

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3



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 проектів, 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
27 червня 2024 р., протокол № 6

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

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 785.6:780.647.2.071.1](450)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-1>

Олександр ВАСИЛЕНКО

аспірант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9507-7884

Бібліографічний опис статті: Василенко, О. (2024). Концерт “Zenith” для баяна з оркестром Енріко Блатті в контексті провідних тенденцій розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-1>

КОНЦЕРТ “ZENITH” ДЛЯ БАЯНА З ОРКЕСТРОМ ЕНРІКО БЛАТТІ В КОНТЕКСТІ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА

У сучасному музичному середовищі баян та акордеон стали одними із головних центрів мистецької уваги по всьому світу. Митці з багатьох регіонів та континентів активно творять у царині баянно-акордеонного мистецтва, суттєво оновлюючи та модернізуючи жанрово-стильову панораму баянно-акордеонної музики. Одним із ключових об’єктів композиторської уваги в річці баянно-акордеонного мистецтва посідає жанр концерту, котрий значно актуалізувався по всьому світу на зламі ХХ – початку ХХІ століть.

Так, жанр баянного концерту в творчості італійських композиторів посідає важливе місце і може похизуватися чималою кількістю композицій, написаних у даній жанровій формі. Серед сучасних композиторів Італії варто виокремити відомого композитора та диригента Енріко Блатті та його Концерт «Зеніт» для баяна з оркестром, як яскравий зразок імплементації естрадної стилістики в концертному жанрі.

Мета роботи полягає у висвітленні композиційних та мовно-стилістичних особливостей концерту «Зеніт» Енріко Блатті в контексті особливостей розвитку естрадно-джазового напрямку в жанрі концерту для баяна з оркестром у сучасному, світовому музичному середовищі.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексі історичних, теоретичних та культурологічних підходів та методів, необхідних для розкриття специфіки естрадної стилістики в жанрі концерту для баяна з оркестром на прикладі Концерту для баяна з оркестром «Зеніт» Е. Блатті, а саме: жанровий – для комплексного розуміння специфіки та побутування жанру баянного концерту у світовому музичному середовищі; стильовий та стилістичний методи, які спрямовані на виокремлення атрибутивних рис естрадно-джазового напрямку, зокрема естрадної стилістики. Особливості розвитку жанру концерту для баяна з оркестром в італійському баянно-акордеонному середовищі періоду кінця ХХ – початку ХХІ століть були розкриті за допомогою історичного підходу, зокрема історико-біографічний та історико-хронологічний методи. У процесі аналізу твору були задіяні структурно-функціональний та семантичний методи, котрі сприяли повноцінному розкриттю композиторської концепції твору.

Наукова новизна полягає в здійсненні спроби розкрити побутування естрадної стилістики в жанрі концерту для баяна з оркестром на прикладі концерту «Зеніт» Енріко Блатті.

Висновки. Результати дослідження дозволяють стверджувати, що в концерті «Зеніт» Е. Блатті прослідковуються магістральні риси естрадної стилістики, однієї із головних в жанрі концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних композиторів, яка репрезентована в комплексі композиційних та мовно-стилістичних компонентів.

Ключові слова: музичне мистецтво, баянно-акордеонне мистецтво, баян, жанр, стиль, музична мова, композитор.

Oleksandr VASYLENKO

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi descent, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-9507-7884

To cite this article: Vasylenko, O. (2024). Kонтсерт “Zenith” dlia baiana z orkestrom Enriko Blatti v konteksti providnykh tendentsii rozvytku suchasnoho baianno-akordeonnoho mystetstva [“Zenith”

concert for accordion with the orchestra by Enrico Blatti in the context of leading development trends of the modern accordion art]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-1>

“ZENITH” CONCERT FOR ACCORDION WITH THE ORCHESTRA BY ENRICO BLATTI IN THE CONTEXT OF LEADING DEVELOPMENT TRENDS OF THE MODERN ACCORDION ART

In the modern musical environment accordion has become one of the main centers of artistic attention around the world. Artists from many regions and continents actively create in the field of accordion-accordion art, significantly updating and modernizing the genre-style panorama of accordion-accordion music. One of the key objects of the composer's attention in the realm of accordion art is the concert genre, which was significantly updated around the world at the turn of the 20th – beginning of the 21st centuries. Thus, the accordion concerto genre occupies an important place in the works of Italian composers, and can boast of a considerable number of compositions written in this genre form. Among the modern composers of Italy, it is worth highlighting the famous composer and conductor Enrico Blatti, and his “Zenith” Concerto for accordion and orchestra as a vivid example of the implementation of pop style into the concert genre.

The aim of the work is to highlight the compositional and linguistic and stylistic features of Enrico Blatti's “Zenith” concert in the context of the features of the development of the pop-jazz direction in the genre of accordion concerto with orchestra in the world music environment.

Methodology. The study is based on a complex of historical, theoretical and cultural approaches and methods necessary to reveal the specifics of pop stylistics in the genre of concerto for accordion with orchestra on the example of Concerto for accordion with orchestra “Zenith” by E. Blatti, namely: genre – for a comprehensive understanding of the specifics and the existence of the accordion concert genre in the world music environment; stylistic and stylistic methods, aimed at highlighting the attributive features of the pop-jazz direction, particularly pop stylistics. The peculiarities of the development of the accordion concerto genre in the Italian accordion-accordion environment of the late 20th – early 21st centuries were revealed using a historical approach, in particular historical-biographical and historical-chronological methods. In the process of analysing the work, structural-functional and semantic methods were used, which contributed to the full disclosure of the composer's concept of the work.

The scientific novelty consists in an attempt to reveal the existence of pop stylistics in the genre of concerto for accordion with orchestra using the example of Enrico Blatti's “Zenith” Concerto.

Conclusions: The results of the research allow us to state that E. Blatti's “Zenith” Concert traces the main features of pop style, one of the main features of the genre of accordion concerto with orchestra in the work of modern composers, which is represented in a complex of compositional and linguistic and stylistic components.

Key words: musical art, accordion art, accordion, genre, style, musical language, composer.

Постановка проблеми. Баянно-акордеонна музика є важливою складовою світового музичного мистецтва, значно збагачуючи та урізноманітнюючи музичну культуру, особливо в теперішній час. Так, серед чималої кількості регіональних осередків баянно-акордеонного мистецтва в період сьогодення особливої уваги заслуговує італійське баянно-акордеонне мистецтво. У творчості багатьох сучасних італійських композиторів, баян та акордеон є важливими об'єктами мистецької уваги. Працюючи в різноманітних жанрово-стильових та мовно-стилістичних формаціях композитори Італії помітно розширили та модернізували баянно-акордеонне мистецтво. Не є винятком і жанр концерту для баяна з оркестром, одного з найбільш складних та шанованих жанрових форм у зазначеній царині музиці.

Незважаючи на суттєвий вклад сучасних італійських композиторів та виконавців у розвиток баянно-акордеонного мистецтва, зокрема

в жанрі концерту для баяна з оркестром можна спостерігати відносно малу кількість наукових праць щодо даної проблематики, що є свідченням необхідності розкриття особливостей побутування зазначеного жанру. Таким чином, дана наукова розвідка є однією із перших праць, спрямованих на висвітлені специфіки тенденцій розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних італійських композиторів, зокрема в мистецькотворчій діяльності італійського композитора Енріко Блатті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У вітчизняній музикології на теперішній час існує чимала кількість наукових досліджень, присвячених різним аспектам функціонування жанру концерту, зокрема концерту для баяна з оркестром. Так, важливими проблемами осмислення специфіки жанру інструментального концерту є розгляд специфіки ансамблевості та діалогічності. Однією із ключових наукових праць, присвячених цим аспектам є докторська

дисертація І. Польської «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» (Польська, 2003) та докторська дисертація О. Самойленко «Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства» (Самойленко, 2003). Дані дослідження розкривають сутність питання ансамблевості та діалогічності, надається типологія діалогу та її імплементації в музичному полотні, зокрема в концертному жанрі.

Проблеми еволюції жанру інструментального концерту XVII–XVIII століть та трансформації оркестру в той період були висвітлені у докторській дисертації В. Ракочі «Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр» (Ракочі, 2021). У зазначеному науковому дослідженні простежуються трансформаційні процеси основних моделей інструментального концерту XVII–XVIII століть та здійснилась класифікація різновидів жанру концерту з позиції відношень між солістом (солістами) та оркестром. Особливості композиторської інтерпретації жанру інструментального концерту в творчості окремих митців було висвітлено в кандидатських дисертаціях К. Білої «Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)» (Біла, 2011) та Г. Стахевич «Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини XIX століття (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса)» (Стахевич, 2019).

Генезу, розвиток, типологічні та жанрово-стильові форми жанру концерту для баяна з оркестром у творчості вітчизняних композиторів було здійснено у кандидатських дисертаціях А. Сташевського «Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака» (Сташевський, 2004) та А. Нижника «Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру» (Нижник, 2013). Особливості розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві в період сучасності були порушені в науковій розвідці О. Василенка «Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століть» (Василенко, 2023). Перелік творів, зокрема в жанрі

концерту для баяна з оркестром у світовому музичному просторі протягом періоду 1990–2010 років був опублікований в збірці *Modern Accordion Perspectives, Volume № 2* (Jacomucci, 2014). Дана збірка висвітлює найбільш популярні концерти для баяна (акордеону) з оркестром, які були написані та виконані протягом зазначеного періоду.

Проблеми естрадно-джазового напряму у вітчизняному та світовому баянно-акордеонному мистецтві XX–початку XXI століть були розкриті у кандидатських дисертаціях М. Булди «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої пол. XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавство» (Булда, 2007) та Ю. Дяченка «Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століття: композиторські та виконавські виміри» (Дяченко, 2017).

Життєтворчість та особливості творчого стилю митця, італійського композитора Енріко Блатті були розглянуті на офіційному веб-сайті організації «The Villa of Composers» (Blatti, 2024). Інформація щодо біографічних даних та творчого шляху італійського баяніста Семюела Теларі була проаналізована на офіційному інтернет-сайті митця (Telari, 2024).

Мета дослідження полягає у висвітленні композиторської та мовно-стилістичної специфіки Концерту «Зеніт» для баяна з оркестром у контексті репрезентації естрадно-джазового напряму жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Жанр концерту для баяна з оркестром на даний час є досить популярною жанровою формою в творчості багатьох композиторів по всьому світу (Василенко, 2023, с. 67–68), (Нижник, 2013). В італійському баянно-акордеонному середовищі зазначений жанр рівномірно представлений у вигляді Концертів для одного соліста з оркестром, так і для двох та трьох солістів¹

¹ Серед значної кількості концертів, написаних для баяна з оркестром у творчості італійських митців варто назвати твори: Бориса Порена (Boris Porena) «Auf der Suche» («У пошуках») (1995); Коррадо Рожакка (Corrado Rojac) «La cascata sommersa» («Занурений водоспад») (2000); Сальваторе Скіарріно (Salvatore Sciarrino) «Il Giornale della Necropoli» («Газета Некрополь»). (2000); Анджела Джилардіно (Angelo Gilardino) «Concerto. En Las tierras altas» («Концерт. У високогір'ї») (2001); Сальватора Скіарріно (Salvatore Sciarrino) «Storie di altre storie» («Історії інших історій») (2004); Люціо Гарая (Lucio Garau) «Concerto, Op. 44» (2004); Фабіо Нідера (Fabio Nieder) «Camminata sogno 21 martedì Agosto 1945» («Прогулянка мрії вівто-

(Jacomucci, 2014). Особливо яскраво це відображено в подвійних Концертах для гітари, баяна та оркестру, зокрема в творчості Анджело Джилардіно (Angelo Gilardino, «Concerto. En Las tierras altas». 2001 рік написання) та Пауло Уголетті (Paolo Ugoletti, «Concerto for accordion, guitar and string orchestra». 2012 рік написання). Тому, тенденції розвитку подвійних та потрійних жанрових форм, зокрема в італійській баянно-акордеонній музиці в період сучасності мають свої особливі риси та є цікавою перспективою дослідження концертного жанру в музикознавчій площині. Крім цього, подальші музикологічні дослідження в даному річчї можуть розкрити нові горизонти та грані італійського баянно-акордеонного мистецтва, а також його вплив на загальносвітове баянно-акордеонне мистецтво загалом.

Серед множинної кількості італійських композиторів, пишучих в жанрі концерту для баяна з оркестром особливої уваги заслуговує постать Енріко Блатті та його помітний вклад у розвиток італійського баянно-акордеонного мистецтва, та італійської професійної музики загалом². Творчість Енріко Блатті (Enrico Blatti) (нар. 1969) є багатогранною, пов'язаною з композиторською, диригентською та організаторською діяльністю. Він є організатором та аранжувальником ансамблю духових інструментів «Blue Chamber Orchestra», який починаючи з 1995 року гастролював по Європі та Південній Америці, виступаючи в країнах Італії, Греції, Австрії, Португалії, Угорщини, Аргентини, Чилі та ін. Він має творчі взаємозв'язки із всесвітньо відомими митцями естрадно-джазового та масового напрямів музики, такими як: Р. Гальяно, М. Нісінман, Л. Конітц, А. Стюарт, Ш. Портер, Г. Мірабассі, П. Тоноло, Ф. Бран-

чіаролі, та Д. Ріондіно. Окрім цього, Енріко Блатті активно співпрацює з колективами: Національною академією Св. Цецилії (Рим), Абрюзьким симфонічним оркестром (Італія), Хором Лятошинського (Київ) та Італійським молодіжним оркестром (Ф'єзоле, Італія) (Blatti, 2024). Пишучи в сферах камерної та оркестрової музики варто відзначити значний інтерес Е. Блатті до естрадно-джазового мистецтва. Свідченням цього є зокрема виконання його творів на багатьох міжнародних конкурсах і фестивалях: конкурс аранжувань для біг-бенду «Barga Jazz» (Італія), Міжнародний конкурс композиторів «Seghizzi» (Італія), Комінський міжнародний фестиваль-конкурс композицій для біг-бендів, (Бельгія), тощо (Blatti, 2024).

Варто зазначити, що естрадно-джазова стилістика, як невід'ємна складова контемпорального мистецтва тісно пов'язана з музикою «третього шару» та є уособленням міксту «високого» класичного та «низького» мистецтва. Сучасне баянно-акордеоне мистецтво, котре загалом виникло та набуло значного поширення в чергу у масовій та народній музиці було надзвичайно тісно пов'язано з естрадно-джазовим напрямом, є його важливим елементом (Дяченко, 2017, 63–64, 172–175). Не став винятком і жанр концерту для баяна з оркестром, в якому також знайшла своє втілення естрадно-джазова стилістика (Василенко, 2023, с. 66). Тому, естрадно-джазовий напрям став симптоматичним явищем у баянно-акордеонній музиці, зокрема в наш час. Окрім цього, численні джазові та естрадні стилістичні прийоми та композиційні техніки також стали важливими складовими у творчості багатьох композиторів по всьому світу, є однією із характерних рис постмодерного музичної культури загалом.

Особливої уваги в творчості Е. Блатті заслуговує Концерт для баяна з оркестром «Зеніт» (Concerto per Accordeon e Orchestra “Zenith”). Концерт був написаний та вперше виконаний в 2014 році. Першим солістом концерту був італійський баяніст Семюел Теларі (Samuele Telari) – виконавець чималої кількості творів, зокрема концертів для баяна з оркестром³ (Telari, 2024).

рок 21 серпня 1945 року») (2004); Рікардо Вагліні (Riccardo Vaglini) «Ciaccona del moribondo» («Чакона вмираючого») (2006); Джакомо Вітале (Giacomo Vitale) «Concerto» (2007); Дієга Конті (Diego Conti) «Le insidie di Tschai» («Підводні камені Чайя») (2008); Луїджі Морлео (Luigi Morleo) «Concerto per i popoli» («Концерт для народу») (2008); Лука Моска (Luca Mosca) «Due momenti musicali» («Два музичних моменти») (2008); Віто Палумбо (Vito Palumbo) «Concerto per fisarmonica, archi e percussioni» (2010); Алессандра Сбордині (Alessandro Sbordoni) «Sirius» (2010); Пауло Уголетті (Paolo Ugoletti) «Concerto for accordion, guitar and string orchestra» (2012); Енріко Блатті (Enrico Blatti) «Zenith» («Зеніт») (2014); Івано Біскарді (Ivano Biscardi) «Accordion Concerto» (2018) та ін.

² Основні твори Енріко Блатті: «Gorizia» («Горіція») для кларнета з оркестром (2006); «Нукуса» для біг бенду (2007); «Go-go-gosos» для біг бенду (2009); «Espresso 443», сюїта для баяна, кларнета, контрабаса, арфи, саксофона сопрано та ударних (2010); «Il Poema di Garibaldi» («Поема Гарібальді») для струнного оркестру та читача (2011); «Homeless» для фортепіано та віолончелі (2011); «Un cugino l'attende a Baltimora» для оркестрового бенду (2011); «Zenith» («Зеніт»), Концерт для баяна з оркестром (2014).

³ Семюел Теларі – відомим італійський баяніст, переможець міжнародних конкурсів, зокрема: «Accordion international prize Castelfidardo» (Італія, 2013), та «Arrasate Hiria International Accordion Competition» (Іспанія, 2018). Виконавець багатьох концертів для баяна з оркестром, таких як «Fachwerk», «Seven Words» Софії Губайдуліної; «Fairy Tales» Вацлава Трояна «Concerto Classico» Броніслава Пшибильського «Accordion Concerto» Кшиштофа Пендерського; та «In Liquid» Мартіна Лозе.

Концерт «Зеніт» складається з 3-х частин: I – Allegro Marcato (Pizzica/Піщика); II – Lento (Valzer/Вальс); III – Allegro (Taranta/Тарантела). Незважаючи на те, що композитор не дає частинам програмної назви, він зазначає темпом та характером твору приналежність кожної із частин до певного танцю, властивого для культури Італії. Так, в першій частині це популярний італійський народний танець піщика, який родом з південно-східної Італії, різновид тарантели. Назва другої частини – вальс, відомий по всьому світу парний танець, з характерною тридольністю. Третя, остання частина – тарантела, один із найвідоміших італійських народних танців південної Італії. Як і піщика, тарантела теж має енергійний характер, однак, тарантела загалом, має більш складні ритми та рухи, у порівнянні з піщикою, що зумовлено міфом про лікування від отруєння тарантула за допомогою танцю тарантели. Піщика переважно вважається розважальним танцем, який символізує радість та життєвий ентузіазм. Тому, екстраполюючи через призму жанрової специфіки піщика та тарантели, Е. Блатті прагнув надати концерту драматургічної, темпової, та стилістичної контрастності використовуючи піщика, як менш швидкий та ритмічно простіший танець I частиною концерту, на противагу тарантелі – з її швидким темпом та складними ритмами у фіналі концерту. Крім цього, композиторський задум полягав у якісно новому відтворенні широкоживаних по всьому світі, зокрема в Італії танцювальних ритмів, збагачуючи популярні танці сучасним твором в жанрі концерту для баяна з оркестром.

За своєю загальною композиційною будовою твір належить до традиційного жанрового типу Концерту (співвідношення частин: швидко – повільно – швидко). За характером ансамблевої взаємодії між партіями соліста та оркестру концерт відноситься до домінантно-сольного типу концертування. За інструментальним складом колективу виконавців у партитурі, оркестр типологічно відноситься до оркестрів камерного складу, зі значною кількістю ударних інструментів (Литаври, Глокеншпіль, Ксилофон, Тарілки, Гуіро, Маракаси, Військовий барабан, Клавес, Трикутник, Бубон, Вібраслеп, Бонги, Вітряні дзвіночки). Так, бубон є визначним інструментом в тарантелі, (як і акордеон також), оскільки досить часто використову-

ється під час виконання даного танцю у фольклорній традиції.

I частина Концерту має тричастинну побудову з розробкою в середній частині (A-B-A₁). Однією із характерних рис зазначеної частини, та концерту загалом є наявність подвійної експозиції в експозиційній частині концерту (Розділ A, 17–32 тт. – soli оркестру, Розділ A₁ 33–48 тт. – solo баяна), та в репризи концерту (Розділ A, 123–130 тт. – soli оркестру, Розділ A₁ 131–138 тт. – solo баяна). Зазначимо, що даний композиційний прийом є досить рідким явищем в сучасних баянних концертах, на відміну від інструментальних концертів попередніх періодів (зокрема концертів епохи класицизму), де даний композиційний прийом мав значне поширення (Ракочі, 2021, 317–318). Складно сказати, чи планував композитор алюзію до Симфонії № 8 («Незакінчена») Ф. Шуберта, однак, інтонаційно тема експозиційного розділу Концерту (зокрема в розділі A, тт. 17–32) має схожості із вступом до першої I частини симфонії, хоч і ритмічно значно різняться.

II частина Концерту побудована у вигляді складної тричастинної форми з тріо в середній частині (A-B-A₁). Хоч композитор і вказує приналежність II частини до жанру вальсу, проте в музичному полотні не прослідковуються характерні для «вальсовості» характерні риси, а саме: ритмічної групи баса на першу долю, та чіткого акомпанементу на 2 та 3 долю такту. Мелодія в зазначеній частині відображена у вигляді плавних, «вокалізованих» фраз, які семантично більш властиві елегії, ніж для вальсу. Також, для даної частини властиві широкі сольні епізоди в партії баяна без супроводу оркестру, зокрема в тактах 9–25 розділу A експозиції, та в тактах 121–137 розділу A₂ репризи концерту.

Фінал Концерту, його III частина побудована у формі фугети з елементами тричастинності (наявності чіткого поділу розробки на розділи B (тт. 84–101), C (тт. 102–121), та D в тактах 122–141). Експозиція фугети (тт. 1–83) побудована з теми та 4 її проведень, розпочатої спочатку в партії баяна соло без участі оркестру, з поступовим додаванням баяна, партій флейти, кларнета сі бемоль, фагота та скрипок. Тема являє собою досить складну побудову з 16 тактів. На відміну від класич-

ної побудови фуги, де відповідь до теми проходить в доміантовій тональності, в Концерті Е. Блатті відповідь, та подальші проведення теми в експозиції проходять із модуляціями до субдомінантової тональності: I проведення теми (тт. 2–17) – D dur; відповідь (тт. 18–33) – G dur; III проведення теми (тт. 34–49) – C Dur; IV проведення теми (тт. 50–67) – F Dur; V проведення теми (тт. 68–83) – F Dur. Однак, композитор не розвиває композиційні принципи побудови фугети в повній мірі, а лише обмежується поліфонічним викладом теми в експозиції (А, тт. 1–83), а також, частково в репризі (А₁, тт. 142–186), яка репрезентована в скороченому вигляді. Розробка III частини (В, тт. 84–141) складається з 3 різних за характером розділів, з характерною тональною нестабільністю, і являє собою інтермедію до проведення тем в експозиції та репризі частин Концерту. Реприза III частини Концерту (тт. 142–186) представлена у вигляді 8 тактової теми, котра відображена скорченому вигляді, в порівнянні із першою частиною теми, проведеної в експозиції. Крім цього, композитор задля скорочення репризи частини проводить тему в партіях струнних, флейти, гобоя, кларнета та баяна разом. Незважаючи на те, що III частина Концерту (як і весь твір загалом) не має каденції соліста, проте має значну кількість віртуозних вставок в партії баяна. Одними із таких прикладів варто назвати 162–169 та 178–181 такти III частини концерту, які яскраво демонструють концертність та віртуозність даної композиції.

За характером діалогічної взаємодії соліста та оркестру Концерт відноситься до типу діалоги згоди модусного типу. Демонструючи віртуозність солюючого інструменту за допомогою чималої кількості пасажів, різних за формою та технічною складністю фігурацій Концерт «Зеніт» Е. Блатті можна віднести до віртуозних типів Концертів. За формою ігрових структур соліста в Концерті твір здебільшого представлений у вигляді ігрової формули «гра-майстерність» (демонстрація технічного та віртуозного потенціалу соліста), з елементами ігрової форми «гри-жарту», де в концертному жанрі соліст окрім технічного виконання музики наповнює музичну тканину театральними та колористичними ігровими формами (Нижник, 2013, с. 8–9). Яскравим свідченням цього можна назвати проведення теми в експозиції III частині (тт. 1–83), де мелодія репре-

зентована у вигляді народних награвань, семантично відображаючи свято або розвагу. Загалом, композитор в композиції обмежується традиційними методами композиторськими письма, які репрезентовані в поліфонічному та гомофонно-гармонічному типах письма. Виконавські палітри прийомів гри соліста та оркестру теж загалом традиційні.

Тож, складність твору, його віртуозність, зумовлена в основному в різноманітних фактурних нашаруваннях (зокрема гомофону-гармонічному, поліфонічному та фігураційному видах фактури), а також акордовою та дрібною технікою. Темброве розмаїття на баяні в Концерті здійснюється загалом за допомогою регістрової системи, посилюючи та збагачуючи мелодичне проведення в баяна, як чільної партії в оркестрі.

Таким чином, Концерт «Зеніт» Енріко Блатті для баяна з оркестром дотримується магістральних концепцій естрадно-джазового напрямку, зокрема естрадної стилістики яка відображена у комплексі композиційних та стилістично-мовленнєвих елементів:

- звернення до естрадних, популярних жанрів (вальс, тарантела, піщика, тощо);
- «театралізація» розвитку дії в концерті;
- високий рівень віртуозності, «демонстративного» солювання в концерті;
- проста, «нав'язлива» мелодика, твору;
- наявність яскравої, акцентної ритмічної основи твору;
- гучна, експресивна динаміка партії соліста та оркестру;
- елементи імпровізаційності (зокрема у каденціях, або в наявності віртуозних вставок у партії соліста, оркестру).

Висновки. Отже, жанр концерту для баяна з оркестром у творчості італійських композиторів посідає помітне місце. Значно оновлюючи та модернізуючи концертний жанр новітніми композиціями в численних стилєвих та мовно-стилістичних формаціях баянно-акордеонне мистецтво Італії становить важливий пласт баянно-акордеонової музики. Так, творчість італійського композитора Енріко Блатті, одного з яскравих представників естрадно-джазового напрямку значно впливає на розвиток жанру концерту для баяна з оркестром, та італійської баянно-акордеонної музики загалом.

Концерт для баяна з оркестром Е. Блатті займає важливу нішу, суттєво збагачуючи кон-

цертний жанр композицією в естрадно-джазовому напрямі, зокрема в естрадній стилістиці. Звертаючись до традицій написання інструментальних концертів попередніх поколінь, митець створює твір в якому простежується дифузія до класичних композиційних традицій та естрадної стилістики. Концерт «Зеніт» з одного боку

демонструє актуальність естрадно-джазового напрямку, зокрема естрадної стилістики, як однієї із провідних у жанрі концерту для баяна з оркестром, зокрема, в період сучасності, а з іншого – є свідченням академічності баяна, його невід’ємної складової світового, музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 16 с.
2. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтва. Харків, 2007. 21 с.
3. Василенко О. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. № 65. Том 1. С. 62–69.
4. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття: композиторські та виконавські виміри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 208 с.
5. Нижник А. О. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2013. 18 с.
6. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 35 с.
7. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 625 с.
8. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
9. Стахевич, Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини ХІХ ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса). : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2019. 20 с.
10. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 237 с.
11. Blatti E. Biography URL: <https://www.villacomposers.org/composers/blatti-enrico-1969-roma.php> (дата звернення: 11.05.2024).
12. Modern accordion perspectives: critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010 / Ed. by Claudio Jacomucci. 2014. Vol. № 2. 70 p.
13. Telari S. Biography URL: <https://www.samueletelari.it/biography/> (дата звернення: 11.05.2024).

REFERENCES:

1. Bila K. S. (2011). *Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiini zasady kompozytorskoj interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)* [The genre-style model of an instrumental concert and the conceptual foundations of a composer's interpretation (on the example of the works of L. M. Kolodub)]. [Extended abstract of candidate's thesis]. Kyiv. 16 p. [in Ukrainian].
2. Blatti E. (2024, May 11). Biography and compositions. Retrieved from <https://www.villacomposers.org/composers/blatti-enrico-1969-roma.php>.
3. Bulda M. V. (2007). *Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-baiannomu mystetstvi Ukrainy druhoi pol. XX – pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorchist i vykonavstvo* [Pop and jazz music in the accordion and fairy tale art of Ukraine of the second half. 20th – early 21st century: composer's creativity and performance]. [Extended abstract of candidate's thesis]. Kharkiv. 21 p. [in Ukrainian].
4. Diachenko Y. S. (2017). *Estradno-dzhazovi napriam baianno-akordeonnoho mystetstva XX – pochatku XXI stolittia: kompozytorski ta vykonavski vymiry*. [The pop-jazz direction of accordion-accordion art of the 20th – early 21st centuries: compositional and performing dimensions]. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Kharkiv. P. 208 [in Ukrainian].
5. Jacomucci C. (Ed.). (2014). *Modern accordion perspectives: critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010*. Vol. № 2. 70 p. [In English].

6. Nyzhnyk A. O. (2013). *Ukrainskyi baiannyi kontsert: tendentsii rozvytku zhanru*. [Ukrainian accordion concert: trends in the development of the genre]. [Extended abstract of candidate's thesis, Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko]. Lviv. 18 p. [In Ukrainian].
7. Polska I. I. (2003). *Kamernyi ansambl: teoretyko-kulturolohichni aspekty* [Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects]. [Extended abstract of doctor's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 35 p. [in Ukrainian].
8. Rakochi V. O. (2021). *Instrumentalni kontsert XVII–XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr* [Instrumental concert of the XVII-XVIII centuries: genesis, classification, orchestra]. [Doctor's thesis]. 17.00.03. Odesa. P. 625. [in Ukrainian].
9. Samoilenko O. I. (2003). *Dialoh yak muzychno-kulturolohichni fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva* [Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology]. [Extended abstract of doctor's thesis]. Kyiv. 36 p. [in Ukrainian].
10. Stakhevych H. O. (2019). *Fortepiannyi kontsert u konteksti stylovykh protsesiv pershoi tretyny XIX st. (na materialii tvorchoosti Y. N. Hummelia, I. Moshelesa ta F. Rysa)*. [Piano concerto in the context of stylistic processes of the first third of the XIX century. (based on the works of J. N. Hummel, I. Moscheles and F. Rys)]. [Extended abstract of candidate's thesis]. 17.00.03. Sumy. 20 p. [in Ukrainian].
11. Stashevskiy A. Ya. (2004). *Baianne mystetstvo Ukrainy: tendentsii rozvytku oryhinalnoi muzyky ta individualne vtilennia zhanrovo-stylovoho aspektu u tvorchoosti Volodymyra Runchaka*. [Accordion art of Ukraine: trends in the development of original music and individual embodiment of the genre-stylistic aspect in the work of Volodymyr Runchak]. [Candidate's thesis, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv. 237 p. [In Ukrainian].
12. Telari S. (2024, May 11). Biography. Retrieved from <https://www.samueletelari.it/biography/>
13. Vasylenko O. S. (2023). *Tendentsii rozvytku zhanru kontsertu dlia baiana z orkestrom u svitovomu muzychnomu mystetstvi kintsia XX – pochatku XXI stolit*. [Development tendencies of the concert genre for accordion with orchestra in world musical art the end of the 20th – beginning of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. [Current issues of humanitarian sciences : interuniversity collection scientific works of young scientists of the Drohobyt'sk State Pedagogical university named after Ivan Franko University]. №. 65. Volume 1, P. 62–69. [In Ukrainian].

УДК 78.071.1:786/789

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

Руслан ГОРБАЧЕНКО

аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності, Дніпровська академія музики, вул. Ливарна, 10, м. Дніпро, Україна, 49044

ORCID: 0000-0001-6984-3821

Бібліографічний опис статті: Горбаченко, Р. (2024). Творчі інтенції Анни Корсун в галузі сучасної акордеонної музики. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 11–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-2>

ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ АННИ КОРСУН В ГАЛУЗІ СУЧАСНОЇ АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ

Статтю присвячено акордеонній творчості українсько-німецької композиторки молодого покоління Анни Корсун. Надзвичайно широкий спектр можливостей сучасного акордеона все більше привертає увагу композиторів експериментального напрямку. Розглянуто виразальні засоби та художня образність у творах «Hauchdunn» та «Eigengrau» для акордеону. Отже, це зумовлює актуальність у вивченні та обґрунтуванні особливостей акордеонної музики А. Корсун в музикознавчому та виконавському аспектах.

Мета статті полягає у виявленні та розкритті творчих інтенцій в акордеонній музиці А. Корсун.

Методологія дослідження базується на: історико-біографічному методі – в ході дослідження життєвого і творчого шляху композиторки; джерелознавчому – під час роботи з фаховою і допоміжною літературою та аналітичному методі – в процесі аналізу музичних творів.

Науковою новизною є той факт, що вперше в українському музикознавстві розглядається акордеонна творчість А. Корсун. Зокрема, описується увага композиторки до кожного конкретного звуку за допомогою застосованих нею найтонших динамічних градацій, визначаються нові засоби звуковидобування, а також вихід за межі інструментальних можливостей шляхом залучення голосу виконавця.

Висновки. В музиці першої чверті ХХІ століття знаходять продовження новаторські досягнення найвизначніших композиторів ХХ століття. У статті частково оглянутий творчий шлях А. Корсун, деякі наукові розвідки стосовно її творчості. Також висвітлені деякі композиторські знахідки А. Корсун в контексті української акордеонної музики, а саме: комбінування декількох виконавських прийомів в межах одного звуку, поєднання декількох «мікродинамічних» хвиль на одному звуці, нерівномірність і асинхронність певних технологічних засобів гри двома руками.

Ключові слова: Анна Корсун, сучасна музика, акордеонна музика, trembling, vibrato, звук.

Ruslan GORBACHENKO

Postgraduate Student at the Department of Musicology, Composition and the Performing Arts, Dnipro Academy of Music, 10 Lyvarna St, Dnipro, Ukraine, 49044

ORCID: 0000-0001-6984-3821

To site this article: Gorbachenko, R. (2024). Tvorchi intencii Anny Korsun v suchasnomu akordeonnomy mystectvi [Creative intentions of Anna Korsun in the field of modern accordion music]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 11–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-2>

CREATIVE INTENTIONS OF ANNA KORSUN IN THE FIELD OF MODERN ACCORDION MUSIC

The article is devoted to accordion creativity of the Ukrainian-German composer of the younger generation Anny Korsun. The extremely wide range of possibilities of the modern accordion increasingly attracts the attentions of experimental composers. Expressive means and artistic imagery in works “Hauchdunn” and “Eigengrau” for accordion are considered in the article. Therefore, it determines the relevance in the study and justification of the features of accordion music by A. Korsun in musicological and performing aspects.

The aim of the article is to identify and reveal creative intentions in accordion music by Anna Korsun.

Methodology is based on the historical-biographical method – in the course of researching the composers' life and creative path; source scientist – while working with professional and analytical method – in the process of analyzing musical works.

The scientific novelty is the fact that for the first time in Ukrainian musicology the accordion creating by A. Korsun is considered. In particular, the composers attention to each specific sound is described with the help of the finest dynamic gradations, new means of sound production are defined, as well as going beyond the limits of instrumental possibility by involving the performers voice.

Conclusions. In the music of the first quartet of the 20th century, the innovative achievements of the most prominent composers of the 20th century are continued. In the article partially reviews the creative pass of A. Korsun some scientific information about her work. Some Korsun's composer finds in the context of Ukrainian music, namely the combination of several performing techniques within the limits one sound, combination of several microdynamic waves on the sound, unevenness and synchrony of certain technological means of playing with two hands are also highlighted.

Key words: Anna Korsun, modern music, accordion music, trembling, vibrato, sound.

Актуальність проблеми. Стан сучасної академічної музики можна описати як динамічний та експериментальний. Вона переживає постійні трансформації, відбиваючи різноманітні культурні, технологічні та соціальні впливи. Однією з головних новітніх тенденцій є пошук звукових виразів та музичних форм. В сучасному музичному світі українсько-німецька композиторка Анна Корсун зарекомендувала себе як продовжувачка традицій провідних композиторів-авангардистів, чому є свідчення її перемог на поважних композиторських конкурсах. Як і в камерно-вокальній та інструментальній творчості, в акордеонній музиці їй характерне апелювання до багатогранних явищ людського сприйняття: від асоціацій – до абстракцій і галюцинацій. В сучасному музикознавчому просторі немає досліджень, пов'язаних з акордеонною творчістю композиторки. Тому, вбачаємо за доцільне розглянути творчість цієї композиторки для акордеону в аспекті виконавських та технічних можливостей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість Анни Корсун все ще мало досліджена, хоча є деякі розвідки, присвячені її окремим галузям творчості, зокрема вокальній та камерно-інструментальній музиці. Лише частина творчого доробку композиторки досліджувалася сучасними українськими та зарубіжними музикознавцями.

Так, Н. Гнатів у статті «Індивідуальний стиль вокальної творчості Анни Корсун» висвітлює деякі особливості роботи зі звуком. Зокрема, дослідниця зазначає, що у партитурах А. Корсун часто можна побачити тексти у вигляді беззмстовного набору літер, складів, окремих фонем тощо. У вокальну партію Анна Корсун залучає додатковий інструментарій, в ролі якого для формування звуку може послугувати, наприклад, картонна трубка від паперових рушників у творі «Сирени» («Sirene») (Гнатів, 2019, с. 72).

І. Тукова у своїй статті «Трактування звуку в сучасній художній музиці на прикладі творчості українських композиторів» («Treatment of Sound in Contemporary Art Music. At the Examples of Works by Ukrainian composers») досліджує трактування звуків, різноманітних прийомів, артикуляційних засобів у камерно-вокальному творі «Veserumori». Звуковий матеріал в ньому вона розділяє на дві групи. Перша група – це шумові звуки, тобто звуки в вигляді шепоту, чмокання, шелесту, свисту тощо. Друга група – звуки з визначеною та відносно визначеною висотою (Tukova, 2020, p. 271).

Стаття І. Іванової базується на показі одного з підходів до аналізу вокального твору А. Корсун «Landscapes», на способах роботи з шумовими звуками, а також особливостях їх нотації (Іванова, 2020).

Дослідження україно-німецької музикознавиці М. Кауц (M. Kautz) та німецько-угорського піаніста М. Чіби (M. Tchiba) являють собою нариси в жанрі творчого портрету (Kautz, 2017; Tchiba, 2015).

Мета статті полягає у виявленні та розкритті творчих інтенцій в акордеонній музиці А. Корсун.

Виклад основного матеріалу дослідження. Акордеонна музика першої чверті ХХІ століття поступово збагачується творами сучасних українських композиторів, серед яких імена Максима Коломійця, Анни Корсун, Адріана Мокану, Любови Сидоренко, Остапа Мануляка, Максима Шалигіна, Анни Аркушиної, Олексія Шмурака та ін. В музиці для акордеону вони прагнуть до втілення розширених технік виконання, нової нотації, використання специфічних способів виконання. Це відбувається шляхом поєднання звукових та шумових ефектів, експериментів з тембро-регістрами та виражальними засобами, що сприяло розширенню виконавських можливостей інструменту.

У напрямку розкриття можливостей сучасного акордеона перспективна діяльність україно-німецької композиторки Анни Корсун – представниці сучасного покоління композиторів, яка народилась 1986 р. на Донеччині. Майбутня композиторка навчалася в Держинському музичному училищі (нині – Торецький музичний коледж), який закінчила в 2005 році по класу фортепіано. Потім вона продовжила свою освіту в Національній музичній академії України з 2005 по 2010 рік, навчаючись на композиторському факультеті у класі М. Скорика. Починаючи з 2010 р., Анна Корсун проживає переважно в Німеччині. В період з 2010–2012 та 2015–2016 рр. вона вдосконалювала композиторську майстерність в Мюнхенській вищій школі у професора М. Еггерта (Moritz Eggert, 1965). Анна Корсун брала участь у композиторських проєктах в Україні, Німеччині та інших країнах. У 2014 р. вона стала переможницею одного з найпрестижніших конкурсів молодих композиторів «Gaudeamus» в Нідерландах.

Творчий доробок Анни Корсун представлений широким спектром жанрів: від музики для інструментів solo до театральної та електроакустичної музики. Її композиторський стиль сформувався значною мірою під впливом Джона Кейджа, Гельмута Лахенмана та Дітера Шнебеля. «Творчість А. Корсун можна розглядати безпосередньо в контексті звукопошукової тенденції. Авторка створює композиції для різноманітних складів від solo до оркестру; для акустичних інструментів, голосів, електроніки та звукових об'єктів; бере участь у проєктах, пов'язаних із візуальним мистецтвом, театром, танцем і літературою» (Tukova, 2020, p. 276).

Для акордеону solo Анною Корсун на даний час написано два твори: «Nauchdunn» і «Eigengrau». «Nauchdunn» створений 2019 року на замовлення італійсько-швейцарського акордеоніста Теодоро Анзелотті (Teodoro Anzellotti, 1959). Назва п'єси – Nauchdunn – перекладається як «дуже тонкий», що асоціативно наштовхує на відчуття неминучої обірваності. Для втілення такого стану композиторка обрала саме термін «trembling» («тремтіння»), що стає наскрізним прийомом у розвитку цього твору. В одному з інтерв'ю композиторка зазначає: «У мене не буває буквальних назв взагалі – це всього лише поетичні абстракції» (Саф'ян,

2020). По суті, «trembling» – різновид «vibrato»¹, а також поєднання різних його видів (Давидов, 2004, с. 34; Єрґієв, 2008, с. 69). Варто зауважити, що сам термін «trembling» відносно нещодавно почав застосовуватись українськими композиторами. Раніше поняття «trembling» застосовував М. Шалигін у своєму творі «Trembling music» («Тремлива музика»), який був створений у 2015 році. Вперше в українській акордеонній музиці А. Корсун застосовує прийом, який називається «beatings» (биття). Його сенс заключається в тому, що натискання кнопки відбувається не повністю, щоб було чути звук роботи клапанів. Цей прийом тут часто чергується з trembling і vibrato.

У «Nauchdunn» протягом майже всього розвитку переважає тиха динаміка. В центрі формотворення – окремий звук, він як «крихка» подія, яка може в будь-який момент обірватися. Звуки в творі композиторка подає лише за звуковисотністю, адже вони метрично не організовані. Тривалості звуків регламентуються довжиною хвилястих ліній біля нот. Кожен звук інтонується в межах pp – ppp. Варто зауважити, що подібні «тонкощі» потребують від акордеоніста бездоганного володіння динамікою на тихій звучності. Форма твору наближена до вільної побудови, яка підпорядкована внутрішнім особливостям звукового матеріалу та має елементи варіаційного розвитку.

Твір «Eigengrau» зовсім новий. Він написаний у 2022 р. на замовлення акордеоніста з Боснії – Горана Стевановіча (Goran Stevanovich, 1988). Термін «Eigengrau» має буквальний переклад з німецької як «власний сірий», котрий означає колір, який людина може бачити через закриті очі. Це поняття було досліджено і введено до наукового обігу в другій половині XIX століття німецьким фізиком, філософом і засновником психофізики Густавом Теодором Фехнером (Gustav Theodor Fechner) в ході експериментів з особливостями людського сприйняття і описане у 1860 році в його праці «Елементи психофізики» (Elemente der Psychophysik) (Fechner, 1860). Анна Корсун пояснює застосування в назві твору цього поняття так: «Мені подобається, коли поняття широке і може мати багато сенсів, що дає поле для особистої інтерпретації як виконавця так і слухачів. В даному випадку

¹ Згідно з дослідженням І. Єрґієва, першим в українській баянно-акордеонній музиці прийом vibrato застосував В. Зубицький у своєму творі «Траурна музика» 1978 р.

мені сподобалось це поняття, оскільки воно пов'язане з галюцинаціями із закритими очима, що на мій погляд, дуже підходить музиці»².

