOW NEWS)

**Purpose of the study** – to analyze the publications dedicated to the Ukrainian composer Nestor Nyzhankivskyi on the pages of the Krakow-Lviv newspaper *Krakivski Visti* to characterize the thematic and content of the memorial newspaper materials of Ukrainian cultural and artistic figures of Eastern Galicia: Vasyl Barvinskyi, Volodymyr Baltarovych and Roman Kupchynskyi and to introduce them into Ukrainian scientific cultural and musicological circulation. **The following methods** are used in the study: historicism – to determine the objectivity, reliability and comprehensiveness of the published memoir printed word; analytical – to consider the source study value of the thematic and descriptive content of the memoir preprints of the mentioned authors; biographical – to analyze the little-known pages of Nestor Nyzhankivskyi's life work; content analysis – to consider the informational personalized narrative; systematization method – used to summarize the analytical analysis and outline conclusions. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that for the first time memoir publications about N. Nyzhankivskyi by V. Barvinskyi, V. Baltarovych and R. Kupchynskyi are reviewed, for the first time the genre of preprints is defined as examples of memoir journalism, and little-known biographical pages of the composer's life are characterized. **Based on the scientific analysis**, the following conclusions are made: newspaper reports of N. Nyzhankivskyi's contemporaries on the pages of the diary «*Krakivski Visti*» contain rich personalized historiographical and source material that deepens the artistic portrait of the outstanding Ukrainian composer; the sociocultural informational content of the preprints demonstrates their scientific value as documents that reproduce and state the rich spiritual sphere of life in the social and public environment of twentieth-century Eastern Galicia; memorial newspaper publications of personal origin, in particular about the founder of national art N. Nyzhankivskyi, are a historical literary monument of Ukraine's social development.

**Key words:** opinion-based journalism, music and critical preprints, memorial newspaper materials, creators of the cultural and artistic life of Eastern Galicia, biography of Nestor Nyzhankivskyi, composer's music and critical heritage.

**Актуальність проблеми.** Антропологічна амплітуда сучасних наукових культурологічних досліджень все більше зумовлюються поглибленням екзистенційно-персоніфікованих вимірів у вивченні мистецько-обдарованої людини. До таких художніх особистостей належить композитор, культурно-освітній та суспільно-громадський діяч, піаніст-концертмейстер, музичний критик Нестор Нижанківський. В останні роки творчий портрет цієї знакової арт-постаті постійно доповнюється завдяки введенню у науковий обіг раритетної публіцистики з львівських часописів першої половини ХХ століття. Це спогадові пресодруки, авторами яких є фундатори української музики в Східній Галичині, його мистецькі побратими. Тому актуальним сьогодні є виявлення мистецького образу крізь мемуарні матеріали, зокрема на шпальтах газети «Краківські Вісті».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Розгорнутий аналіз життєтворчості зазначеного львівського композитора здійснив Юрій Булка у виданнях «Нестора Нижанківський» (Булка, 1972) та «Нестор Нижанківський: Життя і творчість» (Булка, 1997). Уведення в культурологічно-музикознавчий простір Лесею Романюк та Уляною Молчко означення наукової сфери «нижанківствознавство» (Романюк, Молчко, 2023, с. 317) спонукало до розширення історіографічно-персоніфікованої наукової галузі.

Зокрема, вийшли у світ дослідження Мирона Черепанина та Жанни Зваричук (Черепанин, Зваричук, 2023, с. 25–40), Лесі Романюк та Уляни Молчко (Романюк, Молчко, 2023, с. 312–318), у яких аналізуються спогадові пресодруки про Н. Нижанківського митців української діаспори («Шлях Перемоги» та «Свобода»). Власне ці наукові публікації поглибили особистісну джерелознавчу зону у вивченні біографії фундатора національної культури.

**Мета дослідження** – здійснити панорамний огляд персоніфікованих публікацій присвячених Нестору Нижанківському на сторінках часопису «Краківські Вісті», проаналізувати тематико-змістовий спектр спогадових газетних матеріалів українських культурно-мистецьких діячів Східної Галичини: Василя Барвінського, Володимира Балтаровича, Романа Купчинського задля введення їх у науковий та культурологічний обіг.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Історіографічно-культурологічний масив з життєтворчості Нестора Нижанківського представляють публіцистичні матеріали з щоденної східногалицької преси 40-х років ХХ століття. На сторінках загальноінформаційних часописів висвітлювалося суспільно-громадське та поточне життя поліетнічного регіону, його столиці Львова, а також й мистецькі події. У цей період однією з популярних газет були «Кра-



ківські Вісті» – «...народний часопис Генерального Губернаторства (адміністративно-територіальна одиниця гітлерівської окупації у центральній-східній частині Польської держави – У. М.)» (Курилишин, 2007, с. 431). Цей щоденник висвітлював суспільно-політичні події, а також на його шпальтах друкувалися статті про культурно-мистецьке життя краю.

Серед публікацій біографічного змісту часопису «Краківські Вісті» виділяються пресодруки, присвячені роковинам смерті Нестора Нижанківського. До них належить газетний матеріал «В перші роковини смерті Нестора Нижанківського» українського співака Володимира Балтаровича. Спогадова публікація галицького діяча містить оригінальні характеристики як професіоналізму митця, так і його особистісних людських рис.

Автор наголошує на спадковості музичного таланту Н. Нижанківського, здобуття ґрунтовної європейської освіти, що дало змогу зачислити його до «...“празької групи” українських композиторів» (Балтарович<sup>а</sup>, 1941, с. 3). На думку В. Балтаровича, його музичним творам властива фахова педантичність, багата мелодика, оригінальна гармонічна мова. Зокрема фортепіанні п'єси є з «...плястично введеною тематикою та фінезійним віртуозно-технічним випосаженням», а також для композицій характерний «...сильний драматичний первень, що ціхує всі інструментальні, а перш за все оркестральні твори» (Балтарович<sup>а</sup>, 1941, с. 3). Дописувач відзначає надзвичайну скромність митця і вимогливість до самого себе.

В. Балтарович ділиться цікавими спогадами про Н. Нижанківського як педагога. Він відзначає, що культурно-освітній діяч зі студентами був простий, доброзичливий, дискретно-проникливий. «Втягаючи поступово учня до дискусії над даними темами, оживляючи лекції оповіданнями (не раз і жартівливим) з життя славних музиків, затрачував почування перебування на викладі “обов'язкового предмету”, створюючи теплу приязну атмосферу позитивної товариської гутірки» (Балтарович<sup>б</sup>, 1941, с. 3), – засвідчував дописувач.

Автор відзначає також його активну громадську діяльність, зокрема, публіцистичну творчість та створення СУПРоМу, який «... вказав дорогу, якою треба організовано і послідовно йти вперед. Як саме формувати музичне життя

нашої суспільности» (Балтарович<sup>б</sup>, 1941, с. 3). Закладений ним загально-громадський підмуринок праці для розвитку української культури став дороговказом для наступних поколінь митців.

Допис «Вшанування пам'яті Нестора Нижанківського» (Бен. [Василь Барвінський], 1942, с. 4) є відгуком на концерт, присвячений композиторові, який відбувся 4 жовтня 1942 року в львівському Літературно-Мистецькому Клубі. Подаючи цей газетний матеріал під власним псевдонімом, В. Барвінський представляє свій реферат про Н. Нижанківського виголошений на артподії. Доповідач репрезентує життєпис митця та характеризує його художній доробок. Публіцист дає загальну оцінку творчості галицького діяча. Він зазначає, що композиції Н. Нижанківського «...ставлять його в ряди наших передових композиторів» (Бен., 1942, с. 4).

В. Барвінський окреслює формування життєвої перспективи музиканта, яка сформувалася в родинній атмосфері, а саме в домі свого батька о. О. Нижанківського. Представляючи в лінійній послідовності сторінки біографії віденсько-празького періоду життєтворчості, публіцист наголошує на його професійних студіях у композиторів Йозефа Маркса (Відень) та Вітезслава Новака (Прага). Увагу читачів зосереджено на мистецьких взаємовідносинах з піаністкою Любкою Колессою, яка мала «...великий вплив на його творчість. В тому періоді Нижанківський пише низку творів, які кваліфікують його на зрілого митця» (Бен., 1942, с. 4).

За сприянням С. Людкевича та В. Барвінського композитор переїжджає з Праги у Львів, де отримує посаду у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. Характеризуючи цей період творчої біографії митця, дописувач відзначає серед різноаспектної культурологічної діяльності його публіцистичну працю, зокрема він зазначає, що композитор «...поринає у громадську роботу, пише низку музичних рецензій та статей» (Бен., 1942, с. 4).

В. Барвінський фокусує увагу читачів на значенні спадщини галицького діяча, яка «...невелика, зате висока своєю якістю» (Бен., 1942, с. 4). Публіцист наголошує також на значності його постаті у становленні професійного національного мистецтва. Він зазначає, що «...в особі Н. Нижанківського українська

культура втратила одного з передових своїх працівників» (Бен., 1942, с. 4).

Пресодрук містить інформаційний матеріал щодо артистичного складу та програми пропам'ятного концерту. Камерний ансамбль у складі Романа Савицького (фортепіано), Романа Криштальського (скрипка), Петра Пшенічки (віолончель) виконав «Тріо e-moll». Низку солоспівів, а саме «Снишся мені» (слова Б. Лепкого), «Ти, любчику, за горою» (слова У. Кравченка), «Жита» (слова О. Олесья), «Засумуй, трембіто» (слова Р. Купчинського) заспівала Марія Сабат-Свірська під фортепіанний супровід Євгенії Чапельської. Піаніст Р. Савицький представив слухачській аудиторії твори: «Малу сюїту», «Інтермецо», «Прелюдію і фугу на українську тему».

Про душевну настроєвість висловленої промови дописувачем зазначено, що «...мало в собі (вступне слово В. Барвінського – У. М.) тепло спогаду й начебто невидимими нитками вязало слухачів з Покійним (Н. Нижанківським – У. М.)» (Бен., 1942, с. 4).

Автором наступної публікації спогадового характеру «Незабутня могила. В треті роковини смерті Нестора Нижанківського» (Купчинський, 1943, с. 4) є сучасник композитора, поет, на слова якого митець створив низку солоспівів Роман Купчинський. Головним чинником, котрий спонукав галицького діяча до написання мемуарної публікації стала особистісна самосвідомість щодо передачі сторінок з мистецького життя Східної Галичини.

Представляючи спогади про пережите, Р. Купчинський насичує свій допис розлогами роздумами про воєнні лихоліття, які супроводжувалися численними смертями, зокрема визначних громадян. Їх поховання, «...що навіть серед воєнних днів не зникають із ока, не пропадають з пам'яті. Вони на те заболучі, завеликі, занадто маркантні» (Купчинський, 1943, с. 4), – пише публіцист. Власне до таких незабутніх місць належить могила в Лодзі Нестора Нижанківського, котрий залишив «...сильну печать на сторінці української культури» (Купчинський, 1943, с. 4).

Автор в художній манері викладу мемуарного матеріалу ділиться одиничними фактами з похорону фундатора національного мистецтва, змальовуючи сумні реалії людей вимушено покинутих Україну. В останню путь

його «...провела дружина і син, провела його жмінка українських переселенців і передвоєнних заточенців» (Купчинський, 1943, с. 4). Крізь спогадовий характер публікації простежується образ душі людини – Н. Нижанківського. Р. Купчинський пише: «Його ніжний організм не видержав суворих переходів переселення, його чутлива душа мистця занадто сильно відчула трагедію розлуки з рідним краєм, щоб міг він устоятися перед хворобою» (Купчинський, 1943, с. 4).