«Eigengray», як і більшість творів сучасності, не має яскраво вираженої класичної форми, однак в ньому присутні елементи тричастинності. Композиторка нам вказує розмір 4/4 і застосовує умовно-тактову (з пунктирними тактовими рисками) нотацію. Починається твір у високій теситурі тендітними, розосередженими по 2–3 в такті нотами «с» 3-ї октави на rrr в правій клавіатурі. Перші 12 тактів відбувається зародження «візуального шуму» від 2–3-х нот з поступовим збільшенням їх кількості аж до 20-ти в такті. Втім, в ремарках до твору композиторка вказує на «...приблизну кількість у випадку великих чисел, які мають відтворюватися поза чітким ритмом, вільно» («approximate in case of large numbers to be played out of precise rhythm, freely»)³. Від т. 13 підключається гра лівою рукою ноти «а» третьої октави – з'являється перший «спалах». Як «реакція» на спалах – наступні два такти, де бачимо почергові стереофонічні дублювання звуків «с» третьої октави на правій і лівій клавіатурах. В наступному такті – ще один раз лунає «спалах», котрий здається більш переконливим, ніж перший. Після нього помітне почастішання, що виражається всебільшим заповненням простору звуками в обох клавіатурах. Це надає вираженої ознаки поліфонічної фактури. До слова, в сучасній музиці найчастіше саме фактура стає способом організації матеріалу.

Протягом 26–43 т.т., а саме – до кінця першого розділу, А. Корсун над кожним тактом пропонує певні прийоми та їх кількість (наприклад: 1 мордент, 3 vibr.), залишаючи виконавцю вибір, на яких саме звуках їх виконувати і які прийоми звуковидобування застосовувати. Варто відмітити, що такий тип алеаторики в українській акордеонній музиці зустрічається вперше. Також трапляються трелі, які визначені над конкретною нотою. Ці мелізми та прийоми, які виконуються на вибіркових звуках і хаотично розташовані в правій і лівій клавіатурах, надають твору незвичності й барвистості. Створюються асоціації зі спалахами різних кольорів, які то з'являються, то зникають, що

² Джерелом цитати є електронний лист А. Корсун до автора статті, надісланий 14 червня 2024 року.

³ Це вказує на риси алеаторики, оскільки виконавець обирає, яку кількість нот в такті виконуватиме.

можна «спостерігати» при заплющених очах, знаходячись в темряві.

Ще одну цікаву деталь зазначає композиторка в ремарках до твору, а саме: «different actions can be applied to one note in the same time» (на одній ноті може бути виконано декілька прийомів одночасно). Ця особливість вказує на використання елементів «розширених способів гри» (за класифікацією А. Шаріної – «використання сукупності прийомів») (Шаріна, 2015, с. 40).

Після довгих «блукань» по звуках в першому розділі, від 44 т. нарешті настає їх відносне «розв'язання». З'являється досить тривалий епізод з трелей у двох руках⁴, опорні звуки яких складають малу терцію, що візуально надає фактурі лінійності. Попри оманливе враження «статичності», А. Корсун тут пропонує ремарки: «irregular trill, change speed, do not synchronize hands» (нерівномірна трель, зміна швидкості, не синхронізувати руки). Нерівномірна швидкість цих трелей і асинхронність між двома руками асоціюються з невизначеністю та напруженням.

Третій розділ (т. 105) починається введенням партії вокального голосу. Вона починається зі свисту («whistle»⁵), який А. Корсун часто застосовує у своїх камерно-вокальних творах. Із т. 137 починається спів (singing) з ремаркою very soft gentle («дуже м'яко, ніжно»), де виконавець від ноти с другої октави робить повільні глісандо протягом трьох тактів. В інструментальній партії в цей час на vibrato утримується співзвуччя «f-es-des-c» у першій октаві. Останні тринадцять тактів звучать «просвітленими» тихими нотами «с» третьої октави в двох руках, де прийоми їх звуковидобування чергуються певним алеаторним способом. Вокальна партія знову з'являється в останніх п'яти тактах. В ній ми вже не бачимо нот, а лише глісандо з ремарками «dull chest tone, sotto voce repetition of short notes» (глухий тон у грудях, пошепки повторюючи короткі ноти), що асоціюється з поступовим поринанням у сон.

Висновки. Отже, у ході дослідження акордеонної творчості А. Корсун було виявлено, що творчі інтенції композиторки знаходять своє втілення у виконавських прийомах та способах

⁴ Цей епізод триває 60 тактів, трель переривається лише три рази на один такт в одній із рук

⁵ Раніше свист («whistle») вже був застосований в українській баянно-акордеонній музиці Анною Аркушиною у творі «2» для акордеона з фортепіано (2012 р.).

звуквидобування, таких як *beatings*, *trembling*, пристосування до яких потребують у виконавця певного часу. Також помічаємо поєднання та варіювання характерних і нетипових засобів виразності, різноманітної алеаторики, агогічних і поліфонічних прийомів, а саме: комбінування декількох виконавських прийомів в межах одного звуку, поєднання декількох «мікродинамічних» хвиль на одному звуці, нерівномірність і асинхронність певних технологічних засобів гри двома руками. Їх належне виконання вима-

гає від виконавця найвищого рівня освіченості та професійності. Введення елементів сучасних вокальних технік в акордеонне виконавство А. Корсун на даний час є безпрецедентним явищем в українському репертуарі для акордеону. Вказані особливості акордеонної музики А. Корсун, на наш погляд, цілком відповідають найсучаснішим світовим тенденціям, як в галузі композиторської творчості для акордеону, так і виконавського мистецтва в цілому, що, безумовно потребує подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гнатів Н. В. Індивідуальний стиль вокальної творчості Анни Корсун. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 68–77.
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста і акордеоніста : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.
3. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : монографія. Одеса : Друкарський Дім, 2008. 168 с.
4. Іванова І. Способи роботи з шумовими звуками у вокальному творі (на прикладі «Landscapes» Анни Корсун). *Музичне мистецтво і культура : науковий збірник*. Одеса, 2020. Випуск 31. Книга 2. С. 273–283.
5. Саф'ян Д. Слухати сучасну академічну музику: *Ulenflucht* Анни Корсун. URL: https://theclaquers.com/posts/3814?fbclid=IwAR3j8iWEE7LkEk4XJ5oD8V4jkw4qXAa_EOr_Dp5crl14aBJSX8m54gg35tU (дата звернення : 7.03.2024).
6. Шаріна А. «Розширені» способи фортепіанного звуквидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів). *Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство*. Київ, 2015. Вип. 58. С. 31–42.
7. Fechner G. *Elemente der Psychophysik*. Leipzig : Breitkopf und Hartel, 1860. Vol. 2. 338 s.
8. Kautz M. *Vorsicht Hor-Fallen! Portrat der ukrainischen Komponistin Anna Korsun*. *MusikTexte. Zeitschrift fur neue Musik*. 2016. August (Nu 150). S. 6–11.
9. Tchiba M. *Aus Stille geboren (die musik der ukrainischen Komponistin Anna Korsun)*. *Neue Zeitschrift fur Musik*. 2015. Nu. 3. S. 59–61.
10. Tukova I. *Treatment of Sound in Contemporary Art Music (at the example of works by Ukrainian composers)* Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). Paris : Atlantic Press, 2020. Vol. 469. P. 269–276.

REFERENCES:

1. Hnativ, N. (2019). *Indyvidual'nyy styl' vokal'noyi tvorchosti Anny Korsun* [The formations of Anna Korsun's individual style in the sound space of vocal creativity]. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*, 126, 68–79 [in Ukrainian].
2. Davydov, M. (2004). *Teoretychni osnovy formuvannya vykonavs'koyi maysternosti bayanista i akordeonista : pidruchnyk* [Theoretical bases of formation of performing skill of the accordionist : textbook]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 290 [in Ukrainian].
3. Yergiev, I. (2008). *Ukrains'kyu "modern-bayan" yak fenomen svitovoho mystetstva* [Ukrainian "modern-bayan" – a phenomenon of world art : a monograph]. Odessa : Drukars'kyu Dim, 168 [in Ukrainian].
4. Ivanova, I. (2020). *Sposoby roboty z shumovymy zvukamy u vokal'nomu tvorі (na prykladi "Landscapes" Anny Korsun)* [Methods of work with noise sounds in a vocal piece (at the example of Anna Korsun's "Landscapes")]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura : naukovyy zbirnyk*. Odessa, 31(2), 273–283 [in Ukrainian].
5. Saf'yan, D. (2020). *Slukhaty suchasnu akademichnu muzyku: Ulenflucht Anny Korsun* [Listen to modern academic music: *Ulenflucht* by Anna Korsun]. Available at: URL: https://theclaquers.com/posts/3814?fbclid=IwAR3j8iWEE7LkEk4XJ5oD8V4jkw4qXAa_EOr_Dp5crl14aBJSX8m54gg35tU (accessed: 7 March 2024) [in Ukrainian].
6. Sharina, A. *"Rozshyreni" sposoby fortepiannoho zvukovydobuvannya: dosvid klasyfikatsiyi (na prykladi tvoriv dlya fortepiano solo suchasnykh ukrayins'kykh kompozytoriv)* [Extended method of piano sound productions: the experience of classification (at the examples of Ukrainian composers' works for piano solo)]. *Kyyivs'ke muzykoznavstvo. Kul'turolohiya i mystetstvoznavstvo*, 58, 31–42 [in Ukrainian].

7. Fechner, G. (1860). Elemente der Psychophysik [Elements of psychophysics]. Leipzig : Breitkopf und Hartel, 2, 338 [in German].
8. Kautz, M. (2016). Vorsicht Hor-Fallen! Portrat der ukrainishen Komponistin Anna Korsun [Cerafully hearing traps! Portrait of the Ukrainian composer Anna Korsun]. MusikTexte. Zeitchrift fur neue Musik, 150, 6–11 [in German].
9. Tchiba, M. (2015). Aus Stille geboren (die musik der ukrainischen Komponistin Anna Korsun) [Born of silence (the music of the Ukrainian composer Anna Korsun)]. Neue Zeitschrift fur Musik, 3, 59–61 [in German].
10. Tukova, I. (2020). Treatment of Sound in Contemporary Art Music (at the example of works by Ukrainian composers) Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Expirience, Education (ICASSEE 2020). Paris : Atlantic Press, 469, 269–276 [in English].

УДК 782У;782І Х72

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

Наталія ГРИНИШИН

аспірантка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Нержанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0007-7536-3358

Бібліографічний опис статті: Гринишин, Н. (2024). Вплив церковного багатоголосого хорового співу на українські культурні та націєтворчі процеси. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 17–22, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-3>

ВПЛИВ ЦЕРКОВНОГО БАГАТОГОЛОСОГО ХОРОВОГО СПІВУ НА УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРНІ ТА НАЦІЄТВОРЧІ ПРОЦЕСИ

Мета статті – обґрунтувати роль церковного багатоголосого хорового співу в українських культурних та націєтворчих процесах. **Методологія дослідження** полягає у використанні історико-культурологічного, порівняльного та індуктивного методів. **Наукова новизна.** При розгляді історичних, політичних, релігійних та культурних контекстів розвитку української музичної культури кінця XVI–XVII століть, виявлено, що церковне хорове виконавство відіграло велику консолідуючу роль в українському суспільстві. **Висновки.** Утвердження засад професійного багатоголосого хорового співу на межі XVI–XVII століть стало важливим етапом у розвитку української музичної культури. Поштовхом для його появи та розповсюдження стала низка політичних, релігійних, культурних чинників. Оскільки політика Польщі, до складу якої входила більшість українських земель, була спрямована на окатоличення українців та нівелювання в них національного елементу, православна віра в цих умовах слугувала для українського народу чи не єдиним засобом вираження власної самобутності, національної ідентичності. Цьому в значній мірі сприяла музична складова православного обряду, а саме багатоголосий хоровий спів (партесний), який мав високу мистецьку вартість, про що свідчать характеристики сучасників, зокрема іноземців. Саме він (хоровий спів) відіграв велику роль у релігійних конфліктах, адже українці використовували його як своєрідну «зброю» в боротьбі проти своїх конфесійних противників, застосовуючи їхні ж методи – перетягування населення на свій бік, завдяки художній якості хорового виконавства. Об'єднавча функція хорового мистецтва яскраво прослідковується у практиці «загального співу» в українських церквах, що полягав у спільному виконанні богослужбових церковних пісень мирянами та хором. Консолідуючий потенціал хорового співу посилювали – естетичний аспект співацького виконавства, музично-емоційна виразовість партесних композицій.

Ключові слова: церковний багатоголосий хоровий спів, культура, національна ідентичність.

Nataliia HRYNYSHYN

PhD student at the Department of Music History, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostap Nyzhankivsky str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0007-7536-3358

To cite this article: Hrynyshyn, N. (2024). Vplyv tserkovnoho bahatoholosoho khorovoho spivu na ukraini kulturni ta natsiietvorchi protsesy [The influence of church polyphonic choral singing on Ukrainian cultural and nation-building processes]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 17–22, doi:

THE INFLUENCE OF CHURCH POLYPHONIC CHORAL SINGING ON UKRAINIAN CULTURAL AND NATION-BUILDING PROCESSES

The purpose of the article is to substantiate the role of church polyphonic choral singing in Ukrainian cultural and nation-building processes. **The research methodology** is based on historical and cultural studies, comparative and inductive methods. **Scientific novelty.** When considering the historical, political, religious and cultural contexts of the development of Ukrainian musical culture in the late sixteenth and seventeenth centuries, it was found that church choral performance played a great consolidating role in Ukrainian society. **Conclusions.** The establishment of the principles of professional polyphonic choral singing at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries was an important stage in the development of Ukrainian musical culture. The impetus for its emergence and spread was a number of political, religious, and cultural factors. Since the policy of Poland, which included most of the Ukrainian lands, was aimed

at Catholicizing Ukrainians and leveling their national element, the Orthodox faith in these conditions served as almost the only means for the Ukrainian people to express their own originality and national identity. This was largely facilitated by the musical component of the Orthodox rite, namely polyphonic choral singing (*partes*), which had a high artistic value, as evidenced by the characteristics of contemporaries, including foreigners. It (choral singing) played an important role in religious conflicts, as Ukrainians used it as a kind of “weapon” in the struggle against their confessional opponents, using their own methods of drawing the population to their side, thanks to the artistic quality of choral performance. The unifying function of choral art can be clearly seen in the practice of “common singing” in Ukrainian churches, which consisted of joint performance of liturgical church songs by the laity and the choir. The consolidating potential of choral singing was enhanced by the aesthetic aspect of singing performance, musical and emotional expressiveness of *partes* compositions.

Key words: church polyphonic choral singing, culture, national identity.

Актуальність проблеми. Багатоголосий хоровий спів як домінуючий вид музичної виконавської практики в українських церквах мав великий вплив на культурні та націєтворчі процеси в Україні. Попри значну кількість наукових праць, присвячених питанням української духовної музики, аналізу стилістичних особливостей хорових жанрів різних епох, роль церковного багатоголосого хорового співу в конструюванні української національної ідентичності досі недостатньо висвітлена.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляд церковного хорового виконавства в контексті історії та теорії партесного стилю, досліджень духовної музики другої половини XVIII століття знаходимо в монографіях «Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.» Ніни Герасимової-Персидської (1978) та «Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій» Ольги Шуміліної (2012). Питання церковного хорового співу порушуються у працях Пилипа Козицького (1971), Лідії Корній (1996), Олександри Цалай-Якименко (2002). Вплив українського церковного хорового мистецтва на процес конструювання національної ідентичності в Галичині відзначає Мирослава Новакович у дисертаційному дослідженні «Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності» (2020).

Мета статті – обґрунтувати роль церковного багатоголосого хорового співу в українських культурних та націєтворчих процесах.

Виклад основного матеріалу. На культивування церковного багатоголосого хорового співу (партесного) серед українців значно вплинув геополітичний фактор, про що пише Микола Підгорбунський, зауважуючи, що «передумовами поширення партесного співу була експансія Польщі проти західних руських князівств та поступова їх колонізація» (Підгорбунський,

2016, с. 120). Внаслідок загарбницької політики держав-сусідів більшість українських земель ввійшла до складу Великого князівства Литовського (Київщина, Чернігово-Сіверщина, Переяславщина, Брацлавщина, Волинь) та Польського королівства (Галичина, Західне Поділля). Якщо під литовською владою українські князівства все ж зберігали свою автономію, представники української знаті входили до великокнязівської ради і центральної адміністрації, православна церква займала панівні позиції, то політика поляків була кардинально протилежною. Складне становище українського населення в значній мірі посилила Люблінська унія. Остання була укладена 1569 року, в результаті чого відбулося об'єднання Великого князівства Литовського та Польського королівства в одну державу – Річ Посполиту, яка «мала єдиного виборного короля, сейм, гроші, податки та єдину зовнішню політику» (Субтельний, 1992, с. 78). Українські землі, що відійшли до Польщі були поділені «на Подільське, Брацлавське, Белзьке, Руське (з центром у Львові), Волинське (з центром у Луцьку) та Київське воєводства» (Підгорбунський, 2016, с. 120). Українсько-канадський історик Орест Субтельний переконаний, що Люблінська унія «стала для українців подією величезної ваги». За висловленням науковця, «попри всі свої недоліки Велике князівство Литовське протягом двох століть створювало для них сприятливі умови існування. Українські князі хоч і підпорядковувалися литовцям, однак мали великий вплив у суспільній, економічній, релігійній та культурній царинах життя. Проте, як свідчила доля Галичини, що першою потрапила під владу Польщі, з переходом українських земель від Литви до Польщі було поставлено під сумнів саме існування українців як окремої етнічної спільності» (Субтельний, 1992, с. 78). Лідія Корній у створенні союзу зазначених

вище держав вбачає позитивні та негативні наслідки. До позитивних вона зараховує те, що більшість українських земель, які були розділені між двома державними утвореннями, об'єдналися в одне ціле, тим самим ліквідуючи кордон між Західною та Східною Україною та консолідуючи українське населення (Корній, 1996, с. 92). На думку відомого українського історика Наталії Яковенко, «руйнування давньої взаємовідособеності українських земель, що відбувалося завдяки фізичному переміщенню населення різних регіонів, стало однією з головних передумов виокремлення з православної руської маси Речі Посполитої – білорусів та українців – усвідомленої української спільноти» (Яковенко, 1997, с. 135). Негативні наслідки Люблінської унії для українців, як констатує Л. Корній, «пов'язані зі шляхетсько-католицькою політикою Польщі, спрямованою на денаціоналізацію та окатоличення українського народу, на його поневолення» (Корній, 1996, с. 93). Щодо православної церкви, то вона за польського владарювання перебувала у край складному становищі та навіть опинилася під загрозою зникнення.

Оскільки православна віра в цих умовах, як зауважує О. Субтельний, залишалася «синонімом» української культури, її роль у суспільстві значно зросла, адже «за відсутності власної держави церква слугувала для українців єдиним інститутом вираження їхньої самобутності» (Субтельний, 1992, с. 88). А. Трохименко зазначає, що сприйняття українцями «православної церкви як церкви національної залишалося гарантією самозбереження українського етносу в релігійному та культурному планах, що було передумовою і запорукою майбутнього політичного відродження» (Трохименко, 2011, с. 275). Саме тому, за твердженням Л. Корній, український народ так яро її захищав, а під релігійним гаслом – оборона православної віри – відбувалися козацькі, селянські повстання проти польського панування та виникали братства у містах (Корній, 1996, с. 93).

Поява в Україні партесного хорового співу пов'язана також з тим, що починаючи з середини XVI століття в українській музичній культурі відбуваються зміни художньої системи. За висловленням Олександри Цалай-Якименко, цей процес своєрідного відродження «відбувався як синтез різних культурних традицій:

зміцненої кирило-мефодіївської (руського ірмо-лойного співу), трансплантованої новогрецької та балканослов'янської монодії, запозиченого латинського багатоголосся (і простих його форм, і фігуральних, концертних), нарешті, нових протестантських співів – кантів і псалмів (побожних пісень), що призначались для виконання парафіянами» (Цалай-Якименко, 2002, с. 13). Розвиток нової музичної культури уможливила низка нововведень: «перехід на нову загальноєвропейську музичну писемність, освоєння нормативів акордового тонально-гармонічного багатоголосся», «розбудова нової системи музичного виховання у братських школах, доступних молоді усіх суспільних верств» (там само).

Братські школи, які створювались українським православним населенням з метою захисту його соціально-національних прав, стали головними осередками освіти та культури. Їх фундатори, за словами Пилипа Козицького, ставили важливу мету – «об'єднати членів православно-католицької церкви в “братское неразорванное любве поприсяженный зв'язок и зедночєньє”, зосередити в своїх руках релігійно-патріотичне виховання руської молоді і, нарешті, стати за твердиню для всього руського, національного» (Козицький, 1971, с. 16). А. Трохименко, розглядаючи основні елементи системної організації навчання музиці у братських школах, робить висновок, що їх діяльність тісно пов'язана з «боротьбою за незалежність і збереження національної самобутності українського народу» (Трохименко, 2011, с. 276). Братства, як стверджує О. Цалай-Якименко, окрім того, що були місцем, де сформувались раціональні варіанти музичної азбуки та граматики, «стали лабораторіями освоєння технологій концертного хорового співу, який покладено в основу української партесної творчості в барокову добу» (Цалай-Якименко, 2002, с. 32). Загалом, «на межі XVI – XVII ст. братський рух охопив цілий ряд міст і сіл – спочатку в Західній Україні, а потім і в інших регіонах» (Корній, 1996, с. 103). Найбільшими братствами були: Львівське (1585 р.), Київське (1615 р.) та Луцьке (1617 р.).

П. Козицький у своїй праці «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування» висловлює припущення, що розвиток іншого напрямку в українській церковній музиці, для

якого характерний поворот «саме в бік гармонії», пов'язаний з формуванням нового естетичного смаку в українського народу. Так, слідуючи за міркуваннями науковця, «краса “мусикійных согласій”», які «лунали в католицьких храмах, примушувала чуйних православних співаків відчувати убозтво неоздобленої одногосолої мелодії», через що «їхні серця трепетно прагнули тієї хвилини, коли на крилах їхніх храмів залунає солодка “мусикія”, але не чужої віри, а православна». На думку П. Козицького, «в гармонічному співі, який являв собою невичерпний матеріал для творчості, відчувався вихід з того глухого кута, що в нього потрапила церковноспівацька справа на Півночі» (Козицький, 1971, с. 19). Як зазначає дослідник, «найважливішою спонукою до негайної реформи церковного співу була та боротьба з католицизмом і унією, що стала гаслом діяльності братств», адже «костьольна музика правила ворогам православної віри за один із кращих засобів пропаганди» (Козицький, 1971, с. 21). Це вплинуло на те, що в українській церковній музиці з'являється і стрімко поширюється хорове багатоголосся, бо «для плідотворної боротьби з католицизмом руський народ конче потребував “елико мощно прекрасное устроить у себя божественное пініе по чину мусикійных согласій на посрамленіе бездушних висканій римских”» (там само).

У релігійних конфліктах велику роль відіграв сам хорівий спів, адже українці використовували його як своєрідну «зброю» в боротьбі проти своїх конфесійних противників, застосовуючи їхні ж методи – перетягування населення на свій бік, завдяки художній якості хорового виконавства. Українська культура протиставляла себе польській, тому музична складова православного обряду сприймалась як засіб утвердження своєї ідентичності. Таку боротьбу українське православне населення було змушене вести і з католиками, і з Росією. Про важливість хорового співу та підтримання його на належному професійному рівні свідчать факти викрадення українських талановитих співаків єзуїтами, а також вивезення їх російською владою до Московського царства. Оскільки останнє «йшло» в Європу, воно хотіло показати свою європейську ідентичність через українські співацькі традиції.

Ще у XVII столітті іноземці почали виділяти українців саме через якість хорового співу, звер-

таючи увагу на те, що вони – не тільки нація козаків, яка вміє воювати, захищати свої права та свободи, але й нація з високими мистецькими досягненнями, зокрема у сфері співацького виконавства. Мандрівник, син Антіохійського Патріарха Макарія – Павло Алеппський, подорожуючи українськими землями, був здивований високим рівнем культури, а особливо тим, що майже всі мешканці, навіть «жінки та їх дочки, вміють читати та знають порядок богослужби і церковний спів» (Січинський, 1946, с. 39). Він, спостерігаючи за виконавською практикою жіночого Вознесенського монастиря у Києві, відзначав: «Монахині співали й читали приємним наспівом і ніжними голосами, що розривали серце і викликали сльози: це був спів зворушливий, що хапав за душу, і багато кращий за спів чоловіків. Ми були захоплені приємними голосами і співом, особливо дівиць дорослих та маленьких. Всі вони уміють читати, знайомі з філософією, логікою і займаються творчістю» (Цалай-Якименко, 2002, с. 51). Лютеранський пастор Іоан Гербіній, який відвідав Київ близько 1675 року, висловлюється так: «Грекоросіяни багато святіше й величніше прославляють Бога, ніж римляни. Псалмів та інших святих церковних пісень батьків щодня виголошується в храмах з приспівуванням народу рідною мовою, з додержанням усіх правил музичного мистецтва. В найприємнішій та гучній гармонії чується нарізно дискант, альт, тенор та бас. У них простий люд розуміє, що саме клір співає або читає природною слов'янською мовою. Всі миряни через те співають, з'єднавшись із кліром, та ще й так гармонійно та благоговійно, що я, будиши в захваті від прослуханого, уявляв собі, що я в Єрусалимі й бачу там образ і дух первовічної християнської церкви» (Козицький, 1971, с. 58). Це зумовило той факт, що церковний багатоголосий спів вже у першій половині XVII століття став одним із засобів національної самоідентифікації українців, оскільки музика має велику консолідуючу силу. Польський композитор Кароль Шимановський у своїй дисертації «Виховна роль музичної культури» пише, що історія людства насправді є історією його мистецтва і підкреслює сутність останнього, вказуючи на його універсальність, об'єднавчу та організаційну силу в ім'я вищої мети. У той час, коли відбувається про-

цес конструювання ідентичності, музика є джерелом висловлення, у час, коли суспільство поділяється на індивідів, музика має здатність об'єднувати та як організована матерія володіє властивостями, які допомагають будувати і міжособистісні стосунки, і більші соціальні форми. Тому, спираючись на автора, можна з упевненістю констатувати, що хор є «мікрокосмосом групи», який можна порівняти з «мікрокосмосом держави» (Szymanowski, 1930, с. 92). Щодо церковного хорового співу, то його роль у згуртуванні різних кіл українського суспільства є надзвичайно вагомою, адже церква, як зазначає Андрій Ольховський, «будучи основною сферою застосування мистецтва в умовах середньовіччя», і надалі «намагалася монополізувати духовне виховання народу. Вона досить часто відіграла роль політичного і культурного центру, і театру, де розігрувалося чудесне видовище, зміст якого полягав у показі могутності, величності й неземного характеру земної влади». Саме тому, за словами дослідника, «церковне мистецтво використовувалося як один з наймогутніших засобів впливу на маси» (Ольховський, 2003, с. 121).

Об'єднавча функція хорового мистецтва яскраво прослідковується у практиці «загального співу» в українських церквах, що вражало іноземців. За словами П. Козицького, загальний спів, почутий І. Гербінієм у Братській шкільній церкві, «полягав у тому, що миряни з енергійною допомогою студентів-молільників виконували разом із кліром ті богослужбові церковні пісні, які співав хор на простий повсякденний розспів» (Козицький, 1971, с. 60). Слідуючи за міркуваннями І. Бермес, «якщо розглянути хоровий спів у площині фізіологічних, вольових і емоційних можливостей людини, то виникає цікава модель світовідчуття»: «механізми хорового співу пов'язані з кисневим перенасиченням легень, відповідно, співаки відчують підвищену активність, піднесеність, тобто переживають “ейфорію”»; «саме “сила великих почувань, краса вислову” (за С. Єфремовим) сприяють катарсису»; «переживання майже

містичного відчуття духовного єднання в спільній співочій діяльності» (Бермес, 2011, с. 323).

Незважаючи на те, що зразки партесної музики є авторськими творами, більшість із них дійшли до наших днів як анонімні. Однак, Л. Корній помічає й іншу тенденцію – «коли композитори претендують на “інтелектуальну власність” і фіксують своє авторство» (Корній, 1996, с. 223). Так, у реєстрі нотних зошитів Львівського братства 1697 року зазначені українські композитори, серед яких Микола Дилецький, Симеон Пекалицький, Колядчин, Гавалевич, Чернушчин, Бишовський, Завадовський, Шаваровський, Яжевський, Лаконек. У київській колекції партесної музики зафіксовані такі автори, як Іван Домарацький, Герман Левицький, Феодосій Світлий, Дмитро Попов, Давидович. На авторство окремих українських Служб Божих того часу вказують імена – Микола, Грицько, Дума (там само).

Загалом, XVII – перша половина XVIII століть відзначились високим рівнем розвитку українського церковного музичного мистецтва, що, в свою чергу, підготувало його «золоту добу», пов'язану з іменами Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артемія Веделя та відіграло надзвичайно вагому роль у процесах українського культурного націєтворення.

Висновки. Розвиток церковного хорового співу та усталення засад його багатоголосого викладу на межі XVI–XVII століть стали важливим етапом в історії української музичної культури та відіграли велику консолідуючу роль в українському суспільстві. Ці процеси були спровоковані рядом політичних, релігійних, культурних чинників. Високу художню якість та естетичний аспект хорового виконавства в українських церквах XVII століття відзначають сучасники, зокрема іноземці. З'ясовано, що через музичну складову православної обряди українці утверджували власну окремішність та національну ідентичність. Завдяки об'єднавчому потенціалу, церковний багатоголосий хоровий спів значно вплинув на українські культурні та націєтворчі процеси.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бермес І. Хоровий спів і ментальність українців. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 319–324
2. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. К.: Муз. Україна, 1978. 182 с.
3. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ: Музична Україна, 1971. 148 с.

4. Корній Л. Історія української музики. ч. 1. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ; Харків; Нью-Йорк, 1996. 314 с.
5. Новакович М. О. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2020. 490 с.
6. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.
7. Підгорбунський М. А. Соціально-історичні чинники появи партесного співу в українській православній церкві. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2016. Вип. 34. С. 119–125. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2016_34_16
8. Січинський В. Чужинці про Україну. Авґсбург, 1946. 118 с.
9. Субтельний О. Україна: історія. Київ: Либідь, 1992. 512 с.
10. Трохименко А. О. Музична освіта у братських школах як передумова національно-культурного відродження України XVII століття. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. 2011. Вип. 11. С. 275–278. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2011_11_74
11. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ; Львів; Полтава, 2002. 500 с.
12. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій. Донецьк, 2012. 299 с.
13. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. Київ: Генеза, 1997. 380 с.
14. Szymanowski K. *Wychowawczo rola kultury muzycznej*. PWN. Warszawa, 1930. 180 s.

REFERENCES:

1. Bermes, I. (2011). Khorovyi spiv i mentalnist ukraintiv [Choral singing and the mentality of Ukrainians]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Mystetstvoznnavstvo*. Ivano-Frankivsk. Vyp. 21–22. S. 319–324 [in Ukrainian].
2. Herasymova-Persydska, N. (1978). Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st. [A choral concert in Ukraine in the seventeenth and eighteenth centuries]. K.: Muz. Ukraina. 182 s. [in Ukrainian]
3. Kozytskyi P. (1971). Spiv i muzyka v Kyivskii akademii za 300 rokiv yii isnuvannia [Singing and music at the Kyiv Academy for 300 years of its existence]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 148 s. [in Ukrainian]
4. Kornii L. (1996). Istoriiia ukrainskoi muzyky. ch.1. (vid naidavnishykh chasiv do seredyiny XVIII st.) [History of Ukrainian Music. part 1 (from ancient times to the middle of the eighteenth century)]. Kyiv; Kharkiv; Niu-York. 314 s. [in Ukrainian]
5. Novakovych M. O. (2020). Halytska muzyka habsburzkoj doby (1772-1918) v konteksti yavyshecha natsionalnoi identychnosti [Galician Music of the Habsburg Era (1772–1918) in the Context of the Phenomenon of National Identity]: dys. ... d-ra mystetstvoznnavstva: 17.00.03. Odesa. 490 s. [in Ukrainian]
6. Olkhovskiy A. (2003). Narys istorii ukrainskoi muzyky [An outline of the history of Ukrainian music]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 512 s. [in Ukrainian]
7. Pidhorbunskiy M. A. (2016). Sotsialno-istorychni chynnyky poiavy partesnogo spivu v ukrainskii pravoslavniitserkvi [Social and historical factors in the emergence of partes singing in the Ukrainian Orthodox Church]. *Visnyk KNUKіM*. Seriiia: Mystetstvoznnavstvo. Vyp. 34. S. 119–125. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2016_34_16 [in Ukrainian]
8. Sichynskiy V. (1946). Chuzhyntsi pro Ukrainu [Foreigners about Ukraine]. Avgsburg. 118 s. [in Ukrainian]
9. Subtelnyy O. (1992). Ukraina: istoriia [Ukraine: history]. Kyiv: Lybid. 512 s. [in Ukrainian]
10. Trokhymenko A. O. (2011). Muzychna osvita u bratskykh shkolakh yak peredumova natsionalno-kulturnoho vidrodzhennia Ukrainy XVII stolittia [Musical Education in Fraternal Schools as a Prerequisite for the National and Cultural Revival of Ukraine in the Seventeenth Century]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*. Seriiia 14: Teoriiia i metodyka mystetskoi osvity. Vyp. 11. S. 275–278. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2011_11_74 [in Ukrainian]
11. Tsalai-Yakymenko O. (2002). Kyivska shkola muzyky XVII stolittia [Kyiv School of Music of the XVII century]. *Naukove tovarystvo im. T. H. Shevchenka*. Kyiv; Lviv; Poltava. 500 s. [in Ukrainian]
12. Shumilina O. (2012). Stylova dynamika ukrainskoi dukhovnoi muzyky XVII–XVIII st. za materialamy rukopysnykh kolektsii [The Stylistic Dynamics of Ukrainian Sacred Music of the XVII–XVIII Centuries Based on the Materials of Manuscript Collections]. Donetsk. 299 s. [in Ukrainian]
13. Iakovenko N. (1997). Narys istorii Ukrainy z naidavnishykh chasiv do kintsia XVIII st. [An outline of the history of Ukraine from ancient times to the end of the eighteenth century]. Kyiv: Heneza. 380 s. [in Ukrainian]
14. Szymanowski K. (1930). *Wychowawczo rola kultury muzycznej* [The educational role of musical culture]. PWN. Warszawa. 180 s. [in Polish]

УДК 78.071.2.03:792.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-4>

Сергій КАЧУРИНЕЦЬ

заслужений артист України, доцент кафедри хореографії, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського підпілля, 139, м. Хмельницький, Україна, 29013

ORCID: 0009-0006-3910-348X

Лілія КАЧУРИНЕЦЬ

старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського підпілля, 139, м. Хмельницький, Україна, 29013

ORCID: 0000-0002-7800-789X

Бібліографічний опис статті: Качуринець, С., Качуринець, Л. (2024). Диригентсько-хореографічні колаборації у сценічних постановках. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 23–29, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-4>

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРЕОГРАФІЧНІ КОЛАБОРАЦІЇ У СЦЕНІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ

У статті розглянута спільна диригентська та хореографічна діяльність у сценічних постановках. **Метою дослідження** є аналіз диригентсько-хореографічних колаборацій у сценічному мистецтві та виділення деяких аспектів міжгалузевої співпраці. **Методологією дослідження** стали культурні надбання у творчих заходах, усвідомлення можливостей та суб'єктивно-типологічних характеристик особистості диригента, залучення ефективних технічних новацій у мистецьких проєктах. Компаративний аналіз дозволив порівняти різні проєкти, де відбувалася тісна співпраця диригента і хореографа, виділити загальні закономірності та специфічні особливості кожного з них.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що здійснено аналіз можливостей співпраці диригентів та хореографів у сценічних постановках, наведено приклади способів взаємодії між ними, що розширює межі традиційних уявлень їхніх ролей і підходів у створенні сценічних вистав (спільна робота над ритмом, темпом, динамікою, візуальними аспектами (проєкціями, ітеративом, світловими ефектами), іншими елементами вистави). Розглянуто приклади спільних диригентсько-хореографічних ініціатив, що стали новаторськими у своїй області, та які саме аспекти співпраці сприяли успіху в сценічних постановках. Аргументовано вплив різних культурних контекстів на диригентсько-хореографічні колаборації та як різні традиції та стилі музики і танцю взаємодіють у спільних проєктах.

Висновки. Диригентсько-хореографічні колаборації у сценічних постановках відіграють значну роль у розвитку сучасних перформативних форм. Співпраця між диригентами та хореографами дозволяє створювати багатошарові й насичені вистави, де музика та рух взаємодіють на високому рівні, роблячи сценічні виступи більш привабливими та незабутніми для глядачів. Це важливий напрямок сценічного мистецтва, що відкриває нові горизонти для творчості і сприйняття.

Ключові слова: диригент, хореограф, диригентсько-хореографічні колаборації, мистецькі проєкти, сценічні постановки.

Serhii KACHURYNETS

Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography, Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, 139 Proskurivskoho Pidpillia St, Khmelnytskyi, Ukraine, 29013

ORCID: 0009-0006-3910-348X

Liliya KACHURYNETS

senior lecturer of the Department of Vocal and Conducting-Choral Disciplines, Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, 139 Proskurivskoho Pidpillia St, Khmelnytskyi, Ukraine, 29013

ORCID: 0000-0002-7800-789X

To cite this article: Kachurynets, S., Kachurynets, L. (2024). Dyrhentsko-khoreorafichni kolaboratsii u stsenichnykh postanovkakh [Conducting-choreographic collaborations in stage productions]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 23–29, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-4>

CONDUCTING-CHOREOGRAPHIC COLLABORATIONS IN STAGE PRODUCTIONS

The article examines joint conducting-choreographic activity in stage productions. The objective of the research is to analyze conducting-choreographic collaborations in the performing arts and to highlight some aspects of interdisciplinary collaboration. The methodology of the research was cultural assets in creative activities, awareness of opportunities and subjective-typological characteristics of the conductor's personality, involvement of effective technical innovations in artistic projects. The comparative analysis made it possible to compare various projects where the conductor and choreographer worked closely together, to identify general patterns and specific features of each of them.

The scientific novelty of the research is determined by the fact that the analysis of the possibilities of cooperation of conductors and choreographers in stage productions is carried out, examples of ways of interaction between them are given, which expands the boundaries of traditional ideas of their roles and approaches in creating stage performances (joint work on rhythm, tempo, dynamics, visual aspects (projections, iteration, light effects), other elements of the performance). Examples of joint conducting-choreographic initiatives, which became innovative in their field, and which aspects of cooperation contributed to success in stage productions were considered. The influence of different cultural contexts on conducting-choreographic collaborations are argued and how different traditions and styles of music and dance interact in joint projects.

Conclusions. *Conducting-choreographic collaborations in stage art play a significant role in the development of modern performative forms. The collaboration between conductors and choreographers allows for the creation of multi-layered and rich performances where music and movement interact at a high level, making stage performances more engaging and memorable for the audience. This is an important direction of stage art that opens new horizons for creativity and perception.*

Key words: *conductor, choreographer, conducting-choreographic collaborations, art projects, stage productions.*

Актуальність проблеми. Сучасне сценічне мистецтво являє собою сферу експериментів і синтезу різних жанрів та стилів, де кожен елемент може змінюватися та адаптуватися відповідно до нових умов і вимог часу. Одним із яскравих прикладів таких інновацій є диригентсько-хореографічні колаборації, які представляють унікальний симбіоз двох фундаментальних видів мистецтва – музики і танцю. У цій співпраці диригент, керуючи оркестром, створює музичну тканину, на яку накладається хореографічний малюнок. Хореограф, у свою чергу, доповнює та збагачує музичний твір рухом, надаючи йому нових смислових відтінків. Така взаємодія дозволяє створювати інтегровані мистецькі проекти, де звук і рух стають нероздільними. Для диригентів і хореографів така співпраця стає новим викликом і можливістю для розвитку.

Спільна діяльність допомагає митцям виходити за межі своїх традиційних ролей та розширює їх творчий горизонт. Традиційні музичні та танцювальні форми збагачуються новими підходами де митці створюють оновлений культурний продукт, який відображає сучасні реалії та збагачує культурний ландшафт. Це дозволяє зберегти зв'язок між минулим і сучасним, фор-

муючи багатогранне культурне середовище. Сучасне мистецтво не може залишатися статичним, воно повинно постійно розвиватися і реагувати на виклики часу. Диригентсько-хореографічні колаборації є одним із тих напрямків, які сприяють інноваціям у сценічному мистецтві. Вивчення цієї теми допомагає виявити нові можливості для розвитку творчості, стимулює митців до пошуку оригінальних рішень і проведення експериментів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика сучасного сценічного простору викликає значний інтерес у численних дослідників. Аналіз сучасних сценічних практик, їхні форми та класифікації, а також просторово-часові характеристики і взаємодію з аудиторією висвітлено у дослідженні Катерини Юдової-Романової (Юдова-Романова, 2021, с. 39–54). Проблеми сценографії в режисурі театральних постановок розкрито у статті Оксани Резнік (Резнік, 2012, с. 703–707). Характеристики ідентифікаторів сценічної дії, їхні специфічні різновиди у процесі створення артистом партитури образу ролі відповідно до персоніфікації драматичного твору, враховуючи ознаки ідейно-емоційної словесної та фізичної виразності, проаналізовано у розвідці Володимира

Ніколаєнка (Ніколаєнко, 2023, с. 340–345). Балетмейстерську діяльність у сценічному мистецтві частково розглянуто у роботі Дар'ї Дегтяр (Дегтяр, 2013, с. 342–348). Аналізуючи зазначені праці, можна зробити висновок, що диригенти та балетмейстери у сучасних сценічних постановках часто залишаються у затінку, хоча їхня робота іноді є ключовою для успіху сценічних творів. Таким чином, вибір теми дослідження є беззаперечним.

Мета дослідження – проаналізувати диригентсько-хореографічні колаборації у сценічних постановках та підкреслити важливість міжгалузевої співпраці для досягнення високих художніх результатів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Співпраця між диригентами та хореографами має історичне коріння, яке об'єднує ранні форми танцю та музики. Ця взаємодія базується на спільному прагненні створити цілісний та емоційно насичений виступ, де музика та рух розповідають історію та передають певну ідею. Ранні приклади такої співпраці можна знайти за часи Середньовіччя в Європі у театралізованих виставах релігійного характеру (містичні п'єси, мораліте, фарси та маски) (Wickham, 1985, с. 29).

Британський театрознавець Глінн Вікхем (Glynne Wickham) у своїй монографії «A History of the Theatre» зазначає, що однією з перших збережених світських п'єс англійською мовою є «Інтерлюдія студента та дівчини» (бл. 1300), ім'я драматурга якої невідоме. Лише дві сцени у римованих двовіршах дійшли до наших днів і збереглися в рукописі. Він зберігається в Британській бібліотеці й датований початком XIII століття. Глінн Вікхем звертає увагу на те, що за тоном і формою інтермедія є наближеною до тогочасних французьких фарсів та стверджує, що п'єса: «володіє драматичною дією, комічним настроєм, являється фарсом, у якій хореографія, яку ставили досвідчені мандрівні актори-музиканти, була простою та комічною у своїй пантомімі» (Wickham, 1985, pp. 63–64).

Фундатором тісної співпраці диригента та хореографа став творець французької національної опери, танцюрист, композитор і диригент Жан-Батіст Люллі (Jean-Baptiste Lully). Як капельмейстер Королівського двору (1650–1660), Ж. Люллі активно брав участь у придворних балетах, виступаючи як автор музики,

постановник, актор і танцюрист. Він ґрунтовно освоїв традиції французького танцю, його ритмо-інтонаційні та сценічні особливості. Співпраця з драматургом Жаном Мольєром сприяла розумінню національної своєрідності сценічної мови та акторської гри, що призвело до створення музики для багатьох п'єс, таких як «Одруження з примусу», «Принцеса Еліди», «Сицилія», «Любов-цілителька» та інших. У деяких з цих постановок Ж. Люллі виконував головні ролі із власною хореографією, зокрема Пурсоньяка в комедії-балеті «Пан де Пурсоньяк» (1669) та Журдена в «Міщанин-шляхтич» (1670) (Белявіна, 2012).

Зразком тісної співпраці диригента і хореографа назвемо роботу німецького композитора і диригента Крістофа Глюка (Christoph Gluck) та італійського хореографа Гаспаро Анджоліні (Gasparo Angiolini), які спільно працювали над реформуванням опери. Сутність такої диригентсько-хореографічної колаборації полягала в інноваційному підході до створення оперних постановок, що включала інтеграцію музики і хореографії для досягнення більшої драматичної виразності. Митці реформували традиційну оперу з музичного спектаклю у повноцінний драматичний твір, де музика, текст і танець взаємодіють як єдине ціле. Вони усунули довгі і часто штучні арії та замінили їх на більш природні музичні та танцювальні сцени, які краще передавали емоції та розвиток сюжету.

На думку американської музикознавиці Ребекки Гарріс-Воррік, Г. Анджоліні інтегрував танець у загальну драматичну дію, роблячи його важливою частиною вистави. Танець перестав бути просто декоративним елементом і став інструментом для поглиблення драматичної атмосфери та розвитку сюжету. В свою чергу К. Глюк адаптував музику до хореографічних задумів балетмейстера, створюючи мелодії та ритми, які підкреслювали рухи та емоції танцюристів. Їхня співпраця базувалася на єдиному баченні опери як цілісного художнього твору, де кожен елемент працював на досягнення єдиної мети: максимального вираження драматичного змісту. Завдяки цій колаборації, опери «Орфей та Еврідіка» (1762) та «Альцеста» (1767) стали знаковими творами, що суттєво вплинули на розвиток оперного жанру, демонструючи нові можливості для інтеграції музики і хореографії (Harris-Warrick, 2020, pp. 633–634).

Цікавими з точки зору об'єднання музики і танцю є ідеї французького теоретика танцю, хореографа та основоположника сучасного балету Жан-Жоржа Новера (Jean-Georges Noverre). У своїй праці «Листи про танець та балети» («Lettres sur la danse et les ballets», 1767), він критикував композиторів та капельмейстерів, які керували виставами, дотримуючись старовинних оперних традицій. Ж. Новер зазначав, що танцюристи виконували свої партії відповідно до смаків композиторів (Noverre, 1767, р. 77). Великий реформатор відмінив театральні маски та перуки у танцюристів, сприяючи більшій виразності танцю та його розумінню глядачем. Він відійшов від балету як химерного танцю заради самого танцю і підкреслював, що «театр не терпить нічого зайвого, тому необхідно виганяти зі сцени все, що може послабити інтерес, і випускати на неї рівно стільки персонажів, скільки потрібно для виконання даної драми» (Noverre, 1767, р. 122). Головним виразним засобом на сцені стала пантоміма, яка іноді заміняла оперні арії та несла власне смислове навантаження. Таким чином, міміка в рух стали підпорядковуватися драматичній думці.

У XIX столітті в творчості німецького композитора і диригента Ріхарда Вагнера прослідковується прагнення до синтезу мистецтв, зокрема музики, драми, візуальних ефектів та хореографії. Щодо хореографії, він висунув низку вимог її використання у оперних постановках, як-от:

1. Єдність мистецтв. Р. Вагнер прагнув створити «Gesamtkunstwerk» («Тотальний витвір мистецтва»), де музика, драма та хореографія були б об'єднані в єдине ціле для більш захоплюючого візуального досвіду глядачів.

2. Символізм та алегорія. Р. Вагнер часто використовував хореографію для створення символічних та алегоричних образів. Наприклад, в опері «Летючий голландець» танець русалок символізує спокусу та небезпеку моря, а танець ельфів у «Тангойзері» представляє світ магії та фантазії.

3. Драматична функція. Р. Вагнер не підтримував балетні інтермедії, які не мали зв'язку із сюжетом опери. Він наполягав на тому, щоб хореографія була інтегрована в драму та слугувала для просування сюжету або розвитку персонажів.

4. Співпраця з хореографами. Р. Вагнер тісно співпрацював з хореографами (французький балетмейстер Люсьєн Петіпа, італійська балетмейстерка Вірджинія Цуккі). Він надавав їм детальні інструкції щодо рухів, костюмів та декорацій. Особисто здійснював оркестрові репетиції з танцюристами та дослуховувався до їхніх порад.

5. Вплив на оперу. Вимоги композитора щодо хореографії були запозичені багатьма іншими композиторами, такими як Джузеппе Верді та Джакомо Пуччіні (Hinrichsen, 2001, s. 72–87).

Зазначимо, що ідеї Р. Вагнера щодо хореографії не завжди були популярними, і деякі критики вважали, що вони занадто нав'язливі або відволікають від музики. Однак його вплив на оперне мистецтво був безперечним, і його ідеї щодо єднання мистецтв та використання хореографії для драматичного ефекту продовжують надихати митців і сьогодні.

XX століття стало свідком розквіту диригентських та хореографічних колаборацій, що призвело до створення новаторських та захоплюючих творів, які розширили межі обох мистецтв. Ця співпраця ґрунтувалась на взаємній повазі та розумінні, а також на спільній пристрасті до створення чогось унікального та виняткового. Яскравим прикладом є постановка мюзиклу «Вестсайдська історія» (1961), створена Леонардом Бернстайном та Джеромом Роббінсом. Музика та авторське керування Л. Бернстайна та хореографія Д. Роббінса майстерно інтегрують елементи джазу, латиноамериканської музики та класичного балету, формуючи захоплюючу і зворушливу історію про кохання та ненависть у Нью-Йорку.

Американський мистецтвознавець Натан Стітусвоємудисертаційномудослідженні зауважує, що ідея проєкту належить американському танцівнику і хореографу Джерому Роббінсу (Jerome Robbins), який у 1949 році запропонував американському диригенту та композитору Леонарду Бернстайну (Leonard Bernstein) співпрацювати над сучасною адаптацією «Ромео і Джульєтти» у формі мюзиклу. Планувалося зосередити сюжет на конфлікті між ірландською католицькою родиною та єврейською сім'єю на Манхеттені під час Великодня. Після завершення першої чернетки проєкт було відкладено майже на п'ять років. У 1955 році

робота над мюзиклом відновилася, але із зміненим сюжетом, зосередженим на конфлікті між бандами підлітків у Нью-Йорку. Л. Бернстайн і Д. Роббінс розробили нову версію, яка згодом стала «Вестсайдською історією» (Stith, 1996).

Новий сценарій наслідував «Ромео і Джульєтту», але деякі персонажі та сцени були вирізані. Мова твору також викликала труднощі оскільки Джером Роббінс запровадив стилізований вуличний жаргон. Деякі пісні було вилучено чи перенесено до інших сцен, наприклад пісню Тоні та Марії «One Hand, One Heart», як символ кохання, перенесли до сцени у весільному салоні, а замість неї написати «Tonight». Комічна сцена з офіцером Крупке була додана, щоб пом'якшити напругу (Stith, 1996, pp. 99–100).

Проект мав численні виклики, включаючи кастинг, оскільки актори мали співати, танцювати, грати і виглядати як підлітки. Протягом репетицій Джером Роббінс підтримував атмосферу реальності бандитського життя, тримаючи акторів окремо і публікуючи новини про насильство у місцевих ЗМІ. Він прагнув суворого реалізму і надав акторській групі більше свободи в інтерпретації своїх ролей. Репетиційний процес був ускладнений вимогою збереження складної партитури Леонарда Бернстайна (без скорочень та фінансових обмежень продюсера). Під час прем'єри мюзиклу на Бродвеї співпраця між авторами була напруженою, і вони не спілкувалися (Stith, 1996, pp. 102–103).

У вересні 1957 року критики привітали «Вестсайдську історію» як революційний внесок у музичний театр. Волтер Керр у журналі «New York Herald Tribune» описав її як «радіоактивний попіл», зазначаючи, що диригент і хореограф створили «найбільш дикі, несамопиті, іонізуючі танці». Інші рецензії, включаючи ті, що з'явилися в «New York Daily News» підкреслювали новаторство мюзиклу в жанрі музичної драми та його вплив на подальший розвиток. Журнал «Тайм» вважав, що танець і бандитське протистояння були більш переконливими, ніж історія кохання, і зазначив, що «позиціонування хореографії на передньому плані, може виявитися віхою в історії музичної драми» (Stith, 1996, p. 141).

У ХХІ столітті спостерігається зростання нових форм співпраці між диригентами та хореографами,

що призводить до інноваційних та захоплюючих вистав. Митці активно взаємодіють на початковому етапі творення, спільно розробляючи концепцію вистави, включаючи обговорення музичного матеріалу, хореографії, візуальних аспектів та загальної атмосфери. Загальні оркестрові репетиції з участю танцівників дозволяють сприймати музику та хореографію одночасно, досягати синхронізації рухів з музичним супроводом, а також формувати єдиний сценічний ансамбль. Використання сучасних технологій, зокрема проєкцій і візуальних ефектів дозволяють диригентам і хореографам розповідати історію візуально. Співпраця з художниками світла, дизайнерами костюмів та декорацій збагачує художній образ вистави.

Наприклад, у 2012 році нідерландський скрипаль і диригент Андре Ріє (Andre Rieu) та хореографіня Кімберлі Сміт (Kimberly Smith) співпрацювали над сценічною постановкою кантати «Carmina Burana» з участю «Оркестра Йоганна Штрауса» («Johann Strauss Orchestra») та танцювальної школи Маастрихту (Королівство Нідерланди). Цей проєкт об'єднав музику Карла Орфа, сценографію диригента із хореографією, створивши захоплюючий та візуально вражаючий досвід, який кидає виклик традиційним уявленням про оперу та балет. У проєкті диригент застосував перформанс, сценографію, театралізацію, маркетинг, акторську майстерність, сценічні прийоми мелодекламації (шепіт, вигукування, акцентоване ритмічне плескання), світлове шоу, розширення функцій диригента та аудіообладнання. Хореограф доповнив рухи танцівників 360-градусною проєкцією візуального пейзажу, світлову візуалізацію, інсталяцію та вогняне шоу.

У 2016 році на центральній міській площі Маастрихта відбувся проєкт Андре Ріє та Кімберлі Сміт «Літаючи над всім Врїйтгофом», який залучив 150 бальних пар, перетворивши майдан на велетенський танцмайданчик. За словами самого диригента, ця співпраця вимагала вирішення кількох ключових завдань. По-перше, інтерпретація вальсів родини Штраусів передбачала часті темпові агогіки та люфтпаузи, тому постановниця танців їх врахувала, дозволяючи танцюристам рухатися легко і гармонійно навіть під час неочікуваних пауз. По-друге, був створений візуальний ефект

одноманітності у костюмах (жінки були одягнені у блискучі сукні, а чоловіки у смокінги). По-третє, для уникнення хаосу на майданчику, балетмейстерка слідувала за чітким входом і виходом пар, а також за загальною дисципліною танцюристів. Вона навіть організувала команду резервних пар на випадок непередбачених ситуацій (Berry, 2016). В танцях пари мали рухатися обережно через близькість один до одного, проте їхні рухи повинні були бути легкими та плавними. Під час завершення танцю їм потрібно було залишатися на місці, що незвично для танцюристів, звиклих до просторих залів.

Концерт включав інтерактивний елемент – із залу запрошували партнерів для танцю. «Одного разу танцівник-джентльмен запросив 77-річну жінку, колишню приму-балерину (як згодом з'ясувалося), яка мала труднощі з рухом. Він підняв її та закружляв, що принесло жінці неймовірну радість, дозволивши їй знову відчути себе танцівницею, хоча б на короткий час» (Berry, 2016). Переглянути проєкт можна за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=2X4JDC_WOo. Завдяки тісній співпраці Кімберлі Сміт та Андре Ріє, серія концертів проєкту «Літаючи над всім Врійтгофом» стали незабутнім видовищем, де класичний бальний танець гармонійно поєднувався з чарівною музикою.

Вальси родини Штраусів, що виконуються у супроводі хореографії, набувають нових відтінків та сенсів. Глядачі можуть спостерігати, як музичні фрази та ритмічні зміни відображаються у танцювальних рухах, що додає додаткового виміру до сприйняття музичного твору. Візуальні ефекти, які створює хореографія, значно збагачують враження від музичних виступів. Костюми, сценографія та світлові рішення додають видовищності, перетворюючи концерт на театралізоване дійство. Це не тільки прива-

блює ширшу аудиторію, але й підвищує загальний рівень естетичної насолоди від заходу. Інтерактивні елементи у таких колабораціях, як залучення глядачів до танцю або несподівані імпровізації, роблять виступи більш живими та непередбачуваними. Це створює у глядачів відчуття особистої причетності до події, що посилює емоційний зв'язок між виконавцями та публікою.

Отже, співпраця диригентів і хореографів суттєво змінює сприйняття сценічного мистецтва глядачами, поєднуючи в собі музику та танець у єдине цілісне видовище. Така синергія сприяє глибшому емоційному зануренню глядачів у мистецький твір, створює багатовимірний художній ефект. Музика і танець у спільному виконанні підсилюють виразність і драматизм один одного. Живе музичне виконання додає танцю особливого настрою та динаміки, а хореографічні постановки, в свою чергу, надають музиці видимої форми, що робить її більш зрозумілою і захопливою для глядачів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Диригентсько-хореографічні колаборації у сценічних постановках відіграють значну роль у розвитку сучасних перформативних форм. Співпраця між диригентами та хореографами дозволяє створювати багатопланові й насичені вистави, де музика та рух взаємодіють на високому рівні, роблячи сценічні виступи більш привабливими та незабутніми для глядачів.

Подальші дослідження у сфері диригентсько-хореографічних колаборацій можуть бути спрямовані на вивчення можливостей мистецької синергії з використанням віртуальної та доповненої реальності для створення інтерактивних і занурюючих вистав, а також впливу інтеркультурних диригентсько-хореографічних проєктів на об'єднання різноманітних музичних і танцювальних традицій, збереження та розвиток культурної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белявіна Н. Д. Французький королівський двір XVII століття—осередок концертування віртуозів-інструменталістів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. № 18 (1). С. 12–16.
2. Дегтяр Д. О. Балетмейстерська діяльність Галини Березової на сцені Київського театру опери та балету (1937–1940). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. № 31. С. 342–348.
3. Ніколаєнко В. І. Ідентифікація сценічної дії у процесі створення артистом партитури образу ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 3. С. 340–345.
4. Резнік О. Проблеми сценографії в режисурі Володимира Блавацького. *Народознавчі зошити*. 2012. № 4. С. 703–707.

5. Юдова-Романова К Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2021. № 4 (1) С. 39–54. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236>
6. Berry S. He The King of Waltz – She The Crown Princess. 2016. URL: <https://harmonyparlor.blogspot.com/2016/09/he-king-of-waltz-she-crown-princess.html> (last accessed: 21.06.2024)
7. Harris-Warrick R. Christoph Willibald Gluck. *Music Library Association. Notes*. 2020. № 76 (4). С. 629–634.
8. Hinrichsen H. J. Musikbankiers «: Über Richard Wagners Vorstellungen vom» Judentum in der Musik. *Musik & Ästhetik*. 2001. № 5 (19). pp. 72–87.
9. Noverre J. G. Lettres sur la danse et sur les ballets. Jean-Thomas de Trattner. Austrian National Library, 1767. 444 p.
10. Stith N. Creating West Side Story: An Investigation of the Sociopolitical Backgrounds and Collaborative Relationships of Jerome Robbins, Arthur Laurents, Leonard Bernstein and Stephen Sondheim in the Creation of the Original Broadway Production of West Side Story : diss. ... of Master of Arts Department of Theatre. B.F.A., Hofstra University, 1996. 180 p.
11. Wickham G. A History of the Theatre. Publisher: Cambridge University Press, 1985. 264 p.

REFERENCES:

1. Bjeljovina, N. D. (2012). Francuzkyj korolivskyj dvir XVII stolittja–oseredok koncertuvannja virtuozyv-instrumentalistiv [The French royal court of the 17th century was a center for concerts by virtuoso instrumentalists]. *Ukrajinsjka kultura: mynule, suchasne, shljakhy rozvytku*, 18 (1), 12–16 [in Ukrainian].
2. Deghtjar, D. O. (2013). Baletmejestersjka dijalinistj Ghalyny Berezovoji na sceni Kyjivsjkogho teatru opery ta baletu (1937–1940) [The choreography work of Galina Berezova on the stage of the Kyiv Opera and Ballet Theater (1937–1940)]. *Aktualjni problemy istoriji, teoriji ta praktyky khudozhnjoji kuljтуры*, 31, 342–348 [in Ukrainian].
3. Nikolajenko, V. I. (2023). Identyfikacija scenichnoji diji u procesi stvorennja artystom partytury obrazu roli [Identification of stage action in the process of creating the character's score by the performer]. *Visnyk Nacionalnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv : nauk. zhurnal*, 3, 340–345 [in Ukrainian].
4. Reznik, O. (2012). Problemy scenografiji v rezhysuri Volodymyra Blavacjkogho [Problems of scenography in the directing of Volodymyr Blavatsky]. *Narodoznavchi zoshyty*, 4, 703–707 [in Ukrainian].
5. Judova-Romanova, K. (2021). Eksperymentalnyj scenichnyj prostir: problemy klasyfikaciji [Experimental stage space: problems of classification]. *Visnyk Kyjivsjkogho nacionaljnogho universytetu kuljтуры i mystectv. Serija: Scenichne mystectvo*, 4 (1), 39–54. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236> [in Ukrainian].
6. Berry, S. (2016). He The King of Waltz – She The Crown Princess. URL: <https://harmonyparlor.blogspot.com/2016/09/he-king-of-waltz-she-crown-princess.html> (last accessed: 21.06.2024). [in English].
7. Harris-Warrick, R. (2020). Christoph Willibald Gluck. *Music Library Association. Notes*, 76 (4), 629–634. [in English].
8. Hinrichsen, H. J. (2001). Musikbankiers «Über Richard Wagners Vorstellungen vom» Judentum in der Musik. *Musik & Ästhetik*, 5 (19), 72–87. [auf Deutsch].
9. Noverre, J. G. (1767). Lettres sur la danse et sur les ballets. Jean-Thomas de Trattner. Austrian National Library. 444 p. [in English].
10. Stith, N. (1996). Creating West Side Story: An Investigation of the Sociopolitical Backgrounds and Collaborative Relationships of Jerome Robbins, Arthur Laurents, Leonard Bernstein and Stephen Sondheim in the Creation of the Original Broadway Production of West Side Story : diss. ... doctor of Theatre Arts. B.F.A., Hofstra University. 180 p. [in English].
11. Wickham, G. (1985). A History of the Theatre. Cambridge University Press, 264 p. [in English].

УДК 130.2+78.087.68

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-5>**Ганна КУХАРИК**

викладач циклової комісії викладачів хорового диригування, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43010

ORCID: 0009-0001-3952-304X

Бібліографічний опис статті: Кухарик, Г. (2024). Міт як архетипізований текст культури та його проєкції в українській хоровій музиці ХХ – початку ХХІ століть. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 30–36, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-5>

МІТ ЯК АРХЕТИПІЗОВАНИЙ ТЕКСТ КУЛЬТУРИ ТА ЙОГО ПРОЄКЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У статті аналізується сутність одного з особливих феноменів, витворених колективною свідомістю, історичною ідіомою – міту (*mithos*) – як найдавнішої форми архетипізації культури, архетипізованого тексту, котрий трансформує архетипічні смисли у вигляді різноманітних сакральних образів і подій. Хорова музика, до якої звертаємося у даному контексті, є унікальним явищем української культури з огляду на особливо тісний зв'язок із національно-ментальною сферою. Сьогодні, в умовах російсько-української війни, максимально широкі верстви суспільства повинні бачити маркери архетипів національного мислення та відрізняти їх від маніпулятивно привнесених ворожих наративів. Оскільки хорова творчість є особливо розвиненою в українській національній традиції, то окреслення проєкції на вказану мистецьку сферу є важливим для розуміння процесів розвитку національного міфу у ХХ – на початку ХХІ століть.

Мета статті – осмислення сутності міту як архетипізованого тексту культури та окреслення проєкцій вказаних знань на сферу української хорової музики ХХ – початку ХХІ століть.

Методологія дослідження взаємопов'язана із вирішенням таких завдань: обґрунтувати поняття тексту як «соціального простору»; розглянути поняття архетипу у контексті феномену колективного мислення; пояснити сутність міту та мітичного мислення, а також здійснити проєкції цих знань на сферу культури; здійснити проєкцію трактування міту як архетипізованого тексту на сферу української хорової музики ХХ – початку ХХІ століть.

Наукова новизна. У статті обґрунтовано розуміння феномену міту як архетипізованого тексту культури та показано його проєкції в українській хоровій музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Висновок. Міт – одна з найбільш давніх і важливих форм суспільного самовираження, в якому заковано ті чи інші сюжети, і який набув сенсу архетипізованого тексту культури. Відповідно, мистецтво є простором для трансформаційних процесів, пов'язаних із життям як окремого міту, так і мітологічної системи у цілому, в якій одиницями мислення виступають архетипи колективного безсвідомого, відтворені специфічною мовою того чи іншого мистецтва. Українська хорова музика ХХ – початку ХХІ століть є прикладом звернення до мітологічного мислення на конкретно-мовному та узагальнено-концептуальному рівнях. Натомість у тому, які саме трансформації відбуваються у житті міту, відображеного у літературному, музичному, образотворчому, архітектурному чи іншого роду творах, вбачаємо перспективи подальших досліджень даної теми.

Ключові слова: міт, архетип, текст, культура, українська хорова музика.

Нанна КУХАРЬК

Teacher at the cycle committee of choral conducting teachers, Communal institution of higher education “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council, 36 Voli avenue, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43010

ORCID: 0009-0001-3952-304X

To cite this article: Kukharyk, H. (2024). Mit yak arkhetyvizovanyi tekst kultury ta yoho proieksii v ukrainskii khorovii muzytsi KhKh – pochatku KhKhI stolit [Myth as an archetyped text of culture and its projection in Ukrainian choral music of the 20th and early 21st centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 30–36, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-5>

MYTH AS AN ARCHETYPED TEXT OF CULTURE AND ITS PROJECTION IN UKRAINIAN CHORAL MUSIC OF THE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES

The article analyzes the essence of one special phenomenon created by collective consciousness, historical idiom – myth (mithos) – as the oldest form of culture archetypization, an archetypal text that transforms archetypal meanings in the form of various sacred images and events. Choral music, which we refer to in this context, is a unique phenomenon of Ukrainian culture due to its particularly close connection with the national-mental sphere. Today, in the conditions of the Russian-Ukrainian war, the broadest sections of society should see the archetypes markers of national thinking and distinguish them from manipulatively introduced hostile narratives. Since choral creativity is particularly developed in the Ukrainian national tradition, the outline of projections on the specified artistic sphere is important for understanding the processes of development of the national myth in the 20th and early 21st centuries.

The purpose of the article is to understand the essence of the myth as an archetypal text of culture and outline the projections of the specified knowledge on the field of Ukrainian choral music of the 20th – early 21st centuries.

The research methodology is interconnected with the solution of the following tasks: justify the concept of the text as a «social space»; consider the concept of archetype in the context of the phenomenon of collective thinking; to explain the essence of myth and mythical thinking, as well as to project this knowledge into the sphere of culture; project the interpretation of the myth as an archetypal text into the sphere of Ukrainian choral music of the 20th and early 21st centuries.

Scientific novelty. The article substantiates the understanding of the myth phenomenon as an archetypal cultural text and shows its projections in Ukrainian choral music of the 20th and early 21st centuries.

Conclusion. Myth is one of the most ancient and important forms of social self-expression, in which certain plots are encoded, and which acquired the meaning of culture archetypal text. Accordingly, art is a space for transformational processes related to the life of both a separate myth and the mythological system as a whole, in which the units of thinking are the archetypes of the collective unconscious, reproduced in the specific language of this or that art. Ukrainian choral music of the 20th and early 21st centuries is an example of turning to mythological thinking at the specific linguistic and generalized conceptual levels. Instead, we see the prospects for further research on this topic in what transformations take place in the life of a myth reflected in literary, musical, visual, architectural, or other works.

Key words: myth, archetype, text, culture, Ukrainian choral music.

Актуальність проблеми. Сучасна соціокультурна ситуація в Україні вимагає осмислення низки концептів і явищ, які формують суспільний погляд на минуле, а відтак – і формує майбутнє. Одним із особливих одиниць такого порядку, витворених колективною свідомістю, історичною ідіомою є міт (mithos). Водночас, цей феномен є *найдавнішою формою архетипізації культури, архетипізованим текстом*, елементами якого вирізняють *конструкти-мітологему, елементи-мітеми та імена-мітоніми* (Міти, 1961; Курята, 2010), котрий трансформує архетипічні смисли у вигляді різноманітних сакральних образів і подій.

Хорова музика, до якої звертаємося у даному контексті, є унікальним явищем української культури з огляду на особливо тісний зв'язок із національно-ментальною сферою (Кашаюк, 2021), а носії хорового мистецтва в історії України відігравали роль національних пасіонаріїв (Кашаюк, Мойсіюк, 2021). Сьогодні, в умовах російсько-української війни, соціокультурний простір потребує активної роботи у напрямку свідомого сприйняття інформаційних явищ. Максимально широкі верстви суспільства повинні бачити маркери архетипів національного мислення та відрізнити їх від

маніпулятивно привнесених ворожих наративів. Оскільки хорова творчість є особливо розвиненою в українській національній традиції, то окреслення проєкцій на вказану мистецьку сферу є важливим для розуміння процесів розвитку національного міфу у ХХ – на початку ХХІ століть. Відтак, опрацювання питань, пов'язаних із архетипізованими текстами культури, є надзвичайно актуальними як для наукової сфери, так і для використання їх головних ідей і результатів на практиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Представлене дослідження спирається на ідеї провідних дослідників проблем мітологічної свідомості, еволюції колективного мислення, історії культури і мистецтва, мистецтва як тексту, аналізуються погляди таких вчених, як Р. Барт (1990; Barthes, 1957; 1985; 1988), Г.-Г. Гадамер (2001), Ж. Ле Гофф (Le Goff, 1964; 1965), М. Еліаде (2001; 2016), Е. Дюркгайм (2002), Дж. Кемпбелл (1999), Л. Леві-Брюль (Lévy-Bruhl, 1925), К. Леві-Строс (1997; 2000; 2001), Ю. Лотман (Lotman, 1977), Т. Манн (Mann, 1996), Дж. Фрезер (Frazer, 1922), Ф. Шеллінг (2003), К. І. Юнг (1959) та ін. Відтак, у статті здійснено спробу вирізнити певні факти та ідеї, які прояснюють різні аспекти

трактування мітологічної свідомості в цілому, а відтак – виявити саме ті аспекти теорії міту, що відображають його трактування як архетипізованого тексту культури, і, в результаті, окреслити проєкції мітологічного мислення у хоровій музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Мета статті – осмислення сутності міту як архетипізованого тексту культури та окреслення проєкцій вказаних знань на сферу української хорової музики ХХ – початку ХХІ століть. Задекларована мета потребувала постановки і вирішення таких завдань дослідження: обґрунтувати поняття тексту як «соціального простору»; розглянути поняття архетипу у контексті феномену колективного мислення; пояснити сутність міту та мітичного мислення, а також здійснити проєкції цих знань на сферу культури; здійснити проєкцію трактування міту як архетипізованого тексту на сферу української хорової музики ХХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. У представленому дослідженні в розумінні міту як тексту «виходимо» із бартівського трактування text'у як «соціального простору», якому «притаманна багатозначність» і який «пізнається, досягається через своє відношення до знаку» (Барт, 1990). Відтак, приходимо до наступного розуміння: *якщо архетип є «знаком» колективного несвідомого, то міт як соціальний простір і є архетипізованим текстом.* Вказаний соціальний простір набуває вигляду неструктурованого «безкінечного простору», з чисельними «входами» і «виходами», простору вільного функціонування різнорідних культурних кодів, куди «заглиблено твір» (Barthes, 1985: 300). У результаті, *міт із семіотичної точки зору набуває ролі метамовного «надзнаку»* (Barthes, 1988), що складається із численних знаків-архетипів.

Філософи, психологи, культурологи протягом століть намагаються дефініціювати сутність і привнести уточнюючі риси у розуміння поняття міту. Наведемо окремі ідеї, які, на нашу думку, зможуть вирізнити ті головні ознаки мітологічного мислення, які дадуть нам найбільш повне уявлення про функціонування у ньому архетипів колективного несвідомого.

Ідею про роль архетипу – першообразу – на прикладі мітології ще у першій половині ХІХ століття висунув дослідник філософії культури Фрідріх Шеллінг, трактуючи першообрази як способи споглядання універсуму,

міти – як передбачення, а всю мітологію – як оповідь, що має символічний сенс (2003). Першообразність міту, тобто, його архетипальна сутність, забезпечує високий ступінь апріорності мітичному мисленню, на чому акцентував Олександр Потебня, доводячи, що чим менш мітичним є наше мислення, тим більш витворена думка є суб'єктивним засобом пізнання, і навпаки – чим більш мітичним є мислення, тим більше воно набуває ролі *джерела* пізнання, тобто, більш глибинне і первісне мислення є й більш апріорним (1985: 192–201).

Важливий внесок у розуміння міту здійснив Мірча Еліаде (2019), який трактує міт як феномен, що знаходиться в іншому, сакральному часовому вимірі, і є невідвласним календарному хроносу. Сучасне суспільство втрачає здатність до традиційного мітологічного сприйняття, і цей процес подекуди є незворотнім, відтак, і порушується природний зв'язок людини із космосом, процесами у Всесвіті.

Натомість Еміль Дюркгайм, керований ідеєю «колективних уявлень», пов'язаних із феноменами «колективної душі» та «колективного мислення», переконанням про первинність соціального, в якому закріплені колективні ідеї, і від якого виділяється індивідуальне, трактував «священні» міти (а також ритуали, релігію, мораль) як відображення суспільних цінностей та його культури (2002). Таке відображення має домінуючий характер у сприйнятті, оскільки, за словами послідовника дюркгаймівських ідей Люсьєна Леві-Брюля (Lévy-Bruhl, 1925), не існує такого сприйняття, котре не було би включеним у містичний комплекс, як і не існує явища та знаку, які були б тільки явищем і тільки знаком, і також немає слова, яке є просто словом. Усі форми предметів, пластичні образи, рисунки володіють певними містичними властивостями і, водночас, мають і словесне вираження, що є, по суті, словесним рисунком (Lévy-Bruhl, 1925). Згодом засновник структурної антропології Клод Леві-Строс виразив подібні погляди у вигляді ідеї про керованість поведінки людини соціальними структурами, які мають джерела у символічному мисленні – у мітах і сакральних знаннях (1997; 2000).

Таким чином, мітологія має тісний зв'язок зі сферою колективного несвідомого, взаємозв'язок якого з мистецтвом показав Карл Густав Юнг (Jung, 1959), протрактувавши про-

цес мітотворчості як трансформацію, тобто перетворення архетипів (які є схемами образів) у сповнені свідомого досвіду образи, адже сама мітологія є архаїчними асоціативними уявленнями колективним несвідомого.

Мітологію у контексті первісного мислення розглядав Мірча Еліаде, відповідно, міти показав не «вигадками» чи «казками», а «реальними», сакральними подіями. Справжнє існування для релігійної людини починається із включення у первинну історію, коли вона бере на себе відповідальність за наслідки цієї історії сакрального характеру (оскільки її дійовими особами є надприродні істоти і мітичні предки). До прикладу, дослідник вважав людину смертною тому, що втрачає безсмертя її мітичний предок (Еліаде, 2001; 2016).

Міт є семіологічною системою, «метамовою» – таке трактування цього феномену з точки зору семіології запропонував Ролан Барт, проводячи аналогію з триелементною системою Фердинанда де Соссюра – семіотичним трикутником («знак» – «те, що означає» – «те, що означається» або «значення»). Семіологічна система виглядає таким чином: міт як результат, як явище є «тим, що означається» або «значенням», що виникає у результаті функціонування міту як символічної «метамови», яка є «над» мовою – об'єктом, який прямо висловлює самі речі у вигляді знаків-концептів. Вчений стверджував, що, з точки зору семіотики, завдання міту полягає у перетворенні історичної інтенції у природу, минушого – у вічне, відображає реальність у вигляді природного образу, не заперечує речей, а навпаки – говорить про речі, осмислює їх як щось природно-вічне, робить їх ясними, при цьому не поясненими, а лиш констатованими (Barthes, 1957). Сукупність мітів певного колективу із супутніми цим мітам уявленнями – прикметами, віруваннями, табу та іншими формами народної культури, – які можуть бути не оформлені сюжетно, у їх взаємопереплетенні, за трактуванням Анатолія Свідзинського, творять «мітологічну концептосферу», функція якої полягає у забезпеченні стабільності соціального буття та належної орієнтації членів колективу у різних життєвих ситуаціях (2008: 75).

На цьому етапі нашого дослідження, пояснивши сутність феномену міту та мітичного мислення, перейдемо до проєкції цих знань на культуру.

Міт є найдавнішою формою *архетипізації культури*, оскільки типове, архетипне, за словами Томаса Манна, яке відображається у культурі, аналогічно як і в міті, є початковою схемою або формулою, яка набуває різноманітних змістових наповнень у різних ситуаціях (Mann, 1996), а сама культура, за висловом Ганса-Георга Гадамера, «може розвиватися тільки в обведеному мітами виднокрузі» (Гадамер, 2001: 102). Ідея про міт як архетипізовану культуру має витoki у концепціях Фрідріха Шеллінга та філософів романтичної доби – культурологічну спрямованість мають спроби уведення у філософський контекст мітологічного мислення, яке творило мітологію, так виникають оповіді із символічним сенсом (2003) та ін. На цій основі Ернст Кассірер пропагує ідею про трактування культури як відображення мітологічних символів, що є складовою загального розуміння окремих *явищ культури як «символічних форм»* – такими є мітологічна, мовна, мистецька, релігійна та наукова форми (Cassirer, 2020). На роль мітології для особистості мистця в індивідуальних випадках та мистецтва в цілому крізь призму психоаналізу звернув увагу Зігмунд Фройд, керуючись ідеями «глибинної» психології (Freud, 2005). Згодом Карл Густав Юнг заакцентував на ролі мітологічних архетипів не тільки в індивідуальному, але й у колективному несвідомому людства та, відповідно, їх проявах у мистецтві як на «відродженні» міту. Зокрема, вчений стверджував, що художнє розгортання прообразу, у певному сенсі, є його перекладом на мову сучасності, у результаті цього кожен отримує можливість, образно кажучи, знову знайти доступ до глибоких джерел життя (Jung, 1959).

Таким чином, у проаналізованих вище дослідженнях сформоване розуміння міту як архетипізованого тексту культури, що яскраво проявилось у мистецтві ХХ – початку ХХІ століть.

В українській хорovій музиці вказаної доби представлено низку мітологічних маркерів – від розлогих сюжетів до окремих архетипів і знаків. Аналіз вказаного контенту показав, що відображення мітологічного мислення відбувається на декількох рівнях, які бачимо як такі, що є аналогічними до рівнів у системі відображення національної ментальності в музиці, запропонованої Вікторією Драганчук-Кашаюк (2008). Дослідниця вирізняє «первинно-син-

кретичний», «конкретно-мовний» («вербально-музично-мовний» і «музично-мовний») та «узагальнено-концептуальний» рівні відображення ментальності у музичному цілому. Відображення міту як архетипізованого тексту культури у хоровій музиці, на нашу думку, можна диференціювати за двома вищими рівнями із вказаних (оскільки перший рівень – первинно-синкретичний – є безпосередньо фольклорним). Відповідно, серед прикладів наповнення такої ієрархії бачимо названі нижче твори.

Конкретно-мовний рівень складає пов'язаний із фольклорною сферою авторський контент, яскравими взірцями реалізації якого є хорові обробки народно-пісенного матеріалу. Це безліч прикладів звернення до прадавнього мітологічного мислення у ХХ – на початку ХХІ століття – як, наприклад, цикл «Лемківське весілля» М. Колесси, кантати «Чотири пори року», «Сонячне коло» Л. Дичко, фольк-опери «Ятранські ігри» І. Шамо, «Золотослов» Л. Дичко, «Купало» Є. Станковича, рапсодія «Обереги» Ю. Алжнева, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо...» і концерт «Крокове колесо» Г. Гаврилець, хори «Купайло» і «Кривий танець» В. Тиможинського та ін.

Узагальнено-концептуальний рівень вбачаємо у творах, в яких передається сенс мітологічного мислення, як, наприклад, опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського, кантата «Весна» М. Скорика, рапсодія «Думка» Л. Дичко, «Українські псалми» на народні слова В. Сильвестрова та великий ряд інших творів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Міт – одна з найбільш давніх і важливих форм суспільного самовираження, в якому закодовано ті чи інші сюжети, і який набув сенсу архетипізованого тексту культури. Відповідно, мистецтво є простором для трансформаційних процесів, пов'язаних із життям як окремого міту, так і мітологічної системи у цілому, в якій одиницями мислення виступають архетипи колективного безсвідомого, відтворені специфічною мовою того чи іншого мистецтва. Українська хорова музика ХХ – початку ХХІ століття є прикладом звернення до мітологічного мислення на конкретно-мовному та узагальнено-концептуальному рівнях. Натомість у тому, які саме трансформації відбуваються у житті міту, відображеного у літературному, музичному, образотворчому, архітектурному чи іншого роду творах, вбачаємо перспективи подальших досліджень даної теми.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Від твору до тексту / пер. Ю. Гудзь. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 1990. Число 4. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/bart.htm> (01.06.2024).
2. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.
3. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2008. Вип. 18. С. 11–18.
4. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії. Київ : Юніверс, 2002. 423 с.
5. Еліаде М. Пошуки. Історія та смисл в релігії років / Пер. з англ. А. М. Басаури Зюзіної. Київ : Дух і Літера, 2019. 256 с.
6. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окултизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ: Основи, 2001. 592 с.
7. Еліаде М. Трактат з історії релігій / Пер. з фр. Олексія Панича. Київ : Дух і Літера, 2016. 520 с.
8. Кашаюк В., Мойсіюк В. Теорія Вчинку В. Роменця та українська хорова школа: психологія, політика, виховне значення. *The 40th International scientific and practical conference «Priority Areas of Science Innovations During Martial Law»*. November 7–8, 2022. P. 67–70. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21459> (02.06.2024).
9. Кашаюк В. Феномен ментальності в експлікаціях сучасного українського музикознавства. *Fine Art and Culture Studies*. 2021. № 1. С. 50–58. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20988/1/fenomen.pdf> (15.06.2024).
10. Кемпбелл Дж. Герой із тисячею облич. Київ : Альтернативи, 1999. 392 с.
11. Курята Ю. Міф на перетині психологічних та філологічних наук. *Проблеми загальної та педагогічної психології*. 2010. Том XII. Ч. 4. С. 225–232.
12. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ : Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
13. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Пер. з французької З. Борисюк. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1997. 387 с.

14. Леві-Стросс К. Міт та значення. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття* / Ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С. 448–462.
15. Міти. *Українська мала енциклопедія*: 16 кн.: у 8 т. Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1961. Т. 4, кн. VIII: Літери Ме – На. С. 1006–1007.
16. Потебня О. Міф і слово. *Потебня О. Естетика і поетика слова*. Київ : Мистецтво, 1985. С. 192–201.
17. Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк : Вежа, 2008. 696 с.
18. Шеллінг Ф. Вступ до міфології. *Мислителі німецького Романтизму* / Пер. К. Фешовець. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2003. С. 374–384.
19. Barthes R. *L'aventure semiologique*. Paris: Seuil, 1985. P. 300.
20. Barthes R. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957. 239 p. URL: https://monoskop.org/images/9/9b/Barthes_Roland_Mythologies_1957.pdf (08.06.2024).
21. Barthes R. *The Semiotic Challenge* / Richard Howard (trans.). New York: Hill and Wang, 1988. 293 p.
22. Cassirer E. *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 3 (1st ed.)*. Taylor and Francis, 2020. 606 p. URL: <https://www.perlego.com/book/1828711/the-philosophy-of-symbolic-forms-volume-3-phenomenology-of-cognition-pdf> (12.06.2024).
23. Frazer J. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. 1922. URL: <https://sacred-texts.com/pag/frazer/index.htm> (14.06.2024).
24. Freud S. *The Unconscious*. Penguin, 2005. 220 p.
25. Jung C. *The Archetypes and the Collective Unconscious. Collected Works of C. G. Jung*. Princeton: Princeton University Press, 1959. V. 9. P. 1. 512 p.
26. Le Goff J. *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris: Arthaud, 1964. 693 p.
27. Le Goff J. *La civilisation de l'Occident médiéval. Revue française de sociologie*. 1965. № 6–4. Pp. 533–535. URL: https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1965_num_6_4_6491 (09.06.2024).
28. Lévy-Bruhl L. *La mentalité primitive*. 4 éd. Paris: Félix Alcan, 1925. 537 p.
29. Lotman J. *The structure of artistic text* / Translated by Ronald Vroon. *Michigan Slavic contributions*. Ann Arbor, 1977. №7. 299 p. URL: https://monoskop.org/images/3/3e/Lotman_Jurij_The_Structure_of_the_Artistic_Text_1977.pdf (10.06.2024).
30. Mann T. *The Uses of Tradition*. 2 ed. / T. J. Reed. New York: Oxford University Press, 1996. 468 p. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/Thomas_Mann/5qCILzDRCxUC?hl=uk&gbpv=1&dq=inauthor:+Thomas+Mann&pg=PA254&printsec=frontcover (12.05.2024).

REFERENCES:

1. Bart R. (1990). Vid tvorcu do tekstu [From the work to the text]. *Nezaleznyi kulturolohichni chasopys «Yi»*, # 4. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/bart.htm> (01.06.2024) [in Ukrainian].
2. Hadamer H.-H. (2001). *Hermenevtyka i poetyka [Hermeneutics and poetics]*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Drahanchuk V. (2008). Natsionalna mentalnist i rivni yii vidobrazhennia v muzytsi [National mentality and levels of its reflection in music]. *Muzykoznavchi studii : naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*. Lviv, Vyp. 18 [in Ukrainian].
4. Diurkham E. (2002). Pervisni formy relihiinoho zhyttia: Totemna systema v Avstralii [Primitive Forms of Religious Life: The Totem System in Australia]. Kyiv [in Ukrainian].
5. Eliade M. (2019). *Poshuky. Istoriia ta smysl v religii rokiv [History and meaning in the religion of the years]*. Kyiv [in Ukrainian].
6. Eliade M. (2001). *Sviashchenne i myrske. Mify, snovydinna i misterii. Mefistofel i androhin. Okultyzm, vorozhbystvo ta kulturni upodobannia [Sacred and mundane. Myths, dreams and mysteries. Mephistopheles and Androgyne. Occultism, Divination and Cultural Preferences]*. Kyiv [in Ukrainian].
7. Eliade M. (2016). *Traktat z istorii religii [Treatise on the history of religions]*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Kashaiuk V., Moisiuk V. (2022). *Teoriia Vchynku V. Romentsia ta ukrainska khorova shkola: psykholohiia, polityka, vykhovne znachennia [Theory of Action by V. Roments and the Ukrainian choral school: psychology, politics, educational significance]*. *The 40th International scientific and practical conference «Priority Areas of Science Innovations During Martial Law»*. November 7–8. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21459> (02.06.2024) [in Ukrainian].
9. Kashaiuk V. (2021). *Fenomen mentalnosti v eksplikatsiakh suchasnoho ukrainskoho muzykoznavstva [The phenomenon of mentality in the explications of modern Ukrainian musicology]*. *Fine Art and Culture Studies*. # 1. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20988/1/fenomen.pdf> (15.06.2024) [in Ukrainian].
10. Kempbell Dzh. (1999). *Heroi iz tysiacheiu oblych [A hero with a thousand faces]*. Kyiv [in Ukrainian].
11. Kuriata Yu. (2010). *Mif na peretyni psykholohichnykh ta filolohichnykh nauk [A myth at the intersection of psychological and philological sciences]*. *Problemy zahalnoi ta pedahohichnoi psykholohii*. Tom 12, #4. [in Ukrainian].