Змальовуючи часову перспективу, дописувач у властивому літературному тоні викладу газетного матеріалу, висловлює сподівання про перепоховання композитора на рідну землю, «...якої посвист вітру і клеїт вод, якої шепіт дощу і пошум лісів заклав у свої композиції – створивши народові вічні цінності, а собі нерукотворний, сильніший від кричі пам'ятник» (Купчинський, 1943, с. 4). Перенесення праху Н. Нижанківського з Польщі в Україну, до м. Стрий Львівської області, відбулося в листопаді 1993 року.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Пресодруки Василя Барвінського, Володимира Балтаровича, Романа Купчинського на шпальтах щоденника «Краківські Вісті», що висвітлюють мистецьку постать українського композитора Нестора Нижанківського представляються історіографічну та наукову вартість. особливо в царині «нажанківствознавства». Аналізовані публікації насичені маловідомим фактологічним матеріалом з життєтворчості львівського культурно-освітнього діяча, який розглядається крізь призму особистісних спогадів його сучасників – творців східногалицького соціокультурного простору. Публіцисти вияскравлюють значення творчості фундатора української музики в розвитку національного мистецтва, поглиблюють сторінки біографії львівського діяча та розкривають його педагогічні якості, відзначають вплив родинного оточення, зокрема батька о. О. Нижанківського, на вибір подальшого професійного шляху, констатують цінність загально-громадської праці в процесах становлення професійної композиторської школи. Представляючи тогочасній читацькій аудиторії персоніфіковану інформацію про Нестора Нижанківського, дописувачі передавали національний дух мистецького середовища Львова і це стало дієвим

комунікаційним засобом для формування духовної культури в громадян передвоєнної Східної Галичини. Перспектива наступного вивчення тематико-змістового наповнення спогадової публіцистики на сторінках «Краківських

Вістей» полягає в тому, що аналіз такого різновиду мемуарної літератури стане незамінними вартісними історіографічними джерелами для подальших біографічних і просопографічних наукових досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Балтарович<sup>а</sup> В. В перші роковини смерти Нестора Нижанківського. *Краківські Вісти*. 1941. Ч. 113(269). 27 травня. С. 3.
2. Балтарович<sup>б</sup> В. В перші роковини смерти Нестора Нижанківського. *Краківські Вісти*. 1941. Ч. 114(270). 28 травня. С. 3.
3. Бен. [Василь Барвінський]. Вшанування пам'яті Нестора Нижанківського. *Краківські Вісти*. 1942. Ч. 107(263). 10 жовтня. С. 4.
4. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Київ: Музична Україна, 1972. 39 с.
5. Булка Ю. Нестор Нижанківський: Життя і творчість. Львів ; Нью-Йорк: В-во М. П. Коць, 1997. 63 с.
6. Купчинський Р. Незабутня могила. В треті роковини смерти Нестора Нижанківського. *Краківські Вісти*. 1943. Ч. 76 (814). 11 квітня. С. 4.
7. Курилишин К. Українська легальна преса періоду німецької окупації (1939–1944 рр.): історико-бібліографічне дослідження. У 2 т. – Т. 1: А–М / Наук. ред.-консульт. М. М. Романюк; Відп. ред. Л. В. Сніцарчук, НАН України ЛНБ ім. В. Стефаника, Відділ україніки, Відділення «НАН періодики». Львів, 2007. 640 с.
8. Молчко У. Культурологічні аспекти музично-критичних пресодруків Нестора Нижанківського. *Культура України: зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. В. Шейка. Харків: ХДАК, 2023. Вип. 79. С. 19–26. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.02>\**
9. Романюк Л., Молчко У. Культурологічно-біографічний наратив життєтворчості Нестора Нижанківського в часописі «Свобода». *Культурологічний альманах*. Київ: Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Видавничий дім «Гельветика», 2023. Випуск 3. С. 312–318. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.44>
10. Черепанин М., Зваричук Ж. Тематичний спектр музично-культурологічних пресодруків часопису «Шлях Перемоги» (1954–1974 роки). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. № 3(60). С. 25–40. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(60\).2023.296792](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(60).2023.296792)

#### REFERENCES:

1. Baltarovych<sup>a</sup> V. (1941). V pershi rokovyny smerty Nestora Nyzhankivskoho [On the first anniversary of the death of Nestor Nyzhankivskiy]. *Krakovski Visty*. Ch. 113(269). 27 travnia. S. 3. [in Ukrainian].
2. Baltarovych<sup>b</sup> V. (1941). V pershi rokovyny smerty Nestora Nyzhankivskoho [On the first anniversary of the death of Nestor Nyzhankivskiy]. *Krakovski Visty*. Ch. 114(270). 28 travnia. S. 3. [in Ukrainian].
3. Ben. [Vasyl Barvynskiy]. (1942). Vshanutannia pamiati Nestora Nyzhankivskoho [Commemoration of Nestor Nyzhankivskiy]. *Krakovski Visty*. Ch. 107(263). 10 zhovtnia. S. 4. [in Ukrainian].
4. Bulka Yu. (1972). Nestor Nyzhankivskiy [Nestor Nyzhankivsky]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 39 s. [in Ukrainian].
5. Bulka Yu. (1997). Nestor Nyzhankivskiy: Zhyttia i tvorchist [Nestor Nyzhankivskiy: Life and creativity]. Lviv ; Niu-York: V-vo M. P. Kots. 63 s. [in Ukrainian].
6. Kupchynskiy R. (1943). Nezabutnia mohyla. V treti rokovyny smerty Nestora Nyzhankivskoho [An unforgettable grave. On the third anniversary of the death of Nestor Nyzhankivskiy]. *Krakovski Visty*. Ch. 76 (814). 11 kvitnia. S. 4. [in Ukrainian].
7. Kurylyshyn K. (2007). Ukrainska lehalna presa periodu nimetskoi okupatsii (1939–1944 rr.): istoryko-bibliofichne doslidzhennia. U 2 t. – T. 1: A–M [Ukrainian legal press during the period of German occupation (1939–1944): historical and bibliographic research. In 2 volumes – Volume 1: A–M] / Nauk. red.-konsult. M. M. Romaniuk; Vidp. red. L. V. Snitsarchuk, NAN Ukrainy LNB im. V. Stefanyka, Viddil ukrainiky, Viddilennia «NAN periodyky». Lviv. 640 s. [in Ukrainian].
8. Molchko U. (2023). Kulturolohichni aspekty muzychno-krytychnykh presodrukiv Nestora Nyzhankivskoho [Cultural aspects of music-critical press prints of Nestor Nyzhankivskiy]. *Kultura Ukrainy: zb. nauk. pr. / M-vo kultury ta inform. polityky Ukrainy, Kharkiv. derzh. akad. kultury; za zah. red. V. Sheika. Kharkiv: KhDAK. Vyp. 79. S. 19–26. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.079.02>*[in Ukrainian].
9. Romaniuk L., Molchko U. (2023). Kulturolohichno-biografichni naratyv zhyttietvorchosti Nestora Nyzhankivskoho v chasopysi «Svoboda». [Cultural-biographical narrative of Nestor Nyzhankivskiy's creative life in the magazine «Freedom»]. *Kulturolohichniy almanakh*. Kyiv: Ukrainskiy derzhavnyi universytet imeni Mykhaila

Drahomanova, Vydavnychi dim «Helvetyka». Vypusk 3. S. 312–318. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.44> [in Ukrainian].

10. Cherepanyn M., Zvarychuk Zh. (2023). Tematychnyi spektr muzychno-kulturolohichnykh presodrukiv chasopysu «Shliakh Peremohy» (1954–1974 rokiv) [Thematic range of music and cultural press releases of the magazine «The Way of Victory» (1954–1974)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. № 3(60). S. 25–40. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(60\).2023.296792](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(60).2023.296792) [in Ukrainian].

УДК 3.304 (316.7, 394+78.05)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-20>

### **Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ**

кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0002-3251-516X

### **Іван ДОНЕЦЬ**

кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії та методики викладання шкільних предметів, Волинський інститут післядипломної педагогічної освіти, вул. Винниченка, 31, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43000

**ORCID:** 0000-0002-0108-3923

**Бібліографічний опис статті:** Пригода-Донець Т., Донець, І. (2024). Джаз і місто: музична урбаністика. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 149–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-20>

## **ДЖАЗ І МІСТО: МУЗИЧНА УРБАНІСТИКА**

Стаття присвячена ролі джазу у становлення сучасного міського середовища, його креативній природі, здатності стимулювати творчі та інноваційні процеси, свободу, альтернативні моделі мислення.

**Мета статті** – дослідити особливості музичної урбаністики на прикладі джазу як креативного ресурсу сучасного міста.

**Методологія.** Методологічні ідеї статті засновуються ідеях сучасної урбаністики, зокрема на концепції креативного міста Ч. Лендрі і теорії креативного класу Р. Флориди. Джазове середовище розглядається як креативний ресурс міста, що сприяє творчому різноманіттю, свободі самовираження і самореалізації в сучасному мегаполісі. Джаз постає важливим фоном формування субкультурних цінностей, протестних настроїв, інноваційних проєктів.

**Наукова новизна.** Джаз презентується як креативний ресурс сучасного міста, як невід’ємна частина його акустичного дизайну, як важливий фактор музичної урбаністики, що передбачає світоглядне та естетичне сприйняття різних культурних традицій, їх творче і вільне переосмислення, альтернативну інтерпретацію.

**Висновки.** Джаз – маркер креативного та інноваційного ресурсу і креативного класу міста. Джазова культура завдяки своїм адаптивним рисам, відкритості, вітальності, толерантності, здатності творити динамічний баланс традицій і новаторства, свободі мислення сприяє становленню прогресивної міської громади. Містотворча роль джазу вбачається у його здатності активувати суттєві трансформації міської повсякденності, креативних індустрій, івент-сфери, культури життя, естетичних смаків, субкультурних рухів. Зазу, едельвейси, бітники, хіпі, вітчизняні стіляги, що сповідували джазову естетику, дали імпульс плюралістичній моделі міста, змінивши традиційну ідеологію, розширивши культурний простір, сприяючи новому культурному синтезу.

**Ключові слова:** джаз, креативне місто, музична урбаністика, культура, креативність, джаз в Україні.

### **Tamila PRYHODA-DONETS**

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor at the Department of Cultural Studies at Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

**ORCID:** 0000-0002-3251-516X

### **Ivan DONETS**

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Volyn Institute of Postgraduate Pedagogical Education, 31 Vynnychenka str., Lutsk, Ukraine, 43000

**ORCID:** 0000-0002-0108-3923

**To cite this article:** Pryhoda-Donets, T., Donets, I. (2024). Dzhaz i misto: muzychna urbanistyka [Jazz and the city: musical urbanistics] *Fine Art and Culture Studies*, 2, 149–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-20>

## JAZZ AND THE CITY: MUSICAL URBANISTICS

*The article is devoted to the role of jazz in the formation of the modern urban environment, its creative nature, ability to stimulate creative and innovative processes, freedom, alternative models of thinking.*

*The purpose of the article is to investigate the peculiarities of musical urbanism using the example of jazz as a creative resource of a modern city.*

*Methodology.* The methodological ideas of the article are based on the ideas of modern urbanism, in particular, on the concept of the creative city of Ch. Landry and the theory of the creative class of R. Florida. The jazz environment is considered as a creative resource of the city, which contributes to creative diversity, freedom of self-expression and self-realization in the modern metropolis. Jazz appears as an important background for the formation of subcultural values, protest moods, and innovative projects.

*Scientific novelty.* Jazz is presented as a creative resource of the modern city, as an integral part of its acoustic design, as an important factor of musical urbanism, which involves worldview and aesthetic perception of various cultural traditions, their creative and free reinterpretation, alternative interpretation.