12. Levi-Stros K. (2000). *Pervisne myslennia* [Primitive thinking]. Kyiv [in Ukrainian].
13. Levi-Stros K. (1997). *Strukturna antropohiia* [Structural anthropology]. Kyiv [in Ukrainian].
14. Levi-Stross K. (2001). *Mit ta znachennia* [Myth and meaning]. *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky 20 stolittia*. Lviv [in Ukrainian].
15. Mity [Myths]. *Ukrainska mala entsyklopediia* : 16 kn. : u 8 t. (1961). Buenos-Aires. T. 4, kn. VIII : Literary Me – Na. [in Ukrainian].
16. Potebnia O. (1985). *Mif i slovo* [Myth and word]. *Potebnia O. Estetyka i poetyka slova*. Kyiv [in Ukrainian].
17. Svidzynskyi A. (2008). *Synergetychna kontseptsiiia kultury* [Synergetic concept of culture]. Lutsk [in Ukrainian].
18. Shellinh F. (2003). *Vstup do mifolohii* [Introduction to mythology]. *Myslyteli nimetskoho Romantyzmu Ivano-Frankivsk* [in Ukrainian].
19. Barthes R. (1985). *L'aventure semiologique*. Paris [in French].
20. Barthes R. (1957). *Mythologies*. Paris. URL: https://monoskop.org/images/9/9b/Barthes_Roland_Mythologies_1957.pdf (08.06.2024) [in French].
21. Barthes R. (1988). *The Semiotic Challenge*. New York [in English].
22. Cassirer E. (2020). *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 3* (1st ed.). URL: <https://www.perlego.com/book/1828711/the-philosophy-of-symbolic-forms-volume-3-phenomenology-of-cognition-pdf> (12.06.2024) [in English].
23. Frazer J. (1922). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. URL: <https://sacred-texts.com/pag/frazer/index.htm> (14.06.2024) [in English].
24. Freud S. (2005). *The Unconscious*. Penguin [in English].
25. Jung C. (1959). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. *Collected Works of C. G. Jung*. Princeton. V. 9. P. 1 [in English].
26. Le Goff J. (1964). *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris [in French].
27. Le Goff J. (1965). *La civilisation de l'Occident médiéval*. *Revue française de sociologie*. № 6–4. URL: https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1965_num_6_4_6491 (09.06.2024) [in French].
28. Lévy-Bruhl L. (1925). *La mentalité primitive*. 4 éd. Paris [in French].
29. Lotman J. (1977). *The structure of artistic text*. *Michigan Slavic contributions*. Ann Arbor. № 7. URL: https://monoskop.org/images/3/3e/Lotman_Jurij_The_Structure_of_the_Artistic_Text_1977.pdf (10.06.2024) [in English].
30. Mann T. (1996). *The Uses of Tradition*. 2 ed. New York. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/Thomas_Mann/5qCILzDRCxUC?hl=uk&gbpv=1&dq=inauthor:+Thomas+Mann&pg=PA254&printsec=frontcover (12.05.2024) [in English].

УДК 784.15:78.072+784.15:78.072(4/9)+808.5:78

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-6>

Дмитро МЕЛЬНИК

аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності, Дніпровська академія музики, вул. Ливарна, 10, м. Дніпро, Україна, 49044

ORCID: 0000-0002-7312-0439

Бібліографічний опис статті: Мельник, Д. (2024). Мадригалізм в українському та закордонному музикознавстві: термінологічний апарат. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 37–42, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-6>

МАДРИГАЛІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЗАКОРДОННОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ

Стаття присвячена вивченню термінологічного апарату для опису зв'язків між музикою та текстом в мадригалах XVI – початку XVII ст.

Мета роботи – розкрити значення терміну мадригалізм в українському та закордонному музикознавстві, а також уточнити загальні способи його використання та відмінності від понять «риторичні фігури» і «word painting».

Методологію дослідження складають загальні теоретичні засади, які стосуються дослідження мадригалів в українському та закордонному музикознавстві. Для виявлення спільного та відмінного між категоріями термінологічного апарату використовувались: герменевтичний, етимологічний методи та метод порівняльного аналізу. Для розкриття походження жанру мадригалу використано загальноісторичний метод.

Наукова новизна статті складається з підходу до термінологічного апарату дослідження мадригалів з огляду позицій історично орієнтованого музикознавства через аналіз та порівняння найсучасніших тенденцій в роботах науковців, у чий інтерес потрапляє музика епохи Відродження та раннього Бароко. Обумовлюється дане дослідження тим, що наразі не існує єдиного підходу в аналізі мадригалів та виявленні специфічних жанрово-стильових ознак, найяскравішою та найважливішою серед яких є взаємодія музики та слова в межах жанру.

Висновки. Аналіз досліджень, в яких розглядається музика періоду XVI – початку XVII ст., демонструє абсолютну розбіжність між підходами в українському та зарубіжному музикознавстві. При цьому в закордонному музикознавстві мадригалізм використовується рівноправно з word painting. В українських працях термін «мадригалізм» майже витіснений музичною риторикою та риторичними фігурами. Спільним для розглянутих праць є те, що в них не наводиться визначення, яке допоможе відрізнити мадригалізм від звичайного нотного тексту. Відмінними рисами вище згаданих термінів, які краще зорієнтують у найдоцільнішому використанні одного з них, є наявність чи відсутність тексту, що для риторичних фігур не суттєво; глибина та очевидність образу у вербальному тексті, який передається через музику, а також рівень чуттєвого сприйняття.

Ключові слова: мадригал, мадригалізм, музична риторика, термін, word painting.

Dmytro MELNYK

PhD student of the Department of Musicology, Composition and Performance Artistry, Dnipro Academy of Music, 10 Lyvarna St, Dnipro, Ukraine, 49044

ORCID: 0000-0002-7312-0439

To cite this article: Melnyk, D. (2024). Madryhalizm v ukrainskomu ta zakordonnomu muzykoznavstvi: terminolohichniy aparat [Madrigalism in Ukrainian and foreign musicology: terminology]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 37–42, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-6>

MADRIGALISM IN UKRAINIAN AND FOREIGN MUSICOLOGY: TERMINOLOGY

The article is devoted to the study of the terminological apparatus used to describe the relationship between music and text in madrigals of the sixteenth and early seventeenth centuries.

The purpose of the work is to reveal the meaning of the term madrigalism in Ukrainian and foreign musicology, as well as to clarify the general ways of its use and differences from the concepts of «rhetorical figures» and «word painting».

The methodology of the study is based on general theoretical principles related to the study of madrigals in Ukrainian and foreign musicology. To identify the common and distinctive features of the categories of terminological apparatus,

the following methods were used: hermeneutic and etymological methods and the method of comparative analysis. The general historical method was used to reveal the origin of the madrigal genre.

The scientific novelty of the article consists in the approach to the terminology of madrigals from the perspective of historically oriented musicology, through the analysis and comparison of the most modern trends in the works of scholars whose interests include music of the Renaissance and early Baroque. This study is conditioned by the fact that there is currently no single approach to analysing madrigals and identifying specific genre and style features, the most striking and important of which is the interaction of music and words within the genre.

Conclusions. The analysis of the studies that deal with the music of the period of the sixteenth and early seventeenth centuries demonstrates an absolute discrepancy between the approaches in Ukrainian and foreign musicology. In foreign musicology, madrigalism is used equally with word painting. In Ukrainian works, the term madrigalism has been almost replaced by musical rhetoric and rhetorical figures. What is common to the works under consideration is that they do not provide a definition that would help distinguish madrigalism from an ordinary musical text. The distinctive features of the above-mentioned terms, which will better orientate in the most appropriate use of one of them, are the presence or absence of text, which is not essential for rhetorical figures; the depth and obviousness of the image in the verbal text conveyed through music, as well as the level of sensual perception.

Key words: madrigal, madrigalism, musical rhythoryca, term, word painting.

Актуальність проблеми. Мадригали кінця XVI – початку XVII століть не втрачають актуальності в науковій зацікавленості музикознавців, а протягом останніх десятиліть бачимо, що в Україні також активізувалось вивчення цього жанру. Проте спостерігається цікава тенденція стосовно певного термінологічного апарату, за допомогою якого вивчаються ці твори, адже в українському музикознавстві термін «мадригалізм» використовується вкрай рідко.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед українських наукових досліджень мадригалів, слід зазначити дисертаційне дослідження В. Пешкової «Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання тексту» (Пешкова, 2021), у якому вона вивчає особливості втілення у музиці закладених у текст сенсів. Також до музики Монтеверді звернувся у своїх статтях В. Мішин. В розвідці «Орфей – символ нової музичної епохи» (Мішин, 2019а) автор коротко розглядає історію написання опери та її роль для становлення епохи бароко. За останні роки фундаментальною працею для дослідників середньовічної музики стала «Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко» В. Жаркової (Жаркова, 2021).

Із закордонних досліджень слід зазначити праці, які безпосередньо торкалися явища мадригалізму. У дослідженні «Devotional Love in the Late Spiritual Madrigal Cycles of Orlando di Lasso and Giovanni Pierluigi da Palestrina» (Thomas, 2009) В. Г. Томас відстежує яким чином ці два композитори втілювали тему любові до Бога у своїх мадригалах. Ірвінг Годт в своїй праці «An Essay on Word Painting» (Godt, 1984) демонструє особливості втілення

різних рівнів змісту вербального тексту з допомогою музичних засобів.

Мета дослідження – розкрити значення терміну мадригалізм в українському та закордонному музикознавстві, а також уточнити загальні способи його використання та відмінності від понять «риторичні фігури» і «word painting».

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр мадригалу має надважливе значення в історії становлення західноєвропейської музичної культури. Розпочинає своє існування цей жанр у XIV ст. в поезії та музиці епохи Ars nova. І згідно з тенденціями епохи, мадригал був одним з видів *Formes Fixes* та мав чітку структуру. Після завершення епохи Ars nova, мадригал виходить з ужитку італійських композиторів. У більшості хронікальних музикознавчих праць, які торкаються цього жанру, вказується що його забули майже на 100 років, доки в 1530-х роках композитори знову не згадали про мадригал. В історії західної музики Валерії Жаркової про новий мадригал написано наступне: «Визначення «мадригал», яке було вживане раніше в італійській музиці XIV століття, вперше з'являється в новій якості на титульній сторінці збірки *Madrigali de diversi musici: libro primo de la serena*, надрукованої в Римі 1530 року» (Жаркова, 2022, с. 321).

Загальноприйнятим є поділ історії розвитку італійського мадригалу XVI ст. на три етапи. Перший етап (1530–1550-ті рр.) найчастіше пов'язують з творчістю А. Віларта та Я. Аркадельта. Мадригали цього періоду сприймаються як зародження жанру, і вважається, що на них мали сильний вплив церковна музика та строгий стиль, а форма мадригалів часто нагадувала

наскрізну форму мотетів. Другий етап розвитку мадригалу починається з 1550-х років, його пов'язують з творчістю Чіпріано де Роре. Саме в цей період чи не вперше у світовій музичній практиці розпочалось системне використання послідовностей з двох і більше півтонів підряд. Також відзначається емансипація дисонансу. Третій період (1580-ті – початок XVII ст.) характеризується тим, що мадригал перетворився в композиторську лабораторію, в якій утворювалась опера.

Наразі не виявлено, в якій теоретичній праці вперше використано термін «мадригалізм», але точно відомо, що описували їх опираючись переважно на зразки мадригалів після 1550-х років, і до сьогодні мадригалізм немає єдиної дефініції. Наприклад, В. Жаркова стосовно цього терміну пише: «Слово, канонізоване у своїх смислових межах у текстах церковної музики, починає по-новому сприйматись в італійських мадригалах. Воно вимагає нових прийомів музичного втілення, за яким закріплюється визначення мадригалізму» (Жаркова, 2022, с. 322). Звертаючись до мадригалізму, В. Мішин пояснює: «Також для мадригалу була характерною розвинута музична риторика – про це яскраво свідчить термін «мадригалізм», що застосовувався відносно італійської вокальної музики XVI – початку XVII століть (експерименти у сфері звукообразності в Італії були сконцентровані саме у жанрі мадригалу)» (Мішин, 2019, с. 23).

В англомовних виданнях термін «мадригалізм» використовується значно ширше та частіше. Наприклад, в статті «Words to Music» Даніель Пінкхем говорить, що флорентійська камерата великою мірою опиралась на установку, що музика має відображати емоційний зміст тексту. Дослідник широко розписує новий тип мадригалізму, який використовували діячі флорентійської камерати. І визначає його як певний вид малювання тонами або нотами, що відображають окремі фрагменти тексту (Pinkham, 1994, p. 30).

Ірвін Годт в роботі «An Essay on Word Painting» не надає визначення терміну, проте вона звертає увагу на хроматизми і вказує, що в більшості випадків їх трактували саме як мадригалізму (Godt, 1984). Назва роботи демонструє тенденцію в закордонному музикознавстві вважати «мадригалізм» окремим проявом

word painting (tone-painting, нім.: Tonmalerei, Wortmalerei).

У роботі Вімберлі Грейс Томас термін «мадригалізм» зустрічається 8 разів, проте жодного разу не уточнюється, що саме мається на увазі під цим терміном. Перший раз, характеризуючи мадригали О. Лассо, дослідниця говорить, що залежно від тексту він використовує або каданси, або мадригалізму. Вдруге, Вімберлі вказує, що Дж. Палестрина рідко використовує мадригалізму, і його стиль є дуже «плавним». Наступні два рази термін згадується при характеристиці Четвертої книги мотетів Палестрини в тому контексті, що саме в цій книзі композитор часто використовував мадригалізму, які передавали еротичний характер змісту книги. Проте авторка наполягає зосередитись на конкретних мотетах, в яких композитор відтворює світло та темряву для опису головних героїв книги. Вп'яте, описуючи фрагмент з третього мотету Дж. Палестрини «*Nigra sum sed formosa*», де в одному такті використовуються ноти *Es* та *E*, авторка стверджує що це не є мадригалізмом, а лише засобом, що демонструє темноту шкіри (Thomas, 2009, с. 65), хоча ця альтерація використана на слові «*decoloravit*» (з лат. розфарбувало).

Повертаючись до слів В. Мішина, слід звернути увагу на те що він згадує мадригалізм, вказуючи на використання риторичних фігур у мадригалах. І дійсно, тут знаходиться відповідь на питання, чому в українському музикознавстві не використовується цей термін: в нас різні способи реакції музики на текст та демонстрації його змісту, розглядають як риторичні фігури, або через призму теорії афектів. Перелік музичних творів, які досліджували музикознавці на предмет наявності чи відсутності в них риторичних фігур, вже давно вийшов за межі епохи бароко, в якій риторика дійсно мала місце панівного способу взаємодії музики та тексту. На сьогодні кількість праць в цьому напрямі надзвичайно велика. У наступних словах частково пояснюється таку популярність риторики серед музикознавців: «Відсутність чіткої дефініції терміна «музична риторика» дає можливість музикознавцям з різних боків поглянути на цю проблему, запропонувати новий індивідуальний підхід до вивчення цього питання, не обмежуватися лише галуззю застосування риторичних фігур та афектів, що є спрощеним, застарілим та неповним підходом» (Холодкова,

2021, с. 56). Раніше в цій самій статті зазначається що відсутність чіткості у визначеннях, які стосуються риторики та риторичних фігур, не є проблемою лише сучасного музикознавства, адже навіть в епоху бароко не було чіткого загальноприйнятого визначення музичної риторики, а саме: риторичних етапів, розуміння змісту риторичних зворотів та їхніх назв, а також сфери їх уживання. Разом з тим, подібну ситуацію помічаємо й у відсутності дефініції мадригалізму. Можливо, саме через це В. Г. Томас не вважає використання пониження ноти в одному такті мадригалізмом.

Винятковою в цьому сенсі є стаття Н. Башмакової «Музична риторика в мандолінних концертах А. Вівальді: герменевтичний підхід». В ній дослідниця не використовує суджень та тверджень і стосовно фігур, і стосовно їх трактування, які можна було б розцінювати по-різному. Слідуючи за проведеним аналізом, ми беззаперечно знайдемо підтвердження усьому написаному в нотному тексті (Башмакова, 2017).

Намагання трактувати будь-які музичні явища через риторичні фігури з барокової музики поширилась на всю музичну спадщину західноєвропейських композиторів. Саме пан-риторичні напрями в українському музикознавстві посприяли тому, що в нас перестав використовуватись термін «мадригалізм», а «word painting», яким музикознавці світу широко оперують з другої половини ХХ ст, і до сьогодні немає сталого замінильника в нашому музикознавстві.

Яскравим прикладом описаних тенденцій є дисертація В. Пешкової, в якій дослідниця через глибоку теоретичну розробку питання музичної риторики виходить на рівень афектів у Восьмій книзі мадригалів Монтеверді, і при цьому жодного разу не використовує термін «мадригалізм» (Пешкова, 2021).

Продемонстровані вище приклади використання терміну спонукають до висновків, що мадригалізм – термін неповноцінний. Для українського музикознавства він не актуальний, а гідний лише використання в лапках; усі взаємозв'язки музики та слова перевіряються через риторіку. В англійських джерелах до мадригалізму, як до означення, звертаються значно частіше, але в більшості випадків нагадують, що термін «мадригалізм» є всього лише

частиною звукообразності, або малювання тонами, що в українському музикознавстві лише починає закріплюватись, і поки що не має сталого аналогу англійському *word painting*.

На нашу думку, історичну генетику терміну слід розглядати з ракурсу взаємодії та особливостей використання. Якщо риторичні фігури та афекти в музиці можна застосувати до будь-якого музичного твору (інструментального чи вокального), то мадригалізм, з огляду історично орієнтованого музикознавства, в першу чергу має використовуватись у дослідженнях, які стосуються мадригалів ХVІ – початку ХVІІ ст. Але слід чітко усвідомлювати, що музична риторика, у більшості випадків, не буквально зображає те, що хотів сказати автор тексту: риторичні фігури часто несуть додаткову інформацію, яка розширює семантичне наповнення музичних творів. *Word painting* також, порівняно з риторикою, більш обмежений термін. І обмежений він, по-перше, тим, що його не коректно використовувати до інструментальної музики. По-друге, він буквально реагує на зміст тексту, миттєво втілюючи його відповідними засобами музичної виразності.

Терміном «мадригалізм», перше за все, слід послуговуватись при аналізі жанру мадригалу ХVІ–ХVІІ ст. Насправді, в мадригалізмі більше спільного з *word painting*, аніж з музичною риторикою, але також можна назвати деякі відмінні риси. Наприклад, якщо прийоми звукообразності завжди мало бути чути, то мадригалізми дуже часто створювались як загальний ефект, без конкретного звуко-змістовного образу (наприклад, нестійкість або незрозумілість ладу, або імітаційні повтори в чисту приму, сходження голосів в унісон, і т. д.). Саме через це некоректним вважається обмеження мадригалізму лише значенням хроматизмів і дисонансів. Адже, по суті, барокова музична риторика, з усією її безмежністю та широкими берегами для трактування дослідниками, виростає саме з явища мадригалізму.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, провівши аналіз термінологічного апарату, що використовується музикознавцями в рамках дослідження музичних засобів втілення вербального тексту, ми дійшли висновку, що найчастіше послуговуються поняттями музичної риторики та *Word painting*, термін «мадригалізм» же в закордон-

них дослідженнях використовується досить часто, тоді як в українських дослідженнях майже не трапляється.

Відсутність визначення терміну «мадригалізм» спричиняє ряд труднощів з виявленням цього явища у нотному тексті та, відповідно, не дозволяє використовувати втілення змісту вербального тексту у нотному тексті для глибшого аналізу музичних творів XVI–XVII ст. в контексті генезису та процесуальності. Можливо саме тому в Україні до сьогодні майже не має дослідників, які б цікавились італійськими мадригалами до Монтеверді. Причина не вико-

ристання цього терміну знаходиться у його підміні музичною риторикою. Хоча, з погляду історично орієнтованого музикознавства, це не коректно і стосовно мадригалів краще використовувати термін «мадригалізм», якщо мова не йде про риторичні фігури, які передають глибше семантичне наповнення у вербальному тексті. На жаль, на сьогодні ще немає вичерпного визначення поняття мадригалізму, яке ввібрало б достатньою мірою той об'єм музичних явищ, які існують в нотному тексті мадригалів XVI–XVII ст., що й складає перспективи подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Башмакова Н. Музична риторика в мандолінних концертах А. Вівальді: герменевтичний підхід. *Культура України*. Випуск 57. 2017. С. 7–16.
2. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.
3. Жаркова В. Мадригали Клаудіо Монтеверді як феномен музичної культури XVII століття. *Мистецтвознавство України*. Вип. 12. 2012. С. 91–96. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_14
4. Мішин В. Орфей – символ нової музичної епохи. *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во. Вип. 20. 2019. С. 20–28.
5. Мішин В. «Dichiarazione» (роз'яснення) Джуліо Монтеверді (1607) (коментарі та переклад). *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во. Вип. 20. 2019. С. 223–237.
6. Пешкова В. Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання тексту: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 271 с.
7. Холодкова О. Концерти для чотирьох скрипок без басу Г. Ф. Телемана в аспекті ономапоетичної та фігуративної риторики. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIV. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко; Л. В. Русакова. Харків : ХНУМ, 2021. С. 54–70.
8. Godt Irvin. An Essay on Word Painting. *College Music Symposium*, Vol. 24, No. 2. 1984. P. 118–129. URL: <https://www.jstor.org/stable/40373748> (дата звернення : 08.05.2024).
9. Pinkham Daniel. *Words to Music. Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*. Vol. 48, No. 2. 1994. P. 24–34. URL: <https://www.jstor.org/stable/3824770> (дата звернення : 08.05.2024).
10. Thomas Wimberly Grace. Devotional Love in the Late Spiritual Madrigal Cycles of Orlando di Lasso and Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2009. p. 69. URL: https://www.academia.edu/3765751/Devotional_Love_in_the_Late_Spiritual_Madrigal_Cycles_of_Orlando_di_Lasso_and_Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina. (дата звернення : 10.09.2023).

REFERENCES:

1. Bashmakova, N. (2017). Muzychna rytoryka v mandolinnykh kontsertakh A. Vivaldi: hermenevtychnyi pidkhid [Musical rhetoric in A. Vivaldi's mandolin concertos: a hermeneutic approach]. *Kultura Ukrainy*, 57, 7–16 [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. (2022). Istoriiia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko : navchalnyi posibnyk [A History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque: A Study Guide]. Kyiv : ArtHuss, 548 [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2012). Madryhaly Klaudio Monteverdi yak fenomen muzychnoi kultury KhVII stolittia [Madrigals by Claudio Monteverdi in the musical culture of the 17th century]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 12, 91–96. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_14 [in Ukrainian].
4. Mishyn, V. (2019a). Orfei – symbol novoi muzychnoi epokhy [Orpheus is a symbol of a new musical era]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia myst-vo*, 20, 20–28 [in Ukrainian].
5. Mishyn, V. (2019b). “Dichiarazione” (roziasnennia) Dzhulio Monteverdi (1607) (komentari ta pereklad) [“Dichiarazione” (explanation) by Giulio Monteverdi (1607) (commentary and translation)]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia myst-vo*. 2019, 20, 223–237 [in Ukrainian].
6. Pieshkova, V. (2021). Madryhal u tvorchosti Klaudio Monteverdi: avtorske prochyttannia tekstu [Madrigal in the work of Claudio Monteverdi: the author's reading of the text]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Kholodkova, O. (2021). Kontserty dlia chotyrok skrypok bez basu H. F. Telemana v aspekti onomatopeichnoi ta fihuratyvnoi rytoryky [Concertos for four violins without bass by G. Ph. Telemann in the aspect of onomatopoeic and figurative rhetoric]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, XXIV. KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, Kharkiv, 54–70 [in Ukrainian].

8. Godt Irvin. (1984). An Essay on Word Painting. *College Music Symposium*, 24, 2, 118–129. URL: <https://www.jstor.org/stable/40373748> [in English].

9. Pinkham Daniel. *Words to Music. Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*. Vol. 48, No. 2. 1994. P. 24–34. URL: <https://www.jstor.org/stable/3824770> [in English].

10. Thomas Wimberly Grace (2009). Devotional Love in the Late Spiritual Madrigal Cycles of Orlando di Lasso and Giovanni Pierluigi da Palestrina. URL: https://www.academia.edu/3765751/Devotional_Love_in_the_Late_Spiritual_Madrigal_Cycles_of_Orlando_di_Lasso_and_Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina.

УДК 78.071Козлов:37.091.3:780.647.2(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-7>

Олег МИКИТЮК

аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна 40000; старший викладач кафедри баяна та акордеона, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0002-9546-4849

Бібліографічний опис статті: Микитюк, О. (2024). Методика виховання творчого потенціалу акордеоніста (баяніста) в педагогічній діяльності Семена Козлова. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 43–49, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-7>

МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ АКОРДЕОНІСТА (БАЯНІСТА) В ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СЕМЕНА КОЗЛОВА

У статті представлено дослідження творчої та педагогічної діяльності представника буковинської регіональної акордеонно-баянної школи Семена Михайловича Козлова. Особлива увага акцентується на його методах виховання творчих здібностей виконавців, які в силу останніх наукових напрацювань у сфері нейробіології та нейропсихології набувають особливого значення. У дослідженні подані біографічні дані педагога, що допомагає краще зрозуміти специфіку та методи роботи вироблені ним протягом творчої кар'єри. Розглядаються основні етапи в процесі навчання виконавця в педагогічних підходах С. Козлова, що спрямовані на розвиток творчих здібностей акордеоніста та баяніста. Зокрема виділяються такі напрямки, як робота над технічною майстерністю музиканта, куди відноситься розроблена педагогом система опанування гам та вправ на розвиток різних видів техніки. Інший напрямок пов'язаний з роботою учня над своїм духовним розвитком, де на головний план виходять високоморальне та культурно-естетичне виховання як основа виконавської творчо-художньої самостійності. Також проміжною ланкою тут виступає метод наслідування, при якому учень вчиться точно відтворювати запропоновану педагогом модель виконання.

Метою роботи є вивчення та аналіз педагогічної діяльності Семена Михайловича Козлова, визначення компонентів його методики і основних підходів, які він використовував у процесі навчання задля сприяння формуванню високого рівня професійної майстерності учнів.

Методологія дослідження включає використання таких методів як системний підхід для аналізу педагогічної діяльності Семена Михайловича Козлова. Він дозволяє виявити яким чином такі взаємопов'язані елементи, як морально-естетичне виховання та розвиток технічної майстерності взаємодіють між собою та сприяють ефективному формуванню творчих здібностей виконавців. Також, для оцінки його педагогічної діяльності були застосовані методи документального аналізу, бібліографічний, інтерв'ювання, спостереження та задіяний міждисциплінарний підхід із залученням знань різних наукових галузей, таких як нейрофізіологія, педагогіка і психологія.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше було розглянуто педагогічну діяльність Семена Козлова та детально розкриті взаємодії зазначених компонентів у його методиці виховання творчих здібностей виконавців.

Висновки. Педагогічна діяльність Семена Козлова сприяла формуванню цілої плеяди високопрофесійних виконавців завдяки його ефективному системному підходу щодо виховання професійних музикантів. Подальші дослідження можуть зосередитися на аналізі впливу цих методів на сучасну музичну освіту та можуть бути використані в педагогічній практиці.

Ключові слова: Семен Козлов, педагогічна діяльність, духовно-естетичне виховання, технічні навички, дзеркальні нейрони.

Oleh MYKYTIUK

Postgraduate student at the Department of Fine Arts, Musicology, and Cultural Studies, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 87 Romenska St, Sumy, Ukraine, 40000;

Senior Lecturer at the Department of Bayan and Accordion, National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 1-3/11 Arkhitekтора Horodetskohо St, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0002-9546-4849

To cite this article: Mykytiuk, O. (2024). Metodyka vykhovannia tvorchoho potentsialu akordeonista (bayanista) v pedahohichnii diialnosti Semena Kozlova [The methodology of fostering the creative potential of accordionists (bayanists) in the pedagogical activities of Semen Kozlov]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 43–49, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-7>

THE METHODOLOGY OF FOSTERING THE CREATIVE POTENTIAL OF ACCORDIONISTS (BAYANISTS) IN THE PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF SEMEN KOZLOV

This article presents a study of the creative and pedagogical activities of Semen Mykhailovych Kozlov, a representative of the Bukovinian regional accordion and bayan school. Special attention is focused on his methods of fostering performers' creative abilities, which, in light of recent scientific advancements in the fields of neurobiology and neuropsychology, gain particular significance. The study provides biographical data of the teacher, which helps to better understand the specifics and methods of work developed by him throughout his creative career. The main stages in the process of training a performer in S. Kozlov's pedagogical approaches are considered, aimed at developing the creative abilities of accordionists and bayanists. Specifically, areas such as work on the musician's technical skills, including the teacher's system for mastering scales and exercises for developing various types of techniques, are highlighted. Another area is related to the student's work on their spiritual development, where high moral and cultural-aesthetic education come to the forefront as the foundation for the performer's creative and artistic independence. Additionally, the imitation method serves as an intermediate link, where the student learns to accurately reproduce the proposed performance model by the teacher.

The aim of the study is to investigate and analyze Semen Mykhailovych Kozlov's pedagogical activities, identify the components of his methodology and the main approaches he used in the training process to promote the formation of a high level of professional skill in his students.

The research methodology includes the use of methods such as a systematic approach for analyzing Semen Mykhailovych Kozlov's pedagogical activities. It allows identifying how interconnected elements such as moral-aesthetic education and the development of technical skills interact and contribute to the effective formation of performers' creative abilities. Additionally, methods of document analysis, bibliographic, interviewing, observation, and an interdisciplinary approach involving knowledge from various scientific fields such as neurophysiology, pedagogy, and psychology were used to evaluate his pedagogical activities.

The scientific novelty lies in the fact that for the first time, Semen Kozlov's pedagogical activities and the detailed interaction of the mentioned components in his methodology for fostering performers' creative abilities have been examined.

Conclusions: Semen Kozlov's pedagogical activities contributed to the formation of a whole cohort of highly professional performers thanks to his effective systematic approach to nurturing professional musicians. Further research can focus on analyzing the impact of these methods on modern music education and can be used in pedagogical practice.

Key words: Semen Kozlov, pedagogical activity, spiritual-aesthetic education, technical skills, mirror neurons.

Актуальність теми. Семен Михайлович Козлов є одним із тих педагогів, які внесли значний вклад у розвиток акордеонно-баянного мистецтва та музичної освіти в Україні. Він відомий на Буковині музикант, баяніст, диригент та викладач, чия унікальна методика виховання творчих здібностей виконавців заслуговує на глибоке вивчення і системний аналіз. У сучасному контексті, коли музична освіта переживає нові виклики сьогодення, найкращі педагогічні традиції минулого вимагають адаптації та інтеграції з новими методами навчання, що робить дослідження педагогічної діяльності С. М. Козлова особливо актуальним в наш час. Крім того, вивчення його педагогічних підходів набуває практичного значення, адже вони спрямовані на кінцевий результат, метою якого є виховання високопрофесійного виконавця на акордеоні та баяні, причому різножанрового спрямування.

Аналіз досліджень і публікацій. В роботах вчених, які займаються проблемами розвитку акордеонно-баянного мистецтва, питання системного аналізу педагогічної діяльності Семена Михайловича Козлова залишається практично не вивченим. Проте методична акордеонно-баянна література охоплює значний

спектр праць, які досліджують різні аспекти виконавської майстерності та методики викладання. Серед таких є робота М. Давидова, в якій фундаментально розглянуто підходи, пов'язані з широким колом цих питань (Давидов, 2005). Розвитку технічних можливостей баяністів та акордеоністів приділяли увагу такі науковці як І. Алексеев (Алексеев, 1957), М. Різоль, В. Бесфамільнов, В. Дорохін, В. Власов, Є. Іванов (Іванов, 1999, с. 25–37), В. Князев, О. Костогриз (Костогриз, 2004) та інші. Особливий вплив на формування методики С. Козлова мав навчальний посібник його викладача у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського В. Панькова (Паньков, 1982), де детально розглянуто аппікатурні формули гам, арпеджіо та акордів, їх раціональні варіанти і основні форми роботи над розвитком технічної майстерності.

Для визначення основних компонентів методики С. Козлова та оцінки їхнього впливу на формування високопрофесійної майстерності учнів варто звернутися до аналізу досліджень, спрямованих на розуміння методів навчання через приклад та імітацію, якими займаються такі галузі науки, як нейрофізіологія та нейро-

біологія. Тут варто виділити праці групи вчених на чолі з італійським науковцем Джакомо Ріццолатті (Rizzolatti, Craighero, 1982, с. 169–192), які займаються питаннями функціонування системи дзеркальних нейронів, що є актуальним для розуміння методів навчання, якими користувався С. Козлов. В українських виданнях також приділено увагу дзеркальним нейронам, які розглядаються з точки зору нейронної діяльності мозку, що впливає на розвиток музичних здібностей та сприйняття знань людиною. Зокрема, виділяються роботи В. Гордій (Гордій, 2023, с. 50–52), Ю. Тарасенко (Тарасенко, 2021, с. 134–139), С. Бабака (Бабака, 2015, с. 31–40).

Інша сторона аналізу наукових публікацій знаходиться у сфері літератури духовного спрямування, що відіграє важливу роль у контексті дослідження педагогічної діяльності С. Козлова. Тут варто виділити роботи О. Власенка (Власенко, 2008, с. 224–230) та І. Беха (Бех, 2018), що резонують з поглядами С. Козлова про розуміння духовного виховання особистості та ролі музичного виконавства у цьому процесі.

Мета статті полягає у дослідженні та аналізі педагогічної діяльності Семена Михайловича Козлова, внеску його підходів в акордеонно-баянну культуру України, а також у популяризації серед музикантів тих методів, які сприяють високопрофесійному рівню виконавської майстерності та розвитку їхніх творчих здібностей.

Виклад основного матеріалу дослідження. Семен Михайлович Козлов народився 10 травня 1938 року на Одещині. Після Другої світової війни його батьки переїхали до Чернівців, де він розпочав свій музичний шлях, навчаючись по класу акордеона у І. О. Сафронова в Чернівецькій музичній школі. Семен Козлов продовжив навчання по класу баяна в Одеському музичному училищі, відомому своїм високим рівнем музичної освіти. Його викладачем та наставником став відомий педагог і композитор Віктор Дікусаров. Наставник використовував різноманітні педагогічні методи та прийоми роботи з учнями, завжди ставлячи перед собою головну мету – максимальне розкриття внутрішнього художнього змісту виконуваного твору, що в подальшому вплинуло на формування методологічних принципів самого Козлова.

Після завершення навчання в училищі, Козлов повернувся до Чернівців та почав працю-

вати в обласній філармонії як артист та соліст Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю. Разом з тим продовжив навчання у Київській консерваторії, поєднуючи його з роботою у філармонії.

У 1966 році Семен Козлов посприяв відкриттю у Чернівцях музичної школи № 2, яку і очолив. За короткий час він створив потужний творчий колектив викладачів. З 1973 року починається його викладацька та адміністративна діяльність у Чернівецькому музичному училищі імені С. Воробкевича, де він працював викладачем по класу баяна, а через рік займає посаду директора. С. Козлов пропрацював у цьому закладі до останніх днів свого життя, і саме тут були здобуті його основні досягнення як викладача.

Початок творчості С. Козлова відзначається активним розвитком його особистості як педагога, який працює з молодими музикантами. В цей період він активно вдосконалював свої педагогічні здібності, звертаючи особливу увагу на розуміння дитячої психології та сприяння розвитку музичних здібностей на ранніх етапах. Робота в музичній школі активно спонукала до обміну досвідом з викладачами інших відділів і збагаченню новими ідеями та підходами щодо навчання. Семен Козлов часто відвідував уроки своїх колег, поглиблюючи свої знання про різні музичні інструменти, їхні особливості у звучанні та техніці гри. Атмосфера різноманітності і насиченості культурними враженнями стала для Козлова джерелом натхнення та розвитку у музичному мистецтві, що створило найбільш оптимальний шлях для швидкого досягнення творчого результату у вивченні виразних можливостей акордеона та баяна. Запозичення досвіду роботи викладачів з інших музичних інструментів, які пройшли ці етапи становлення виконавського мистецтва раніше, мало надзвичайно важливий характер і стало основою для формування власної методичної концепції, яка охоплює як виконавські, так і викладацько-освітні аспекти.

Починаючи з 1990-х років ХХ століття Семен Козлов зосереджується виключно на викладацькій практиці, на вдосконаленні своїх педагогічних методів та підходів. Він прагнув до найбільш ефективного шляху навчання студентів, приділяючи увагу як технічному, так і духовному аспектам розвитку музиканта, що дозволило йому виховати покоління талановитих виконавців,

які продовжили його справу та внесли значний вклад у розвиток музичного мистецтва.

Маючи великий практичний досвід, С. Козлов розробив свою власну методику викладання, що дозволяла учням оволодіти основними засобами музичного вираження та художньо-технічними можливостями інструменту за досить короткий проміжок часу. Вона поєднувала два різних підходи: перший спрямовувався на розвиток технічних навичок студентів, а другий – творчо-художніх якостей, які лежать в основі формування музикантів, здатних глибоко відчувати багатство та безкінечність внутрішнього світу.

Розроблена ним комплексна система роботи над вправами та гамами для розвитку технічних навичок акордеоніста та баяніста, давала високий результат при роботі зі студентами музичного училища. Методика його роботи полягає в тому, що за перший рік навчання учень повинен максимально зосереджено та швидко засвоїти практичну сторону даної системи. Це обов'язкове щоденне її опрацювання та удосконалення, з глибокою концентрацією уваги на виконанні цього виду занять. В основі цього методу лежать такі основні складові як самодисципліна, внутрішня самоорганізація учня, ведення фахового щоденника роботи над своїми помилками, чіткий розпорядок дня, підтримка спортивної форми, тощо.

Система Семена Козлова базується на поєднанні технічних і художніх аспектів, що найкраще сприяє розвитку музиканта як особистості, розкриваючи його потенціал та створюючи передумови для максимального досягнення творчих вершин у виконавському мистецтві. Тому заняття з фаху повинні включати обидва ці напрямки. Початковий етап, на якому зосереджується педагог, — це розвиток технічних навичок, а з часом увага переходить на духовні аспекти, які стають домінуючими разом з покращенням виконавської майстерності та зростанням художньо-естетичного рівня розвитку учня.

Вдосконалення технічних навичок починається з освоєння гам, арпеджіо, акордів та різноманітних вправ на розвиток різних видів техніки. Робота над гамами включає чітку послідовність, спрямовану не лише на підвищення швидкості гри, але й на глибоке розуміння та досконале володіння засобами музичної виразності. Особлива увага приділяється

інтонаційній виразності, тембровості, різноманітності штрихової палітри, метроритму, артикуляції, динаміці, тощо. Як зазначає М. Давидов, «виконавцеві високої культури, артисту, який майстерно володіє різноманітними виражальними засобами свого інструмента, звичайно притаманна широка палітра технічних засобів» (Давидов, 2005, с. 159). Тому С. Козлов і наголошував, що учень повинен відпрацювати всі аспекти інтонування, туше, штрихів та артикуляції на гамах. На перших етапах навчання студент має організувати свою гру в межах вибраного темпу за допомогою метронома, поступово прискорюючи гру. Він розробив комплекс вправ спрямований на розвиток як дрібної, так і крупної техніки, починаючи з роботи над незалежністю пальців та закінчуючи грою октавами та акордами. Вони включають репетиції, трелі, пальцьове тремоло, мелізми, а також різноманітні гамоподібні секвенції та арпеджіо.

Другий підхід Семена Михайловича Козлова до виховання виконавця ґрунтувався на духовно-моральному та художньо-естетичному аспектах. Це був шлях розвитку та вивчення культури почуттів, де домінуючим критерієм стало пізнання власного внутрішнього світу людини. Педагог вважав, що духовний розвиток особистості виконавця є ключовим аспектом його професійного виховання.

На заняттях зі студентами педагог використовував такі категорії, як «глибинні почуття», «любов», «внутрішня наповненість», «благодать», «душевний стан», «натхнення», «різнобарвність», «насиченість» та «естетична насолода», що допомагало розвивати музично-образне мислення. Проте Козлов підкреслював, що передати зміст особистого духовного досвіду словами складно, адже це стосується іншого, нематеріального виміру. Часто слова сприймаються крізь призму особистих асоціацій, уявлень та досвіду, що може призводити до спотворень у сприйнятті. Тому невербальна передача музичних знань та досвіду відіграла важливу роль у його педагогічній практиці. Семен Михайлович використовував метод «прикладу» або «наслідування», який ґрунтується на безпосередньому показі та імітації. «Приклад – виховний метод великої сили, який базується на відомій закономірності: явища, що сприймаються зором, швидко і без труднощів

відбиваються у свідомості, тому, на протипагу словесним впливам, не потребують ні розкодування, ні перекодування. Приклад діє на рівні першої сигнальної системи, слово – другої» (Ягупов, 2002, с. 279).

На сьогоднішній день наука активно досліджує центральну нервову систему людини, що відкриває нові можливості для розвитку її здібностей. Особливу увагу приділяють вивченню роботи нейронів головного мозку та нейронних мереж. Нещодавно особливий інтерес викликала система «дзеркальних нейронів», яка дозволяє людині наслідувати приклад іншої.

Джакомо Ріццолатті, який досліджував дзеркальні нейрони, визначив, що ці нейрони активуються однаково при виконанні певних дій і при спостереженні за тим, як ці дії виконує інший. Вони забезпечують формування в мозку спостерігача репрезентації дії, виробленої іншим індивідом, і опис цієї дії в термінах власного моторного акту спостерігача. Це важливо для педагогічних методів, які базуються на прикладі та наслідуванні (Тарасенко, 2021, с. 134–139).

Незважаючи на те, що С. Козлов у свій час не був знайомий з роботами науковців у цій галузі, він часто використовував метод прикладу та наслідування у своїй викладацькій практиці. Педагог демонстрував своїм учням, як правильно виконувати певний мотив чи фразу музичного твору, і спонукав їх наслідувати його манеру гри та інтерпретацію музики. Цей підхід резонує з роботою дзеркальних нейронів, які активуються під час спостереження за грою вчителя і допомагають учням засвоїти техніку та виразність виконання. Вчений С. Бабак у своїй статті припускає, що завдяки роботі дзеркальних нейронів може відбуватися невербальна передача знань від учителя до учня, який налаштований на відповідне поле свідомості. Це наводить на думку, що цей метод був у арсеналі С. Козлова одним із основних у його педагогічній діяльності, оскільки він інтуїтивно відчував його користь.

Часто при демонстрації на інструменті характеру відповідної гри тих чи інших музичних фраз чи мотивів, С. Козлов жартома використовував діалектне буковинське слово «лапати», що означало уловлювати всі тонкі нюанси звучання. У музичній педагогіці метод наслідування є досить розповсюдженим явищем, особливо серед викладачів, які є високо-

якісними виконавцями та здатні продемонструвати свої професійні навички. Незважаючи на те, що С. Козлов постійно користувався цим методом, він розглядав його лише як перехідний етап у роботі над розвитком внутрішнього музичного потенціалу виконавця.

Наступним етапом у навчанні була поглиблена робота над вдосконаленням художньо-творчих якостей учня. Якщо початківець вирішував пов'язати своє життя з професійним виконавським мистецтвом, то йому необхідно було займатися не тільки інтелектуальним, але й духовним розвитком. Педагог приділяв значну увагу природі музичного мислення учня, дисципліні його думок, вчив аналізувати творчі здобутки та досліджувати свої різні емоційно-психологічні стани. Він вірив, що справжній музикант повинен мати глибоке розуміння своєї внутрішньої суті, що допомагає в передачі музичних емоцій та сенсів. Для виховання виконавця важливим є не лише напрацювання технічних навичок гри на акордеоні чи баяні, але й постійне розширення кругозору, ознайомлення з різноманітною літературою, розвиток своїх глибинних почуттів, пізнання внутрішньої людської природи та розкриття духовного потенціалу.

Семен Михайлович, немов досвідчений гіпнотизер, намагався занурити учнів у стан піднесеного настрою, всеосяжної любові та щастя. Він неодноразово наголошував, що митець повинен постійно відчувати творче натхнення. Перед тим, як передати свою гру на акордеоні чи баяні слухачеві, виконавець повинен наповнитися тією силою творіння, яка виходить з глибини його особистості. Головним тут є відчуття стану повного душевного та емоційного спокою. Далі виконавець має подумки ніби наповнювати своє тіло неосяжною любов'ю, яка в подальшому втілюється у кожен зіграний звук. Адже, за переконанням викладача, внутрішній стан, з яким музикант виконує твір, в тій чи іншій мірі передається слухачу та входить у певний резонанс із ним.

Ці практичні напрацювання ставали особливо важливими на етапі підготовки учня до концертного виступу. Семен Михайлович вважав, що хороший відпочинок та добрий настрій відіграють значну роль у процесі підготовки до публічного виконання творів. Він вимагав від учнів виконання концертної про-

грами перед різноманітною публікою, навіть якщо вона складалася з однієї або декількох людей. Педагог наголошував на необхідності вчитися контролювати свій емоційно-психологічний стан, оскільки це дозволяє підготуватися до різних ситуацій, що виникають під час публічної гри. У свідомості виконавця під час концертного виступу можуть з'являтися негативні думки, образи, відчуття страху щодо недопрацьованих місць виконуваного твору, які привертають увагу музиканта у найбільш відповідальний момент. Це зосереджує його на певних проблемах, викликаючи стан дискомфорту, емоційного хвилювання та незадоволення своїм виконанням, що ускладнює концентрацію уваги на якісному виконанні твору. У таких ситуаціях Семен Михайлович рекомендував пильнувати свої думки та контролювати негативні емоції та відчуття цілісне сприйняття виконуваного твору. Важливо направити всі найкращі почуття любові та щастя з глибини душі назовні, заповнюючи цією енергією весь глядацький зал.

Козлов вбачав проблеми зі сценічним виконанням у психологічному процесі, який має своє коріння у прихованому егоїзмі та гордині індивіда. Людина часто хоче здаватися кращою, ніж є насправді, і виконавець намагається розкрити свої найкращі якості, щоб сподобатися слухачу та отримати схвальні відгуки, водночас боячись критики. Це створює психологічний стан, в основі якого знаходиться страх видатися гіршим, ніж є насправді, перед сторонніми особами. Семен Михайлович намагався викоринити в учнів такі негативні емоції. Тверде знання музичного матеріалу веде до спокійного та урівноваженого виконання, наповненого художнім змістом, тоді як невпевненість породжує внутрішні сумніви та емоційний хаос. Музикант повинен уміти контролювати себе у моменти сценічних панічних атак, зупинити потік негативних думок та фокусуватися на позитивних почуттях, щасті та отриманні максимального задоволення від гри.

Функція виконавця полягає не тільки в тому, щоб правильно виконати нотний матеріал, написаний композитором, а й максимально вкласти у музичний твір чистоту власних почуттів та передати її слухачу, щоб спонукати його до отримання справжньої художньо-естетичної насолоди.

Висновки. Семен Михайлович Козлов зробив значний внесок у розвиток українського акордеонно-баянного мистецтва. Його організаторський та педагогічний талант доповнів багатьом поколінням випускників досягти вершин виконавської майстерності. Він відчував у кожного студента ту іскринку, з якої потім запалював величезне вогнище музичного блиску і яскравості, знаходячи до кожного індивідуальний підхід для максимальної реалізації його природних обдарувань. Семен Михайлович безмежно любив музику та роботу, якій віддавав практично всю свою увагу. Це відчували всі навколо, і вони заряджалися тією величезною енергією, яка постійно випромінювалася з його душі. Семен Козлов був вкрай відданий своїй роботі та учням, прагнучи не лише передати технічні аспекти гри на інструменті, але й виховати моральні цінності та естетичний музичний смак. Він володів унікальним вмінням знаходити індивідуальний підхід до кожного учня, розуміючи, що той має власні особливості характеру, темпераменту та старанно пристосовував ці свої методи виховання музиканта до потреб майбутнього виконавця.

Серед його учнів є ті, хто досяг успіхів у адміністративному управлінні та керівництві великими корпораціями. Однак найбільше він пишався тими, хто продовжував виконавську та педагогічну діяльність. Серед них такі музиканти, як Анатолій Мамалига (Заслужений артист України, один із співорганізаторів ансамблю «Рідні наспіви» Національної філармонії України, нині проживає та працює в США), Галина Плав'юк (директор Чернівецької музичної школи № 2), Ігор Кукоба, Руслан Оленюк, Микола Черниш, Ярослав Осипенко (викладач ЧНУ ім. Ю. Федьковича), Віталій Топорець (викладач Чернівецького педагогічного коледжу), Дмитро Мотузок та Олег Микитюк (старші викладачі кафедри баяна та акордеона НМАУ ім. П. І. Чайковського), органіст Віктор Білла (США), Андрій Пожога, Роман Позарук, Іван Биков (Австрія), Іван Данілов, Степан Бойчук та багато інших.

Методи Семена Михайловича Козлова мають всі підстави аби значно вплинути на сучасну музичну педагогіку, особливо у сфері виконавського мистецтва, адже вирішують такі проблеми як контроль над сценічним хвилюванням, емоційна стабільність, досконале воло-

діння прийомами гри на інструменті та виховання високопрофесійних музикантів, здатних передавати глибокий художній зміст музичних творів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Rizzolatti G., Craighero L. The mirror-neuron system. *Annu. Rev. Neurosci.* 2004; 27: 169–192.
2. Алексеев І. Д. Методика викладання гри на баяні. К.: Муз. Україна, 1957.
3. Бабак С.В. Про деякі нейробіологічні аспекти розвитку здібностей та обдарованості: *Актуальні проблеми психології: Збірник наукових праць Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПН України. Том. VI: Психологія обдарованості.* Вип. 11. Київ – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. 415 с.
4. Бех І.Д. Особистість на шляху до духовних цінностей : монографія. / І.Д. Бех. – Київ – Чернівці : «Букрек», 2018. 320 с.
5. Власенко О.М. Роль музики у формуванні духовності особистості // *Педагогіка і психологія професійної освіти // Науково-методичний журнал* . 2008. № 5. 271 с. (С. 224–230).
6. Гордій, В. А. (2023). Застосування дзеркальної терапії в реабілітаційній практиці. *Медсестринство*, (4), 50–52. <https://doi.org/10.11603/2411-1597.2022.4.13777>
7. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 290 с.
8. Іванов Є. Акордеонно-баянне мистецтво України / Є. Іванов // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського: Музичне виконавство*. К., 1999. С. 25–37.
9. Костогриз О.М. Методика викладання гри на баяні (акордеоні). Початковий етап навчання. К.: ДАКККіМ, 2004. 24 с.
10. Паньков В. Гами, тризвуки, арпеджіо для виборного баяну. К.: Муз. Україна, 1982
11. Тарасенко Ю. М. Дозвілля в контексті мистецтвознавчих практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 3. С. 134–139.
12. Ягупов В.В. Педагогіка: *Навч. посібник*. К.: Либідь, 2002. 560 с. URL: https://eduknigi.com/ped_view.php?id=279 (дата звернення: 20.06.2024).

REFERENCES:

1. Rizzolatti, G., Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annu. Rev. Neurosci.*, 27, 169–192 [In English].
2. Alekseyev, I. D. (1957). *Metodyka vykladannya hry na bayani* [Methodology of teaching playing the bayan]. Kyiv: Muz. Ukrayina [in Ukrainian].
3. Babak, S. V. (2015). Pro deyaki neyrobiolohichni aspekty rozvytku zdibnostey ta obdarovanosti [On some neurobiological aspects of the development of abilities and giftedness]. *Aktual'ni problemy psykholohiyi: Zbirnyk naukovykh prats Instytutu psykholohiyi imeni H. S. Kostyuka NAPN Ukrayiny, tom VI: Psykholohiya obdarovanosti*, 11, 415 [in Ukrainian].
4. Bekh, I. D. (2018). *Osobystist' na shlyakhu do dukhovnykh tsinnostey: monohrafiya* [Personality on the path to spiritual values: monograph]. Kyiv-Chernivtsi: Bukrek, 320 [in Ukrainian].
5. Vlasenko, O. M. (2008). Rol' muzyky u formuvanni dukhovnosti osobystosti [The role of music in the formation of the spirituality of the personality]. *Pedahohika i psykholohiya profesiynoyi osvity*, 5, 224–230 [in Ukrainian].
6. Hordiy, V. A. (2023). Zastosuvannya dzerkal'noyi terapiyi v reabilitatsiyiniy praktytsi [Application of mirror therapy in rehabilitation practice]. *Medsyestrynstvo*, 4, 50–52. <https://doi.org/10.11603/2411-1597.2022.4.13777> [in Ukrainian].
7. Davydov, M. A. (2004). *Teoretychni osnovy formuvannya vykonavs'koyi maysternosti bayanista (akordeonista)* [Theoretical foundations of the formation of the performer's skill of a bayanist (accordionist)]. Kyiv: Muz. Ukrayina, 290 [in Ukrainian].
8. Ivanov, Ye. (2002). *Akordeonno-bayanne mystetstvo Ukrayiny* [Accordion-bayan art of Ukraine]. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychno'yi akademiyi Ukrayiny im. P. Chaykovs'koho: Muzychne vykonavstvo*, 9, 35 [in Ukrainian].
9. Kostohryz, O. M. (2004). *Metodyka vykladannya hry na bayani (akordeoni). Pochnatkovyy etap navchannya* [Methodology of teaching playing the bayan (accordion). Initial stage of training]. Kyiv: DAKKKiM, 24 [in Ukrainian].
10. Pankov, V. (1982). *Hamy, tryzvuky, arpejio dlya vybornoho bayanu* [Scales, triads, arpeggios for the free-bass bayan]. Kyiv: Muz. Ukrayina [in Ukrainian].
11. Tarasenko, Yu. M. (2021). *Dozvill'ya v konteksti mystetstvoznachnykh praktyk* [Leisure in the context of art studies practices]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*, 3, 134–139 [in Ukrainian].
12. Yahupov, V. V. (2002). *Pedahohika: Navch. posibnyk* [Pedagogy: A textbook]. Kyiv: Lybid', 560. URL: https://eduknigi.com/ped_view.php?id=279 (date accessed: 20.06.2024) [in Ukrainian].

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-8>**Ілона НОВАК***творча аспірантка 2 курсу кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023***ORCID:** 0009-0001-4103-6806**Бібліографічний опис статті:** Новак, І. (2024). Особливості семантичного висловлювання у французькій вокальній музиці на межі XIX–XX століть. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 50–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-8>

ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ НА МЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ

Французька вокальна музика XX століття – цілісний пласт музичної культури, що сприймається як глибоко національне явище. У вокальних циклах і окремих мініатюрах Габрієля Форе, Еммануїла Шабріє, Ернеста Шоссона, Клода Дебюссі, Моріса Равеля втілено специфічні особливості семантичного висловлювання, що визначають своєрідність їхніх творів. Структурна логіка речення, інтонаційна своєрідність, деякі особливості лексичного простору розглянуті у статті в проекції на музичну мову камерно-вокальних опусів композиторів Франції. **Мета статті** – окреслити основні аспекти семантичного висловлювання у французькій вокальній музиці та надати їм ментального, соціологічного, художнього обґрунтування. **Методологія дослідження** спирається на загальнонаукові методи: аналітичний, узагальнювальний, джерелознавчий, а також на метод музикознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає в осмисленні семантики висловлювання в французькій вокальній музиці саме з позиції ментальності, соціології, національної картини світу. Ще одним аспектом розгляду є лінгвокультурні особливості французької мови, що значною мірою впливають на семантичні тлумачення саме вокальних творів. **Висновки.** У вокальній творчості композиторів розглянутої епохи відображено тонкий і вишуканий образ національного світу з властивим йому чуттєвим трепетом, граціозністю, ніжною зворушливістю та витонченістю естетичних уявлень. Мистецтво зламу століть відкриває завісу до деяких знаків ментального простору, серед яких позначені образи птахів, рослин, замкнених геометричних форм. Звичайно, прояви чуттєвості в інших національних культурах також існують і не можуть бути заперечені, проте їх виразність часто не така визначена і, крім того, вони пов'язані з іншими факторами (осмисленням, емоціями, пристрастями тощо). Подібні висновки правомірні і щодо інших якостей національного образу французької вокальної музики, розглянутих у цій статті (наприклад, динамічність, м'якість, гнучкість).

Ключові слова: вокальна французька музика, семантика, семантичне висловлювання, XIX–XX століття, М. Равель, К. Дебюссі, Е. Шоссон.

Ілона NOVAK*2nd year creative postgraduate student, Department of Solo Singing, Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, 63 Novoselskogo St, Odesa, Ukraine, 65023***ORCID:** 0009-0001-4103-6806

To cite this article: Novak, I. (2024). Osoblyvosti semantychnoho vyslovliuvannia u frantsuzkii vokalnii muzytsi na mezhi XIX–XX stolit [Features of semantic expression in french vocal music at the turn of the XIX–XX centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 50–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-8>

FEATURES OF SEMANTIC EXPRESSION IN FRENCH VOCAL MUSIC AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES

French vocal music of the twentieth century is an integral layer of musical culture that is perceived as a deeply national phenomenon. The vocal cycles and individual miniatures of Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Claude Debussy, and Maurice Ravel embody specific features of semantic expression that determine the originality of their works. Structural logic of the sentence, intonational peculiarity, and some features of the lexical space are considered in the article in the projection on the musical language of chamber-vocal opuses by French composers. **The purpose of the article** is to outline the main aspects of semantic expression in French vocal music and to provide them with a mental, sociological, and artistic justification. **The methodology** of the study is based on general scientific methods:

analytical, generalizing, source study, as well as the method of musicological analysis. The scientific novelty lies in the comprehension of the semantics of expression in French vocal music from the standpoint of mentality, sociology, and the national picture of the world. Another aspect of the study is the linguistic and cultural peculiarities of the French language, which significantly affect the semantic interpretations of vocal works. Conclusions. The vocal works of the composers of the considered era reflect a subtle and refined image of the national world with its inherent sensual awe, grace, gentle touching and sophistication of aesthetic ideas. The art of the turn of the century opens the curtain to some signs of mental space, including the images of birds, plants, and closed geometric forms. Of course, manifestations of sensuality in other national cultures also exist and cannot be denied, but their expressiveness is often not as defined and, moreover, they are associated with other factors (comprehension, emotions, passions, etc.). Similar conclusions are valid for other qualities of the national image of French vocal music discussed in this article (e.g., dynamism, softness, flexibility).

Key words: vocal French music, semantics, semantic expression, XIX–XX centuries, M. Ravel, C. Debussy, E. Chausson.

Актуальність проблеми. На межі XIX–XX століть відбувся розквіт французької камерно-вокальної лірики. Провідні композитори тієї епохи проявили щирий інтерес до вокальної музики, відчули потребу створювати камерні, делікатно-зворушливі твори. У творчості Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Габрієля Форе, Анрі Дюпарка, Ернеста Шоссона та Еммануїла Шабріє вокальна мініатюра набула вишуканого художнього образу. У роботах, присвячених французькій музиці межі століть, неодноразово підкреслювалася ідея її своєрідності, продиктованої специфікою національного світовідчуття. Вокальна культура Франції є предметом численних досліджень вітчизняних музикознавців (І. Вежневць, В. Жаркової, В. Нечепуренко та ін.). Особливості семантичного висловлювання у творах межі XIX–XX століть побічно висвітлюються у розвідках зазначених авторів, проте не є центральним запитом. Актуальність цього дослідження полягає в визначенні ментального, соціального, мовленнєвого підґрунтя особливостей семантичного висловлювання у вокальній музиці межі XIX–XX століть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті В. Жаркової (Жаркова, 2021) «Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації» розглядається питання визначення ідентичності музичних стилів двох видатних композиторів кінця XIX – початку XX століть, Клода Дебюссі та Моріса Равеля. Автор аналізує музичні структури, гармонійні особливості, оркестрові прийоми та інші елементи, щоб показати, як композитори створювали свої унікальні музичні світи. У дослідженні В. Нечепуренко (Нечепуренко, 2017) «Французький вокальний жанр *mélodie* у творчості Габрієля Форе» розглядається творчий внесок композитора Габрієля Форе в роз-

виток французького вокального жанру *mélodie*. Автор концентрується на основних характеристиках цього жанру, а також визначає його вплив на музичну культуру Франції того часу. У статті І. Вежневць (Вежневць, 2017) «Символізм віршів П. Елюара в камерно-вокальних творах Франсиса Пуленка» досліджується творчий зв'язок між поезією Поля Елюара та музикою Франсиса Пуленка. Акцент на символічному змісті поезії, яке відображається через музичне втілення. Семантика французького мовлення в зв'язку саме з вокальною творчістю є предметом дослідження Мойсюка В., Кобаски А. (Мойсюк, Кобаски, 2022) в статті «Функціонально-семантичні особливості кольороназв у французькій пісні другої половини XX століття», проте увага сконцентрована на творах естрадного спрямування, а наші пошуки тривають в області академічного мистецтва.

Мета дослідження – визначити особливості семантичного висловлювання у французькій вокальній музиці межі XIX–XX століть. Надати деякого узагальнення тлумаченням семантичного простору крізь призму відношення французької нації до інших етносів та в межах власного соціума, ментального кола образів, традицій та нових спрямувань на перетині століть.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одна з головних ролей культури полягає у виявленні національної самобутності суспільства, а музика, особливо вокальна, є найпотужнішим механізмом відтворення національної ідентичності. На зламі XIX–XX століть композитори Франції звертаються до опусів, написаних винятково французькою мовою: в основі камерно-вокальної лірики опинилися як оригінальні тексти французьких поетів різних епох, так і іноземні, представлені в перекладах. Безсумнівно, унікальність фонетики французької

мови сприяє миттєвому ототожненню музичних творів з їхнім національним світом.

Семантичні антиномії лежать в основі стародавніх ритуалів і міфів, заломлюються в культурі та мистецтві як знакові системи, що являють собою є частиною наукових обґрунтувань. Саме в їхньому частковому співвідношенні, помітному превалюванні однієї позиції над іншою частково розкривається, намічається, вгадується сутність національного образу світу.

Франція – сильна в політичному, економічному, науковому, культурному плані країна – на зламі XIX–XX століть заявила про своє лідерство у загально-європейському масштабі. У Парижі проходили Міжнародні виставки, найширший резонанс супроводжував видатні прем'єри, які збирали знаменитостей з багатьох країн світу. Французька мова була надзвичайно затребуваною і мала безумовний статус міжнародної. Таке становище не могло не імпонувати французам, які дуже пишалися своєю країною, особливо в розглянутий період, коли лідерство необхідно було стверджувати у складній конкурентній ситуації з національними культурами, що мають величезну енергетику, зокрема британською, німецькою, північноамериканською.

Ще одна ключова якість французької ментальності, яка значною мірою превалює в опозиційних структурах, – динамічність – пронизує життя і культуру французького суспільства на всіх рівнях: від стану національного етносу до мікрівібрацій, що відбиті в художніх творах та відчуваються під час їхнього сприйняття.

Франція періоду Другої імперії вела активну зовнішню діяльність, брала участь у найбільших військових кампаніях, зокрема в колоніальних війнах, результатом яких стали значні територіальні прирощення. Міста країни інтенсивно забудовувалися і розвивалися; Париж на рубежі XIX–XX століть сприймався як одне з найбільш модернізованих міст світу.

Що стосується втілення відчуваної етносом динаміки в мистецтві, то її прояв багатогранний, все знаходиться і вгадується через рух. Динамічним є час і форма, динаміка відображена у значущості пластичного начала в різних видах мистецтва (в архітектурі, скульптурі, театрі, музиці). Ця якість представлена настільки повно, що не обмежується лише зовнішніми формами прояву: мистецтво вирізняється внутрішньою пульсацією та биттям; поезії, музиці,

живопису властиві процеси руху (своєрідні «переливи», хитання та обертання звукових і то нових барв, коливання співзвуч, кольорів, нюансування, що постійно змінюється, тощо). Усе це створює відчуття мінливості, неповторності, унікальності та споріднює витвір мистецтва з живим організмом, який народжується, дихає, пульсує, тріпоче.

Певне балансування відчувається в одночасному співіснуванні у французькому національному мисленні раціональних та ірраціональних уявлень. Ця якість рельєфно розкривається в якісній своєрідності французької мови: вона належить до аналітичної групи, гранично точно, чітко формулює сенс того, що виражається. Існує уявлення, що все, пройдене через французьку мову, стає зрозумілим кожному, у ній будь-яка думка оформлена лаконічно і чітко: у цій якості відображено національне прагнення до ясності.

Однак *ratio* у французькій ментальності перебуває в балансі зі своєю, здавалося б, протилежністю: інтуїтивність, чутливість, спричинені напруженістю нервів і чуттєвих центрів, вирізняють французьке сприйняття (пригадується «Школа нервової чутливості» братів Гонкурів – явище дуже французьке). Мистецтво рубежу століть та усього XX століття наповнене образами, які можна побачити, відчути, вловити їхній аромат, відчути смак, почути. Одні види відчуттів викликають інші, доповнюються ними. Звідси – увага до точок дотику сигналів, що виходять із різних органів чуття і мистецтв, на них орієнтованих. Поет Ш. Бодлер говорив про вірші, вживаючи терміни живопису, свої враження від музики перекладав мовою зорових і просторових уявлень; у нього не викликало сумнівів те, що фарби, кольори – звучать. Такий підхід пов'язаний саме з високим рівнем сенсуалізму та синестезії французької ментальної думки.

У сферу ірраціонального (інтуїтивного) входить і стійко закріплене в європейській свідомості уявлення про вишуканий, витончений смак французів. Дійсно, процес розвитку культури Франції виявляє найтісніший зв'язок із високими традиціями. Композитори зламу XIX–XX століть (К. Дебюссі і М. Равель) черпали натхнення в музиці Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, а у своїх камерно-вокальних творах зверталися до поезії Ф. Війона, П. Ронсара, Т. Л'єрміта, К. Маро.

Добрий смак є надбанням нації, він народжений її життям і культурою. Справді, прагнення втілювати задумане з бездоганим смаком часто розглядається французами як цінна якість, подарована їм природою. Можливо, саме під впливом цього нез'ясовного почуття, що володіє найтоншими технологіями, французькій культурі на порозі ХХ століття вдалося затвердити свою національну самобутність.

З одного боку, Франція рубежу ХІХ–ХХ століть розвивала співробітництво з різними національними школами, виявляла величезний інтерес до всього іншого, внаслідок чого активний потік зовнішньої інформації накопичувався всередині культурного тла. Але, з іншого боку, розуміючи, що таке ставлення здатне призвести до знеособлення «себе», французи активізували тактичну позицію «замкненості» (якість, що трактується як концентрація на національному).

Дуалізм окреслених тенденції виявляється, наприклад, у залученні екзотичної тематики в музичне мистецтво досліджуваного періоду: французькі композитори виявили значний інтерес до образів Сходу, звернувшись до них як в інструментальних, так і в вокальних опусах. Але, водночас, крізь східний колорит цих творів яскраво висвічений національний образ Франції.

Показовим у цьому відношенні є настільки часте звернення французьких композиторів у період, сповнений ідеями зростання національної самосвідомості, саме до пісні – найвищою мірою значущого, багатого національними традиціями виду музики. У розглянутий період фактично загальноєвропейським став жанр куплетів, витоки якого беруть початок у французькому водевілі. У камерно-вокальній ліриці рубежу століть ці пісенні образи знайшли своє вираження. При цьому, у вокальній музиці композиторів Франції яскраво проявили себе новації. Тенденцією до оновлення можна вважати використання авторами як текстової основи мініатюр не лише поетичних, а й прозових форм, які несуть у собі пошук особливого типу вокально-мовленнєвого інтонування (дві мелодії Е. Шоссона із циклу «Теплиці», «Природничі історії» та «Мадагаскарські пісні» М. Равеля, «Віршові творіння в прозі» К. Дебюссі). Вихід за рамки традиційності прочитується і в особливому трактуванні пар-

тії супроводу, яку часом виконує симфонічний оркестр або розширений інструментальний ансамбль. Крім того, новації торкнулися і звукового простору камерно-вокальної лірики: її колористичності, багатотембровості, розмаїтості способів звуковидобування, у градаціях нюансування та гармонійній своєрідності.

Прикметно, що вокальна музика, яка переважно вважається досить традиційним жанром, саме в розглянутий період відкриває для себе нові шляхи. Можливо, у цьому сплеску нового реалізувала себе реакція на відносну замкнутість камерно-вокальної лірики в період бурхливих, «гучних» і масштабних явищ у музичному мистецтві, як-от: Grand opera, музика парадів епохи Великої французької революції, «Троянці» та симфонічні партитури Берліоза. Г. Гейне, який тонко відчув і відобразив у своїй «Лютерції» французький національний образ світу, називав Г. Берліоза «жайворонком завбільшки з орла».

Ще одна сфера, в якій викриті національні уявлення, – це «ментальні образи», «зображення-символи». Виявляються вони, головним чином, у мистецтві й завжди несуть у собі цінну інформацію. Якщо спочатку ментальний образ є породженням індивідуальної психіки людини (але він народжений у підсвідомості й тому вже фіксує в собі ментальну інформацію), то згодом він поширюється на спільноту людей, трансформується в національний символ. М. Мерло-Понті у праці «Феноменологія сприйняття», говорячи про природу художньої творчості, зауважує, що бачення митця – це не просто віддзеркалення зовнішнього простору, а вираження й пізнання себе зсередини. Воно висвітлюється неосмислено, крізь ментальні образи – «своєрідні рисунки», що зберігаються «в нашому приватному зібранні» (Мерло-Понті, 2021: 223).

Світ природи у французькій традиції уособлюють образи птахів. Вони зустрічаються в музиці останніх століть різних країн, у тому числі України. Але настільки повно музична орнітологія, що досягла кульмінації у творчості О. Мессіана, розкривається саме у французькій традиції, починаючи з творчості клавесиністів епохи рококо. Про це також йдеться у дисертаційному дослідженні Т. Моторної: «Для Франції пташиний міфо-поетичний світ складає особливу сторінку, оскільки з народів

Європи тільки французи зберегли в культурній пам'яті образматері Гусині, Королеві Гусині як праматері галів. «Пташиність» як спосіб світовідчуття, є досить показовим для французів, що маємо в художніх творах як втілення показової французької тематики: «Казки матінки Гусині» Равеля, пташиний вигляд співу Мелізанди в опері «Пеллеас та Мелізанда» (Моторна, 2021: 173).

Частий «супутник» поетичних і музичних опусів – соловей – представлений у широкій гамі почуттів – у спогляданні, у стані тремтливості, у печалі (мініатюри на тексти П. Верлена: «Під сурдину» Г. Форе та К. Дебюссі, «Дерев'яної тіні у воді...» і «Місячне сяйво» К. Дебюссі). Колібрі та зимородок («Колібрі» Е. Шоссона на слова Л. Де Ліля, «Зимородок» із циклу «Природничі історії» М. Равеля на тексти Ж. Ренара) сприймаються авторами тексту і музики надзвичайно красивими створіннями, що пробуджують поетичну уяву. Павич і цесарка («Природничі історії» М. Равеля) – птахи, що виявляють свою вдачу і цими якостями привернули увагу поета і композитора.

Крім птахів, у вокальних опусах французьких композиторів трапляються й інші «крилаті»: метелики («Метелики» Е. Шоссона), цвіркуни («Цвіркун» М. Равеля, «Цвіркуни» Е. Шабріє), метелик («Метелик і філалка» Г. Форе), – всі вони включені в національну картину світу, розкриваючи потребу у відчутті повітряно-легкого, натхненного, миготливого стану.

Досить різноманітно представлений і рослинний світ. Квітковий достаток (троянди, фіалки, лілії, бузок, амариліс та інші) у поезії являє собою спрямованість французів до кольорово-емоційного сприйняття навколишньої дійсності, до чуттєвого «бачення» світу.

Більш складне уявлення про ментальний образ Франції приховане у геометричних формах-символах, що поєднують у собі симетрію, баланс і центрованість: коло, овал. Їхній образ у культурі Франції межі століть висвітлений художниками, поетами, музикантами у різноманітті.

Рондо (фр. *rond* – коло, хоровод, обхід) – улюблена французькими поетами та музикантами композиційна структура. Відображаючи ідею замкнутості, цілісності, ясності, стабільності, вона проявляє себе як своєрідна емблема французького мистецтва та мислення. У розглянутих

творах рондальність (як принцип музичної композиції) підпорядковується законам поетичного тексту. Композитори, слідом за поетами, використовують типово французьку структурну організацію. Приклади – «Дерев'яні коники» (К. Дебюссі – П. Верлен), обрамляючі частини циклу «Пісні Франції» під назвою «Рондель» (К. Дебюссі – Ш. Орлеанський).

Інтонації, що фіксують круговий, обертальний принцип руху. Наприклад, у пластичних зображеннях: в «Колібрі» Е. Шоссона ми «спостерігаємо» кружіння пташки навколо квітки; у рондальній композиції К. Дебюссі «Дерев'яні коники» повторюваність мотивів, зі звуковим підсиленням (завдяки додаванню тонів), створює відчуття руху по колу. Крім того, символом замкнутості є інтонації, що окреслюють коло; вони часто зустрічаються в циклі Е. Шоссона «Теплиці» (на слова М. Метерлінка), уособлюючи стан закритості, скутості.

Поняття мовленнєвого етикету стійко закріпилося в науковому мовному середовищі. Будучи національно-специфічним культурним компонентом спілкування, воно входить до розділу лінгвокультурології; мовленнєвий етикет є необхідним складником національного образу світу. Нерідко в літературі можна зустріти ремарку про те, що французи прагнуть уникати у своєму мовленні різких, грубих виразів. Відтінок ввічливості інструментального вступу, що запрошує слухача в музичний світ мініатюри Е.Шоссона «Колібрі», надає інтонація спадної кварта в метрижній організації хорей. Крім того, достатньо «прямолінійне» звуження наприкінці фрази висхідної кварта в ямбічному метрі «нейтралізується» ходом на терцію униз.

Ще одна особливість мовленнєвого етикету французької мови – прагнення виразити в слові точні характеристики, «влучність слова» – чітко проявила себе у циклі «Природні історії» М. Равеля. Автор текстів – Ж. Ренар дуже вимогливо ставився до слова. Ця риса текстів проявилася і в музичних зарисовках М. Равеля. У його «Природних історіях», здається, немає жодного зайвого звуку, кожна деталь на своєму місці, з абсолютною точністю виконує поставлене перед нею завдання – точно, характеристичну фіксацію втілюваного.

Висновки. Французька мова прагне, з одного боку, до м'яких, заокруглених фраз, що на прихованому рівні підкреслюють наці-

ональну делікатність, а з іншого боку – в ній присутня спрямованість на влучні, характеристичні вирази, які акцентують дотепність і витонченість розуму французів. Проте обидва ці аспекти об'єднує особливе почуття стилю, що є невід'ємною складовою французької національної картини світу. У статті були висвітлені деякі особливості французької мови, і всі вони, без винятку, визначають національну природу музики композиторів Франції. Розгляд своєрідності творів мистецтва через особливості мовної культури дозволив представити осмислене в категоріях ментального простору розуміння художнього світу камерно-вокальних мініатюр французьких композиторів на межі XIX–XX століть.

У вокальній творчості композиторів розглянутої епохи відображено тонкий і вишуканий образ національного світу з властивим йому чуттєвим трепетом, граціозністю, ніжною зворушливістю та витонченістю естетичних уявлень. Звичайно, прояви чуттєвості в інших національних культурах також існують і не можуть

бути заперечені, проте їх виразність часто не така визначена і, крім того, вони пов'язані з іншими факторами (осмисленням, емоціями, пристрастями тощо). Подібні висновки правомірні і щодо інших якостей національного образу французької вокальної музики, розглянутих у цій статті (наприклад, динамічність, м'якість, гнучкість). Їх певна відносність, безумовно, передбачає дискусійність, але, здається, саме такий рівень осмислення явищ культури (через позиції національної ментальності) дозволяє почути в них співзвучність національному образу світу.

Перспективи подальших досліджень.

Вокальні твори є важливим матеріалом для вивчення культурних особливостей франкомовного народу, його світогляду, традицій та звичаїв. Вони допомагають виявити соціальні характеристики лінгвокультурної спільноти. Дослідження функціонально-семантичного навантаження у різних жанрах вокального дискурсу початку XX–XXI століть є перспективним напрямком для подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вежневцев І. Символізм віршів П. Елюара в камерно-вокальних творах Франсиса Пуленка. Міжнародний Вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Вип. 1(8). Київ: Міленіум, 2017. С. 165–170.
2. Гладка В. Символьна мотивація як один зі способів відображення культури в мові (на матеріалі французьких неофразеологізмів). Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2020. № 91. С. 50–57.
3. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. Вип. 130. С. 24–51.
4. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
5. Мойсюк В. А., Кобаски, А. М. Функціонально-семантичні особливості кольороназв у французькій пісні другої половини XX століття. Нова філологія, 2022, (86), 125–131.
6. Моторна Т. Ідеї містеріальності у музичній культурі XX століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана). дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 226 с. URL: https://nakkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Dysertatsia_Motorna_TF.pdf
7. Нечепуренко В. Французький вокальний жанр *mélodie* у творчості Габрієля Форе: історичний, теоретичний та виконавський аспекти. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. 226 с.
8. Gallois J. Chausson Ernest. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London; New York: McMillan publ., 1998–2000. Vol. 23.
9. Noske F. La *mélodie* française. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London; New York: McMillan publ., 1998–2000. Vol. 13.

REFERENCES:

1. Vezhnevets, I. (2017). Symbolizm virshiv P. Eliuara v kamerno-vokalnykh tvorakh Fransysa Pulenka [Symbolism of P. Eluard's poems in chamber and vocal works by Francis Poulenc]. International Bulletin. Cultural studies. Philology. Musicology. Issue 1 (8). Kiev: Millennium Publ., 165–170. [In Ukrainian].
2. Gladka, V. (2020). Symbolvna motyvatsiia yak odyv zi sposobiv vidobrazhennia kultury v movi (na materialii frantsuzkykh neofrazeolohizmiv) [Symbolic motivation as one of the ways of reflecting culture in speech (based on the material of French neophraseological units)]. Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Foreign philology. Methods of teaching foreign languages". № 91, 50–57. [In Ukrainian].

3. Zharkova, V. (2021). Muzyka Kloda Debiussi i Morisa Ravelia: suchasnyi pohliad na problemu stylovoi identyfikatsii [Music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view on the problem of style identification]. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Medical University. Kiev. Issue 130, 24–51. [In Ukrainian].
4. Merlot-Ponti, M. (2001). Fenomenolohiia spryiniattia [Phenomenology of perception]. Kiev: Ukrainian Center for spiritual culture. 552. [In Ukrainian].
5. Moisyuk, V., Kobaski, A. (2022). Funktsionalno-semantychni osoblyvosti koloronazv u frantsuzkii pisni druhoi polovyny XX stolittia [Functional and semantic features of koloronazv in the French song of the second half of the twentieth century. Nauka, (86), 125–131. [In Ukrainian].
6. Motorna T. (2021). Idei misterialnosti u muzychnii kulturi KhKh stolittia (na prykladi fortepiannoi tvorchosti Olivie Messiana) [Ideas of mystery in the musical culture of the XX century (on the example of the piano work of Olivier Messiaen)]. Qualification scientific work on the rights of a manuscript. 26.00.01. Kyiv, 2021. 226. URL:https://nakkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Dysertatsia_Motorna_TF.pdf [In Ukrainian].
7. Nechepurenko, V. (2017). Frantsuzkyi vokalny zhanr mélodie u tvorchosti Gabriela Fore: istorychnyi, teoretychnyi ta vykonavskyi aspekty. [French vocal genre mélodie and the author's collective: historical, theoretical and performing experience] . Kyiv: R. M. Glier Kyiv Institute of Music, 226. [In Ukrainian].
8. Gallois, J. (1998–2000). Highway Ernest. New Musical Dictionary of Grove and musicians. London; New York: Macmillan Publishing House. Volume 23. [In English].
9. Noske, F. (1998–2000). French melody. New Musical Dictionary of Grove and musicians. London; New York: Macmillan Publishing House. Volume 13. [In English].

УДК 78.071.1(450+73):[781.66:780.616.432]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-9>

Марія ОБОЛЕНСЬКА

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер, викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0002-4044-9633

Бібліографічний опис статті: Оболенська, М. (2024). Особливості метроритму творів П. Крестона в фокусі фортепіанного супроводу. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 57–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-9>

ОСОБЛИВОСТІ МЕТРОРИТМУ ТВОРІВ П. КРЕСТОНА В ФОКУСІ ФОРТЕПІАННОГО СУПРОВОДУ

Соната для саксофона і фортепіано Пола Крестона, а також його Концертіно для марімби з оркестром (з фортепіанним акомпанементом) на сьогоднішній день є найпопулярнішими творами американського композитора. Об'єднує цих два опуси репертуарна затребуваність і високий рівень технічної складності як партій зокрема, так і ансамблевого виконавства загалом, що становить неабиякий виклик для піаніста. В процесі аналізу музичного матеріалу виникла гіпотеза про те, що ключ до вирішення виконавських труднощів міститься в розумінні особливостей метроритмічної організації творів. **Мета** – пояснити принципи метроритмічної організації в найпопулярніших творах П. Крестона, де задіяно, або може бути задіяно фортепіано. **Методи**, які допомагають вирішити поставлену мету, наступні: метод метроритмічного аналізу (необхідний для розуміння метроритмічної складової в музиці П. Крестона), компаративний метод (допомагає визначити загальні принципи мислення композитора в процесі порівняння партитур двох різножанрових творів), метод виконавського аналізу (націлений на практичне вирішення виконавських проблем, з якими може стикнутися піаніст при роботі з творами П. Крестона). **Новизна** теми дослідження полягає в першій спробі пояснити головні труднощі, з якими стикається піаніст при роботі з творами Пола Крестона, акцентуючи увагу на метроритмічній складовій музикотворчого процесу. Вперше об'єктом дослідження виступають фортепіанні партії Сонати для саксофона з фортепіано ор. 19 і Концертіно для марімби із супроводом фортепіано ор. 21. **Висновки.** Працюючи в рамках класичних форм, використовуючи традиційні романтичні прийоми музикотворення з елементами джазової стилістики, Пол Крестон ламає усталені в європейській академічній музиці принципи метричної і ритмічної організації, що робить його твори нетривіальними як для виконання, так і для сприйняття. Саме в метроритміці творів П. Крестона знаходиться ключ до розуміння їх структури, і, власне, до полегшення роботи піаніста із творами в репетиційний період.

Ключові слова: метр, ритм, фортепіанна партія, ансамбль, творчість Пола Крестона, соната для саксофона, концертіно для марімби.

Marîia OBOLENSKA

Ph.D in Art Studies, Leading accompanist, Lecturer of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0002-4044-9633

To cite this article: Obolenska, M. (2024). Osoblyvosti metrorytmu tvoriv P. Krestona v fokusi fortepiannoho suprovodu [Peculiarities of the metrorhythm of P. Creston's works in the focus on piano accompaniment]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 57–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-9>

PECULIARITIES OF THE METRORHYTHM OF P. CRESTON'S WORKS IN THE FOCUS ON PIANO ACCOMPANIMENT

Statement of the problem. Paul Creston's Sonata for Saxophone and Piano, as well as his Concertino for Marimba and Orchestra (with piano accompaniment) are by far the most popular works of the American composer. The unifying factor for these two opuses is that they constitute the obligatory repertoire of a professional musician and they are endowed with a high level of technical complexity. The nicety of the piano part in particular and ensemble performance in general is quite a challenge for the pianist. The hypothesis is that the key to solving performance difficulties lies

in understanding the features of the metrorhythmic organization of the presented works. Main objective is to explain the principles of metrorhythmic organization in the most popular works of P. Creston, where the piano is involved or can be involved. Methods that help to solve the set goal: the method of metrorhythmic analysis (necessary for understanding the metrorhythmic component in the music of P. Creston), the comparative method (helps to determine the general principles of the composer's thinking in the process of comparing the scores of two works of different genres), the method of performance analysis (aimed at a practical solution performing problems that a pianist may encounter when working with the works of P. Creston). The scientific novelty of the research: there is the first attempt to explain the main difficulties faced by a pianist when working with Paul Creston's music, focusing on the metrorhythmic component of the music-making process. For the first time, the piano parts of the Sonata for saxophone from piano op. 19 and Concertino for marimba with piano accompaniment op. 21 are the object of research. Conclusions. Working within the framework of classical forms, using traditional romantic music-making techniques with elements of jazz stylistics, Paul Creston breaks the principles of metric and rhythmic organization established in European academic music, which makes his works non-trivial both for performance and perception. The metrorhythm of P. Creston's works is the key to understanding their structure, and, in fact, to facilitating the pianist's work with opuses during the rehearsal period.

Key words: meter, rhythm, piano part, ensemble, music of Paul Creston, sonata for saxophone, concertino for marimba.

Актуальність проблеми. Соната для саксофона і фортепіано П. Крестона і його Концертіно для марімби з оркестром є обов'язковими творами в репертуарі професійних музикантів. В музичних закладах вищої освіти обдаровані студенти доволі часто обирають зазначені твори в якості екзаменаційних. Як показує практика, піаніст-концертмейстер, стикаючись із даним репертуаром в перший раз, відчуває певний дискомфорт, пов'язаний із концентрацією виконавських труднощів, що значно гальмує процес оволодіння партитурами творів. Пошуки способів полегшення роботи піаніста із творами П. Крестона обумовлюють актуальність теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерела, що склали теоретичну базу для даного дослідження, умовно можна поділити на два вектори: ті, в яких підіймається питання метру і ритму з позиції нейронаук і музикології, і дослідження, направлені конкретно на аналіз творів П. Крестона. Так, наприклад, в якості основи для розуміння категорії метру, був обраний труд Дж. Лондона, який спрямований на розвиток теорії музичного метру, що ґрунтується на психологічних дослідженнях сприйняття часу та моторної поведінки (London, 2004). Неоцінним джерелом для розуміння принципів композиторського мислення стала теоретична праця самого П. Крестона, присвячена темі ритму в музиці (Creston, 1961). Цікаві думки щодо виконавських проблем, пов'язаних із метроритмом, знаходимо в статті Тетяни Самої (Самая Т., 2020). Різні аспекти аналізу сонати для саксофона з фортепіано містяться в наукових працях: (Горбаль Я., 2020; Sweitzer С. К., 2010; Томео Е. Р., 2022). Відомості про Концертіно для марімби з оркестром

знаходимо в: (Conklin М. С., 2004; Owen С., 1983). В жодній з представлених робіт фортепіанна партія не є об'єктом дослідження, а проблеми метроритму в творах П. Крестона підіймає тільки К. Швейцер, акцентуючи дослідницьку увагу цілком на партії саксофона (Sweitzer С. К., 2010).

Мета – пояснити принципи метроритмічної організації в найпопулярніших творах П. Крестона, де задіяно, або може бути задіяно фортепіано.