*Conclusions.* Jazz is a marker of creative and innovative resource and creative class of the city. Jazz culture, thanks to its adaptive features, openness, welcome, tolerance, ability to create a dynamic balance of tradition and innovation, freedom of thought contributes to the formation of a progressive urban community. The city-creating role of jazz can be seen in its ability to activate significant transformations of urban everyday life, creative industries, event sphere, culture of life, aesthetic tastes, subcultural movements. Zazu, edelweiss, beatniks, hippies, domestic stylists who professed jazz aesthetics gave impetus to the pluralistic model of the city, changing the traditional ideology, expanding the cultural space, promoting a new cultural synthesis.

**Key words:** jazz, creative city, musical urbanism, culture, creativity, jazz in Ukraine.

**Вступ.** Урбаністична культура складається під впливом багатьох явищ. Сучасне місто набуває індивідуального обличчя, по-особливому звучить, формує спосіб життя, свою унікальну візію. Музика – важливий чинник становлення цього неповторного міського образу. Акустична урбаністика дедалі частіше постає цікавим маркером міського ландшафту, виявляючи його чуттєво-емоційну природу, відображаючи особливу звукову ауру кожного міста, його креативний потенціал, альтернативні цінності. Серед музичних стилів, що стрімко і потужно вплинув на міську культуру, джаз є безперечним лідером. Справді, сучасне міське життя неможливо уявити без джазових ритмів і тембрів. Хоча історія його проникнення у міське середовище є не простою, сповненою трагічних і драматичних фактів, особливо у першій половині ХХ століття у Європі. В Україні джаз розвивався в умовах соціальних експериментів, уніфікованих цінностей, ідеологічної диктатури, тоталітаризму, домінування традиційних музичних практик впродовж усього попереднього століття. Джаз став важливим моментом сучасної акустичної урбаністики, саундскейпу – звукового пейзажу, що виникає зі звуків довкілля у поєднанні з музикою. Такий підхід дає можливість осмислювати музичний дизайн міста, витворювати його цілісний і динамічний образ у єдності музики, природи, людини, простору,

емоційних – усього того, чим наповнене життя людини у міському універсумі.

**Мета статті** – дослідити особливості музичної урбаністики на прикладі джазу як креативного ресурсу сучасного міста.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Урбаністичні теми дедалі частіше стають предметом дослідницького інтересу. Місто, основні чинники творення міського середовища, комфорт, безпека, естетика, етика екологічного міського життя, його креативний та інноваційний ресурс, унікальна візія кожного поселення як відображення функціональних, ландшафтних, кліматичних, психоемоційних, культурних особливостей його жителів вивчаються, прогножуються, набувають стратегічного статусу і конкретних реалізацій. У цьому сенсі привертають увагу численні праці британського урбаніста Ч. Лендрі, присвячені місту у постіндустріальному суспільстві. На його думку, одним з найпотужніших напрямків розвитку сучасного міста є його креативний потенціал. Загалом, креативність розглядається як важливий чинник успішних трансформацій в сучасній культурі, а культурна еволюція безпосередньо пов'язана зі становленням «креативного міста» (Лендрі, 2017, 2018). Американський економіст Р. Флорида пропонує концепцію креативного класу, вважаючи, що саме присутність творчої еліти забезпечує економічне зростання і розвиток сучасного міста (Флорида, 20018, 2019).

Він вважає, що лише відкрите і толерантне середовище, де створені умови для представників творчих професій, може стимулювати креативний поступ не лише міста, а й країни.

Музична урбаністика, акустичний дизайн міського простору на сьогодні лише формує свої предметну область дослідження, інструментарій, методологічні ідеї і т. п. У науковому обігу з'являється термін «саундскейп», звуковий пейзаж, введений у науковий обіг Р. М. Шейфером, що передбачає осмислення міської екології у контексті звукової реальності сучасного міста, що, у свою чергу, є частиною міського культурного ландшафту. Дослідник аналізує звукову палітру, багатоманітну акустичну какофонію міського середовища і приходить до необхідності формувати особливу «культуру слуху», «екоакустику», щоб розвантажити звукові нагромадження сучасної людини у мегаполісі (Schafér, 1993). У цьому сенсі джаз є частиною звукового ландшафту міста, його креативним чинником, альтернативним та імпровізаційним мисленням, значною мірою, завдяки своїй генезі, історії становлення, поширення і розвитку.

В Україні, особливо в умовах тоталітаризму та ідеологічного догматизму, джаз вважався маргінальним і, по суті, субкультурним явищем, тому дослідницький інтерес до нього був мінімальним. Саме у такому контексті джаз сьогодні стає особливо привабливим для вивчення. Серед українських дослідників привертають увагу роботи І Закуся, відомого джазмена, організатора етноджазових проєктів (Закусь, 2017, 2019). Він вивчає різні покоління вітчизняного джазу, його автентичні засади, впливи. Джаз в Україні також розглядається в умовах тоталітаризму, заідеологізованості, «залізної завіси» (Кізлова, 2015, Пасховер, 2021, Фісунов, 2021, Юдін, 2016). Справді, джаз – невичерпне джерело креативного ресурсу у контексті різних процесів сучасної культури. Його дослідження є перспективним не лише у теоретично-пізнавальному сенсі, а у сенсі альтернативного та креативного потенціалу сучасного міста.

**Виклад основного матеріалу.** Початок ХХ століття – період, коли відбувається активне становлення сучасної урбаністичної культури: індустріалізація, стрімке зростання кількості населення, зміна його соціального та етнічного складу, трансформація міської інфраструктури,

формування менталітету жителя сучасного міста, особливої урбаністичної естетики. Усі ці процеси тісно пов'язані з розвитком культури, загалом, з її основними тенденціями. Саме інноваційні фактори, творче осмислення традиційного спадку як важливі ресурси виступають базовими механізмами культурного руху, становлення міста, особистості. Культурний ресурс, за Ч. Лендрі, – це традиції, вміння людей, архітектура, музика, танці, гастрономія, спорт, назви вулиць і локацій, клімат, тобто усе унікальне в місті, що відрізняє його від інших міст (Лендрі, 2018). Власне, в останні десятиліття формується креативне місто – це «місце, яке розширює можливості або намагається створити такі умови, в яких люди будуть мислити та діяти для того, щоби створювати можливості або розв'язувати проблеми», – зазначає Ч. Лендрі (Лендрі, 2018). Тобто головною якістю сучасного міста, що розвивається, є креативність, причому креативність як стратегія і як ресурс. Необхідним носієм і рушієм цих ресурсів є творчі особистості, які здатні змінити міський простір, наситити його різновекторними перспективами, альтернативними смислами, економічними новаціями і стимулами. Різноманітність ідей, нелінійність мислення, відсутність однозначної прогнозованості, стрімка динаміка, фрагментованість, що стають основою стартапів, креативних хабів і кластерів, естетизація буденності – це те, що приносить у міську реальність творче та інтелектуальне середовище, і, водночас, те, що його приваблює і надихає у сучасному місті. «Для всіх процесів у “Місті 3.0” потрібна творча бюрократія – повинен бути рух від культури: “ні, тому що” до “так, якщо”. Планування міста має стати “еластичним”, щоби могли пристосуватися до різних потреб і функцій, які постійно змінюються, і це потребує довіри серед мешканців. Чарльз Лендрі сказав, що його бачення можна підсумувати реченням: “*The soft is the hard*”» (Лендрі, 2017). Тобто місто концентрує особливий соціальний прошарок, по суті «креативний клас» (Р. Флорида), ядро якого складають люди, зайняті в науково-технічній сфері, архітектурі, дизайні, освіті, мистецтві, індустрії розваг, представники великого бізнесу, права, тобто люди з інноваційним мисленням, здатністю до нестандартних і незалежних рішень, з альтернативними позиціями –

інші, різні (Флорида, 2018, 2019). Креативність, індивідуальність, особистий розвиток – важливі риси цього середовища. Саме вони творять сучасну візію міста і країни.

Сучасне місто – локація, де змішуються різні культури, традиції, ритми, породжуючи особливі пограничні явища. У такому міському середовищі формується певний тип культурної взаємодії (Міхно, 2020). Таке місто стимулює появу альтернативних стратегій життя, молодіжних субкультурних спільнот, нонконформістських цінностей, «неформатних» музичних смаків. Джаз став одним із чинників цих строкатих креативних процесів, він – важлива інтонація в музичному дизайні міського поля, його підсвідома енергія, відстоювана віками на різних звукових практиках, різноголосий акомпанемент креативного класу, його смаків, амбіцій, дискусій, проєктів. В сучасному мегаполісі складається особлива психологія його жителів – мобільних, динамічних, здатних до інноваційних рішень, з широкими поглядами, сучасною освітою, чутливих до нового досвіду і нестандартних кроків, толерантних і неприв'язаних до системи.

У цьому сенсі привертають увагу субкультурні рухи, передусім у консервативній Європі, котрі склалися, значною мірою, саме завдяки джазу і котрі стимулювали альтернативне міське середовище, намагнічуючи його креативними ідеями і несприйняттям старих, «батьківських» цінностей, прокладаючи простір для нового типу міста і міської екзистенції. Вони сповідували нову музику як релігію, як звільнення від суспільних стандартів і нормованих смаків, як насичене свободою, рухом і творчістю життя. Вони принесли в старі міста іншу буденність, динамічний стиль одягу, відкрити поведінку, відвертість молодого і щирого почуття, ігнорування етичного, соціального, етнічному статусу, вони вибудовували у традиційній монолітності осередки музичного (і не лише) вільнодумства, богемної різності. Альтернативність джазу підсилювала їхню ідеологію, зухвале самовираження та авантюрну самореалізацію. У 20-30-х й особливо у 40-х роках в Америці у великих містах, що динамічно розвиваються, складається джазове (навколоджазове) середовище, що витворює не лише особливий стиль музики – інтелектуальної, чуттєвої, медитативної, віртуозної, а й спе-

цифічну моду, сленг, певні ритуальні традиції, клубну культуру, а й своєрідний стиль життя і спілкування. Така ментальність виникає саме у міському середовищі, з одного боку, з іншого – саме сучасне місто провокує такі екзистенційні точки біфуркації, що у майбутньому стануть інкубаторами креативних та авангардних ідей.

У Європі 30-х років джаз став виявом незгоди, опору фашистському режиму, спонукавши появу субкультури свінгюгендів, піратів Едельвейсу у Німеччині та зазу у Франції. Неформальні рухи виникали у великих містах, учасники яких прагнули наслідувати американський спосіб життя, слухали джаз, свінг, ідеологічно протистояли націонал-соціалізму і гітлерюгенду. Джаз у Німеччині був оголошений «дегенеративною музикою», яка нібито виконувалася виключно «чорними» музикантами і євреями. Представники субкультури вважалися «морально зіпсованими», бо своєю поведінкою, манерою одягатися, говорити з використанням англіцизмів вони протистояли офіційним нормам. Спочатку молодь просто прагнула особистої свободи, була аполітична і суспільно пасивна. Проте з часом під впливом переслідувань і репресій вона перетворилася на борців проти гітлерівського режиму. За це більшість була заарештована, відправлена у трудові чи концентраційні табори.

У Франції у період нацистської окупації прихильники джазу стали символом вільного світу, завуальованої симпатії Америці, що вступила у Другу світову війну. Бурхливе звучання джазу було повною протилежністю німецьким цінностям: впорядкованості, стабільності, передбачуваності. «Зазу» – так називали французів, що слухали джаз і не відповідали встановленим окупаційною владою вимогам. «Зазу», за однією з версій, – звуконаслідування джазового вокалу і американське слово «свінг», дала назву французькій субкультурі, схожій на радянських стиляг. Ці слова, будучи жаргонними, позначали щось позитивне, вільне, творче, невідкладне обмеженням і страхам в окупації. Коли у 1942 році фашисти зобов'язали євреїв носити на одязі жовту зірку, молодь-зазу демонстративно стала носити таку ж зірку, тільки зі словами «свінг» чи «зазу» посередині (Wilkens, 2010). Вони теж піддавалися переслідуванням гестапо і стали символами Руху опору. Сам по собі джаз, зазу-культура напряду не закликав



до боротьби, опору, протесту. Але свобода, імпровізація, стихійна природність, діонісійське начало джазу культивували саме таку поведінку і реакцію на поневолення.

У СРСР джаз з'являється ще у 20-х роках у містах у мистецьких (богемних) молодіжних середовищах, що не зовсім сприйняли нову реальність, примітивний пролетарський авангардизм з його брутальною революційністю. Джазові симпатии концентрувалися переважно у столицях, де була можливість отримати інформацію про західну культуру. «У Києві джаз по-справжньому заявив про себе на початку 1960-х років» (Шеломенцев, 2020). Першою радянською субкультурою, що заявила голосно про себе, були стилісти, що поширилася у великих містах СРСР з кінця 40-х до 60-х років. Стилісти були прихильниками американського способу життя, моди мистецтва. Назва «стилісти» була взята з критичної статті сатиричного журналу «Крокодил» і позначала молодих людей, що негативно ставилися до радянських норм поведінки, копіювали закордонну моду, стиль життя і музику. Міська молодь, що мала хоч і обмежений доступ до закордонної культури, вивчала іноземні мови, ставала носієм пасивного протесту. Устрій великих радянських міст був далеким від урбаністичного характеру західних мегаполісів. Але українські Київ і Львів мали особливу атмосферу столиць хіпі і стиліст, де імперський контроль та ідеологічний тиск мали менший вплив. Інтелігентна молодь слухала джаз, читали сучасну зарубіжну літературу, намагалася наслідувати західних виконавців, літературних персонажів та кіногероїв («Київські стилісти»). Хрещатик називали Бродвеєм, багатьом розважальним закладам давали назви американських знакових місць. Це був своєрідний спротив одноманітній радянській естраді і самодіяльності, цензурованому мистецтву, чисельним заборонам, стандартизованому і жалюгідному побуту (Фісунів, 2021). Їх переслідували, затримували, піддавали публічній обструкції. Взагалі, урбаністична тематика була під неписаною забороною: Україна у складі СРСР позиціонувалася як, передусім, аграрна територія, «житниця», а українці – як селяни, колгоспники, кріпаки у минулому, простаки, далекі не лише від високих зразків світової культури, а й від міської «цивілізації». Взагалі, теми міста, міського жителя мало при-

сутні в українському культурному дискурсі за невеликим виключенням. Культивувався образ консервативного етносу, етнографічні старожитності і такі ж музичні традиції.

Львів, будучи географічно і хронологічно ближче до Заходу, з яскраво вираженим «своїм» обличчям і характером займав інше місце навіть у СРСР. Місто приваблювало хіпі, стиліст, джазменів, людей з альтернативними поглядами і стилем життя. Значну частину неформальної міської молоді вабили Карпатські простори з їхньою архаїчною і магічною культурою, котра ставала об'єктом вивчення, наслідування, відтворення і збереження. Увесь довколишній світ через призму цього новітнього погляду ставав креативним ресурсом, що реалізовувався у різних сферах культури: музика, мода, дизайн, література, наука, релігія тощо.

Так, дослідниця моди З. Тканко, описуючи молодіжний стиль радянських часів, зауважує, що саме субкультурні рухи, музична мода провокували стилістичні вибухи у великих містах, передусім, столиці. Але Львів мав свої переваги як західне місто з дуже давніми культурними традиціями, з одного боку, і з перспективним та альтернативними настроями, з іншого: «В історії львівських гіпі найяскравіші події припали на 1975–1977 роки. Тоді в саду монастиря Кармелітів Босих відбувалися грандіозні з'їзди-сейшени гіпі з усього Радянського Союзу» (Тканко, 2021). Так, український Львів – адміністративна периферія Союзу – став завдяки субкультурі хіпі і прозахідному музичному молодіжному середовищу одним із центрів трансформації урбаністичної культури і радянського контенту від моди до ідеологічних догматів. Особливістю цих процесів була їхня спрямованість «знизу до верху», від буденності до метафізичних сенсів. Нонконформістська субкультурна естетика та західна джазова музика виявилися протестними маркерами покоління, що змогло безпосередньо вплинути на радянську міську, передусім, дійсність не лише у царині ідей, а на буденному побутовому рівні (мода, музичні смаки, кіно, сленг, клубна культура тощо). Молоді люди, як правило, не були ні дисидентами, ні антирадянцями, але саме завдяки їм розмивалися тоталітарні стандарти, формуючи інший тип споживача і громадянина.

Варто зазначити ще один важливий момент. Поширення джазу і хіпі-ідей в Україні ще

в радянський період сприяли фіксуванню і розвитку традиційної етнічної культури. Оскільки джаз генетично пов'язаний із блюзом – найбільш африканським з афроамериканської музики – то «музиканти і композитори, що почали грати у себе вдома, привнесли в це мистецтво власні характерні риси, менталітет, темперамент, мелос» (Закус, 2019). В Україні, і в 60-70-і роки, і пізніше у 90-і поширюється етноджаз, що поєднував традиційний джаз і не-західні музичні елементи, український фольклор. Свій незалежний статус етноджаз отримав під кінець ХХ століття, коли інтерес до етномузики в умовах глобалізації зростає, стає комерційно успішним. Сьогодні джазові концерти, джаз-клуби, джаз-фестивалі, особливий джазовий дискурс міста свідчать про його креативну ресурсність і перспективність, його відкритість, успішність, інноваційність і здатність збалансовано поєднувати традиційну та модерну культури, згуртовувати міських жителів як свідому і прогресивну громаду.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Впродовж останнього століття джаз продемонстрував блискучу здатність творити та урізноманітнювати музичний дизайн міста, бути динамічним поліритмічним і поліфонічним обличчям багатонаціональних сучасних мегаполісів. Не менш важливим є його містотворча роль, яка полягає в активізації креативного ресурсу і креативного класу міста, інноваційного і нестандартного дискурсу, без якого неможливий ефективний поступ, розширення естетичних критеріїв і категорій, трансформація культурних та креативних індустрій, повсякденності. Він зумів вплинути не лише на музичні смаки,

а й виявився здатним формувати особливе міське культурне середовище зі специфічною свободою самовираження, модою, субкультурами, розважальними закладами, комунікацією, спільнотою людей, що не лише слухають і грають джаз, а сповідують спільні для них життєві цінності. Джазова культура стала маркером толерантності, динамічності, модерності і вітальності сучасних міст, впливаючи на їхні унікальні візії, творячи їхній особливий музичний ландшафт як в Америці, так і в Європі, і навіть у СРСР, і в Україні зокрема. Джаз підсилює характер міста, його вітальний і творчий потенціал, динаміку міського простору, стимулює креативність у різних сферах життя.

Джаз сприяв радикальним змінам у співвідношенні елітарної і масової культур, європейських і не-європейських традицій. Формуються альтернативні моделі сучасної урбаністичної культури, де активуються креативні ресурси, формується новий інформаційний і медійний простір, відкритий до інновацій та експериментів.

Субкультурні явища підготували базу майбутнього «креативного класу» (Флорида), зумовили у традиційній міській культурі зухвале експериментування і революційні трансформації. Зазу, едельвейси, бітники, хіпі, стиляги не лише стали знаковими феноменами свого часу, а й змінили горизонти сприйняття і творчості у масштабах цілих міст, країн і поколінь. Вони дали імпульс для здійснення плюралістичної, альтернативної моделі розвитку міста, змінивши традиційні цінності, розширивши його культурний простір, сприяючи появі нового культурного синтезу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Баран Л. «Усі є співтворцями міста». Відомий урбаніст Чарльз Лендрі виступив у Франківську. URL: <https://web.archive.org/web/20180718174532/http://www.galka.if.ua/usi-ye-spivtvortsyami-mista-vidomiy-urbanist-charlz-lendri-vistupiv-u-frankivsku/> (22.09. 2017)
2. Закус І. Jazz Коло в українському культурному просторі. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/229571>
3. Закус І., Постой Г. Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики. URL: «Young Scientist». № 11 (51). November, 2017. с. 565-568. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/137.pdf>
4. Київські стиляги. URL: <https://www.interesny.kiev.ua/kievskie-stilyagi/>
5. Кізлова О. Джаз в Україні. URL: <http://mus.art.co.ua/dzhaz-v-ukrajini/>
6. Лендрі Ч. Розвиток міста через культуру. <https://www.cultura.kh.ua/ru/materiali/2853-charlz-lendri-charleslandry-rozvitok-mist-cherez-kulturu-lektsija>
7. Міхно Н. К. Місто як культурний текст: особливості семантики та синтагматики міського простору. URL: <http://dissertations.karazin.ua/sociology/resources/b6cc68f81bc639397af72fc77462b0e7.pdf>
8. Пасховер О. Ми з джазу. Коротка історія про те, як джаз відбілював імідж США, мирив країни й розвалював імперію зла. URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/istoriya-dzhazu-chomu-dzhaz-buv-zaboronenyi-v-srsr-50154653.html>

9. Тканко З. Burda, гіпі, стилияги: радянська мода в Україні. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/burda-gipi-stiliagi-radianska-moda-v-ukrayini/> (8.04.2021)
10. Фісунов А. Український джаз сьогодні. URL: <https://www.neformat.com.ua/articles/jazz-2.html>
11. Флорида Р. Homo creativus. Як новий клас завойовує світ. К.: Наш формат, 2018. 432 с.
12. Флорида Р. Криза урбанізму. Чому міста роблять нас нещасними. К.: Наш формат, 2019. 320 с.
13. Чарльз Лендрі про місто громадян у світі кочівників. URL: <https://zbruc.eu/node/77863> (21.03.20218)
14. Шеломентцев А. Сторінки становлення джазу в Києві. URL: <https://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (31.10.2020)
15. Юдін А. Ми із джазу. 10 портретів українських джазових музикантів. URL: <https://lifepravda.com.ua/culture/2016/06/24/214269/> (24.06.2016)
16. Юдін О. Джазові виконавці України: історія ХХ століття. URL: <https://ofr.fm/dzhazovi-vikonavtsi-ukrayini-istoriya-hh-stolittya/>
17. Frenkel M. Корінні кияни. Джаз – «музика товстих». URL: <https://www.facebook.com/groups/608213689311351/permalink/1947096448756395/>
18. Schafer R.M. The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. Rochester: Destiny Books, 1993. 320 p.
19. Wilkens K. American Jazz in Paris. University of Richmond, 2010