Виклад основного матеріалу. Ритм, як універсальна природна властивість, присутній всюди в нашому житті: в диханні, серцебитті, ході, мові тощо. Метрична організація ритму дозволяє нашому мозку упорядкувати інформацію з метою зробити події передбачуваними, щоб мати змогу належним чином реагувати на них. Коли людина чує звук годинника, або інший монотонно повторюваний звук, мозок наділяє звуки силою і слабкістю, яких об'єктивно не існує. Така аудіальна ілюзія демонструє, що метр є чимось, що глибоко вбудовано в наш мозок, а почуття ритму еволюційно притаманне всім здоровим людям.

Метр і ритм є одними з основних будівельних елементів музики. При прослуховуванні музики ритмічний стимул діє на людину на кількох рівнях – нейронному, перцептивному, вегетативному, моторному та соціальному. При певній синхронізації з людським організмом виникає інтуїтивне розуміння ритмічних моделей (грув). Функція метру – бути основою для сприйняття ритмічних фігурацій. Як зазначає Джастін Лондон: «...метр притаманний нашій моторній поведінці, тоді як ритм притаманний феноменальним проявам звукових моделей у часі» (London, 2004, с. 75). Сприйняття

і відтворення ритму є вродженими здібностями людини. Базальні ганглії відповідають не тільки за вилучення ритму з музики, яку ми чуємо, але й за його прогнозування (Brain Rhythms, 2020). Спеціалісти з ритміки сходяться на судженні, що музичний метр розпізнається моторно-руховою функцією організму, яка забезпечує цілісність сприйняття аудіальних, чуттєвих і динамічних складових метроритмічних процесів в музичному творі (Самая, 2020, с. 370). Всі ритми, які коли-небудь були створені людиною, мають фізіологічне підґрунтя і підпорядковуються законам природи. Значною мірою на ритмічні структури впливає культура, в якій зростає і формується людина. Що для однієї культури вважається нормою в рамках традиції, для представника іншої може викликати певні труднощі сприйняття. Так, наприклад, європейцям складно з першого знайомства зрозуміти індійські або африканські ритми. Оскільки музика академічного спрямування, яку прийнято називати класичною, базується переважно на європейських традиціях, в її основі закладені певні метроритмічні закони, притаманні людям і культурі європейського континенту.

Пол Крестон є американським композитором італійського походження (ім'я при народженні – Джузеппе Гуттоведжіо), вихованим в культурних традиціях Америки першої половини ХХ століття, де широкої популярності набув джаз. Примат імпровізації зі складними ритмами стає не тільки атрибутом джазової музики, а й провідним методом композиторського мислення багатьох митців тієї епохи. На стику різних культур – американської і європейської – виникає ефект метроритмічного конфлікту, коли музикантам академічного спрямування, вихованим в європейській традиції, в якій головна музикотворча роль належить мелодії, важко налаштуватись на трансляцію складних метроритмічних утворень, притаманних джазовій музиці. Як відзначає Т. Самая, чие дослідження спрямоване на проблеми естрадного співу: «Через особливість побудови метроритмічної основи джазової музики, її контекст практичного втілення не доступний для багатьох академічних виконавців» (Самая, 2020, с. 371). Ритмічна структура музичного твору напряму пов'язана зі сферою емоцій, що дозволяє досвідченому виконавцю впливати

на психіку і емоційний стан слухача. Джазовій музиці притаманна багатошарова ритміка з наявними і латентними модусами: «Джазова ритміка формується на основі латентно протікаючих метроритмічних послідовностей, які не визначаються межами тактового розміру й чіткою математичною систематизацією ритмоінтонаційних структур» (Самая, 2020, с. 380).

Пол Крестон дуже прискіпливо відносився до метроритмічної складової музичного мистецтва, про що свідчить виданий ним підручник для студентів-композиторів «Принципи ритму» (Creston, 1961). Дефініція поняття «ритм» в версії П. Крестона є поєднанням двох визначень – Моріса Еманюеля і Платона, і звучить так: «Ритм в музиці – це організація тривалостей в упорядкованому русі» (Creston, 1961, с. 1). Також композитор наводить і власне трактування поняття «метр»: «Метр – це групування пульсації у межах одного такту або фрейму з двох чи більше тактів» (Creston, 1961, с. 3). Композитор розділяє чотири елементи ритму: метр, темп, акцент і паттерн. За його власними словами: «Ми звикли думати про акценти тільки в рамках динаміки чи агогічного виділення тону. Акцент є елементом організації ритму, що може змінити чи посилити пульсацію» (Creston, 1961, с. 28). Композитор активно використовує акценти саме в межах метроритмічної організації власних композицій, що буде продемонстровано далі в тексті статті.

В області організації ритмічних структур П. Крестон виокремлює п'ять їх різновидів: рівномірний поділ (поділ ритмічних груп на рівні частини в межах заявленого метру), нерівномірний поділ, перекриття (розширення фрази за межі тактової лінії), перекриття з рівномірним поділом, перекриття з нерівномірним поділом (Creston, 1961, с. 53). Коли в структурі музичного твору присутній мультиметр, прийом перекриття відіграє важливу роль в побудові музичних фраз. Окрім мультиметру П. Крестон в своїй музиці широко використовує такі композиційні прийоми як мультиритм, поліметрія та поліритмія. В своїй книзі композитор неодноразово наголошує на важливості метроритмічного аналізу творів виконавцем.

Зазвичай, коли композитори прагнуть зміни метру в музичних творах, вони позначають це в нотах шляхом зміни тактових розмірів. П. Крестон йде радикально іншим шляхом. Він

ставити на початку твору, або його частини фіксований розмір, який за рідкими винятками не змінюється впродовж всієї тривалості твору. Задля зміни метру композитор використовує різні трюки з акцентами, ритмічними паттернами, нерівномірними ритмічними структурами, серед яких превалює прийом перекриття. В своїй книзі П. Крестон пояснив цей метод тим, що прагне полегшити роботу музикантів. Та як показує практика живого виконання, така гра з метроритмічною основою твору значно ускладнює його сприйняття, особливо коли мова йде про ансамблеву узгодженість партій в камерній музиці.

Аналогічно композитор чинить і в організації гармонічної мови творів, де впродовж музичного розвитку не міняються ключові знаки, але щільність модуляцій і тональних переходів настільки концентрована, що нерідко складно буває визначити тональний центр. Сам композитор визначає принципи гармонії своєї музики як «пантональні». Про особливості гармонії в саксофоновій сонаті Пола Крестона знаходимо в роботі Емідіо Ранієрі Томео. Дослідник розгорнуто викладає про особливу техніку розвитку тематичного матеріалу, яку називає «тангенціальною варіацією»: спеціальний прийом, що складається з повторення початку теми, але змінює її продовження. Механізм створює ефект, близький до джазової імпровізації (Томео, 2022). Якщо стосовно гармонії професійні музиканти звикли швидко орієнтуватися в тексті завдяки чисельним прикладам інших композиторів, то в аспекті метроритму прийом, що використовує П. Крестон, не є загально розповсюдженим в академічних зразках музичного мистецтва. Саме на ритмі, як на джерелі музичних інновацій, зосередився Пол Крестон. Він вважав, що ритмічна організація повинна була стати новою межею, яку шукало нове покоління композиторів.

В роботі дослідника Крістофера Кайла Швейцера знаходимо відомості про те, що сам композитор називає прийом, що є центральним в його ритмічних теоріях, «метр як міра» (*meter-as-measure*) (Sweitzer, 2010, с. 1). Робота дослідника націлена переробити партію саксофона в сонаті П. Крестона таким чином, щоб вона відображала метр, притаманний феноменальним сигналам музики. Ритм він визначає як абсолютну властивість феноменаль-

них сигналів, тоді як метр є сприйняттям цих сигналів слухачем: «Це важлива відмінність, оскільки вона передбачає, що метр є продуктом сприйняття слухачем або виконавцем паттернів феноменальних сигналів у реальному часі, а не абстрактною якістю хронометражу чи нотації, що забезпечується тактовим розміром» (Sweitzer, 2010, с. 2). На нашу думку, одна з проблем концепції «метр як міра» полягає в тому, що вона не враховує фізіологічну основу психіки людини, особливо когнітивні межі її сприйняття. Виконавцям принципово важко прочитати нотний текст, в якому зовнішня метроритмічна організація зі звичним поділом на такти суперечить її постійно мінливому слуховому образу. Здатність мозку передбачати майбутню метричну структуру (антиципація) не спрацьовує, що уповільнює роботу над знайомством із музичним текстом. З цього приводу читаємо у К. Швейцера наступне: «Виконавець намагається примирити два суперечливі джерела метричної інформації: письмовий тактовий розмір з чітким розмежуванням і феноменальні сигнали, створені ретельно розставленими акцентами» (Sweitzer, 2010, с. 8). Іронічно те, що Пол Крестон сам добре знав про цю проблему. Цей феномен в своїй книзі він назвав «тиранія тактових рисок» (Creston, 1961, с. 45). Та він все ж був переконаний, що з єдиним метром без частих його змін, виконавцям в решті решт має бути легше і краще.

Метр не є тільки результатом вибору композитором тактового розміру. Метр, як невід’ємна здатність людини організовувати зовнішню інформацію, стає в музичному творі чинником організації музичних подій, які сприймає виконавець чи слухач. Говорячи про сонату для саксофона і фортепіано, К. Швейцера узагальнює: «Крестон використовує різні стратегії, щоб зіграти зі сприйняттям тактів слухачем в кожній частині, знаходячи хитрі способи приховати метричну структуру та забезпечити ритмічний інтерес» (Sweitzer, 2010, с. 23).

Одним з улюблених прийомів П. Крестона є поліметрія. Дуже часто в Сонаті для саксофона і фортепіано, а також в Концертіно для марімби з оркестром можна зустріти накладення однієї поверх іншої двох різних метричних структур. Створюється ефект метричної неоднозначності, оскільки людина має здатність залучати лише одну метричну структуру. Досвідчені слу-

хачі можуть відчувати накладення двох метрів, але одночасно сприймати можуть лише один. В таких випадках одна метрична структура буде сприйматися в якості основної, а інша буде створювати додатковий шар, що розцінюватиметься як синкопи до основної метричної лінії. Так само спрацьовує механізм однопотоковості й у прикладах з політональними творами, де одна тональність завжди буде превалювати над іншою в процесі їх слухового сприйняття. В представлених творах П. Крестона не важко припустити, яка метрична структура буде сприйматися в якості основної – партії сольюючих інструментів. Це накладає додаткове психологічне навантаження на піаніста, який має тримати в фокусі уваги всю партитуру тексту і не може сепаруватися задля якісного відтворення метричної структури суто своєї партії. Перейдемо до конкретних прикладів.

Соната П. Крестона для саксофона і фортепіано за наявними ознаками репрезентує класико-романтичну традицію жанру. Завдяки присутній в цій музиці джазовій стилістиці, вона маркується паном Я. Горбальем як твір, що написаний у «манері осучасненої класики» (Горбаль, 2020, с. 189). Враховуючи гнучку систему метроритмічної організації, нетерцову структуру фортепіанних акордів та імпровізаційність партії саксофона, що органічно поєднується з класичною формою і романтичними образами, можемо погодитися з наведеним визначенням.

Складність фортепіанної партії визначають декілька аспектів: часта зміна гармоній, що складаються переважно з акордів квартової структури, оркестрове викладення фактури, що передбачає декілька шарів різного смислового навантаження та характеру артикуляції, невідповідність метричної сітки, зазначеної в нотному тексті реальному звучанню, за рахунок щільного використання різноманітних ритмічних прийомів. Останній аспект також становить значні труднощі для ансамблевої узгодженості партій саксофона і фортепіано. Цю проблему визначає для себе і дослідник Я. Горбаль: «У першій та третій частинах сонати зсуви метричних акцентів у партіях саксофона і фортепіано створюють певні складності для ансамблевого виконання» (Горбаль, 2020, с. 189). Розібравшись, яким саме чином організована метрично-ритмічна складова музики П. Крестона, орі-

єнтуючись на логіку його думок, викладених в його власній книзі, виконавці значно полегшать собі роботу та скоротять час ансамблевого зігравання.

Перша частина представляє значний інтерес в плані організації гармонічної мови в партії фортепіано. Часто змінювані акорди, послідовності септакордів, подвійні ноти і оркестрова фактура, що задіює всі реєстри роялю, – все це може претендувати на статус високого рівня виконавської складності. В плані організації метроритміки перша частина не представляє надмірних труднощів для виконавців, оскільки за рахунок акордової фактури в обох руках піаніста, що збігається з усіма акцентами в партії соліста, ансамблеве узгодження партнерів не викликає суперечностей. Композитор послуговується принципом перекриття в ритмічних структурах за рахунок активної акцентуації.

Друга частина сонати, яка є ліричним центром твору, написана у розмірі 5/4. Але ритмічна організація музичного матеріалу формується за законами зміни гармоній.

Як бачимо, в конструюванні ритмічних структур превалює принцип перекриття з нерівномірним поділом. Коли вступає саксофон, спосіб фразування зберігається за рахунок характеру акомпанемента в партії фортепіано.

Рефрен третьої частини, яка написана у формі, наближеній до форми рондо, є найбільш цікавим прикладом оригінальності композиційного мислення П. Крестона. Сам композитор в своїй книзі надає в якості прикладу початок третьої частини саксофонові сонати, щоб наочно продемонструвати принцип перекриття (Creston, 1961, с. 103).

Маючи тактовий розмір 2/4, реальна пульсація перших тактів твору відповідає 5/8 та згодом постійно змінюється. Партія саксофона і партія лівої руки піаніста становлять один метричний шар, а партія правої руки – другий шар, який не є домінуючим, а вимагає підпорядкування ритміці сольюючої партії. Піаністу варто узгодити 16-ті тривалості правої руки з акцентами, що визначають реальний ритмічний малюнок, який не співпадає із ритмічною організацією нот, яку піаніст бачить в партитурі.

Наступний приклад наочно демонструє накладення один на одного двох метрів: партія саксофона має виконуватись на 2/4, а партія фортепіано відповідає руху на 3/8. В цьому



Рис. 1. П. Крестон «Соната для саксофона і фортепіано» II частина



Рис. 2. П. Крестон «Соната для саксофона і фортепіано» III частина



Рис. 3. П. Крестон «Соната для саксофона і фортепіано» III частина

випадку вже немає узгодженості акцентів, як це було у першій частині сонати.

В партії фортепіано бачимо прийом перекриття з рівномірним поділом ритмічних структур. Композитор групує і акцентує матеріал таким чином, що до моменту вступу солюючого саксофона чітко вимальовується тридольний метр. Потім дводольний матеріал ігрового характеру в партії саксофона перетягує увагу на себе і стає домінуючим для сприйняття слухача. Піаністу ж треба залишатися в тридольній пульсації, при цьому контролюючи ансамблеве узгодження із партією соліста.

Концертно Крестона для марімби з оркестром створено у 1940 році спеціально для жіночого колективу *Orchestrette Classique*. Його диригентка Фредерік Петрідес воліла, щоб кожний інструмент її оркестру виступив у солюючій ролі і замовила Полу Крестону твір для марімби. Концертно писалося під конкретну особу – перкусіоністку Жанну Рут Штубер (*Jeanne Ruth Stuber*), з наміром висвітлити всі її сильні сторони і приховати слабкі. Також враховувалися конструктивні властивості саме її інструмента – чотирьох октавної марімби (Conklin, 2004). П. Крестон, який славиться своїм відношенням до ритму, наситив концертно геміолами, синкопами і поліритмікою. З перших тактів оркестрового вступу першої частини, піаніста зустрічають строкаті ритмічні фігури, що є ритмоформулами даної частини.

Внутрішня пульсація змінюється в кожному такті, що сам П. Крестон визначає як мультиметр, а починаючи з т. 7 ліва і права руки піаніста мають взагалі грати в умовах поліметрії. Оскільки природою не передбачено одночасного сприйняття двох різних метричних доріжок мозком, то піаністу треба, орієнтуючись на звучання оркестру, виокремити для себе головну і побічну лінію. В конкретному прикладі в тактах 7 і 8 буде превалювати права рука, а ліва, враховуючи характер подальшого розвитку матеріалу, стане головуючою, починаючи з середини 8-го такту, де починається секвенція на 3/8.

Друга частина Концертно не має метроритмічних складнощів, але є досить не простою в плані звуковидобування. Артикуляція піаніста в послідовностях акордів має відповідати штриху *pizzicato* струнних, що прописано в оригінальній партитурі. Ця частина неймовірно колористична і вимагає від піаніста володіння широким спектром туше.

Третя частина знову надає музикантам можливість продемонструвати різноманітні метроритмічні прийоми П. Крестона в умовах жанру Концертно. Використання геміол, синкоп та поліритмії пронизує цю частину так само, як і першу. Пульсація фіналу, тактовий розмір якого позначений як 6/8, постійно чергується в межах тридольності і дводольності. Цікавим і водночас складним в плані ансамблевого виконавства постає наступний приклад:

Рис. 4. П. Крестон «Концертино для марімби з оркестром» I частина

Рис. 5. П. Крестон «Концертино для марімби з оркестром» III частина

Знову, як і в сонаті для саксофона, партія солюючого інструмента збігається з партією лівої руки піаніста, в той час як права рука виконує іншу метричну пульсацію. В процесі розвитку тематичного матеріалу, партії марімби і правої руки піаніста міняються місцями.

Наступний приклад є найскладнішим в плані ансамблю і чудовою ілюстрацією гри композитора із метроритмом.

В той час, як в партії фортепіано остинатно розгортається улюблена п'ятидольна ритмоформула П. Крестона (2+3), партія марімби виконує мелодичний малюнок, що наділений примхливим ритмом і доволі складно узгоджується з аккомпанементом.

Ще одним цікавим прикладом з третьої частини є розробковий матеріал, в якому марімба

грає в розмірі 3/4, а фортепіано на 6/8. Завдяки тому, що викладення матеріалу в партії марімби здійснюється 16-ми, піаністу не завдає суттєвих труднощів узгодити свою партію із солюючою.

Пишучи про Концертино, Чарльз Оуен зазначає: «...немає нічого важливішого, ніж залучити послугу чудового акомпаніатора на фортепіано, який витратить власний час, щоб повністю ознайомитися з музикою, оскільки адаптація партитури в клавір є складним випробуванням для найкращих акомпаніаторів» (Owen, 1983, с. 37). Додамо до слів дослідника те, що зважаючи на той факт, що фортепіанна партія є перекладенням оркестрової партитури, піаніст сам вправі вирішувати, який матеріал фактури можна випустити, щоб полегшити собі виконання цього твору. Орієнтуючись на оркестро-



Рис. 6. П. Крестон «Концертіно для марімби з оркестром» III частина



Рис. 7. П. Крестон «Концертіно для марімби з оркестром» III частина

вий аудіо чи відео запис, піаніст має уявлення про важливі і другорядні ноти, які без шкоди для загального відтворення концепції твору сміло можна ігнорувати. Піаніст має чітко усвідомлювати, що в частинах Концертіно із швидким темпом, ритмічна і мелодична складова превалюють над фактурно-гармонічною.

Висновки. Найпопулярніші твори Пола Крестона – Соната для саксофона і фортепіано та Концертіно для марімби з оркестром (з аком-

панементом фортепіано) – насичені виконавськими труднощами як у відношенні до фортепіанної партії, так і в плані ансамблю. Однією з чисельних вимог до піаніста-концертмейстера висувається вміння охопити всю партитуру твору, володіючи досконально не тільки власною партією, а й знати матеріал інших учасників ансамблю. Аналізуючи твори П. Крестона з позиції виконавця фортепіанної партії, було виявлено, що ключ до оволодіння музичним

матеріалом в його ансамблевій єдності криється в особливостях митроритму цих творів, що ґрунтується на принципах мислення американського композитора. Пол Крестон ставив ритм у голові музикотворчого процесу, що дозволило композитору зухвало експериментувати з метричними і ритмічними структурами. Зрозумівши принципи мислення композитора і прийоми, які використовуються в його музиці, виконавець фортепіанної партії зможе по-новому подивитись на текст клавіру і, прийнявши правила гри, удосконалити власну майстерність.

Перспективи подальших досліджень. Пол Крестон залишив після себе вражаючу кількість творів різних жанрів, але окрім проаналізованих в статті двох опусів, решта залишається майже невідомою для українських музикантів і дослідників. Враховуючи шалену популярність саксофонові сонати і концертно для марімби, що впливає із художньо-естетичних переваг цієї музики, можна припустити, що і інші твори американського композитора не поступаються в майстерності, що відкриває вікно можливостей для подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Горбаль Я. Соната для саксофона П. Крестона в аспекті універсальї жанру інструментальної сонати у XX столітті. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2020. Вип. 19. С. 181–192.
2. Самая Т. В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. АРТ-платФОРМА*. Київ, 2020. Вип. 2. Том 2. С. 367–386.
3. Brain Rhythms. How Do We Feel The Beat? (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fSbrYAwTGkA> (date of access: 03.06.24).
4. Conklin M. C. (2004). An Annotated Catalog of Published Marimba Concertos in the United States from 1940–2000. Degree of Doctor of Musical Arts. University of Oklahoma. 126 p.
5. Creston P. (1961). Principles of Rhythm. Franco Colombo Inc. New York. 229 p.
6. London J. (2004). Hearing In Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford University Press. 252 p.
7. Owen C. (1983). Paul Creston's Concerto for Marimba. *Percussive Notes*. Vol. 21. 64 p.
8. Rhythm and the Brain: Surprises from Cognitive Neuroscience – Aniruddh D. Patel. (2016). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CykfMAuPCL0> (date of access: 20.06.24).
9. Sweitzer C. K. (2010). A Metrical Analysis and Rebaring of Paul Creston's Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 19. Degree of Master of Music. Lincoln, Nebraska. 93 p.
10. Tomeo E. R. (2022). Paul Creston Sonata op.19 for Eb Alto Saxophone and Piano: A performative, analytical and rhythmic approach. Degree of Master of Music. Koninklijk Conservatorium, Antwerpen. 69 p.

REFERENCES:

1. Horbal, Y. (2020). Sonata dlya saksofona P. Krestona v aspekti universalij zhanru instrumentalnoyi sonaty u XX stolitti [Sonata for saxophone by P. Creston in the aspect of universals for the instrumental sonata genre in the XX century]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny*. Issue 19, 181–192 [in Ukrainian].
2. Samaya, T. W. (2020). Osoblyvosti muzychnogo metrorhythmu v estradnomu vokalnomu vykonavstvi. [Features of the musical metrorhythm in variety vocal performance]. *Kyivska munitsypalna akademiia estradnoho ta tsyrkovoho mystetstv. ART-platFORMA*. Issue 2. Vol. 2, 367–386 [in Ukrainian].
3. Brain Rhythms. How Do We Feel The Beat? (2020). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fSbrYAwTGkA> [in English].
4. Conklin M. C. (2004). An Annotated Catalog of Published Marimba Concertos in the United States from 1940–2000. Degree of Doctor of Musical Arts. University of Oklahoma [in English].
5. Creston P. (1961). Principles of Rhythm. Franco Colombo Inc. New York [in English].
6. London J. (2004). Hearing In Time: Psychological Aspects of Musical Meter. Oxford University Press [in English].
7. Owen C. (1983). Paul Creston's Concerto for Marimba. *Percussive Notes*. Vol. 21 [in English].
8. Rhythm and the Brain: Surprises from Cognitive Neuroscience – Aniruddh D. Patel. (2016). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CykfMAuPCL0> [in English].
9. Sweitzer C. K. (2010). A Metrical Analysis and Rebaring of Paul Creston's Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 19. Degree of Master of Music. Lincoln, Nebraska [in English].
10. Tomeo E. R. (2022). Paul Creston Sonata op. 19 for Eb Alto Saxophone and Piano: A performative, analytical and rhythmic approach. Degree of Master of Music. Koninklijk Conservatorium, Antwerpen [in English].

УДК 784+792.73(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-10>

Пан ЛУН

аспірант Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0009-0005-3840-1445

Бібліографічний опис статті: Пан Лун (2024). Типологія українських естрадних вокально-інструментальних ансамблів ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 67–73, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-10>

ТИПОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – встановити типологію українських естрадних вокально-інструментальних ансамблів ХХ століття та уточнити поняття «вокально-інструментальний естрадний ансамбль».

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному та комплексному підходах. Перший застосований при аналізі понятійно-категоріального апарату дослідження, історії та історіографії проблеми. Це дозволило сформуванню глибший і різносторонній погляд на сутність вокально-інструментальних ансамблів на основі низки мистецтвознавчих і культурологічних джерел; запропонувати авторське уточнення поняття «вокально-інструментальний естрадний ансамбль» як форми аматорського і професійного естрадного музикування, яке характеризується використанням голосів співаків, музичних інструментів (електричних), звукопідсилювальної апаратури і представлено різними видами (джаз, поп і рок) і їх модифікаціями (фольк, панк тощо); експлікувати вказані знання у науковій сфері музичного естрадознавства. Комплексний підхід дозволив проаналізувати соціокультурний і мистецький контексти вказаних процесів, а також різноманітні фактори, що формували розвиток українських естрадних вокально-інструментальних ансамблів впродовж ХХ століття.

Наукова новизна полягає у встановленні типології українських естрадних вокально-інструментальних ансамблів ХХ століття та авторському уточненні поняття «вокально-інструментальний естрадний ансамбль».

Висновки. Впродовж ХХ століття відбулося формування потужної української естради, яка представлена вокально-інструментальними ансамблями, характерними змінами творчих спрямувань та стильових тенденцій. Типологію українських естрадних вокально-інструментальних ансамблів ХХ століття склали гурти, які ґрунтували свою творчість на джазі, різних формах поп- та рок-музики, а також на синтезуванні цих музичних напрямків з фольклорними зразками України. На цій основі у Незалежній Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття розвивається шоу-бізнес і популярна естрадна музика нового століття.

Перспективи дослідження вбачаються у поглибленому вивченні західних впливів на українську музичну естраду.

Ключові слова: вокально-інструментальний ансамбль, естрада, типологія, поняття, Україна, ХХ століття.

Pang Long

Postgraduate of Educational-Scientific Institute of Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0009-0005-3840-1445

To cite this article: Pang Long (2024). Typology of Ukrainian variety vocal and instrumental ensembles of the twentieth century [Typology of Ukrainian variety vocal and instrumental ensembles of the twentieth century]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 67–73, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-10>

TYPOLOGY OF UKRAINIAN VARIETY VOCAL AND INSTRUMENTAL ENSEMBLES OF THE TWENTIETH CENTURY

The purpose of the study is to establish a typology of Ukrainian variety vocal and instrumental ensembles of the twentieth century and to clarify the concept of «vocal and instrumental variety ensemble».

The research methodology is based on an interdisciplinary and comprehensive approaches. The first one is was used in the analysis of the conceptual and categorical apparatus of the research, history and historiography of the problem. This made it possible to form a deeper and more versatile view of the essence of vocal and instrumental ensembles based on a number of art historical and cultural sources; to propose the author's own clarification of the concept of «vocal

and instrumental variety ensemble» as a form of amateur and professional pop music, characterized by the use of singers' voices, musical instruments (electric), sound-amplifying equipment and represented by different types (jazz, pop and rock) and their modifications (folk, punk, etc.); to explicate the specified knowledge in the scientific field of musical variety studies. A comprehensive approach allowed us to analyze the socio-cultural and artistic contexts of these processes, as well as the various factors that shaped the development of Ukrainian variety vocal and instrumental ensembles during the twentieth century.

The scientific novelty consists in the establishment of the typology of Ukrainian variety vocal and instrumental ensembles of the twentieth century and the author's clarification of the concept of «vocal-instrumental variety ensemble».

Conclusions. The twentieth century saw the formation of a powerful Ukrainian variety art represented by vocal-instrumental ensembles, characterized by changes in creative directions and stylistic trends. The typology of Ukrainian variety vocal-instrumental ensembles of the twentieth century was formed by groups that based their creativity on jazz, various forms of pop and rock music, as well as on the synthesis of these musical trends with folklore samples of Ukraine. On this basis, show business and popular pop music of the new century developed in independent Ukraine at the end of the twentieth – the beginning of the twenty-first century.

The prospects of the research are seen in an in-depth study of Western influences on Ukrainian variety music.

Key words: vocal and instrumental ensemble, variety art, typology, concepts, Ukraine, twentieth century.

Актуальність проблеми. Естрадознавство, як новий напрям наукових досліджень, потребує розробки термінології та поглиблення методологічних засад. В цьому контексті зростає увага до української вокально-інструментальної естради, котра з погляду сучасних процесів євроінтеграції, «...може стати тією платформою, де можливе співіснування окремих націй в єдиному просторі. Звернення до естрадних ансамблів інших країн, поєднання в одному ансамблі різних етносів – все це створює підстави для комунікації, яка і є головним завданням естрадного мистецтва. Слід наголосити, що в такому контексті естрадне вокальне виконавство є транснаціональним явищем не тільки музичної культури, а й людської культури в цілому. Естрадне виконавство сьогодні існує як таке, що користується найбільшим попитом. Це обумовлено з його доступністю для сприйняття, видовишною формою подання, ілюзорною близькістю до соціально важливих типажів» (Ланіна, 2017, с. 68). Однією із форм вокально-інструментальної естради є вокально-інструментальний ансамбль.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття «вокально-інструментальний ансамбль» в естрадознавстві має різні конотації. В. Кузик трактує його як форму естрадного музикування, яка була поширена в 1960–1970-х, спершу в самодіяльності, а згодом і на професійній сцені. «Поштовхом для створення ВІА стало захоплення молоддю вокальними композиціями англійського ансамблю “Beatles”, учасники якого музикували у стилі біг-біту, грали на електрогітарах з ударною установкою і, завдяки талановито створеному репертуару, здобули світову популярність, спричинивши появу нової хвилі у попо-музиці» (Кузик, 2006, с. 359).

Т. Ланіна, розглядаючи цей феномен, трактує його як «естрадно-вокальний ансамбль», «естрадний вокальний ансамбль» (Ланіна, 2015; Ланіна, 2017), хоч у текстах мова йде не тільки про чисто вокальні ансамблі, а й про вокально-інструментальні. С. Чернікова вважає, що естрадний вокальний ансамбль існує як унікальний художній організм, «...який представляє особливу сферу функціонування музичного мистецтва естради і відрізняється якістю спільності, узгодженості, гармонії цілого і часткового, складання часток цього цілого і виникнення на його рівні нової якості, котра характеризується використанням голосів співаків, електроінструментів і звукопідсилювальної апаратури» (Чернікова, 2008, с. 12). Тобто, естрадний вокальний ансамбль постає в її трактуванні як певна система, що функціонує в межах стилю, складу ансамблю, його іміджу та виконавської манери і передбачає інструментальну складову.

Багатополарність вокальної естради як синтетичного явища в художній культурі України досліджує Т. Самая. Здійснюючи ретроспективу цього мистецького явища, дослідниця встановлює його періодизацію та тенденції розвитку (Самая, 2019, с. 41–94). Вона підкреслює, що абревіатура ВІА «... була офіційно введена державою для визначення молодіжних музичних ансамблів, поп-, фолк- і рок-гуртів періоду 1966–86 рр. та застосовувалася як термін для мас-медіа того часу» (Самая, 2019, с. 66).

Такі дещо відмінні вище вказаними авторами трактування поняття «вокально-інструментальний ансамбль» зумовили увагу до цієї проблеми.

Мета дослідження – встановити типологію українських естрадних вокально-інструмен-

тальних ансамблів ХХ століття та уточнити поняття «вокально-інструментальний естрадний ансамбль».

Виклад основного матеріалу дослідження.

Якщо трактувати вокально-інструментальну естраду в широкому контексті, то сюди відносять як аматорську, так і професійну творчість, та різні її види – джаз, поп і рок. Якщо виходити із такого трактування, то до категорії вокально-інструментальних ансамблів можемо віднести всі його типи – джазові, популярні і рокові з різними модифікаціями (фольк, панк тощо).

Першим з цих типів був *джазовий*, оскільки джаз був тим ґрунтом, на якому розвивається вокально-інструментальна естрада в Україні. Він у 1920–1950-х роках проникає в тодішній Радянський Союз і Радянську Україну, як її складову. Незважаючи на критику і партійні заборони, створюються: джаз-бенд Б. Ренського (Київ), джаз-ансамбль Ю. Мейтуса (Харків, при театрі «Березіль»). В Західній Україні, яка у 1930-х роках була під владою Польщі, Григорій (Єжи, Генрик) Варс організовує львівський оркестр «Теа-джаз», який був подібним до популярних аналогічних колективів Європи та орієнтований на естрадно-видовищні жанри, елементи театралізації (на що вказує його типологічна назва) (Колубаєв, 2014, с. 86). Також діють капела Ябця та джаз-оркестр під орудою Івана Костюка. О. Колубаєв підкреслює, що «популярна та розважальна музика культивувалась у таких осередках як кабаре, казино, ревію, театри малих форм» (Колубаєв, 2014, с. 89). «Зміни у жанровій системі естрадної пісні 1920–1940-х років великою мірою зумовило функціонування дансингів, де виконувались танцювальні солоспіву у супроводі гастролуючих джазових інструментальних груп у жанрах шиммі, вальс-бостона, фокстрота, чарльстона, танго. Серед запрошених виконавців найвищого рангу були «Польський джаз-бенд» у складі Зігмунда Красінського, Шимона Каташка і Альфреда Мелодиста, джаз-бенд Зігмунта Хаймана і Юліана Фронта (одна з найкращих груп Парижа). Місцеві традиції пов'язані з поєднанням сольного вокального виконавства та квартетного аранжування («ревелерсів») а *carpella* чи у супроводі гітари, фортепіано, інструментальних груп та джаз-бендів (їх основу склали фортепіано, гітара, кларнет, акордеон, ударні) (Колубаєв, 2014, с. 90–91). Х. Охїтва

доводить, що естрадні гурти Галичини міжвоєнного періоду виступали засобом творення української національної ідентичності (Охїтва, 2024).

В. Кузик підсумовує: «Джазове музикування розширило темброву палітру естрадної музики – до традиційних інструментів додалися типові для джазового музикування саксофони, тромбони, різні ударні установки. У 1950-х було зроблено спробу синтезувати лексику й оркестровку національної і джазової естрадної музики, створено естрадний оркестр «Дніпро» (1956), що популяризував пісенну творчість П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, І. Шамо, Є. Козака та ін.» (Кузик, 2008, с. 41).

У 1960-ті роки по всьому світу, в т. ч. в Україні, поширюється рок-музика. Спочатку це новий музичний стиль біг-біт, зокрема англійського ансамблю «Beatles». Група «Queen» теж належить до пантеону безсмертних рок-груп. Т. Ланіна наголошує, що музичний стиль біг-біт «відрізняється своєю мелодикою, музичною фактурою, ритмікою, гармонією, специфічною манерою виконання та посилюються функції ритмічної групи» (Ланіна, 2015).

Під впливом західних груп створюються вокально-інструментальні ансамблі (ВІА), інструментарій яких «... базувався на електроінструментах (насамперед електрогітарах, йоніці, згодом електросинтезаторі)» (Кузик, 2008, с. 41). З ними активно співпрацювали композитори Мирослав Скорик, Ігор Поклад, Левко Дутковський, Володимир Івасюк, Тарас Петриненко та інші.

ВІА «Смерічка», «Кобза», «Червона рута», «Краяни», «Арніка», «Світязь», «Водограй», «Крила», «Еней» та інші впродовж тривалого часу були флагманами української вокально-інструментальної естради, творили її національне обличчя. Т. Самая наголошує: «Наприкінці 60-х – початку 70-х рр. сформувався “неофольклорний” стиль у творчості ВІА, що свідомо спеціалізувалися на інтерпретаціях народної пісенності зі своєю манерою колективу, яка відображала самотність народних традицій відповідного регіону» (Самая, 2019, с. 67).

Таким був ВІА «Смерічка», заснований у Вишніці Чернівецької області у 1966 році композитором Левком Дутковським, якого по праву називають одним із основоположників

української естрадної пісні. М. Маслій пише: «Саме він підхопив європейську хвилю біг-біту <...> і перший почав поєднувати тогочасні ритми, гармонію поп- та рок-музики з народним гуцульським, буковинським, загальноукраїнським мелосом і фольклором, виробляючи таким чином свій власний стиль, створивши високопрофесійний колектив, на який рівнялися, в якого вчилися» (Маслій, 2016, Кн. 1, с. 210). Т. Ланіна підкреслює, що для концертних виступів колективу залучалося світлове оформлення, нові, спеціально для цього пошиті костюми модельєра Алли Дутковської, продуманим був режисерський план концерту тощо (Ланіна, 2015). Саме в цьому колективі дорогу на велику сцену зробили згодом популярні співаки Василь Зінкевич та Назарій Яремчук. Першу апробацію пісень Володимира Івасюка також було здійснено тут. Попурі з пісень В. Івасюка та Л. Дутковського «Два перстені», «Червона Рута», «У Карпатах ходить осінь» зафільмоване в естонському телефільмі «Виступає ансамбль Смерічка» (1975) і передає атмосферу того часу.

«Еней» – український біг-біт-гурт з Києва кінця 1960-х – першої половини 1970-х років, що виконував власні твори та займався обробками народних пісень, експериментував у різних музичних жанрах. Одним із засновників колективу у 1968 році був згодом відомий співак і композитор Тарас Петриненко, який згадує: «Щастя в тому, що ми виконували власні обробки. Це було розумно. Не переспівували інших, а творили самі. Шалений вплив, правда, мала на нас бітломанія» (Маслій, 2016, Кн. 2, с. 162). Тобто, на творення власних оригінальних композицій впливали західні естрадні течії. І причина в тому, що вони були ровесниками Стінга, Елтона Джона, Пітера Д'Ебрієла. Т. Петриненко констатує: «Ми – діти одного покоління. Інша справа, що вони народилися в нормальній і цивілізованій країні. Я ж мушу встояти на ногах в той час, коли своїх не хочуть бачити на орбіті» (Маслій, 2016, Кн. 2, с. 166). Тобто, композитор підкреслює, що в умовах тодішнього Радянського Союзу і тривалий час в Незалежній Україні українцям відводили вторинну роль, бо попереду завжди мали бути росіяни. Зі складу цього колективу вийшли такі відомі митці, як Тарас Петриненко, Кирило Стеценко, Геннадій Татарченко та ін.

ВІА «Кобза» народився у студентському середовищі Київської консерваторії у 1971 році. Його очолив майбутній композитор Олександр Зуєв. Від 1977-го року його керівником був Євген Коваленко. Основна мета ансамблю – пропаганда народної музики в естрадному обрамленні. Керівник як композитор прагнув нетривіально виявити риси національного пісенного стилю, збагнути окремі елементи національної музичної мови. Поряд з музичними інструментами, які характерні для ВІА, тут використовувалися призабуті українські народні інструменти – бандура, кобза (електрифіковані), козобас, дримба, бубон, ліра та сопілка, що надавало звучанню специфічних тембрових барв. Колектив представляв Україну на багатьох конкурсах і фестивалях в Україні та за кордоном, знявся в десяти музичних фільмах, першими в Україні записав платівку-«гігант» і стереодиск. Не можна не погодитись з думкою Т. Ланіної, що «їхній репертуар і манера співу тісно пов'язана із глибинними пластами українського фольклору. Велику популярність принесли “Кобзі” пісні “Три трембіти” М. Скорика, “А ми удвох” О. Зуєва та ряд ін., що часто звучали в ефірі» (Ланіна, 2015). Зрештою, колектив утвердив стиль «фольк-рок».

ВІА «Червона рута» був створений 1971 року у Чернівецькій філармонії як супроводжуючий колектив для Софії Ротару (художній керівник – Анатолій Євдокименко). Основу репертуару склали популярні пісні ВІА «Смерічка» Л. Дутковського. Для обробки української народної пісні «Ой Марічко, чичері» у їхньому виконанні характерне поєднання кількох стилів – R&B, folk-rock, soul.

ВІА «Ватра» був заснований у Львівській філармонії у 1971 році. Найбільш плідно група працювала під керівництвом Ігоря Білозіра від 1979 року. Він був найяскравішим послідовником В. Івасюка, а його пісні «Світлиця», «Не сип, мила, скла», «Весільний марш», «Перший сніг» та інші здобули всенародне визнання і стали народними. Провідною солісткою колективу була Оксана Білозір (нині – народна артистка України). Після трагічної смерті І. Білозіра Оксана констатувала: «Те, що робив Ігор, було чимось новим, це був одночасно і розквіт української пісні. Ігор справді був національним героєм. Своїм талантом, наполегливістю, ставлення до життя. Українська куль-

тура, мова, пісня домінували в нього над усім рештою» (Маслій, 2016, Кн. 1, с. 58). Музичний фільм Львівського телебачення «"Ватра" кличе на свято», знятий у Шевченківському гаю у 1982 році, зберігає пошуки композитора і виконавців національного стилю.

ВІА «Світязь» під керуванням Валерія Громцева був створений у Волинській філармонії 1974 року. У 1975 році до колективу приєднався Василь Зінкевич після роботи у ВІА «Смерічка». Це був один із найпопулярніших ВІА в Україні наприкінці 1970-х років, який використовував при виконанні елементи вистави, забуті старовинні народні інструменти.

ВІА «Краяни» заснований у Полтавській філармонії у 1974 році, аматорський ВІА «Арніка» – у Львові (1971 рік), де працював композитор, співак і гітарист Віктор Морозов, співачка Віка Врадій. Основу ВІА «Водограй», який був утворений в Дніпропетровській філармонії у 1974 році, склали досвідчені джазові музиканти з біг-бенду Володимира Марховського.

ВІА «Беркут» – молодіжний колектив Івано-Франківської філармонії, створений у 1972 році піаністом і композитором Остапом Савком, випускником Львівської консерваторії. Основу репертуару гурту складали гуцульська народна музика, старовинні фольклорні наспіви Прикарпаття. Всі учасники володіли гуцульськими народними музичними інструментами, знали і любили народні обряди гуцулів.

Отож, як вірно підкреслювала С. Чернікова, особливістю музичної мови багатьох ВІА «... стало поєднання біту з фольклорними традиціями. Формування і розробка модних ритмічних моделей, зв'язок з особливостями народного метроритму, переритмізація фольклорних і класичних мелодій – все це є типовим для творчості ВІА. Ритм не тільки організує, а й багато в чому підкорює інші елементи музичної мови. Ведуче значення ритму можна помітити по інструментарію ВІА, де обов'язково є ударні інструменти, які мають сольні партії. Народні мелодії з їх величезним семантичним потенціалом виконують у новій сфері музики ряд естетичних, комунікативних, соціальних функцій. Фольклор є тією основою на якій відбувається пошук нових можливостей для зростання, шляхом асиміляції нових явищ» (Чернікова, 2008, с. 15).

Саме у практиці ВІА започатковується рок-музика, жанри котрої домінують на естраді від кінця 1980-х років у виконанні численних рок-гуртів. У попередні два десятиліття «рок-музика знаходилася в опалі, натомість широко культивувалася традиційна естрадна пісня» (Самая, 2019, с. 69). Активізація рок-гуртів «... значною мірою була простимульована концепцією фестивалю «Червона рута», котрий скеровував увагу естрадних співаків на україномовну творчість» (Кузик, 2008, с. 41).

Перший фестиваль «Червона рута» (1989 р.) спричинив вибух ще одного стильового напрямку вокально-інструментальної естради – панк-року. Його яскравими виразниками стали рок-групи «Брати Гадюкіни» (Львів), «Кому вниз» (Київ), «Бункер-ЙО» (Івано-Франківськ). І. Лепша писав, що панк-стильовий виклик, що прозвучав свого часу у світі, був плювком в обличчя сонного та бездушного суспільства (Лепша, 2010, с. 295). Того суспільства Радянського Союзу, який розсипався. Учасників гуртів хвилювали екологічні проблеми, пов'язані з ліквідацією наслідків аварії на ЧАЕС, проблеми повноцінного життя на Землі, етичні та національні питання, і основне – дух свободи. Гурти використовували часом брутальні тексти, однак це було виразом протесту щодо тодішнього суспільства, яке потребувало кардинальних змін, які сталися з розпадом СРСР.

На переломі ХХ – початку ХХІ століття відбуваються кардинальні зміни в українській естраді. Вона переходить на рейки шоу-бізнесу, урізноманітнюються її стильові виміри, які дослідженні Яною Подунай. Науковиця до трьох базових напрямів (джаз, рок, поп-музика), типологію котрих ми узагальнюємо, додає «...четвертий з узагальненою дефініцією "інша музика", що охоплює низку нових відгалужень (хіп-хоп, електронна танцювальна музика, world music та ін.) (Подунай, 2024, с. 4). Оскільки цей напрям розвивається вже у ХХІ столітті і виходить за рамки окреслених нами часових рамок (ХХ століття), то його аналіз буде здійснюватися в подальшому.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отож, впродовж ХХ століття відбулося формування потужної української естради, котра представлена вокально-інструментальними ансамблями, характерними змінами творчих спрямувань та стильових тен-

денцій. Запропоновано авторське уточнення поняття «вокально-інструментальний естрадний ансамбль» як форма аматорського, так і професійного естрадного музикування, яке характеризується використанням голосів співаків, музичних інструментів (електричних), звукопідсилювальної апаратури і представлене різними видами (джаз, поп і рок) і їх модифікаціями (фольк, етно-поп, поп-рок, джаз-рок, хард-рок, хеві-метал, панк, неорокабілі, хіп-

хоп, репкор тощо). Отож, типологію українських естрадних вокально-інструментальних ансамблів ХХ століття склали гурти, які ґрунтували свою творчість на джазі, різних форм поп- та рок-музики, а також на синтезуванні цих музичних напрямків з фольклорними зразками України. На цій основі у Незалежній Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття розвивається шоу-бізнес і популярна естрадна музика нового століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Прикарпатський нац. ун-т імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2014. 258 с.
2. Кузик В. ВІА. *Українська музична енциклопедія*. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т. 1. С. 359.
3. Кузик В. Естрадна музика. *Українська музична енциклопедія*. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 41–42.
4. Ланіна Т. О. Історичне формування жанру естрадно-вокальний ансамбль на прикладі колективів України. *Сучасна наука в мережі Інтернет* (16–18. 02. 2015). URL: <https://int-konf.org/ru/2015/suchasna-nauka-v-merezhi-internet-16-18-02-2015/999-lanina-t-o-istorichne-formuvannya-zhanru-estradno-vokalnij-ansambl-na-prikladi-kolektiviv-ukrajini> (14.06.2024)
5. Ланіна Т. О. Феномен естрадного вокального ансамблю в сучасному культуропросторі. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2017. С. 64–69.
6. Лепша І. 100 облич української естради. Чернівці: Молодий буковинець, 2010. 408 с.
7. Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Книга 1. Чернівці: Букрек, 2016. 400 с.
8. Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Книга 2. Чернівці: Букрек, 2016. 416 с.
9. Охитва Х. М. Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності: дис. ... д-ра філософії: 025 – Музичне мистецтво / НАКККіМ. Київ. 2024. 237 с.
10. Подунай Я. А. Стилєві виміри української пісенної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра філософії: 025 – Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ. 2024. 216 с.
11. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
12. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

REFERENCES:

1. Kolubaiev, O. L. (2014) *Halytska populiarna pisnia v protsesi evoliutsii rehionalnoi tradytsii estradno-muzychnoho mystetstva* [Galician popular song in the process of evolution of the regional tradition of pop music]: dys. ... kandydata mystetstvoznnavstva: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
2. Kuzyk, V. (2006). VIA [VIA]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. T. 1, 359 [In Ukrainian].
3. Kuzyk, V. (2008). Estradna muzyka [Variety music]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. T. 2, 41–42 [In Ukrainian].
4. Lanina, T. O. (2015). Istorychne formuvannia zhanru estradno-vokalnyi ansambl na prykladi kolektyviv Ukrainy [The Historical Formation of the Variety Vocal Ensemble Genre on the Example of Ukrainian Groups]. *Suchasna nauka v merezhi Internet* (16–18.02.2015). Retrieved from <https://int-konf.org/ru/2015/suchasna-nauka-v-merezhi-internet-16-18-02-2015/999-lanina-t-o-istorichne-formuvannya-zhanru-estradno-vokalnij-ansambl-na-prikladi-kolektiviv-ukrajini> [In Ukrainian].
5. Lanina, T. O. (2017). Fenomen estradnoho vokalnoho ansamblu v suchasnomu kulturoprostori [The phenomenon of the variety vocal ensemble in the contemporary cultural space]. *Mystetstvoznnavchi zapysky*, 31. Kyiv: Milenium, 64–69 [In Ukrainian].

6. Lepsha, I. (2010). 100 oblych ukrainskoi estrady [100 faces of Ukrainian variety music]. Chernivtsi: Molodyi bukovynets [In Ukrainian].
7. Maslii, M. M. (2016). Zoloty vik ukrainskoi estrady (1960–1980-ti roky) [The Golden Age of Ukrainian Variety (1960s–1980s)], 1. Chernivtsi: Bukrek [In Ukrainian].
8. Maslii, M. M. (2016). Zoloty vik ukrainskoi estrady (1960–1980-ti roky)) [The Golden Age of Ukrainian Variety (1960s–1980s)], 2. Chernivtsi: Bukrek [In Ukrainian].
9. Okhitva, Kh. M. (2024). Ukrainska estradna pisnia Halychyny 1930–1980-kh rokiv yak zasib tvorennia natsionalnoi identychnosti [Ukrainian pop song in Galicia in the 1930s–1980s as a means of national identity creating.]: dys. ... d-ra filosofii: 025 – Muzychne mystetstvo / NAKKKiM. Kyiv [In Ukrainian].
10. Podunai, Ya. A. (2024). Stylovi vymiry ukrainskoi pisennoi estrady kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Style dimensions of the Ukrainian song variety of the late 20th – early 21st centuries]: dys. ... d-ra filosofii: 025 – Muzychne mystetstvo / Natsionalna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstva. Kyiv [In Ukrainian].
11. Samaia, T. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: ukrainskyi kontekst [Variety vocal art: the Ukrainian context]: monohrafiia. Kyiv: Chetverta khvyliia [In Ukrainian].
12. Chiernikova, S. V. (2008). Heneza estradnoho vokalno-ansamblevoho vykonavstva ta shliakhy yoho profesionalizatsii [Genesis of Variety vocal ensemble performance and ways of its professionalization]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Khark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv [In Ukrainian].

УДК 78.071.1:929](73=161.1)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-11>

Ірина ПОЛЬСЬКА

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0003-3546-5900

Хайюнь ЧЕНЬ

аспірант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0003-0183-9513

Бібліографічний опис статті: Польська, І., Чень, Х. (2024). Творча постать Олександра Черепніна у світовому науковому дискурсі. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 74–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-11>

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА У СВІТОВОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Статтю присвячено визначенню проблемного дискурсу, пов'язаного з постаттю видатного композитора, піаніста, музичного теоретика й культурного діяча ХХ ст. Олександра Черепніна. **Актуальність** роботи детермінована масштабом мистецької постаті О. Черепніна, важливістю музикознавчого осягнення його життєтворчості, композиторської і музично-теоретичної спадщини та відсутністю системних історіографічних досліджень у цій проблемній царині. **Мета дослідження** – визначити історіографію досліджень життєтворчості й мистецького спадку Олександра Черепніна в світовому музичному дискурсі. **Методами дослідження** є історичний, історіографічний, системний та типологічний.

Наукова новизна полягає у створенні першої в українському музикознавстві системної історіографії світових досліджень у сфері **черепнінознавства** як окремого напрямку сучасної музикології. У роботі уперше в українській науці запропоновано типологію музикознавчих публікацій, присвячених творчій постаті, мистецькій діяльності та композиторській спадщині О. Черепніна.

Охарактеризовано стан вивченості цієї проблематики в світовому науковому дискурсі. Визначено основні типи праць: 1) біографії та мемуари; 2) музично-теоретичні розвідки аналітичного характеру; 3) інформаційно-довідкові матеріали; 4) інтерв'ю та публікації в періодичній пресі.

У **висновках** підкреслено, що творча особистість та мистецька спадщина Олександра Черепніна все більше привертають до себе увагу музикознавців Європи, Азії (передусім Китаю) та США. Зазначено, що сучасний світовий музичний дискурс, пов'язаний із творчою постаттю О. Черепніна, постійно зростає упродовж останніх десятиріч. Перспективи подальших досліджень пов'язані з маловивченими жанровими сферами доробку композитора, зокрема, з його оперною та балетною творчістю.

Ключові слова: Олександр Черепнін, музичне мистецтво, музикознавство, творча особистість, композиторська творчість, мистецька біографія, музичний аналіз.

Iryna POLSKA

Habilitated Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0003-3546-5900

Haiyun CHEN

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0003-0183-9513

To cite this article: Polska, I., Chen, H. (2024). Tvorcha postat Oleksandra Cherepnina u svitovomu naukovomu dyskursi [The creative figure of Aleksander Tcherepnin in the global scientific discourse]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 74–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-11>

THE CREATIVE FIGURE OF ALEXANDER TCHEREPNIN IN THE GLOBAL SCIENTIFIC DISCOURSE

The article is devoted to the definition of the problematic discourse associated with the figure of an outstanding composer, pianist, music theorist and cultural doer of the 20th century Alexander Tcherepnin. **The relevance** of the work is determined by the scale of the artistic figure of A. Tcherepnin, the importance of musicological understanding of his life work, compositional and music-theoretical heritage, and the lack of systematic historiographical research in this problematic area. **The purpose of the research** is to determine the historiography of studies of Alexander Tcherepnin's creativity and artistic heritage in the world musical discourse. **Research methods** are historical, historiographical, systematic and typological.

The scientific novelty consists in the creation of the first systematic historiography in Ukrainian musicology of world research in the field of the Tcherepnin Studies as a separate direction of modern musicology. In the work, for the first time in Ukrainian science, a typology of musicological publications devoted to the creative figure, artistic activity, and compositional heritage of A. Tcherepnin is proposed.

The state of study of this problem in the world scientific discourse is characterized. The main types of works are defined: 1) biographies and memoirs; 2) musical and theoretical explorations of an analytical nature; 3) information and reference materials; 4) interviews and publications in the periodical press.

The conclusions emphasize that the creative personality and artistic heritage of Alexander Tcherepnin increasingly attract the attention of musicologists in Europe, Asia (primarily China) and the USA. It is noted that the modern world musical discourse related to the creative figure of A. Tcherepnin has been constantly growing over the past decades. Prospects for further research are related to little-studied genre areas of the composer's work, in particular, with his opera and ballet works.

Key words: Alexander Tcherepnin, musical art, musicology, creative personality, composer's creativity, artistic biography, musical analysis.

Актуальність проблеми. Однією з найяскравіших творчих особистостей у світовому музичному мистецтві ХХ ст. є знаменитий піаніст, композитор, теоретик музики Олександр Черепнін (1899–1977). Ще понад півстоліття тому відомий австрійсько-швейцарський музикознавець Віллі Райх (Willi Reich), автор першої біографії композитора, назвав цього універсального музиканта «музичним громадянином світу» (*Musikalischen Weltbürger*) (Reich, 1970, с. 5). Таке визначення постаті О. Черепніна стало вже загальноприйнятим у світі. За право вважати митця «своїм» змагаються такі країни, як Франція, США, Китай тощо. Актуальність роботи детермінована масштабом мистецької постаті О. Черепніна, важливістю музикознавчого осягнення його життєтворчості, композиторської і музично-теоретичної спадщини та відсутністю системних історіографічних досліджень у цій проблемній царині.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Світовий музичний дискурс містить вже чимало праць, пов'язаних з постаттю Олександра Черепніна та його композиторською спадщиною. Втім, як зазначає китайсько-американська дослідниця Ю Менсі (*You Mengxi*), «досягнення цілісного розуміння життєвого досвіду та музичної творчості Черепніна представляє кілька проблем, які зберігаються й сьогодні» (You, 2024, с. 9). На її думку, узагальнення мис-

тецького доробку Черепніна є доволі складним, оскільки наукові розвідки за цим проблемним полем «географічно розкидані по Європі, Сполучених Штатах, Китаю та Японії та охоплюють понад століття» (You, 2024, с. 9), ускладнюючись до того ж мовними бар'єрами. Однак все більше дослідників в усьому світі звертаються саме до постаті цього неординарного музиканта, намагаючись розкрити всю значущість його особистості та мистецької спадщини.

Найпершу групу публікацій складають насамперед біографії О. Черепніна, створені авторами, які входили до близького оточення композитора, а також мемуарні публікації, що містять спогади про митця. Основоположними працями у цьому річизі є монографія Віллі Райха (*Willi Reich*) «Alexander Tcherepnin» (Reich, 1970), книга Енріке Альберто Аріаса (*Enrique Alberto Arias*) «Alexander Tcherepnin: A Bio-bibliography» (Arias, 1989) та його ж статті «The letters of Alexander Tcherepnin» (Arias, 1962), «Alexander Tcherepnin's Thoughts on Music» (Arias, 1982–1983); присвячена 70-річчю О. Черепніна стаття Ніколасса Слонімського (*Nicolas Slonimsky*) «Alexander Tcherepnin Septuagenarian» (Slonimsky, 1968), статті Гая Вюльнера (*Guy S. Wuellner*) «Alexander Tcherepnin, in Youth and Maturity» (Wuellner, 1981), Філіпа Реймі (Phillip Ramey, 1984), тощо. Особливу визначальну роль в осягненні життєвого й творчого шляху О. Черепніна та засадни-

чих принципів його композиторського мислення відіграють праці самого митця, насамперед його автобіографія «Alexander Tcherepnin: A Short Autobiography» (Tcherepnin, 1979), статті «Music in Modern China» (Tcherepnin, 1935), «Basic Elements of My Musical Language» (Tcherepnin, 1979) та ін.

Інший тип публікацій – музично-аналітичний – репрезентований у значній кількості теоретичних досліджень, число яких в останні десятиріччя постійно збільшується. Серед них слід відзначити праці відомих вчених: Гая Вюльнера – докторську дисертацію «The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin» (Wuellner, 1974), статті «The Theory of Interpoint» (Wuellner, 1978-1), «The Piano Concertos of Alexander Tcherepnin» (Wuellner, 1978-2; Wuellner, 1978-3), «A Chinese Mikrokosmos» (Wuellner, 1985) та Е. А. Ариаса «Alexander Tcherepnin's Thoughts on Music» (Arias, 1982-83), «The Symphonies of Alexander Tcherepnin» (Arias, 1986).

Вагомою складовою цього напрямку є численні праці дисертаційного рівня, написані музикознавцями різних країн світу. Серед них відмітимо дисертації Luo Yeou-Huey «The Influence of Chinese Folk and Instrumental Music on Tcherepnin's "Chinese Mikrokosmos"» (Luo, 1988), Susan R. Osborn «Alexander Tcherepnin: A Musical, Technical, and Pedagogical View of His Compositional Style (through Three Works of Progressive Difficulty)» (Osborn, 1993), Tianshu Wang «Alexander Tcherepnin's "Five Concert Studies": An homage to Chinese musical styles, instruments, and traditions» (Wang, 1999), Енн Кімберлі Веевстра (Anne Kimberly Veenstra) «The Nine-Step Scale of Alexander Tcherepnin: Its Conception, Its Properties, and Its Use» (Veenstra, 2009), Джошуа Лі Бедфорда (Joshua Lee Bedford) «Alexander Tcherepnin's First Symphony: Validating the Work within the Canon of Modern Symphonic Composition» (Bedford, 2013), Qin Ouyang «A Stylistic Analysis of Alexander Tcherepnin's Piano Concerto № 4, Op. 78, With an Emphasis on Eurasian Influences» (Ouyang, 2020), Грети Магвайр (Gretta Maguire) «Alexander Tcherepnin's Musical Footprint in Twentieth-Century China» (Maguire, 2022), You Mengxi «A comprehensive study of Alexander Tcherepnin's op. 71, Seven Songs On Chinese Poems with musical analysis and historical context» (You, 2024), та ін. На жаль, в українській музичній науці практично

відсутні розвідки з проблем життєтворчості О. Черепніна, окрім праць одного з авторів цієї статті (Чень Хайюнь, 2021; Чень Хайюнь, 2023).

Зауважимо, що оскільки основний матеріал статті присвячений саме висвітленню існуючої наукової літератури про О. Черепніна, автори вважають недоцільним детальний огляд її у даному структурному елементі публікації.

Мета дослідження – визначити історіографію досліджень життєтворчості й мистецького спадку Олександра Черепніна в світовому музичному дискурсі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Існуючий у світовій музикології корпус праць, присвячених О. Черепніну, включає в себе загалом чотири основні типи публікацій: 1) біографії та мемуари; 2) музично-теоретичні розвідки аналітичного характеру; 3) інформаційно-довідкові матеріали; 4) інтерв'ю композитора та публікації в сучасній йому періодичній пресі.

Особливе місце серед усіх музикознавчих розвідок щодо життєвого й творчого шляху Черепніна посідає його автобіографія, написана самим композитором. За ствердженням китайської музикознавиці Mengxi You, митець почав працювати над створенням своєї автобіографії ще наприкінці 20-х років ХХ ст. і продовжував цю роботу упродовж усього свого життя (You, 2024, с. 9). Як зазначає дослідниця, «найперша автобіографія Черепніна була опублікована в Німеччині в 1928 р. Пізніше були опубліковані наступні розширені версії, включаючи скорочену французьку версію в 1947 році та більш розширене 158-сторінкове видання англійською мовою в 1962 році» (You, 2024, с. 9). Найбільш поширеним в наукових колах є останній варіант авторського тексту, відомий під назвою «A Short Autobiography» (Tcherepnin, 1979). Рукопис цієї праці, створений у 1964 р., був опублікований лише у 1979 р. (після смерті автора).

Першим біографом Олександра Черепніна став видатний австрійський музикознавець і музичний критик, учень Альбана Берга та Антона Веберна Віллі Райх (1898–1980), який у 1970 р. опублікував монографію, присвячену життєвому й творчому шляху митця (Reich, 1970). Будучи близьким другом Черепніна, Райх у своїй книзі висвітлює біографію композитора, ґрунтуючись насамперед на створеній митцем автобіографії (Tcherepnin, 1979).

Упродовж декількох десятиліть ця монографія вважалася найґрунтовнішою музикознавчою працею, присвяченою Олександрю Черепніну.

Наступний етап становлення наукової думки у даній проблемній царині пов'язаний з появою фундаментальної праці відомого музикознавця, колишнього студента О. Черепніна Енріке Аріаса (1941–2004) «Олександр Черепнін: біобібліографія» (Arias, 1989), перше видання якої вийшло у 1989 році. Ця публікація, яка містить багато надзвичайно цінної інформації, що базується на документальних матеріалах та бесідах із членами сім'ї, друзями й знайомими композитора, включає розгорнуту біографію митця, повний «хронологічний список творів з докладними відомостями про композицію та виконання та примітки до самої музики» (Wang, 1999), великий масив бібліографії (книги, статті самого О. Черепніна, каталоги створених до 1989 року досліджень про нього) та дискографії. Втім, Е. А. Аріас не обмежується вирішенням суто біобібліографічних задач, а й прагне до визначення художнього світогляду та особливостей авторського стилю Олександра Черепніна. На думку вченого, Черепнін як композитор є «добре відомим і часто виконуваним у Європі» (Ouyang, 2020, с. 10), втім «недооціненим у Сполучених Штатах» (You, 2024, с. 9). Тож для визначення справжньої значущості постаті митця, дослідник ретельно висвітлює «творчу філософію, техніку та естетику» (You, 2024, с. 9) О. Черепніна, базуючись на його власних висловлюваннях (насамперед на рукописі праці «Основні елементи моєї музичної мови») та композиторському доробку. Висвітленню життєвого й творчого шляху та мистецької особистості Олександра Черепніна присвячені також статті Аріаса «The letters of Alexander Tcherepnin» (Arias, 1962) та «Alexander Tcherepnin's Thoughts on Music» (1982–83), в яких розкриваються внутрішній світ композитора та факти його біографії.

Суттєвим внеском до вивчення творчої біографії О. Черепніна є й праці (Ramey, 1984) колишнього учня, а згодом близького друга композитора Філіппа Реймі (*Philipp Ramey*), відомого музикознавця, композитора, піаніста і музичного письменника, Почесного віце-президента Товариства Черепніна (*Tcherepnin Society*).

Значущим джерелом інформації про життєвий і творчий шлях О. Черепніна є написана

з нагоди його сімдесятиріччя стаття відомого музикознавця-теоретика, композитора й піаніста Ніколаса Слонімські (*Nicolas Slonimsky*) «Alexander Tcherepnin Septuagenarian» (Slonimsky, 1968), яка містить багато яскравих біографічних даних про композитора.

Одним з найбільш фундаментальних і масштабних джерел знання про життя та творчість О. Черепніна є антологія *Alexander Tcherepnin: A compendium* (Folkman, 1995), складена американським композитором, музикознавцем, музичним педагогом і культурним діячем, президентом Товариства Черепніна (*Tcherepnin Society*) Бенджаміном Фолькманом (*Benjamin Folkman*) за участі членів родини митця, його друзів і учнів. Відмінною ознакою цього збірника (уперше виданого у 1995 р.) є постійне оновлення матеріалів, що призводить до частого перевидання (останнє відбулося у 2021 р.).

Доволі вагомим є й **теоретико-аналітичний напрям** досліджень мистецької діяльності Олександра Черепніна, представлений численними науковими працями, спрямованими передусім на розкриття особливостей музичної мови композитора та детальний аналіз його окремих творів.

Особливу цінність являють собою рукописи та публікації самого О. Черепніна, насамперед його музично-теоретичні праці «Основні елементи моєї музичної мови» (Tcherepnin, 1979), у якій композитор визначає принципові засади власної творчості, а також статті «Music in Modern China» (Tcherepnin, 1935), де митець характеризує проблеми розвитку нової китайської музики.

Мистецька діяльність та творча спадщина Олександра Черепніна висвітлюються у багатьох дослідженнях європейських, американських і азійських (насамперед китайських) музикознавців. Особливе засадниче місце серед них посідають ґрунтовні праці відомого американського музикознавця, колишнього учня О. Черепніна Гая Вюльнера (*Guy S. Wuellner*). У своїх статтях вчений розкриває зміст створеної Черепніним теорії інтерпункту (Wuellner, 1978-3), надає музикознавчий аналіз багатьох творів композитора, зокрема фортепіанних концертів (Wuellner, 1978-1; Wuellner, 1978-2), фортепіанного циклу *A Chinese Mikrokosmos* (Wuellner, 1985), фортепіанних етюдів, багате-лей, творів для віолончелі і фортепіано, вокаль-

них творів, тощо. «Вичерпним путівником з фортепіанної музики Олександра Черепніна» (Ouyang, 2020, с. 11) є докторська дисертація Вюльнера (Wuellner, 1974), яка є першою музикознавчою працею, що «грунтовно висвітлює всю фортепіанну музику Черепніна» (Ouyang, 2020, с. 11).

Вагомим внеском до теоретичного осягнення композиторської творчості О. Черепніна є статті Е. А. Аріаса «The Symphonies of Alexander Tcherepnin» (Arias, 1986) та «Vom Spaß Und Ernst: Alexander Tcherepnin's Last Major Vocal Composition» (Arias, 2006), в яких глибоко та виразно охарактеризовано симфонічну спадщину композитора та його вокальний доробок.

Важливим чинником наукового осягнення мистецької діяльності О. Черепніна є поява низки дисертаційних праць аналітично-узагальнюючого характеру, присвячених композиторській творчості Черепніна. Одними з перших з них є дисертації Рут Норман (*Ruth Norman*) «Фортепіанний стиль Олександра Черепніна» (*The Piano Style of Alexander Tcherepnin*) (Norman, 1953), Гая Вюльнера *The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin* (Wuellner, 1974) та Домініка Тронсена (*Dominique Troncín*) «Твори для фортепіано соло Олександра Черепніна» (*L'oeuvre pour piano seul d'Alexander Tcherepnine*) (Troncín, 1985).

Чималу кількість дисертацій, присвячених розкриттю різних аспектів творчості Олександра Черепніна, створено у період з кінця 80-х років ХХ ст. до сьогодні американськими, європейськими і китайськими дослідниками. Так, Джошуа Лі Бедфорд (*Joshua Lee Bedford*) у своїй дисертації розглядає Першу симфонію О. Черепніна у контексті сучасного симфонізму (Bedford, 2013). Кімберлі Енн Веенстра (*Kimberly Anne Veenstra*) розкриває специфіку дев'ятиступеневої гами Черепніна, визначаючи унікальність теоретичної думки композитора та його величезний внесок до музичного мистецтва ХХ–ХХІ ст. (Veenstra, 2009). Сьюзен Осборн (*Susan R. Osborn*) зосереджує свою увагу на технологічних та педагогічних аспектах композиційного стилю митця (Osborn, 1993). Цін Оуян (*Qin Ouyang*) визначає стилістичні особливості фортепіанного концерту № 4, Оп. 78, розглядаючи їх у контексті євразійських впливів (Ouyang, 2020). На

відміну від цього, головним аспектом дослідження сольної фортепіанної музики Олександра Черепніна у дисертації Марти Ренн (*Martha Wrenn*) є виконавський аналіз творів композитора.

Питанням висвітлення творчої постаті та мистецького шляху Олександра Черепніна, а також аналізу його музичного світогляду та композиторської творчості присвячені також статті та інші публікації Р. Барнета (*Rob Barnett*), Хорста Шольца (*Horst A. Scholz*), Роберта Лейтона (*Robert Layton*), С. Льюїса й М. Грешама (*C. Lewis, M. Gresham*), Джона Саймона (*John Simon*), Жан-Марка Варшавського (*Jean-Marc Warszawski*), Юліуса Вендера (*Julius Wender*), тощо.

Суттєвою складовою багатьох досліджень є визначення взаємозв'язків Олександра Черепніна з Китаєм та з китайським музичним мистецтвом. Цій проблематиці присвячено значну кількість праць різного рівня (у тому числі, дисертаційних), написаних здебільшого китайськими музикознавцями.

Так, Чанг Чі-Чжен (*Chang Chi-Jen*) у своїй дисертації характеризує вплив Олександра Черепніна на сучасне китайське музичне мистецтво. Близькою за проблематикою є дисертація американської дослідниці Грети Магуайр (*Gretta Maguire*), в якій висвітлюються музичні наслідки перебування О. Черепніна у Китаї (Maguire, 2022). Наближеною до зазначених праць є й присвячена віддзеркаленню китайської культури в західній фортепіанній та камерній музиці ХХ століття дисертація Сан Сюер (*Sun Xueer*), у якій приділено увагу творчості О. Черепніна. Ван Вень (*Wang Wen*) досліджує насамперед значення діяльності Черепніна в Китаї та Японії з точки зору музичної освіти.

Інші науковці у своїх дисертаційних працях акцентують увагу на аналізі окремих конкретних творів О. Черепніна. Так, Тяньшу Ванг (*Tianshu Wang*) у своїй дисертації аналізує фортепіанний цикл О. Черепніна «П'ять концертних етюдів», розглядаючи його як своєрідну данину композитора китайським музичним стилям, інструментам і традиціям (Wang, 1999). Дослідженню цього значущого твору присвячено також дисертацію Вікі Чан (*Vicky Chan*). Люо Єу-Хуей (*Luo Yeou-Huey*) висвітлює впливи китайської народно-інструментальної

музики на «Китайський Мікрокосмос» Черепніна (Luo, 1988). Ю Менсі (*You Mengxi*) поєднує теоретико-аналітичне дослідження вокального циклу О. Черепніна «Сім пісень на вірші китайських поетів», ор. 71, із висвітленням історичного контексту його створення (You, 2024).

Висвітленню взаємозв'язків Олександра Черепніна з культурою та музичним мистецтвом Китаю та Японії присвячено й публікації Чжан Міньдун і Янг Лікінг (*Jiang Mingdun, Yang Liqing*), Саяко Кумазава (*Sayako Kumazawa*), Лянь Маочун (*Liang Maochun*), Ляо Фусю (*Liao Fushu*), Цян Ренкан (*Qian Renkan*), Цян Ренпін (*Qian Renpin*), Сун Хай (*Sun Hai*), Хе Ілінь (何依霖), Сяо Юмея (*Xiao Youmei*), Янь Хон-Лун, Сімо Мікконена та Джона Вінзенбурга (*Yang Hon-Lun, Simo Mikkonen and John Winzenburg*) та ін.

Неоцінним джерелом інформації про композиторську спадщину О. Черепніна є складений Лілі Чоу (Lily Chou) повний **універсальний каталог** творів митця, де систематизовано увесь його творчий доробок.

Як слушно зазначає дослідниця *You Mengxi*, у сучасному музикознавстві склався окремий самостійний напрям – «черепнінознавство» («*the Tcherepnin Studies*») (You, 2024, с. 14), який набуває все більшої значущості.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Творча постать видатного композитора, піаніста, музичного теоретика й культурного діяча ХХ ст. Олександра Черепніна все більше

й більше привертає до себе увагу музикознавців Європи, США, Китаю, Японії та інших країн світу.

Сучасний світовий музичний дискурс, пов'язаний із творчою особистістю О. Черепніна, його мистецькою біографією, теоретичною концепцією та композиторським спадком, є доволі значним і упродовж останніх десятиріч постійно збільшується. Його проблематика включає в себе чотири основні типи наукових праць: 1) біографії та мемуари; 2) музично-теоретичні розвідки аналітичного характеру; 3) інформаційно-довідкові матеріали; 4) інтерв'ю композитора та публікації в сучасній йому періодичній пресі. Йдеться вже про формування *черепнінознавства* як окремого напрямку сучасної музичної науки.

Останнім часом у світовій музикології з'являється багато досліджень, у тому числі дисертаційних, які розкривають різноманітні аспекти мистецької діяльності та композиторської творчості О. Черепніна.

Втім переважна частина творчої спадщини митця дотепер ще не стала об'єктом уваги науковців і чекає на своїх дослідників. Тож перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язаними з маловивченими (чи фактично невивченими у музикознавстві) жанровими сферами доробку композитора, – зокрема, з його оперною та балетною творчістю, а також із зверненням науковців до деяких маловідомих фактів його творчої біографії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Чень Хайюнь. *Ладогармонічна концепція композиторської творчості Олександра Черепніна*. Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 73. С. 121–127.
2. Чень Хайюнь. *Композиторська творчість Олександра Черепніна: періодизація та жанрово-тематична характеристика*. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 70. Т. 2. С. 143–149.
3. *Alexander Tcherepnin: A Short Autobiography (1964)*. Tempo. 1979. № 130. Pp. 12–18.
4. Arias E. A. *Alexander Tcherepnin: A Bio-bibliography*. New York : Greenwood Press Inc., 1989. 264 p.
5. Arias E. A. *Alexander Tcherepnin's Thoughts on Music*. Perspectives of New Music. Vol. 21. № 1/2. 1982–83. Pp. 138–144.
6. Arias E. A. *The Symphonies of Alexander Tcherepnin*. Tempo. 1986. № 158. Pp. 23–31.
7. Arias E. A. *The letters of Alexander Tcherepnin*. Tempo, No.61/62 (Spring-Summer, 1962): 17. URL: <http://www.jstor.org/pallas2.tcl.sc.edu/stable/944079>.
8. Arias, Enrique Alberto. *Vom Spaß Und Ernst: Alexander Tcherepnin's Last Major Vocal Composition*. Journal of Singing 62 no. 3. 2006, January-February. Pp. 279–84.
9. Bedford J. L. *Alexander Tcherepnin's First Symphony: Validating the Work within the Canon of Modern Symphonic Composition* : a thesis ... for Master of Arts. Athens, Georgia, 2013. 69 p.
10. Folkman, Benjamin. *Alexander Tcherepnin: A compendium*. Including a newly annotated first English-language edition of A. Tcherepnin by Willi Reich translated from the German by Mosco Garner, Marjorie Glock and Benjamin

Folkman and extensive supplementary biographical and analytical material with numerous extracts from the composer's own published and unpublished writings. New York: The Tcherepnin Society, Inc., 1995. 419 p.

11. Luo Yeou-Huey. *The Influence of Chinese Folk and Instrumental Music on Tcherepnin's "Chinese Mikrokosmos"*: a thesis ... of Doctor of Musical Arts. Denton, Texas, 1988. 100 p.

12. Maguire G. *Alexander Tcherepnin's Musical Footprint in Twentieth-Century China* : a thesis ... for Master of Music. Middle Tennessee, 2022. 79 p.

13. Norman, Ruth. *The Piano Style of Alexander Tcherepnin*. University of Rochester, 1953. 55 p.

14. Osborn, S. R. *Alexander Tcherepnin: A Musical, Technical, and Pedagogical View of His Compositional Style (through Three Works of Progressive Difficulty)*. PhD diss., Northwestern University, 1993.

15. Ouyang Q. *A Stylistic Analysis of Alexander Tcherepnin's Piano Concerto № 4, Op. 78, With an Emphasis on Eurasian Influences* : Doctoral dissertation. South Carolina, 2020. 88 p.

16. Ramey Ph. *Alexander Tcherepnin*. Ovation, 1984, May.

17. Ramey Ph. *Alexander Tcherepnin (1899–1977)*. The Tcherepnin Society. URL: https://www.tcherepnin.com/alex/bio_alex.htm

18. Reich, W. *Alexander Tcherepnin*. Bonn: M.P. Belaieff, 1970. 120 S.

19. Slonimsky N. *Alexander Tcherepnin Septuagenarian*. Tempo. 1968. № 87. P. 16–23.

20. Tcherepnin A. *Basic Elements of My Musical Language* (1962). The Tcherepnin Society. URL: https://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem1.htm

21. Tcherepnine A. *Music in Modern China*. The Musical Quarterly, 1935. Vol. 21, № 4. Pp. 391–400.

22. Troncin, Dominique. *L'oeuvre pour piano seul d'Alexandre Tcherepnine*. Thèse sous la direction de Manfred Kell (1929-1999). UFR de Musique et Musicologie, Université Paris 4, Paris 1985. 160 p.

23. Veenstra, A. K. *The Nine-Step Scale of Alexander Tcherepnin: Its Conception, Its Properties, and Its Use* : a thesis ... PhD. The Ohio State University, 2009. 215 p.

24. Wang T. *Alexander Tcherepnin's "Five Concert Studies": An homage to Chinese musical styles, instruments, and traditions* : a thesis. The University of Arizona, 1999. 140 p.

25. Wuellner G. S. *Alexander Tcherepnin, in Youth and Maturity: Bagatelles, Opus 5, and Expressions, Opus 81*. Journal of the American Liszt Society 9 (June 1981): 88–94.

26. Wuellner G. S. *A Chinese Mikrokosmos*. College Music Symposium. 1985. Vol. 25. Pp. 130–143.

27. Wuellner, Guy S. *The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin: An Essay Together with A Comprehensive Project in Piano Performance*. Doctor's dissertation (DMA). The University of Iowa, 1974. URL: <https://search-proquest-com>

28. Wuellner G. *The Piano Concertos of Alexander Tcherepnin: Part I*. American Music Teacher. 1978. Vol. 27. № 6. Pp. 11–13.

29. Wuellner G. *The Piano Concertos of Alexander Tcherepnin: Part Two*. American Music Teacher. 1978. Vol. 28. № 1. Pp. 18–21.

30. You Mengxi. *A comprehensive study of Alexander Tcherepnin's op. 71, Seven Songs On Chinese Poems with musical analysis and historical context*. Dissertation ... Doctor of Musical Arts. Boston University, 2024. 183 p.

REFERENCES:

1. Chen Haiyun (2021). *Ladoharmonichna kontseptsiya kompozytorskoyi tvorchosti Oleksandra Cherepnina* [Mode harmonic concept of Oleksandr Cherepnin's composer creativity]. *Culture of Ukraine*. Kharkiv: Vyp. 73. [in Ukrainian]

2. Chen Haiyun (2024). *Kompozytorska tvorchist Oleksandra Tcherepnina: periodyzatsiia ta zhanrovo-tematychna kharakterystyka*. [Aleksander Tcherepnin's composer creativity: periodization and genre-thematic characteristics]. *Actual problems of humanitarian sciences*: Vyp. 73. [in Ukrainian]

3. *Alexander Tcherepnin: A Short Autobiography (1964)*. Tempo. 1979. № 130. Pp. 12–18.

4. Arias E. A. *Alexander Tcherepnin: A Bio-bibliography*. New York : Greenwood Press Inc., 1989. 264 p.

5. Arias E. A. *Alexander Tcherepnin's Thoughts on Music*. Perspectives of New Music. Vol. 21. № 1/2. 1982–83. Pp. 138–144.

6. Arias E. A. *The Symphonies of Alexander Tcherepnin*. Tempo. 1986. № 158. Pp. 23–31.

7. Arias E. A. *The letters of Alexander Tcherepnin*. Tempo, No.61/62 (Spring-Summer, 1962): 17 <http://www.jstor.org/pallas2.tcl.sc.edu/stable/944079>.

8. Arias, Enrique Alberto. *Vom Spaß Und Ernst: Alexander Tcherepnin's Last Major Vocal Composition*. Journal of Singing 62 no. 3. 2006, January-February. Pp. 279–84.

9. Bedford J. L. *Alexander Tcherepnin's First Symphony: Validating the Work within the Canon of Modern Symphonic Composition* : a thesis ... for Master of Arts. Athens, Georgia, 2013. 69 p.

10. Folkman, Benjamin. *Alexander Tcherepnin: A compendium*. Including a newly annotated first English-language edition of A. Tcherepnin by Willi Reich translated from the German by Mosco Garner, Marjorie Glock and Benjamin Folkman and extensive supplementary biographical and analytical material with numerous extracts from the composer's own published and unpublished writings. New York: The Tcherepnin Society, Inc., 1995. 419 p.
11. Luo Yeou-Huey. *The Influence of Chinese Folk and Instrumental Music on Tcherepnin's "Chinese Mikrokosmos"*: a thesis ... of Doctor of Musical Arts. Denton, Texas, 1988. 100 p.
12. Maguire G. *Alexander Tcherepnin's Musical Footprint in Twentieth-Century China* : a thesis ... for Master of Music. Middle Tennessee, 2022. 79 p.
13. Norman, Ruth. *The Piano Style of Alexander Tcherepnin*. University of Rochester, 1953. 55 p.
14. Osborn, S. R. *Alexander Tcherepnin: A Musical, Technical, and Pedagogical View of His Compositional Style (through Three Works of Progressive Difficulty)*. PhD diss., Northwestern University, 1993.
15. Ouyang Q. *A Stylistic Analysis of Alexander Tcherepnin's Piano Concerto № 4, Op. 78, With an Emphasis on Eurasian Influences* : Doctoral dissertation. South Carolina, 2020. 88 p.
16. Ramey Ph. *Alexander Tcherepnin*. Ovation, 1984, May.
17. Ramey Ph. *Alexander Tcherepnin (1899–1977)*. The Tcherepnin Society. URL: https://www.tcherepnin.com/alex/bio_alex.htm
18. Reich, W. *Alexander Tcherepnin*. Bonn: M.P. Belaieff, 1970. 120 S. [In German]
19. Slonimsky N. *Alexander Tcherepnin Septuagenarian*. Tempo. 1968. № 87. P. 16–23.
20. Tcherepnin A. *Basic Elements of My Musical Language* (1962). The Tcherepnin Society. URL: https://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem1.htm
21. Tcherepnine A. *Music in Modern China*. The Musical Quarterly, 1935. Vol. 21, № 4. Pp. 391–400.
22. Troncín, Dominique. *L'oeuvre pour piano seul d'Alexandre Tcherepnine*. Thèse sous la direction de Manfred Kellner (1929-1999). UFR de Musique et Musicologie, Université Paris 4, Paris 1985. 160 p. [In French]
23. Veenstra, A. K. *The Nine-Step Scale of Alexander Tcherepnin: Its Conception, Its Properties, and Its Use* : a thesis ... PhD. The Ohio State University, 2009. 215 p.
24. Wang T. *Alexander Tcherepnin's "Five Concert Studies": An homage to Chinese musical styles, instruments, and traditions* : a thesis. The University of Arizona, 1999. 140 p.
25. Wuellner G. S. *Alexander Tcherepnin, in Youth and Maturity: Bagatelles, Opus 5, and Expressions, Opus 81*. Journal of the American Liszt Society 9 (June 1981): 88–94.
26. Wuellner G. S. *A Chinese Mikrokosmos*. College Music Symposium. 1985. Vol. 25. Pp. 130–143.
27. Wuellner, Guy S. *The Complete Piano Music of Alexander Tcherepnin: An Essay Together with A Comprehensive Project in Piano Performance*. Doctor's dissertation (DMA). The University of Iowa, 1974. URL: <https://search-proquest-com>
28. Wuellner G. *The Piano Concertos of Alexander Tcherepnin: Part I*. American Music Teacher. 1978. Vol. 27. № 6. Pp. 11–13.
29. Wuellner G. *The Piano Concertos of Alexander Tcherepnin: Part Two*. American Music Teacher. 1978. Vol. 28. № 1. Pp. 18–21.
30. You Mengxi. *A comprehensive study of Alexander Tcherepnin's op. 71, Seven Songs On Chinese Poems with musical analysis and historical context*. Dissertation ... Doctor of Musical Arts. Boston University, 2024. 183 p.

УДК 78.071.1(477)(092):783.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-12>

Ірина РОМАНЮК

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-7900-5960

Олена ЯСТРУБ

здобувач поза аспірантурою на здобуття ступеня доктора філософії, викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-7503-7543

Бібліографічний опис статті: Романюк, І., Яструб, О. (2024). Спадкоємність традиції українського духовного співу у композиторській творчості митців сьогодення (на прикладі «Острозького триптиха» О. Козаренка). *Fine Art and Culture Studies*, 3, 82–94, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-12>

СПАДКОЄМНІСТЬ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ДУХОВНОГО СПІВУ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ СЬОГОДЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ «ОСТРОЗЬКОГО ТРИПТИХА» О. КОЗАРЕНКА)

Обрана наукова проблематика зумовлена дослідженням духовного хорового мистецтва України в єдності виконавства та композиторської творчості, а саме: українського духовного співу у композиторській інтерпретації митців сьогодення. **Мета** наукової статті – виявити ознаки спадкоємності традиції українського духовного співу у композиторській творчості сьогодення (на прикладі «Острозького триптиха» О. Козаренка). У даному випадку йдеться про кореневу традицію національного церковно-співочого мистецтва – православний монодичний спів. **Методологія** заснована на поєднанні історико-генетичного, жанрового, стильового, семантичного, структурно-функціонального, інтерпретативно-виконавського та системного підходів. Комплекс методів уможливиле виявлення специфіки українського духовного співу в контексті музично-виконавської творчості та визначає індивідуальні жанрово-стильові рішення його композиторської інтерпретації (піснеспіви острозького напіву). **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше здійснено системний аналіз духовного хорового циклу «Острозький триптих» О. Козаренка (1963–2023) з точки зору дослідження спадкоємності традиції українського духовного співу у композиторській творчості митців сьогодення. У **Висновках** обґрунтовано наступне. «Острозький триптих» засвідчує орієнтацією на молитовний жанр, що відображається в опорі на монодію (тенезу українського духовного співу), у виборі зразків острозького напіву. Етимон авторського жанрового імені «триптих» постає, свого роду, апелюванням до означення циклу як звучної ікони. На підставі дослідження циклу можемо констатувати, що О. Козаренко впроваджує нове жанрове ім'я. «Острозький триптих» постає відповідним еталону православної монодії як зразок оновлення історичної пам'яті етнолокального острозького напіву богослужбової традиції, апелюючи до тенези духовного співу.

Ключові слова: хорове мистецтво України, спів, духовний спів, спадкоємність, композиторська творчість, музична драматургія, цикл.