#### REFERENCES:

1. Baran L. «Usi ye spivtvortsiamy mista». Vidomyi urbanist Charlz Lendri vystupyv u Frankivsku. ["Everyone is a co-owner of the city." The famous urban planner Charles Landry spoke in Frankivsk. URL: <https://web.archive.org/web/20180718174532/http://www.galka.if.ua/usi-ye-spivtvortsyami-mista-vidomiy-urbanist-charlz-lendri-vistupiv-u-frankivsku/> (22.09. 2017) [in Ukrainian]
2. Zakus I. Jazz Kolo v ukrainskomu kulturnomu prostori, [Jazz Kolo in the Ukrainian cultural space, URL: <https://tyzhden.ua/Culture/229571>, ) [in Ukrainian]
3. Zakus I., Postoi H. Dzhaz v Ukraini: muzykanty ta perspektyvy rozvytku improvizatsiinoi muzyky. [Jazz in Ukraine: musicians and prospects for the development of improvisational music. URL: «Young Scientist». № 11 (51). November, 2017. с. 565-568. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/137.pdf>, ) [in Ukrainian]
4. Kyivski stilyahy, [Kyiv stilyagi, URL: <https://www.interesny.kiev.ua/kyevskie-stilyagi/>] [in Ukrainian]
5. Kizlova O. Dzhaz v Ukraini, [Jazz in Ukraine, URL: <http://mus.art.co.ua/dzhaz-v-ukrajini/>] [in Ukrainian]
6. Lendri Ch. Rozvytok mista cherez kulturu. [Development of the city through culture. <https://www.cultura.kh.ua/ru/materiali/2853-charlz-lendri-charles-landry-rozvitok-mist-cherez-kulturu-lektsija/>] [in Ukrainian]
7. Lendri Ch. Rozvytok mista cherez kulturu. [The city as a cultural text: peculiarities of the semantics and syntagmatics of urban space. URL: <http://dissertations.karazin.ua/sociology/resources/b6cc68f81bc639397af72fc77462b0e7.pdf> / [in Ukrainian]
8. Pashkover O. My z dzhazu. Korotka istoriia pro te, yak dzhaz vidbiliuvav imidzh SSHA, myryv krainy y rozvaliuvav imperiiu zla. [We are from jazz. A short story about how jazz whitened the image of the United States, reconciled countries and destroyed the evil empire. URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/istoriya-dzhazu-chomu-dzhaz-buv-zaboronenyi-v-srsr-50154653.html>] [in Ukrainian]
9. Tkanko Z. Burda, hipi, stilyahy: radianska moda v Ukraini, [Burda, hippies, stylists: Soviet fashion in Ukraine, URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/burda-gipi-stiliagi-radianska-moda-v-ukrayini/> (8.04.2021) / [in Ukrainian]
10. Fisunov A. Ukrainskyi dzhaz sohodni, [Ukrainian jazz today, URL: <https://www.neformat.com.ua/articles/jazz-2.html>] [in Ukrainian]
11. Floryda R. Homo creativus. Yak novyi klas zavoiovuie svit. K.: Nash format, 2018. 432 s. [Homo creativus. How a new class conquers the world. K.: Nash format, 2018. 432 p. [in Ukrainian]
12. Floryda R. Kryza urbanizmu. Chomu mista robliat nas neshchasnymy. K.: Nash format, 2019. 320 s., [Crisis of urbanism. Why cities make us unhappy. K.: Nash format, 2019. 320 p. [in Ukrainian]
13. Charlz Lendri pro misto hromadian u sviti kochivnykiv. [Charles Landry on the city of citizens in a world of nomads. URL: <https://zbruc.eu/node/77863> (21.03.20218) [in Ukrainian]
14. Shelomentsev A. Storinky stanovlennia dzhazu v Kyievi., [Pages of the formation of jazz in Kyiv. URL: <https://mus.art.co.ua/storinky-stanovlennia-dzhazu-v-kyievi/> (31.10.2020) [in Ukrainian]
15. Iudin A. My iz dzhazu. 10 portretiv ukrainskykh dzhazovykh muzykantiv, [We are from jazz. 10 portraits of Ukrainian jazz musicians, URL: <https://lifepravda.com.ua/culture/2016/06/24/214269/>] [in Ukrainian]
16. Iudin O. Dzhazovi vykonavtsi Ukrainy: istoriia KhKh stolittia, [Jazz performers of Ukraine: history of the 20th century, URL: <https://ofr.fm/dzhazovi-vikonavtsi-ukrayini-istoriya-hh-stolittya/>] [in Ukrainian]

17. Frenkel M. Korinni kyiany. Dzhaz «muzyka tovstykh», [Natives of Kyiv. Jazz is "the music of the fat." URL: <https://www.facebook.com/groups/608213689311351/permalink/1947096448756395/> [in Ukrainian]
18. Schafer R.M. The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. Rochester: Destiny Books, 1993. 320 p. [in English]
19. Wilkens K. American Jazz in Paris. University of Richmond, 2010 [in English]

УДК 7:069(477.82):070:659.4-028

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-21>

**Світлана ФЕДОНЮК**

аспірантка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

**ORCID:** 0000-0002-4421-3310

**Бібліографічний опис статті:** Федонюк, С. (2024). Музей сучасного українського мистецтва Корсаків як простір для медіареєнтрації митців. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 157–164, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-21>

## МУЗЕЙ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА КОРСАКІВ ЯК ПРОСТІР ДЛЯ МЕДІАРЕЄНТРАЦІЇ МИТЦІВ

*Матеріал статті відібрано в процесі соціокультурного дослідження стану артринку в сучасній Україні. Це спроба здійснити культурологічний аналіз комунікації вітчизняного митця з глядачем за посередництва медіареєнтрацій, а саме, в локаціях Музею сучасного українського мистецтва Корсаків (МСУМК), на базі аудіовізуального продукту «Розмова в музеї Корсаків».*

**Мета статті** – здійснити аналіз діяльності МСУМК у розрізі інформаційно-комунікативної функції, розкрити значущість використання взаємодії мистецтв та масмедіа у процесі художнього пізнання.

**Методологія.** Мета нашого дослідження зумовила застосування методів аналізу відкритих джерел, біографічного методу, аналізу відеоконтенту, спостереження, синергетичного та семіотичного підходів.

**Наукова новизна.** Вперше здійснено культурологічне вивчення діяльності приватного Музею сучасного українського мистецтва Корсаків як розробника новаторських підходів у комунікації з митцями, глядачами та місцевою громадою.

**Висновки.** Сучасне мистецтво є дотичним до науки, філософії, естетики, політики, соціології, психології, це візитівка держави на міжнародній культурній мапі. Роль митця щодо творення нових сенсів у процесі становлення модерної української нації на її шляху до пізнання власної ідентичності та пошуку свого місця у сучасному світі наразі є ще недостатньо вивченою науковцями-культурологами, тому й недооціненою на державному рівні. З 24 лютого 2022 року держава Україна, українське суспільство за кілька місяців зробили вагомий ментальний та законодавчі кроки проти русифікації освіти й культури, на які не спромоглися протягом трьох десяти років незалежності. У час збройного спротиву російській агресії Україна гостро потребує розробки не лише оборонної доктрини, а й власної культурної стратегії, що дозволить назавжди позбутись впливу культури “руського міра”, радянських наративів. Вочевидь, сучасний український митець стає провідником щодо зміни парадигми мислення суспільства, цікавим об’єктом культурологічних спостережень та досліджень.

**Ключові слова:** сучасне українське мистецтво, Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, медіареєнтрація митця, масмедіа, соціокультурні процеси, культурна політика, Луцьке бієнале сучасного мистецтва.

**Svitlana FEDONIUK**

Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

**ORCID:** 0000-0002-4421-3310

**To cite this article:** Fedoniuk, S. (2024). Muzei suchasnoho ukrayins'koho mystetstva Korsakiv yak prostir dlya mediareprezentatsiyi myttsiv [The Korsaks' museum of contemporary Ukrainian art as a media presentation space for the artists]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 157–164, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-21>

## THE KORSAKS' MUSEUM OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART AS A MEDIA PRESENTATION SPACE FOR THE ARTISTS

*The article's material is compiled from sociocultural research on the art market in modern Ukraine. The author attempts to conduct a cultural analysis of communication between the native artist and the spectator through media representations, namely in the locations of the Korsaks' Museum of Contemporary Ukrainian Art.*

**The purpose of the article** is to carry out an analysis of the activity of MSUMK in terms of the informational and communicative function, to reveal the significance of using the interaction of arts and mass media in the process of artistic cognition.

**Methodology.** The purpose of our research determined the use of methods of open source analysis, biographical method, video content analysis, observation, synergistic and semiotic approaches.

**Scientific novelty.** For the first time, a cultural study of the activities of the private Korsaki Museum of Modern Ukrainian Art as a developer of innovative approaches in communication with artists, viewers and the local community was carried out.

**Conclusions.** Contemporary art, connected with science, philosophy, aesthetics, politics, sociology, and psychology, is the hallmark of the state on the international cultural map. The artist's role in creating new meanings in the formation of the modern Ukrainian nation, its path to cognition of its own identity, and finding its place in the contemporary world is currently scantily investigated by cultural scholars and therefore underestimated at the state level. Since February 24, 2022, the state of Ukraine and Ukrainian society have taken significant mental and legislative steps against the Russification of education and culture within a few months, which they were unable to do during three decades of independence. At the time of armed resistance to Russian aggression, Ukraine is in dire need of developing not only a defense doctrine but also a cultural strategy that will allow it to get rid of the influence of the culture of the "Russian world" and Soviet narratives forever. The contemporary Ukrainian artist is becoming a leader in changing the paradigm of the society's mindset and is an intriguing object of cultural observations and research.

**Key words:** contemporary Ukrainian art, The Korsaks' Museum of Contemporary Ukrainian Art, media presentation of the artist, mass media, sociocultural processes, cultural policy, Lutsk Biennial of Contemporary Art.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Сучасне мистецтво відображає новітні соціокультурні процеси кожної нації, формує нові естетичні смаки, а своїм виходом у глобальний культурний простір – посилює патріотизм. У час війни з РФ гостро постала потреба цілісного культурологічного осмислення ролі особистості митця у становлення модерної української нації, а також здійснення соціокультурного аналізу взаємовідносин суб'єктів мистецького процесу: митця – куратора, арт-ділера – глядача, колекціонера. Потребує узагальнення і досвід знакових художників щодо пошуків власного стилю та його медіа-репрезентації (інтерпретації через медіа-канал певних подій, фактів, явищ, теорій, думок тощо). Актуальність обраної нами теми також обумовлена конфліктом радянської та європейської міфологем у свідомості різних соціальних груп та регіонів України, що відображається, у тому числі, в роботах вітчизняних митців.

Тема війни сьогодні є ключовою як для окремої людини, так і для українського суспільства. Під тиском смертельних загроз чимало митців у поглядах та творчості прискорено здолали шлях від космополітизму до активного, дієвого патріотизму. Державні і приватні музеї, галереї, муніципальні культурні установи змінили експозиції, бібліотеки позбулись шовіністичної російської літератури як засобу впливу країни-агресора на свідомість українських глядачів та читачів. Україна за кілька місяців зробила вагомі ментальні та законодавчі кроки проти русифікації освіти і культури, на які не спромоглась (чи не наважувалась) протягом трьох десятиріч років незалежності.

Особистістю людину робить соціокультура. Особистість стає членом суспільства у міру засвоєння мови, знань, цінностей, норм, звичаїв, традицій та мистецтва свого народу, людства. А музеї, театри, кінематограф здатні об'єднувати у спільноти навіть без родинних, соціальних чи національних зв'язків. Відповідно, митець своєю філософією, творчістю, громадянською позицією здатний впливати на зміну парадигми мислення суспільства, тому є особливо цікавим для спостережень, дослідження та вивчення культурологами.

Музей сучасного українського мистецтва Корсаків (далі МСУМК) відкрито у Луцьку 24 серпня 2018 р., він одразу розгорнув широку виставкову та інформаційно-комунікативну діяльність.

**Мета статті.** Здійснити аналіз діяльності Музею сучасного українського мистецтва Корсаків у розрізі інформаційно-комунікативної функції, розкрити значущість використання взаємодії мистецтв та масмедіа у процесі художнього пізнання.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Соціокультурна сфера є загальною для усіх народів і, водночас, унікальною для кожного суспільства. Саме у цьому просторі формуються цінності, чуттєво-духовна система людини. Дослідженням впливу мистецтва на соціокультурні процеси й формування особистості займалися М. Батунський, В. Панченко, П. Герчанівська, М. Бровко, Г. Склярєнко, О. Семашко, Р. Шульга та ін. Увага до окремої творчої особистості стає показовою прикметою сучасних культурологічних розвідок. Українське сучасне мистецтво нині активно вивчають З. Алфьорова, Г. Више-

славський, Т. Кара-Васильєва, В. Сидоренко, А. Калашнікова, Н. Булавіна, С. Давимука, Т. Злобіна, В. Корсак та інші. Базові постулати про структуру та особливості ринку образотворчого мистецтва викладено у наукових статтях закордонних та вітчизняних дослідників. Провідний практик і теоретик сучасного мистецтва, німецький художник Й. Бойс вважав, що мистецтво має властивість бути агентом змін у суспільстві, запровадив термін “соціальна скульптура”. За Бойсом, людина не лише створює предмети, а й виступає скульптором, архітектором усього соціального організму. В Україні, в умовах війни з РФ, саме митець вийшов на передній план інформаційного поля, став одним з провідних агентів культурного спротиву окупантам.

**Зв’язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Авторка даного наукового доробку, в одній особі, виступила організатором виробництва, режисеркою та ведучою першої на Волині культурологічної програми «Розмова в музеї Корсаків». Повнометражний аудіовізуальний продукт, відзнятий у локаціях МСУМК, є майданчиком для проведення нами польових досліджень щодо медіарепрезентації митця на тлі соціокультурних процесів сучасної України.

**Виклад основного матеріалу.** Французький імпресіоніст П’єр-Огюст Ренуар висловив думку, що художником не можна стати на лоні природи, а лише у музеї. Адже дерево як таке не викличе бажання його намалювати, такий потяг з’явиться у художника лише тоді, коли він у музеї побачить як зобразив дерево Інший. Відсутність академічної освіти Ренуар компенсував постійними відвідинами музею Лувр, де копіював полотна задля заробітку.

Історія мистецтв і музеї – це основа арт-ринку будь-якої країни. В Україні сучасна історія мистецтва ще не оформлена, як немає і державного музею сучасного мистецтва. Саме у цьому Олександр Ройтбурд, один із знакових творців «Нової хвилі» українського сучасного мистецтва, вбачає основну проблему вітчизняного арт-ринку (Ройтбурт, 2018). Тобто, вважає Ройтбурд, художні музеї в Україні є, але з кінця 1980-тих рр. не виконують головну функцію: відслідковування топових зразків задля їх музеєфікації. Аналізуючи соціокультурні процеси, О. Ройтбурд дійшов висновку: у музеї інколи

“щось дивом потрапляє”, музей може «дивом» знайти якісь кошти, «дивом» щось пристойне придбати, умовивши котрогось з художників продати щось зі свого доробку для державної установи за копійки (Ройтбурд, 2018). Врешті, очоливши Одеський художній музей, митець висловив думку, що вітчизняний арт-ринок загалом справедливий, але у конкретних випадках може помилятися. Позаяк деякі мистецькі явища зненацька невинувато вириваються, а тим часом щось значне проходить повз увагу основних гравців. На арт-ринку мають бути значно активнішими експерти, а митці й куратори дівіше застосовувати апробовані у світі піар-технології.

МСУМК придбав кілька полотен О. Ройтбурда, запросивши у Луцьк із кураторською лекцією. Митець неодноразово наголошував, що в усіх крупних музеях мають існувати окремі великі зали наївного мистецтва. Одночасно О. Ройтбурд застерігав, що в Україні, на жаль, усе змішано з рушниками: «Так, рушник – це теж витвір мистецтва, ужиткового. Але ж це не жанр народної картини» (Ройбурт, 2018). На нашу думку як дослідника соціокультурних процесів, сучасна українська культура самою своєю активністю вже “цементує” націю, тому й не потребує за себе агітації. А завданням митця є давати суспільству художньо-філософський продукт, з яким українці себе ототожнюватимуть. Однак ми солідарні з О. Ройтбурдом у тому, що за цей продукт не варто видавати твори попередніх авторитетів з царини народного, наївного мистецтва, хоч вони і знані та шановані в Україні, головню, завдяки ЗМІ, цифровим медіа. Бо нині місто, а не село, є основним партнером художника. Місто як комуна, як громада, є чи не найкрупнішим замовником праці митця, адже активно розвиваються креативні індустрії, створюються креативні кластери, розширюється бізнес з обслуговування вільного часу.

Поняття «креативний кластер» відносно нове, його у 2006 р. запровадив С. Еванс, провідний британський знавець мистецтва, куратор програми ЮНЕСКО «Creative Cities». Термін, за Евансом, трактується як співтовариство творчо-орієнтованих підприємців, котрі взаємодіють на замкнутій території. Вчений вважає, що креативний кластер суттєво відрізняється від класичного кластера, позаяк до його складу

входять наукові парки, медіа-центри, установи культури, центри мистецтва та художники. Креативні кластери є колаборацією виробництва і споживання творчих ресурсів разом з їх виконавцями (Evans, Cited 2024, 17 Apr.). Словосполучення «креативний кластер» Еванс використовує для опису чотирьох видів просторових об'єктів: творчі майстерні під єдиним дахом; творчі райони у містах; регіональні креативні кластери у сенсі, визначеному економістом Майклом Портером; віртуальні кластери онлайн. Вчений зазначає, що вищеназвані види спільнот характеризуються різними видами зв'язку, співпраці, конкуренції та ідентичності. Відповідно, дії і результати, отримані у будь-якому з видів кластера, не обов'язково переносяться на інші. Кожен тип кластерів має окремий профіль SWOT: сильні сторони, слабкі сторони, можливості, загрози (Evans, 2024).

Сучасне мистецтво – це своєрідний ключ, яким доцільно користуватись усім містам, що прагнуть йти в ногу з часом. Адже інтереси комуні, територіальної громади співпадають з інтересами художника, позаяк обидва прагнуть розголосу про свою діяльність, прибутку. Місто є рівноправним патрнером митця, бо потребує креативних послуг задля розвитку територіального маркетингу, промоції, поповнення місцевого бюджету за рахунок бізнесу вільного часу. Територіальний маркетинг найшвидше робиться через культуру. На Волині, у Луцьку першим це зрозумів доктор економічних наук, голова ради директорів VOLWEST GROUP, член Наглядової ради Волинського національного університету імені Лесі Українки Віктор Корсак, зафондувавши у 2018 р. приватний Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. Завдяки творчій колаборації українських художника Петра Антипа та архітектора Сергія Гонтара, ідеям італійського архітектора Рензо Боателлі, корпуси колишнього картонно-рубейродного заводу на околиці міста перетворились на зали й локації МСУМК, що нині є найбільшою в Україні приватною збірнею сучасного національного мистецтва, амбітно претендує на світовий рівень організації арт-комунікації.

Музей Корсаків відкрили з метою пропагувати у світі український візуальний мистецький продукт шляхом репрезентації яскравих творчих здобутків художньої культури ХХ ст.,

знайомства глядачів з актуальним мистецтвом через авторські проекти, інсталяції, перформанси, виховання естетичного смаку, розвитку креативного туризму. У відкритому діалозі митця, глядача, громади у локаціях музею виникають нові ідеї, творчі колаборації. Площа МСУМК складає 7 500 м<sup>2</sup>, площа експозицій 5 500 м<sup>2</sup>, це 15 залів, більше 5000 експонатів (картини, графіка, скульптура, відео-арт, інсталяції, з-поміж них – роботи, виконані у мистецьких стилях від реалізму та соціалістичного реалізму до модерну, абстракціонізму, сюрреалізму, цифрового мистецтва). З 2019 р. діє дослідницька платформа «Гене́за», це окремі кураторські проекти, спрямовані на вивчення творчих угруповань, напрямків, мистецьких явищ. МСУМК також розвиває проєкт для молоді «Крок на шляху мистецтва», започаткований ще у рамках роботи галереї «Арт-кафедра», що передувала створенню музею у його нинішньому форматі. У 2018 р. МСУМК відкрив новий структурний підрозділ – Художньо-меморіальний музей Миколи Кумановського, що фіксує справу життя найвідомішого волинського художника, демонструє його меморіальні речі, зокрема, офортний станок. Підґрунтям музею стали понад три сотні робіт Кумановського, переданих у 2014 році «Арт-кафедрі» самим митцем: 71 твір малярства, 28 творів друкованої графіки, 177 – авторської графіки та 31 акварель.

МСУМК, за прикладом провідних музеїв світу, залучає екстер'єр і відкриті локації до основної експозиції. З 2016 року на навколумузейних арт-майданчиках відбувається фестиваль сучасного урбаністичного мистецтва «ПоліхромА», що об'єднав у собі різні напрямки і заходи сучасного мистецтва: мурал-арт, стріт-арт, виставки інсталяцій, графіки, перформенси, боді-арт, відео-арт, майстер-класи, арт-лекції. У комплекс музею входить арт-кафе «Вандервіль», де постійно експонуються роботи Емми Андіївської (сайт. URL: <https://msumk.com/>). Музей промислового дизайну складається з експозиції ready-made об'єктів, що представляє естетичні та технічні здобутки людства д.п. ХХ – поч. ХХІ ст. До послуг глядача також мистецька бібліотека. МСУМК ініціював національний проєкт зі сворення історико-філософської праці «Онтологія українського художника», ідея якого полягає у збереженні та осмисленні спогадів провід-



них митців у контексті соціокультурних процесів. Навесні 2022 р. музей Корсаків запус­тив «Центр допомоги біженцям», де безоплатно оселяються й харчуються митці, котрі змушені виїхати з територій бойових дій. У своїх локаціях МСУМК періодично, безоплатно про­водить одноденний навчальний курс «Тактична медицина та бойова підготовка». Віктор Кор­сак, сприяючи обороноздатності громади, услід за філософом Карлом Ясперсом, переконаний у тому, що «...коли ми думаємо про «завтра» – це змінює «сьогодні», коли ми творимо «с­ьогодні» – це змінює «завтра» (сайт. URL: <https://msumk.com/>). Адже питання, як пов'язані минуле, теперішнє і майбутнє, турбувало ін­телектуалів в усі часи, зокрема, теоретик менедж­менту Пітер Друкер висловив припущення, що кращим способом передбачення прийдешнього є його творення. Митці, як свого роду нерви суспільства, найбільш гостро відчують соці­альні катаклізми, тому із високою ймовірністю здатні прогнозувати» (сайт. URL: <https://msumk.com/>).

Розвиваючи здатність людини уявляти собі можливий результат дії до її здійснення, в умовах пандемії COVID-19, повномасштаб­ної війни з РФ, які є системними кризами, що завели людство у чергову точку біфуркації, МСУМК створив медіа-платформу для комуні­кації з глядачем, репрезентації думок та робіт митців, культурологів, мистецтвознавців – ауді­овізуальний проект «Розмова в музеї Корсаків» (Єременко, 2022). Програма виходить у фор­маті «мовної гри» в ефірі «12 канал» та ютубі. Адже у час бойових дій, ракетних обстрілів цивільного населення, важливо підтримати гля­дача, суспільство у вірі в перемогу, в культуру як інтелектуальну зброю, посилювати філосо­фію оптимізму. Протягом 2022/2024 років ство­рено 27 повнометражних випусків-інтерв'ю зі знаними художниками, скульпторами, іконо­писцями, викладачами мистецьких дисциплін, дизайнерами, графіками, артдилерами. Це Павло Маков, Петро Антип, Олександр Сер­дюк, Владко Кауфман, Роман Мінін, Павло Ковач, Микола Молчан, Ростислав Котерлін, Андрій Зелінський, Віктор та Наталія Про­данчуки, Анатоль Степаненко, Лев Скоп, Кость Борисюк, Ангеліна Гафинець, Олена Левдер, Олесь Рибченко, Лариса Стадник, Марія Дроз­дова, Антоніна Денисюк, Ганна Гуменюк, Олег

Давиденко, Сергій Мельниченко, Артем Гумі­левський. Своїми спогадами про лауреата Наці­ональної премії імені Тараса Шевченка, Народ­ного художника України Володимира Патики поділилась його дружина, Романа Патик. А репрезентацію творчості відомого львів­ського вітражиста Валерія Шаленка здійснила його вдова, Тетяна Шаленко.

На зміну деконструктивізму приходять нова версія постмодерністської філософії – after-postmodernism, вектор якої зміщується у бік комунікації. Акцент переноситься з текстоло­гічної реальності на комунікативну, на суб'єкт-суб'єктні відношення. Комунікативна культура є складною системою, що містить творче мис­лення, культуру мовної дії, культуру жестів і пластики руху, культуру сприйняття комуні­кативних дій партнера, культуру емоцій, тощо. Комунікація можлива між, як мінімум, двома комунікантами, котрі наділені свідомістю, використовують спільні семіотичні засоби (мовні, знакові, паралінгвістичні (жест, міміка, мелодія); при наявності ситуації, яку комуні­канти намагаються осмислити, а також тек­стів, що відбивають зміст ситуації на спільній мові; мотивів і цілей, які спонукають суб'єктів до спілкування; процесу матеріальної пере­дачі тексту. Під час комунікації формується інформативна й екзистенціальна взаємодія, за допомогою якої досягається взаєморозуміння. Внаслідок діалогу генералізуються цінності. Повнота розуміння забезпечується завдяки зна­нню мови Іншого та її специфіки, дотриманню правил діалогу, позбавленого будь-якого при­мусу, узгодженості намірів і дій. Консенсус досягається застосуванням діалогічно рівно­правної процедури аргументації, що спирається на повсякденну практику. Отже, лінгвістичний поворот, здійснений філософією ХХ ст., змінив парадигму – забезпечив перехід від філософії свідомості до філософії мови. Філософія after-postmodernism по-новому артикулює розуміння мовної реальності, сучасним етапом розвитку якої стала концепція мовних ігор німецького філософа К.-О. Апеля (1922-2017 рр.) (Apel, 1973). Термін «мовні ігри» уведено Л. Вітгенш­тайном, означає мову й дії як одне ціле, що переплетене між собою (Вітгенштайн, 1995).

Отже, мовна гра – це творчість за певними правилами, процес пошуку та знаходження істини, результат якого не може бути визначе-

ним наперед. Її правила не зафіксовані назавжди, можуть варіювати. Включаючись у мовну гру, комуніканти вносять у текст елемент імпровізації. Невід’ємним компонентом постмодерністської культури стають такі напрями процесуальної арт-практики, як перформанс і хепенінг, в яких підвищується роль співучасті та співтворчості художника та реципієнта, зменшується дистанція між ними (Онищенко, 2021). Як ведуча «Розмова в Музеї Корсаків», гостям і, одночасно, глядачам ми ставимо питання: чи було у вас передчуття біди перед початком пандемії, війни, у чому воно проявлялося? Які зміни пандемія, війна, принесе Україні, людству, сучасній культурі? Як змінилось мистецтво у час війни? Як зміниться соціум після війни та роль мистецтва у подоланні постпандемічного та поствоєнного синдромів? Будучи солідарною з Віктором Корсаком, ми теж пропонуємо глядачу можливість пережити катарсис через рефлексію передапокаліптичних відчуттів; забезпечуючи діалог сучасного митця та глядача в умовах високого психоемоційного збудження, що має взаємний вплив. «Розмова в музеї Корсаків» надає аудіовізуальний майданчик, можливість комунікації митцям з різних регіонів України в умовах наростання геополітичної та гуманітарної кризи. Ми також поділяємо думку Віктора Корсака про те, що кожен, хто шукав відповіді на поставлені запитання, читаючи книги, переглядаючи фільми, створюючи мистецькі роботи, кожен, хто переживав катарсис через рефлексію, комунікував із подібними до себе поціновувачами мистецтва, змінився (трансформувався), піднявся на новий щабель особистісного розвитку. Розвинувся як митець, так і як глядач. Таким чином ми, виробляючи програму «Розмова в музеї Корсаків», робимо певний внесок у формування духовної культури, збільшуємо аудиторію шанувальників сучасного українського мистецтва, вирівнюємо колективний психоемоційний стан місцевої громади. За висловом Віктора Корсака, кандидата медичних наук за першим фахом, мистецтво – це аптека для зміцнення духу, митець – духовний провізор народу, арт-об’єкти – соціальні ліки (сайт. URL: <https://msumk.com/>). Адже мистецтво допомагає здолати стереотипи та комплекси, осмислити витіснену у підсвідоме інформацію, що буквально позбавляє від захворювань психосоматичної

генези. Позбувшись «витіснених» проблем, глядач підвищує власний імунітет, посилюючи імунітет суспільства. В умовах війни імунітет щодо впливу ворожої пропаганди і занепадницьких настроїв – ліки для воюючої нації. Зброєю Україні допомагають стратегічні партнери, а імунітет українці мають виробити самі, кожен на своїй ділянці відповідальності, у тому числі – за допомогою творення й споглядання мистецтва.

За підрахунками експертів, за останні сто років кількість вільного часу в міській людині збільшилась приблизно вчетверо. Людина, індивід, абсолютно вільна лише у плані розпорядження своїм дозвіллям, що є добровільною інвестицією у розвиток індустрії культури. Фундатор МСУМК Віктор Корсак та його керуючий партнер Леся Корсак відслідковують тенденції українського артринку, налагоджують співпрацю з його основними гравцями задля обміну досвідом, розвитку приватного бізнесу вільного часу. Ми вважаємо, що основа економіки непромислових міст майбутнього, яким є Луцьк, це культурно-дозвілєва діяльність як комунального, так і приватного секторів.

Сучасна культурологія пояснює феномен людини як особливий рід суцього, творця історії, культури, суб’єкта соціальної творчості (Герчанівська, 2017, с. 347). Відтак головні риси, що відображають своєрідність людини як істоти, це розум, членороздільне мовлення, орієнтованість на дію. Ці риси відрізняють людину від тваринного світу. Одночасно акцентується увага на її унікальній властивості – соціальності. Сучасний глядач має змогу цілодобово досліджувати мистецтво в мережі Інтернет, а якщо йде в музей – то лише за новим, оригінальним аудіовізуальним контентом чи за подієвим мистецьким видовищем, до прикладу, бієнале.

Віктор Сидоренко, як учасник 50-ї Венеційської бієнале, співкуратор українського проекту на Венеційській бієнале у 2007 році, комісар українських проектів у 2011 та 2014 роках, очолив експерту раду Луцької бієнале сучасного мистецтва, проведення якої МСУМК та Луцька міська рада через воєнний стан перенесли з 2022 року на невизначений термін.

Основною метою майбутньої Луцької бієнале є актуалізація важливих світових проблем через мистецький діалог локального та глобаль-

ного, забезпечення розвитку сучасного українського мистецтва та його інтеграції у міжнародний контекст. А також створення простору для рефлексії, дискусій, де відвідувачі будуть переживати естетичний досвід, пізнаючи мистецтво. Адже МСУМК пропонує експериментальні формати, надає митцям та кураторам можливість і свободу для демонстрації, медіа-репрезентації їх задумів. Як зазначає фундатор, МСУМК – це інноваційна мистецька лабораторія, яка винаходить та тестує найновітніші та найконтroversійніші естетичні ідеї (сайт. URL: <https://msumk.com/>).

Програма Луцької бієнале складатиметься із шести частин. Темою основної буде «Полігон» як місце, об'єкт чи суб'єкт, що використовується для тестування чогось. Адже все, що створюється людиною, потребує випробування, а все, що потребує випробування, потребує полігону. З одного боку, роль полігонів у розвитку цивілізації є безцінною, а з іншого – полігони, без згоди на те, теж страждають: їх знищують вибухами та експериментами, топчуть “бутсами”, засмічують відходами. Проблема з часом загострюється, тому постають питання: чи має право хтось використовувати когось у якості полігону? Що полігони відчувають, коли їх використовують як об'єкт, повністю позбавлений суб'єктності? Що потрібно робити, щоб не стати полігоном? Чи може суспільство обійтися без полігонів? Організатори Луцького бієнале пропонують поспілкуватись мовою мистецтва, щоб внести ці питання у порядок денний глобальних проблем. Заходи паралельної програми відбуватимуться і в інших музеях Луцька, теми експозицій реалізовуватимуться у контексті головної ідеї. Зокрема, перформанс-платформа передбачає демонстрацію серії міждисциплінарних проєктів, спрямованих на розвиток актуальних театральних та перформативних практик. Зазначимо, наразі в Україні ще немає подібної за масштабом мистецької події, яка б охоплювала таку кількість видів мистецтва, суттєво сприяла нанесенню держави на світову культурну мапу (сайт. URL: <https://msumk.com/>).

За три довоєнні роки МСУМК провів понад 200 виставкових проєктів, його відвідали понад 75 000 глядачів. В основній експозиції музею представлені роботи понад 200 видатних українських авторів та 800 арт-об'єктів

(сайт. URL: <https://msumk.com/>). Після лютого 2022 р. майже уся комунікація в Україні, у тому числі і в музеях, відбувається довкола теми війни. Суспільство живе у війні, яку не вибирало і яку приймає як колективний досвід, узаляжнюючись від її термінології, емоцій, повістки денної. Одночасно відбувається великий вихід з системи радянських цінностей. Кожен українець, воюючи чи слідкуючи за бойовими діями, очищує свідомість від російських впливів, рефлексуючи — виробляє нові сенси, тим самим творить нову міфологію, переосмислює культурну спадщину, по-новому засновуючи державу.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Сучасна культура – живий організм, котрий постійно оновлюється, актуалізується. Державна політика України щодо культури, музейної справи спрямована переважно на вивчення та збереження старовини, народної та історичної спадщини. У той час як основним напрямком культури, який репрезентує модерну націю, є сучасне візуальне і аудіовізуальне мистецтво. В Україні натомість існує певна підміна понять, тому бюджетними коштами фінансують і пропонують переважно архаїку, тим самим обмежуючи підтримку актуального мистецтва. Така політика спричиняє певну культурну маргіналізацію, відсталість від світових тенденцій, моди. Держава не завжди є ефективним менеджером у царині культури. На нашу думку, більш гнучкими, затребуваними митцем і глядачем є приватні культурні установи. Серед таких і Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, котрий з 2016 р. надає митцям простір для репрезентації їх творчості, купує роботи, організовує резиденції, провадить дослідницьку, видавничу діяльність. З 2022 р. до сьогодні МСУМК, у співпраці з культурологом та масмедіа, створює аудіовізуальний продукт «Розмова в музеї Корсаків», тим самим реалізовуючи інформаційно-комунікативну функцію, розвиваючи бізнес вільного часу, креативний туризм. Відповідно, на Волині стала більш значущою соціокультурна роль митця. А завдяки колекції сучасного українського мистецтва, зібраній у МСУМК, древній Луцьк став видимим на європейській культурній мапі як місто, де відбувається синтез минулого й сьогодення, репрезентується сучасність української куль-

тури, формується її майбутнє. МСУМК як активніших, найдієвіших в царині сучасного виставковий простір і як майданчик для медіа-українського мистецтва, що спонукає нас до репрезентації митців на сьогодні є одним з най-подальшого, ширшого наукового дослідження.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Ройтбурд О. Про творчість автора, сучасне мистецтво та музеї / вед. Є. Карась. *YouTube*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=f7a6h\\_JFF9Y](https://www.youtube.com/watch?v=f7a6h_JFF9Y) (дата звернення: 15.04.2024).
2. Evans S. Key concepts: creative clusters. URL: [http://creativeclusters.com/?page\\_id=1599](http://creativeclusters.com/?page_id=1599) (access 2024, 17 Apr.).
3. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків : сайт. URL: <https://msumk.com/> (дата звернення: 20.04.2024).
4. Apel K.-O. Transformation der Philosophie. Bd. 1. Sprachanalytik, Semiotik, Hermeneutik. Frankfurt a.M. : Frankfurt am Main] Suhrkamp, 1973. 38 p.
5. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження. Київ : Основи, 1995. 311 с.
6. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 378 с.
7. Сидоренко В. В гостях у художника Віктора Сидоренко. *Zenko Foundation. YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CiCIM0yqC6M> (дата повідомлення: 31.12.2015; дата звернення: 27.04.2024).
8. Перша Луцька міжнародна бієнале сучасного мистецтва. URL: <https://lutskbiennale.com> (дата звернення: 29.04.2024).
9. Єременко С. Неповірливі інтерв'ю : Відгук про «Розмову в Музеї Корсаків». *Район. Культура : сайт*. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/484906-nepoverkhnevi-intervyu-vidguk-pro-rozmovu-v-muzei-korsakiv> (дата звернення: 30.04.2024).
10. Онищенко О. І. Від «Пост» до «Мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 60–66.

#### REFERENCES:

1. Roytburd A. (2018). Pro tvorchist' avtora, suchasnomu mystetstvi ta muzeyakh [About the author's work, modern art and museums]. *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=f7a6h\\_JFF9Y](https://www.youtube.com/watch?v=f7a6h_JFF9Y) [in Ukrainian].
2. Evans S. (2024). Key concepts: creative clusters. [http://creativeclusters.com/?page\\_id=1599](http://creativeclusters.com/?page_id=1599) [in English].
3. Muzey suchasnoho ukrayins'koho mystetstva Korsakiv [The Korsaks' Museum of Modern Ukrainian Art]. URL: <https://msumk.com/> [in Ukrainian].
4. Apel K.-O. (1973). Transformation der Philosophie Bd. 1. Sprachanalytik, Semiotik, Hermeneutik (1. Aufl). Suhrkamp [in German].
5. Vithenshtayn L. (1995). Tractatus Logico-Philosophicus. Filosofov'ki doslidzhennya [Tractatus Logico-Philosophicus. Philosophical studies]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
6. Herchanivs'ka P. E. (2017). Kul'tura v paradyhmakh XX–XXI st. [Culture in the paradigms of XX–XXI centuries]. Kyiv: NAKKКиМ [in Ukrainian].
7. Sydorenko V. (2015) V hostyakh u khudozhnyka Viktora Sydorenko [Visiting artist Viktor Sydorenko]. *Zenko Foundation. YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CiCIM0yqC6M>[in Ukrainian].
8. Persha Luts'ka mizhnarodna biennale suchasnoho mystetstva [The First Lutsk International Biennial of Contemporary Art]. URL: <https://lutskbiennale.com> [in Ukrainian].
9. Yeremenko S. (2022). Nepoverkhnevi interv'yu : Vidhuk pro «Rozmovu v Muzei Korsakiv» [Non-superficial interviews: Review of "Conversation at the Korsak Museum"]. *Rayon. Kul'tura*. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/484906-nepoverkhnevi-intervyu-vidguk-pro-rozmovu-v-muzei-korsakiv>[in Ukrainian].
10. Onyshchenko O. I. (2021). Vid «Post» do «Meta» modernizmu: protses kul'turotvorchykh poshukiv [From "Post" to "Meta" modernism: the process of cultural research]. *Naukovyy visnyk Kyivivs'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karoho*, (29), 60–66 [in Ukrainian].

## ЗМІСТ

### МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<b>Мирослава СТОЧАНСЬКА, Наталія ЧЕРНЕЦЬКА</b> ВИКОНАВСЬКА ЕСТЕТИКА ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТРИГОЛОСНЯ (ІЗ 25-РІЧНОГО ДОСВІДУ ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТРИО БАНДУРИСТОК «ДИВОСТРУНИ»)	3
<b>Валентина АНТОНЮК, Олена КУМАНОВСЬКА</b> «КАНТАТА В П'ЯТИ ЧАСТИНАХ ДЛЯ ЗМІШАНОГО ХОРУ <i>A CAPPELLA</i> НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА» ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА: СИНТЕЗ МУЗИКИ ТА ПОЕЗІЇ	13
<b>Наталія ЖУРАВЛЬОВА</b> АНТИЦИПАЦІЯ В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА	24
<b>Ольга КОМЕНДА</b> ФЕРЕНЦ ЛІСТ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА ОСОБИСТІТЬ	30
<b>Аліна КУРЯТА</b> ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ РІВНЕНЩИНИ	37
<b>Юлія МОСКВІЧОВА</b> ПОСТАТЬ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	47

### ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

<b>Олександра БАБКІНА, Майя БАБКІНА</b> ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ФІТОМОТИВІВ У ДИЗАЙНІ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ	53
<b>Тетяна БІЛАН, Оксана ПЕТРІВ</b> УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ПОЧАТКУ 20 СТ. ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ	61
<b>Шутін ВАН</b> ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТИЧНОГО ОБЛИЧЧЯ ЖІНОЧОГО ЖИВОПИСУ В РЕСПУБЛІКАНСЬКОМУ КИТАЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: ТЕМАТИЧНИЙ ТА ЖАНРОВИЙ РЕПЕРТУАР	68
<b>Інна ГУРЖІЙ</b> СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ДЕКОРАТИВНА КЕРАМІКА, ЇЇ ОСНОВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ	78
<b>Стелла МУНТЯН, Олена СПАССКОВА</b> ПРОБЛЕМА ОСВІТЛЕННЯ ПРИ СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СЮЖЕТНІЙ КОМПОЗИЦІЇ В УМОВАХ ПЛЕНЕРУ	86
<b>Таміла ПЕДАН</b> ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТКИНІ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ КАТЕРИНИ КРИВОЛАП У КАНАДІ	92
<b>Михайло СИДОР</b> АБСТРАКТНЕ В ОБРАЗОТВОРЧОСТІ СЬОГОДЕННЯ: ОБУМОВЛЕНА АКТУАЛЬНІСТЬ ТА ГОНИТВА ЗА «СУЧАСНИМ»	99
<b>Борис СОРОКІН</b> АНАЛІЗ СВІТУ МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ. ДОСВІД НАПРЯМКУ «ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ»	105

**КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

<b>Serhiy HAVRYLOVYCH</b> INTERNATIONAL COMMUNICATIVE ACTIVITIES OF THE CULTURAL AND CREATIVE PROJECT ART AXIS: FEATURES OF IMPLEMENTATION AND DYNAMICS OF CULTURAL DIALOGUE.....	112
<b>Вікторія ГОЛОВЕЙ, Микола ЦАПЯК</b> КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА ТАНЦЮ: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	121
<b>Олеся ЛЛОЙД-МАЙЕР</b> ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАНСФОРМАЦІЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ.....	129
<b>Ірина МАРТИНОВА</b> ПРОСВІТНИЦЬКА ФУНКЦІЯ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПОСТУПІ ХІХ СТОЛІТТЯ .....	137
<b>Уляна МОЛЧКО</b> ОСОБИСТІТЬ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО КРІЗЬ СПОГАДОВІ ПРЕСОДРУКИ ЧАСОПІСУ «КРАКІВСЬКІ ВІСТІ».....	143
<b>Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ, Іван ДОНЕЦЬ</b> ДЖАЗ І МІСТО: МУЗИЧНА УРБАНІСТИКА.....	149
<b>Світлана ФЕДОНЮК</b> МУЗЕЙ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА КОРСАКІВ ЯК ПРОСТІР ДЛЯ МЕДІАРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МИТЦІВ.....	157

## CONTENTS

### MUSICAL ART

<b>Myroslava STOCHANSKA, Nataliia CHERNETSKA</b> PERFORMING AESTHETICS OF THE VOCAL AND INSTRUMENTAL THREE PART HARMONY TECHNIQUES (BASED ON 25 YEARS' EXPERIENCE IN CREATIVE AND PERFORMING ARTS OF THE BANDURA TRIO «DYVOSTRUNY»).....	3
<b>Valentina ANTONYUK, Olena KUMANOVSKA</b> "CANTATA IN FIVE PARTS FOR A CAPPELLA MIXED CHOIR TO THE WORDS OF TARAS SHEVCHENKO" BY VALERIY ANTONYUK: SYNTHESIS OF MUSIC AND POETRY.....	13
<b>Natalia ZHURAVLOVA</b> ANTICIPATION IN THE STRUCTURE OF THE CONCERTMASTER'S PROFESSIONAL ACTIVITY.....	24
<b>Olha KOMENDA</b> FRANZ LISZT: UNIVERSAL PERSON.....	30
<b>Alina KURIATA</b> PREREQUISITES FOR THE ESTABLISHMENT OF MUSICAL TRADITIONS OF RIVNE REGION.....	37
<b>Yuliia MOSKVICHOVA</b> THE FIGURE OF FEDIR YAKYMENKO IN UKRAINIAN MUSICAL CULTURE OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY.....	47

### FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

<b>Oleksandra BABKINA, Maiya BABKINA</b> PECULIARITIES OF USING PHYTO MOTIFS IN SOCIAL ADVERTISING DESIGN.....	53
<b>Tetiana BILAN, Oksana PETRIV</b> UKRAINIAN ART OF THE EARLY 20TH CENTURY AS A FACTOR IN THE FORMATION OF ETHNO-CULTURAL SPACE.....	61
<b>Shuting WANG</b> THE FORMATION OF THE MODERNIST VISUALITY OF WOMEN'S PAINTING IN REPUBLICAN CHINA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: THEMATIC AND GENRE REPERTOIRE.....	68
<b>Inna GURZHIY</b> MODERN UKRAINIAN DECORATIVE CERAMICS, ITS MAIN DIRECTIONS OF DEVELOPMENT.....	78
<b>Stella MUNTIAN, Olena SPASSKOVA</b> THE PROBLEM OF LIGHTING IN CREATING AN ARTISTIC IMAGE IN A PLOT COMPOSITION IN PLEIN AIR CONDITIONS.....	86
<b>Tamila PEDAN</b> THE WORK OF THE UKRAINIAN ARTIST OF THE PETRYKIVKA PAINTING KATERYNA KRYVOLAP IN CANADA.....	92
<b>Mykhailo SYDOR</b> ABSTRACT IN TODAY'S ART: CONDITIONED RELEVANCE AND CHASING THE «MODERNEN».....	99
<b>Borys SOROKIN</b> ANALYSING THE WORLD OF ART BY MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION. THE EXPERIENCE OF THE «INSTITUTIONAL CRITIQUE» MOVEMENT.....	105

**CULTURAL STUDIES**

**Serhiy HAVRYLOVYCH**  
INTERNATIONAL COMMUNICATIVE ACTIVITIES OF THE CULTURAL  
AND CREATIVE PROJECT ART AXIS: FEATURES OF IMPLEMENTATION  
AND DYNAMICS OF CULTURAL DIALOGUE.....112

**Viktoria GOLOVEI, Mykola TSAPIAK**  
THE COMMUNICATIVE NATURE OF DANCE: THE SEMIOTIC ASPECT.....121

**Olesia LLOYD-MAYER**  
THEORETICAL BACKGROUND OF THE STUDY OF TRANSFORMATIONS  
OF MODERN ART IN THE CONTEXT OF DIGITAL CULTURE.....129

**Iryna MARTYNOVA**  
THE EDUCATIONAL FUNCTION OF MILITARY ORCHESTRAS  
IN THE EUROPEAN CULTURAL PROGRESSION  
IN THE XIX CENTURY.....137

**Uliana MOLCHKO**  
THE PERSONALITY OF NESTOR NYZHANKIVSKYI THROUGH THE MEMOIR PREPRINTS  
OF THE «KRAKIVSKI VISTI» NEWSPAPER (CRACOW NEWS).....143

**Tamila PRYHODA-DONETS, Ivan DONETS**  
JAZZ AND THE CITY: MUSICAL URBANISTICS.....149

**Svitlana FEDONIUK**  
THE KORSAKS' MUSEUM OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART  
AS A MEDIA PRESENTATION SPACE FOR THE ARTISTS.....157



## НОТАТКИ

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 2

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Юрій Васильович Ковальчук

Підписано до друку: 31.05.2024.

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 19,76. Замов. № 0624/422. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: [mailbox@helvetica.ua](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.