Iryna ROMANIUK

PhD in Art, Full Associate Professor, Associate Professor at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-7900-5960

Olena YASTRUB

Beyond-postgraduate candidate for the degree of PhD, lecturer at the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-7503-7543

To cite this article: Romaniuk, I., Yastrub, O. (2024). Spadkoiemnist tradytsii ukrainskoho dukhovnoho spivu u kompozytorskii tvorchosti myttsiv sohodennia (na prykladi "Ostrozkoho tryptykha" O. Kozarenka) [The heritage of the tradition of Ukrainian spiritual singing in the composing creativity of artists of today (on the example of O. Kozarenko's "Ostrozkyi Triptych")]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 82–94, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-12>

THE HERITAGE OF THE TRADITION OF UKRAINIAN SPIRITUAL SINGING IN THE COMPOSING CREATIVITY OF ARTISTS OF TODAY (ON THE EXAMPLE OF O. KOZARENKO'S "OSTROZKYI TRIPTYCH")

The selected scientific problems are determined by the study of spiritual choral art of Ukraine in the unity of performance and compositional creativity, namely: Ukrainian spiritual singing in the composer's interpretation of contemporary artists. The purpose of the scientific article is to identify signs of the continuity of the tradition of Ukrainian spiritual singing in today's composing creativity work (on the example of "Ostrozkyi triptych" by O. Kozarenko). In this case, we are talking about the root tradition of the national church singing art – Orthodox monodic singing. The methodology is based on a combination of historical-genetic, genre, stylistic, semantic, structural-functional, interpretative-performing and systemic approaches. The complex of methods makes it possible to identify the specifics of Ukrainian spiritual singing in the context of musical and performing creativity and determines individual genre and style decisions of its composer's interpretation (songs of the Ostrozkyi napiv (chant)). The scientific novelty is that, for the first time, a systematic analysis of the spiritual choral cycle "Ostrozkyi triptych" by O. Kozarenko (1963–2023) was carried out from the point of view of the study of the continuity of the tradition of Ukrainian spiritual singing in the composing creativity of today's artists. The following is substantiated in the Conclusions. "Ostrozkyi triptych" shows its orientation towards the prayer genre, which is reflected in the reliance on monody (the genesis of Ukrainian spiritual singing), in the selection of samples of the Ostrozkyi napiv. The etymon of the author's genre name "triptych" appears, in a way, as an appeal to the designation of the cycle as a sonorous icon. Based on the study of the cycle, we can state that O. Kozarenko introduces a new genre name. "Ostrozkyi triptych" appears as a standard of Orthodox monody as an example of renewing the historical memory of the ethno-local liturgical tradition of Ostrozkyi napiv, appealing to the genesis of spiritual singing.

Key words: choral art of Ukraine, singing, spiritual singing, continuity, composer's creative work, musical dramaturgy, cycle.

*«Музичне мистецтво як феноменологія духа
відкриває духовні глибини буття людини»
Д. Болгарський (2020)*

Постановка проблеми. Українська вокально-хорова спадщина в третьому тисячолітті постає речником ціннісних орієнтирів національної культури в загальноєвропейському контексті. Ознаками спадкоємності духовної хорової традиції в добу глобалізації є збереження, дослідження, а також актуалізація у виконавській практиці сьогодення багатовікового національного мистецтва духовного співу.

Хорова практика України з 1990-х років виявилась спрямованою на відродження традиції духовного співу. Поява новітніх духовних творів сучасних композиторів, фестивалів духовної музики («Золотоверхий Київ», «Снівочий Собор», «Від Різдва до Різдва» та ін.), ревіта-

лізація маловідомих широкому загалу шедеврів українського духовного співу¹ (зокрема православної монодії) беззаперечно вплинули на розвиток національної духовного хорового мистецтва сьогодення.

На прикладі творчості українських композиторів (Г. Гаврилець, Л. Дичко, О. Козаренка, Є. Станковича, В. Степурка та ін.) з кінця ХХ століття спостерігається стале зацікавлення до українського духовного співу, який постає й об'єктом композиторської інтерпретації, фор-

¹ Серія записів 13 CD «Шеври українського хорового бароко» (1996, Німеччина), «П'ять століть української церковної музики» (1999, Франція), «Українська літургія» (2000, Україна) камерним хором «Київ» (худ. керівник та дир. М. Гобдич), охоплює п'ять епох від середньовіччя до сучасної музики, зокрема від давньоукраїнської церковної монодії XVI століття до Літургії В. Степурка, постала значним проривом у контексті відродження українського духовного співу. До кожного з тринадцяти CD подано наукові коментарі провідних дослідників церковно-співочого мистецтва України (Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, О. Бенч-Шокало, Д. Болгарського, Т. Гусарчук), в яких йдеться про важливість специфіки національного духовного мислення, що спирається на глибинні засади духовної традиції.

муючи окремий пласт духовної композиторської спадщини митців сьогодення. Одним із таких прикладів є хоровий цикл «Острозький триптих» Олександра Козаренка (1963–2023), створений у 1994 році. В основі твору покладено опрацювання зразків церковної монодії – найдавнішої тисячолітньої гілки національного професіонального хорового мистецтва. Таким чином, актуальність теми дослідження зумовлена назрілою потребою осмислення в сучасній музичній науці феноменології українського духовного співу, в тому числі, його культуротворчої місії у композиторській практиці кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Мета наукової статті – виявити ознаки спадкоємності традиції українського духовного співу у композиторській творчості митців сьогодення (на прикладі «Острозького триптиха» О. Козаренка).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українській музичній науці О. Коменда – авторка монографії, присвяченої життєтворчості нашого сучасника О. Козаренка (Коменда, 2017). У ґрунтовній праці запропоновано системний погляд на творчу постать митця з урахуванням різних складових діяльності: як блискового виконавця, як самобутнього композитора, як науковця-дослідника, автора теорії української національної музичної мови.

Найновішим науково-публіцистичним виданням, що постало шанною поваги та пам'яті друзів, колег, однодумців і підготоване до ювілею митця титанічними зусиллями авторів-упорядників Г. Карась та Р. Дзундзи, є «Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця» (Карась & Дзундза, 2023). Книга містить зібрані спогади, систематизовані переліки усіх наявних відеозаписів виступів О. Козаренка-піаніста, інтерв'ю та лекцій митця. Окремий блок становить зібрання відеозаписів творів О. Козаренка-композитора та передач про автора. Значення розлогого упорядкованого переліку інтернет-ресурсів є надцінним. Окрасою видання є фотоархів, що налічує у понад 150 сторінок, більшою мірою, рідкісних, невідомих широкому загалу, світлин, що увиразнюють багате на події і плідне творче життя О. Козаренка.

Наукова стаття І. Романюк та О. Яструб присвячена дослідженню «Острозького триптиха» О. Козаренка в аспекті композиторської інтер-

претації православної монодії з фокусуванням наукового інтересу на третьому номері циклу – «*О Тебї радується*» (Романюк & Яструб, 2023).

Виклад основного матеріалу дослідження.

На початку звернемо увагу на концепт «триптих», який покладений в основу назви циклу «Острозького триптиха» – першого духовного твору О. Козаренка. Етимон походить з грецької мови (τρίπτυχος) та вказує на відповідну форму («складений втричі»). Звідси його синонім – *складень*, форма якого походить з іконопису. Нами віднайдене визначення поняття «триптих», яке не обмежується рамками іконописної традиції і визначається ширше – як твір мистецтва, що складається з трьох самостійних частин, об'єднаних спільною темою чи задумом (Мельничук, 1974).

Довершена стильова цілісність тричастинного «Острозького триптиха» підтверджується композиторським свідомим вибором першоджерел острозького напіву² – пам'ятки давньої традиції українського духовного співу (XVI століття), що постає одним із вершинних феноменів української гимнографії. Тож вибір композитором назви твору є свідченням розуміння ролі етнолокального варіанту напіву національної богослужбової монодичної традиції, ширше – топографічного локусу (Острог) у розвитку українського церковно-співочого мистецтва XVI – I пол. XVII століть. Окрім того, не можемо оминати всесвітньо знаний артефакт: маємо на увазі Острозьку Біблію як духовний символ православної національної культури, що постала першим повним виданням Біблії церковнослов'янською мовою (1580–1581).

Вибір першоджерел монодичного співу є не випадковим: митець обирає різножанрові зразки острозького напіву – «найкращого серед рівних», за визначенням дослідників (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 79). Цикл складається з трьох композицій різних богослужбових жанрів: кондак Пресвятій Богородиці «*Возбранной Воеводи*», псалом «*Блажен муж*» та задостойник «*О Тебї радується*».

Вкажемо на спільні ознаки обраних піснеспівів, в яких, як зазначає Ю. Ясиновський, «вокальна природа <...> зумовила їх мелодикоінтонаційне багатство, поступеневий мелодич-

² Напів – історично сформована система богослужбових піснеспівів давньої української монодії. Функціонування термінів «напів» і «наспів» співіснують у музикознавстві сьогодення (зокрема, у музичній медієвістиці) для означення одного художнього явища.

ний рух, широту і рельєфність мелодичної лінії, високий ступінь структурної завершеності» (Ясіновський, 2014, с. 35).

Перейдемо до системного аналізу циклу «Острозький триптих» О. Козаренка (на підставі залучення історико-генетичного, жанрово-стильового, семантичного, інтерпретаційного підходів).

В основу першого номеру циклу «*Возбранной Воєводи*» покладено одноіменний кондак острозького напіву, що є зразком богородичної гимнографії. Звернемо увагу на драматургічну функцію кондака у рамках вечірнього богослужіння, яким завершується Всенічне бдіння (похвала Пресвятої Богородиці).

Послуговуючись методикою аналізу зразків церковного монодичного співу (Романюк & Дімітрієва, 2023), спроеціюємо її на першоджерела, покладені в основу кожної з трьох композицій циклу. Обраний алгоритм аналізу стосується аналізу зразків за трьома рівнями: образно-семантичним, музично-стилістичним та композиційно-драматургічним.

Музично-стилістичний рівень аналізу (за І. Романюк, С. Дімітрієвою) пов'язаний з особливостями музичної лексики досліджуваного зразка. Засадничими якостями зразків богородичної гимнографії є «плинні інтонації сакрального мелосу, в звучанні якого вслухаються інтонації греко-візантійського спадку й досконалих поетичних конструкцій», за слушним твердженням Н. Сиротинської (2014, с. 9).

«*Возбранной Воєводи*» острозького напіву «помітно вивищується над іншими варіантами», в порівнянні із іншими етнолокальними зразками піснеспіву: «... якраз оте «ледь-ледь» обертається вагомим і значущим у визнанні мистецького пріоритету саме за острозьким напівом: ледь-ледь виважені пропорції, виразніше фразування, яскравіші контрасти стають вирішальними у виборі, так би мовити, найкращого серед рівних», як стверджують О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 79). В православній монодії, згідно з твердженням медієвістів, закладені «великі можливості експресії, драматизму, скорботи, але й при цьому лірики і меланхолії», оскільки, за своєю природою, вона призначена для індивідуального виконання (там само).

Композиційно-драматургічний рівень аналізу пов'язаний визначення форми композиції та віх музичної драматургії (*i – m – t*). Тексто-музичну форму першоджерела дослідники визначають як двочастинну, що складається з двох строф та коди: «композиція концентрується на початку кожного речення-тиради напіву й повторює форму силабічного вірша тексту: має дві строфи по три речення-тиради кожна» (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 79).

На рівні музичної драматургії визначимо функцію *i* (*initio*), яку виконує перший розділ (строфа 1), де переважає «експозиційно-заключний тип мелосу» (там само), *m* (*motus*) – другий розділ (строфа 2) в якому втілюється «серединно-заключний тип» (там само), *t* (*terminus*) – коди.

О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський звертають увагу на різницю між мірою долі в мелодекламаційній і в розспівній частинах напіву, а саме «півноти та ціла нота» та вказують на протиставлення нерегулярності «метр-стопної будови у декламаційних розділах і регулярності, класичності часових пропорцій у вокалізах, які завершують кожне речення-тираду великою мелодичною хвилею» (там само).

Перейдемо до розгляду кондака Пресвятій Богородиці «*Возбранной Воєводи*» в композиторському прочитанні О. Козаренка³. Відштовхуючись від образного змісту богородичної гимнографії, де панівним постає вербальний текст у побудові форми «*Возбранной Воєводи*», визначаємо наявні два основні розділи із кодою (втілені у відповідних віхах музичної драматургії). В композиторській інтерпретації збережена жанрова природа напіву, з проекцією на сольне виконання (що про вказувалось вище), що закладене в інтонаційному ядрі (*initio*) першого розділу А. Спрямованість на індивідуальний тип виконання втілено у сольному теноровому викладі на початку, в завершальному зверненні до Пресвятої Богородиці (партія басів, коди) на рівні формотворення піснеспіву (див. нотний приклад 1).

Синкопований висхідний рух інтонаційного ядра в межах терції на *piano* в процесі лінейного розгортання поєднує мелодекламаційний та силабічний принципи ритмотворення.

В. Чучман у виданні «Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про

³ «Возбранной воєводи» – єдиний номер циклу О. Козаренка, в якому виставлені ключові знаки.

Кондак «Возбранной воеводи»

Т. Воз - бран - ной во - с - во - ди по - би - дель - на - я -

С. я - ко - - - - - из - ба - вие - ся от зла

А. я - ко - - - - - из - ба - вие - ся от зла

Б. я - ко - - - - - из - ба - вие - ся от зла

Нотний приклад 1 «Возбранной Воеводи»

митця» (Карась & Дзундза, 2023) згадує про спілкування з О. Козаренком та вказує на композиторську якість митця, що виражена в особливому **тембровому** чутті музичних образів. О. Козаренко наголошував, «що музика повинна завжди говорити одне і те саме, незалежно від того чи вона промовляє тембром одного інструмента, чи барвами великого симфонічного оркестру. *Образний зміст твору має формувати темброву колористику (курсив наш. – І.Р.; О.Я.), а не навпаки*» (Карась & Дзундза, 2023, с. 136). Саме тому, провідна роль тембрової драматургії як наскрізний принцип постає одним із основних чинників у побудові як першої композиції, так і циклу в цілому.

Майстерно опрацьовуючи монодію острозького напіву, О. Козаренко втілює *цілісний смислообраз* молитовного строю, за Н. Варавкіною-Тарасовою (2014, с. 11) – віри у всемогутнє заступництво Пресвятої Богородиці (провідна роль синкопованого ритму). Аналізуючи першоджерело, дослідники підкреслюють наступне: «В цьому непересічному творі острозьких майстрів властиві синтез декламації та розспіву, яскрава і багата музична лексика й особлива значущість ритму в композиції цілого» (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 78).

Порівнюючи острозький та болгарський напіву, О. Цалай-Якименко та Ю. Ясиновський зосереджують увагу на провідній якості першого, що «містив у собі ліро-епічну, мінорну інтерпретацію тексту» (там само). Саме така якість втілюється у першій композиції «Острозького триптиха», зокрема у русі на малу терцію ($g - b$), що закладений в самому ядрі першоджерела. Композитор інтерпретує зазна-

чену якість в хоровому письмі в єдності з здобутою «одухотвореністю вокального звуку», за Д. Болгарським (Болгарський, 2002, с. 11) в досліджуваній нами виконавській інтерпретації⁴. Композитор враховує характерну особливість тембру кожної партії, що втілюється у поступовому введенні кожного з голосів: від тенорів до сопрано (*перший розділ А*), що на рівні тембрової драматургії втілює принцип духовного сходження:

партія тенорів →	партія басів →	партія альтів →	партія сопрано
(з тону g)	(з тону b)	(з тону b)	(з тону g)

Таким чином, констатуємо дзеркальну симетрію вступу голосів від тонів $g-b$ $b-g$. Драматургічна роль «мінорної» терції (в контексті вищезгадуваної «мінорної інтерпретації тексту» першоджерела) на рівні всієї композиції (оскільки востаннє вона з'являється в коді, таким чином замикаючи композицію) втілює «ліро-епічний мінорний» образний стрій композиції. Семантика малої терції виявляється на рівні хорових партій, а також, одночасно, у просторі хорової вертикалі. Звуковий простір увиразнює організований композитором тематизм першоджерела острозького напіву на рівні *контонативності* (термін І. Мацієвського). За І. Мацієвським, виконавець сприймає усе, що звучить на рівні простору, відтак інтонаційні зв'язки між звуковими складовими цілого іменуємо контонативними, сформованими у просторовому вимірі (Мацієвський, 2022, с. 92). «Возбранной Воеводи», у композиторському

⁴ Аудіозапис «Острозького триптиха» О. Козаренка у виконанні Львівської хорової капели «Трембіта» під орудою М. Кулика.

прочитанні О. Козаренка (що втілено у нотному тексті), передбачає залучення у виконавців не лише слуху, а й ока музиканта-виконавця (графіка партитури). Одномоментне формування «мінорної» терції у хорових партіях по вертикалі композитор організовує на знакових словах вербального тексту, пов'язаного з похвалою Пресвятої Богородиці (див. нотний приклад 2):

«Воспівуєм»

g (баси) – b (тенори)

«Но яко їмуцу»

g (баси) – b (альти)

The image shows a musical score for two parts: «Воспівуєм» and «Но яко їмуцу». The score is written for four voices: Soprano (A), Tenor (T), Bass (B), and another Bass part. The first system shows the vocal lines with lyrics in Ukrainian. The second system shows the vocal lines with lyrics in Ukrainian. The third system shows the vocal lines with lyrics in Ukrainian. The fourth system shows the vocal lines with lyrics in Ukrainian. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: «Воспівуєм» (We sing), «Но яко їмуцу» (But as it was), «на а. Бо сім - му - си» (in a. For seven - mus - si), «на ра. Бо тво - і. Бо - го - ро» (in ra. For your - i. Bo - go - ro), «ди - ми тво - і. Бо - го - ро» (di - mi tvo - i. Bo - go - ro), «ди. Бо. Но.» (di. Bo. No.), «ди. Бо. Но.» (di. Bo. No.).

Нотний приклад 2 «Возбранной Воєводи»

О. Козаренко зберігає середні теситурні умови, підкреслюючи у такий спосіб значущість богословського змісту у співаному слові.

Перший розділ А втілено фактурним поступовим розгортанням тематизму в партії басів та тенорів (в терцію). Лінійний принцип голосоведення скерований до хорового унісону, з подальшим рухом до квінти у кадансі та ширше – децими, що на семантичному рівні транслює *довершену простоту* цілісного смислообразу (Варавкіна-Тарасова, 2014, с. 1) у втіленні похвали Пресвятої Богородиці. Для підкреслення *звучності* слова «Воспівуєм» (корінь слова «спів») на *tr* композитор засобами тембрального збагачення, зокрема *divisi* у партії тенорів, втілює славильний образний стрій. Виконавська інтерпретація у застосуванні виразного звучання *dolce* в похвалі Божої Матері на словах «Богородице» з поступовим заповільненням готує подальше проведення тематизму першоджерела у партії альтів (*mf*).

Звернемо увагу на прояв композиторської інтерпретації острозького напіву (на рівні будови композиції) у заключному проведенні

тематизму розділу А («Возбранной Воєводи»), що постає втіленням непорушної сили Пресвятої Богородиці у захисті кожного, хто звертається з щирою молитвою та вірою. Перше хорове *tutti* (що відповідає соборному передстоянню під час завершення Вечірнього богослужіння) звучить проханням «От всіх нас бід свободи, да зовем ми», вираженим поступовим *crescendo* та кульмінаційним *ff*. Додатково підкреслюється ферматою на половинній тривалості у кадансі: композитор залишає триголосне звучання з виразним інтонуванням жіночих голосів у терцію та теноровим акцентованим рухом на *ff* «зовем ми» (*d-g-f*) більш подовженими тривалостями, що в цілому наслідують торжественний духовний спів у просторі храму.

Інтонаційне ядро контрастного другого розділу В – *motus* («Радуйся, невісто не невістная», *a tempo, mf*) являє собою імперативний виклад інтонаційного почергового розгортання тематизму з тону *c* у партії басів, тону *b* – тенорів, тону *f* – альтів (у трьох партіях). Даний принцип фактурної організації здійснений композитором у залученні залігової четверті з шістнадцятою, що в цілому постає втіленням семантики піднесеного духовного стану та досягнуто у розспівному викладі тематизму (партія сопрано).

Гамоподібний висхідний рух у партії басів, увиразнений в подальшому більш дрібними тривалостями, набуває рис усталеного композиторського прийому композитора у збереженні питомих рис православної монодії, тим самим підкреслюючи роль слова (прославлення Пресвятої Богородиці). Розлогі гамоподібні пасажи у партіях сопрано та басів, що «розцвічують» хорове письмо, викладені за принципом *запитання – відповідь*. Відтак, переважання більш дрібних тривалостей у розділі В зумовлює інтонаційно-ритмічний контраст і на рівні всієї композиції.

Імітаційний принцип інтонаційного розгортання розділу В увиразнює дію тембрової драматургії на рівні вишуканого тембрального колориту хорових партій. Відношення композитора до віртуозного інструментального принципу мелодики закладене у хоровій партитурі, і втілено, зокрема, у виконавській манері (атака звука, штрих), що наслідують відповідний партесний стиль хорового письма, де роль політності тембру є першорядною.

Естетика звучання хорової капели «Трембіта» у завершальному «Аллилуя» поєднує гнучкість та рухливість голосоведення зі збереженням наспівності. Голосоведення кожної із партій набуває самостійної функції (гамоподібний одночасний висхідний та, протилежний, низхідний рух; лінійне розгортання чи секвенційний принцип у партії тенорів) у рамках єдиної глоріальності хорового викладу.

Повнозвучність басового співу у тихому звучанні (*terminus* на рівні музичної драматургії композиції) теситурно та інтонаційно вибудовує тематичну арку з першим *розділом А*. Завершується піснеспів розлогим розспівом чоловічої партії (у дециму), що апелює до музичної стилістики Києво-Печерського розспіву, який орієнтований на «лінійне узгодження партій по горизонталі» (Болгарський, 2002, с. 13). У такий спосіб підкреслюється молитовна розспівність, характерна для українського духовного співу (як і українського мелосу загалом). Поява інтонації малої терції (*g – b*) виконує функцію обрамлення. Таким чином втілено духовний стан *єдності* молитви, що є місією монодії, за Д. Болгарським: «“Правильний” стан душі народжується в тиші душі», адже духовна музика бере свій початок із тиші ангельського славословія і переходить у тишу (Болгарський, 2020). Авторська ремарка *poco a poco smorzando* на *pp* спрямовує на відповідну якість виконання, що втілює тайну молитви як сокровенного діалогу (Богоспілкування).

Перейдемо до розгляду другої композиції циклу «Острозький триптих» – «*Блажен муж*».

За К. Тимофєєвою, «інтонаційна драматургія музичного твору є базовою основою пошуків інтерпретації, при цьому, на її об'єктивній основі виникає множина виконавських концепцій» (Тимофєєва, 2009, с. 13). Дане положення якнайточніше характеризує взаємодію композиторської та виконавської інтерпретацій піснеспіву «*Блажен муж*». Хорова композиція вирізняється тим, що за наявності композиторського тексту (партитура твору) у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» констатуємо відхід від регламентованого нотного тексту, втілений, зокрема, у виразній установці виконавців на імпровізаційність (як втілення молитовної свободи). Впевнені, що передбачена можлива варіабельність композиторського тексту здій-

снена за узгодженням самого композитора при роботі хорової капели над «Острозьким триптихом». Орієнтація на імпровізаційність у виконавській драматургії (термін К. Тимофєєвої) та його панівна роль закладена у самій композиції (як один із принципів будови монодії).

Виявивши неспівпадіння композиторського і виконавського тексту, перед нами постало закономірне запитання: на який текст орієнтуватись в аналітичній розвідці, чи на безпосередньо нотний текст партитури, чи на виконавську версію інтерпретації твору? На основі системного аналізу спробуємо вийти на рівень осягнення концепції «*Блажен муж*» як результату співдії композиторського задуму і його виконавської реалізації. Тож поставимо за мету виявити тип взаємодії композиторського та виконавського текстів.

Враховуючи авторську вказівку О. Козаренка наприкінці композиції *Da capo al Fine (Ad Libitum)* визначаємо її як знак генетичної приналежності до богослужбової храмової практики і – *духовної реальності твору*, за Л. Шаповаловою (Шаповалова, 2014). На етапі «зустрічі» виконавця-інтерпретатора (у даному випадку, хор) і творця (композитор) відбувається синергія творчого процесу *homo interpretatus* та її природний результат – інтерпретація як форма духовно-творчої діяльності, метафізичне спілкування композитора, виконавця, слухача не лише тут і зараз.

Для того, аби засвідчити специфіку й оригінальність виконавської інтерпретації досліджуваної композиції, спочатку перейдемо до аналізу першоджерела острозького напіву «*Блажен муж*».

Образно-семантичний рівень аналізу зумовлений драматургічною функцією антифона. Перший псалом царя Давида і належить до настановчих – «Блажен муж, іже не ідет на совіт нечестивих». У богослужбовій практиці даний псалом покладений в основу антифона першої кафізми «*Блажен муж*» (вечірне богослужіння). Відомо, що для антифона характерний поперемінний спів «на два клироси». В цьому способі виконання відображена давня богослужбова співоча традиція співу, що сягає ще старозавітних часів. Його суть полягає у діалогічному переспіві, який, за святими Отцями, є втіленням хорового співу небесних ангельських чинів.

Першоджерело острозького напіву «*Блажен муж*» О. Цалай-Якименко й Ю. Ясіновський іменують «нормативною композицією, типом для дуже багатьох напівів: словесний текст псалма постає як мелодекламація, яка займає третину напіву; інші дві третини становить вокаліз-розспів, який по суті, й перетворює «слово» в «музику» (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 78).

Торкаючись композиційно-драматургічного рівня аналізу, наголосимо, що «засновки віршової організації мелосу» острозького напіву, як вказують дослідники, закладені саме в словесному тексті, «який компонується в силаботонічні стопи за моделлю / 3+4/+3+4+4/, яка ляже й в основу музичних метрів-стоп острозького напіву» (там само). Відтак, музичну форму першоджерела О. Цалай-Якименко й Ю. Ясіновський визначають за принципом:

Заспів1 « <i>Бла-жен муж,</i> <i>А-ли-лу-я...</i> »	Приспів 1 «... <i>не-чес-ти-вих...</i> »
Заспів2 « <i>А-ли-лу-я</i> »	Приспів2 « <i>А-ли-лу-я...</i> »

Перейдемо до композиторської інтерпретації антифона першої кафізми «*Блажен муж*» для *solo* баса та *tutti* хору О. Козаренком у виконанні хорової капели «Трембіта».

Виконавська драматургія композиції є прикладом відтворення авторської концепції твору. За К. Тимофєєвою, музичний текст існує у композиторському (авторському) та виконавському (інтерпретаційному) вимірах: «якщо музикознавець розглядає музичний твір як *семіотичний об'єкт* (текст), то для виконавця-інтерпретатора він розгортається як *виконавський процес*» (Тимофєєва, 2009, с. 7). Автор пропонує визначення виконавської драматургії як «індивідуальний план вираження композиторської концепції, що складає цілісну систему художніх образів, на підставі чого увиразнюються творчі принципи виконавських інтерпретацій» (Тимофєєва, 2009, с. 7).

Як і в першоджерелі піснеспіву, О. Козаренко обрав за основу перший стих першого псалма «*Блажен муж, іже не іде на совіт нечестивих*» (*Da capo al Fine*) із подальшим «програмуванням» виконавської свободи в авторській ремарці *Ad Libitum*. Таким чином, композитор втілює закон людського буття, Альфа та Омега – усе має свій початок, але немає кінця.

Враховуючи роль вербального тексту псалма Давида у побудові піснеспіву та богослужбової традиції виконання антифоном (зокрема, у парі канонарха та хору), О. Козаренко спирається на принцип двочастинної побудови (заспів–приспів):

А	: В :
« <i>Блажен муж,</i> <i>алилуя...</i> »	« <i>Алилуя</i> »

Два розділи (А В) є контрастними як на рівні тексто-сислової структури, так і на тематичному рівні, де «*Алилуя*» другого розділу (В) у восьмиразовому повторенні, увінчує завершення композиції. Розділ В (за другим проведенням) постає вершиною музичної драматургії, таким чином, утворюючи панівний образно-сисловий стрій славословія, що засвідчує соборність у молитовному прославленні як сислової константи духовного буття людини на землі (згадаємо слова з іншого 150-го псалма: «*Всяке диханіє да славить Господа*»).

Три семантичних пласти як засадничі складові розгортання музичної драматургії виокремлюються на рівні хорової фактури (ширше – хорового письма) центральної композиції «Острозького триптиха», зокрема: «ісон» (хорова педаль), *solo* баса та звучання хору (втілення соборності).

Умовно «ісон», як знак Вічності, означений композитором регламентацією *brevis*. Драматургічне ядро (*initio*) вихідного тематизму втілене в експонуванні двох семантичних пластів: із тиші починає звучати «ісон», на який надбудовується *solo* баса, що цілком відповідає стилістиці візантійської монодії. Третій семантичний пласт з'являється значно пізніше, в процесі розвитку (*motus*).

Лінійне розгортання (поступеневе) мелодичного ядра створює безперервність звучання, яку композитор в подальшому зберігає у хоровій фактурі. На рівні хорової вертикалі в процесі звукотворення унікається стрибкоподібний рух трьох хорових партій: сопрано, альтів та тенорів. Таким чином і у такий спосіб увиразнюється диференціювання на три семантичних пласти у рамках доволі компактної композиції твору у 16 тактів. Маємо на увазі, що устій «с» у партії басів як «фундаментальний

тон» (термін Н. Варавкіної-Тарасової⁵) постає знаком візантійської гимнографії та функціонально зберігається, незважаючи на певну рухомість тонів; *solo* баса та хорове звучання як втілення соборності, в інтенсивності драматургічного розвитку яких досягається торжество славослов'я («Алилуя!»).

Слід зазначити, що поступове включення нових хорових партій (виключно на *mormorando*, що залишається незмінним на рівні всієї композиції) з їх подальшим пластичним мелодичним розгортанням, що припадає на ключові слова у соліста («на *совіт* нечестивим»), збагачує якість хорового звучання і є свідченням (геніальним композиторським прийомом) прямого творення *живого процесу співу*. У такому композиторському рішенні представлена «музично-хорова словесність» як основа хорової композиції, за О. Заверухою (Заверуха, 2012, с. 243). Може вважатись парадоксальним, але хор (сіпв на *mormorando*) не в меншій мірі постає *транслятором* смислу (семантичний пласт соборної молитви) при тому, що вербальний текст фактично представлений лише у партії соліста.

Блажен муж

The image shows a musical score for the piece "Блажен муж" (Blessed Man). It is written in G major and 4/4 time. The score includes a solo bass line and a choral setting. The tempo is marked "Seriозо" and "solo". The lyrics are in Ukrainian: "Блажен муж, аще доу-а, іже не і-де-т на со-ві-т, на со-ві-т нечестивим". The score is arranged for Bass (B.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices.

Нотний приклад 3 «Блажен муж»

Принагідно звернемо увагу на винятковий принцип запису нотного тексту партитури О. Козаренком. Маємо на увазі наявність тактових рисок, які композитор подає лише у партії соліста і лише у розділі А (див. нотний приклад 3). Таким чином маркується *час – часо-*

вимірна регламентованість музичного твору, «провідником» якого постає соліст. Регулярна метроритмічна основа (чотиридольність) спостерігається у мелодичному розвитку розділу А, що природно співвідноситься із принципом «часомірного силабо-тонічного віршування» вербального тексту першоджерела, на що вказують О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 79).

Прикметно, що *solo* баса упродовжується на тлі звучання «ісона», поява якого задає відлік часу у часопросторі Вічності. Так композитор маркує початок твору, але не визначає межі його завершення⁶. Хорове звучання, при такому записі композиторського тексту (як і весь текст розділу В, включаючи *solo* баса), наділене позачасовим «буттям», що, в свою чергу, зумовлює налаштування на виконавську свободу, втілену у «духовному тембрі»⁷ (за Д. Болгарським). Відтак у досліджуваній інтерпретації спостерігаємо виконавську імпровізацію *solo* баса («канонарх») на словах «не іде-т на со-ві-т нечестивим» (за другим разом, розділ А), з подальшим «поверненням» до зафіксованого нотного тексту партитури (вступ партії альтів), до регламентованого тексту пісенспіву.

Композиторська інтерпретація «Блажен муж» для *solo* баса та мішаного хору постає винятковим духовним пісенспівом в рамках «Острозького триптиха», в якому чоловічий тембр звучання постає панівним. Митець визначає роль партії *solo* як втілення образу *блаженного мужа*, натомість роль хору є втіленням соборності як однієї із питомих якостей православної хорової традиції українського духовного співу. Це відповідає функціональному втіленню антифона першої кафізми «Блажен муж» в рамках вечірнього богослужіння, де *solo* баса асоціативно апелює до ролі канонарха і таким чином формується принцип антифона (як приклад, можемо назвати зразок «Блажен муж» Києво-Печерського розспіву з канонархом). Поєднання сольного звучання з ансамблевим хоровим викладом є проявом респонсорності як характерна якість українського духовного співу (а також архаїчного автентичного співу).

⁶ Авторська ремарка в завершенні нотного тексту композиції – *Da capo al Fine (Ad Libitum)*.

⁷ Із відео виступу професора Д. Болгарського – офіційного рецензента на захисті М. Бурцева на здобуття ступеня доктора мистецтва (Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2023) https://www.youtube.com/live/8xX_o2z_uOI?si=xjy4TflvACyG1Xjs

⁵ (Варавкіна-Тарасова, 2014, с. 11).

При викладі та панівній ролі *solo* баса питомою якістю музичної драматургії є витримана, протягом звучання всього твору, динамічна шкала в рамках тихого звучання (*piano*) у трьох семантичних пластах фактури (соло баса, «ісон», хоровий супровід). У поєднанні з повільним темпом (авторська ремарка *Serioso*) у творі втілено особливий урочистий молитовний стрій. Лише у виконавській інтерпретації засвідчуємо наявний м'який динамічний контраст (*forte*), що досягається у репризі (розділ В) «А-ли-лу-я» як маркування соборності.

Ядро розгортання музичної драматургії закладене в початковому інтонаційному звороті. Відтак *initio* – це двоелементне ядро, представлене двома сегментами висхідного та низхідного руху, що є самоцінними і виразними як на рівні вербального тексту, так і на рівні інтонаційної драматургії. Саме з них «проростає» (двоелементність як генеза) тематизм і двочастинна будова всієї композиції («Блажен муж» та «аллуя»).

Перший розділ А побудований на першому сегменті мелодичного ядра, а саме на висхідному русі в межах амбітуса кварта та виразного пунктирного ритму як один із чинників, який формує одухотворений стрій. В подальшому розвитку домінує висхідний рух із вкрапленням пунктирності (мелодична лінія не виходить за межі зазначеного амбітуса). Таким чином, це виразно підтверджує драматургічну функцію першого розділу, який О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський іменують «вокалізом-розспівом» в рамках першоджерела острозького напіву, основаного на мелодекламації (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995, с. 78).

Одночасно відбувається розширення інтонаційного діапазону викладених мелодичних ліній у різних партіях (тенори, альти), що супроводжується опорою на музичну стилістику Києво-Печерського розспіву, в основі якого закладений «іконописний принцип мелодизму», що виступає як «мелодія Духа...» (за Д. Болгарським, 2002, с. 9). Такий прийом втілюється у русі паралельними терціями у *solo* баса та партії тенорів (розспів складу «не-честивим») та подальшим паралельним рухом у сексту (*solo* баса та партія альтів), що в процесі інтонаційного розгортання є втіленням духовної кріпості.

Композитор на рівні хорової вертикалі залучає витримані співзвуччя у партії басів (початковий «ісон») чи усталений між партією басів та тенорів діапазон квінти, октави та ширше – дуодецими у рамках чоловічих партій, що у такий спосіб динамізує і підсилює виразовість мелодичної лінії *solo*.

Поява трихордової низхідної інтонації у партії тенорів розпочинається з устою «с» (семантичний знак Вічності) є одним із чинників у застосуванні композиторського прийому втілення імпровізаційної природи монодії, закладеної в організованому часопросторі хорового письма.

Будова другого сегмента ядра представлена в протилежному – низхідному напрямку, на якому заснований тематизм другого розділу В (превалювання низхідного руху та вербальний текст «Аллилуя») виключно у партії соліста та партії сопрано, що вперше вступає саме на славословії.

При соборному звучанні хорового *tutti* та *solo* баса «Аллилуя», середні теситурні умови партії сопрано в межах збереженого вузького діапазону (*e-a*) не порушують тембрально-узгоджену виразність, при якій звукова політність підпорядкована загальній хоровій звучності.

«Аллилуйя» другого розділу у хоровому виконанні набуває *глибокого духовного звучання*, за А. Патер (Патер, 2021, с. 186). Окрім того, не можна не вказати на високий професіоналізм у співі постійного *mormorando* у рамках динамічної шкали *piano*. Славословіє хорового фіналу «Аллилуя» на семантичному рівні постає зразком тихої ангельської похвали, що у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» засвідчує своє значення як здобутої вершини розгортання музичної драматургії (*terminus*).

У цілому, авторське прочитання піснеспіву «Блажен муж» острозького напіву О. Козаренком постає взірцем втілення інтонаційної лінеарності, помноженої у багатоголоссі.

«О Тебї радується» – третій номер «Острозького триптиха», який детально досліджений у статті І. Романюк і О. Яструб (2023). Зокрема, у вказаній науковій розвідці розглянуто першоджерело острозького напіву як зразок богородичної гимнографії з виокремленням, у тому числі, міжмистецьких зв'язків (маємо на увазі іконографічне втілення тек-

сту молитви задостойника – Ікона Пресвятої Богородиці «*О Тебi радується*»). Окрім того здійснено аналіз хорової композиції в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії з урахуванням виконавських принципів (хорова капела «Трембіта»).

Висновки і перспективи подальших досліджень. «Острозький триптих» О. Козаренка засвідчує орієнтацією на молитовний жанр і опорі на монодію (генезу українського духовного співу). Організація цілого заснована на тематичній єдності: богородична гімнографія обрамляє цикл (I – «*Возбранной Восводи*» та III – «*О Тебi радується*»), а драматургічним контрастом є центральний номер II – «*Блажен муж*» як вихід у позачовий молитовний вимір.

Розглянуто першоджерела острозького напіву з виокремленням образно-семантичного, музично-стилістичного та композиційно-драматургічного рівнів аналізу. Засвідчено провідну роль тембрової драматургії як наскрізного композиторського принципу в опрацюванні православної монодії, що постає одним із основних чинників у побудові як першої композиції «*Возбранной Восводи*», так і циклу в цілому. Шляхом хорового фактурного розгортання (почергове додавання окремих партій голосів) композитор органічно вибудовує музичну драматургію на рівні цілого.

Піснеспів «*Блажен муж*» вирізняється тим, що в наявній виконавській інтерпретації Львівською хоровою капелюю «Трембіта» (під орудою М. Кулика) констатуємо відхід від регламентованого нотного тексту, втілений, зокрема, у виразній установці виконавців на імпровізаційність.

Solo баса наслідує традиції співу канонарха, що властивий для монастирської співочої практики. Хорова фактура (ширше – хорове письмо) є втіленням провідної ролі слова, втіленого у співі. Композиція відкривається звучанням витриманого тона *c* («ісон») – семантичний знак Вічності (*mormorando*), що відіграє функцію хорової педалі для подальшого викладу *solo* баса.

На рівні музичної драматургії третього номера «Острозького триптиха» – «*О Тебi радується*» – логічним завершенням твору (і, відповідно, циклу) постає кода, в якій досягається нова якість інтонаційно-тембральної виразності як торжества величі острозького напіву – символа духовної незламності та віри.

На підставі дослідження циклу «Острозький триптих» можемо говорити про впровадження нового жанрового імені митцем. Структура циклу засвідчує орієнтацією на цілісність, в тому числі, вибором в якості першоджерел зразків виключно острозького напіву. Етимон авторського жанрового імені «*триптих*» апелює до визначення тричастинного циклу як *звучної* ікони. «Острозький триптих» постає відповідним еталону православної монодії як зразок оновлення історичної пам'яті етнолокального напіву богослужбової традиції, апелюючи до генези духовного співу.

Дослідження духовних хорових творів українських композиторів ХХІ століття в аспекті втілення спадкоємності традиції українського духовного співу, із урахуванням виконавської специфіки наявних інтерпретацій, визначає перспективи подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Болгарський Д. «Нині» Дмитро Болгарський про «Щедрик» і прадавні мотиви, 2020. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QydOmTvM3cI&t=220s&pp=ygUj0JHQtC70LPQsNGA0YHRjNC60LjQuSDRidC10LTRgNC40Lo%3D> (дата звернення: 03.04. 2024).
2. Болгарський Д. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2002. 24 с.
3. Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
4. Заверуха О. Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2020. Вип. 16 (2). С. 36–40.
5. Коменда О. Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.
6. Мацієвський І. Гри і співголосся. Контонація : Музикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. 172 с.
7. Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця : науково-публіцистичне видання / упор. Г. Карась, Р. Дзундза. Івано-Франківськ, 2023. 352 с.

8. Патер А. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво». ЛНУ імені І. Франка; Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2021. 237 с.
9. Романюк І., Дімітрієва С. Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*, 2021. Вип. 1. С. 90–98.
10. Романюк І., Яструб О. «Острозький триптих» О. Козаренка: досвід композиторської інтерпретації православної монодії. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 4. С. 63–74.
11. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів : Тетюк Т. В., 2014. 334 с.
12. Словник іншомовних слів / ред. О. Мельничук. Київ : УРЕ Енциклопедія, 1974. 766 с. URL: <https://archive.org/details/inshomovnyx1974/page/n93/mode/2up> 3D (дата звернення: 22.01.2024).
13. Тимофеева К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
14. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина. Науковий збірник*. Львів, 1995. Т. I. С. 74–89.
15. Шаповалова Л. Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.
16. Ясиновський Ю. Українська монодія ранньомодерної доби в музично-аналітичному дискурсі. *Історія української музики*: Дослідження, вип. 22 / УКУ, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2014. 84 с.

REFERENCES:

1. Bolharskyi, D. (2020). «Nyni» Dmytro Bolharskyi pro «Shchedryk» i pradavni motyvy [“Nowadays” by Dmytro Bolgarsky about “Schedryk” and ancient motives]. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QydOmTvM3cI&t=220s&pp=ygUj0JHQtC70LPQsNGA0YHRjNC60LjQuSDRidC10LTRgNC40Lo%3D> (accessed: 03.04. 2024).
2. Bolharskyi, D. (2002). Kyievo-Pecherskyi rozspiv yak tserkovno-spivochyi fenomen ukraïnskoi kultury [Kyiv-Pechersk chant as a church-singing phenomenon of Ukrainian culture]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kyiv [In Ukrainian].
3. Varavkina-Tarasova, N. P. (2014). Dukhovnyi zmist muzychnoho tvoruv [Spiritual content of a musical work]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kharkiv [In Ukrainian].
4. Zaverukha, O. (2020). Istoryko-typolohichni pryntsyipy khorovoho pysma v ukraïnskii muzytsi [Historical and Typological Principles of Choral Writing in Ukrainian Music]. *Scientific journal Artistic Culture Topical Issues*, 16 (2) [In Ukrainian].
5. Komenda, O. (2017). Oleksandr Kozarenko: pianist, kompozytor, muzykoznavets [Oleksandr Kozarenko: pianist, composer, musicologist]. Lutsk : Vezha-Druk [In Ukrainian].
6. Macijewski, I. (2002). Ihry i spivholossia. Kontonatsiia [Games and Unison. Contonation : Musicological Explorations]. Ternopil : Aston [In Ukrainian].
7. Oleksandr Kozarenko: Nedochytana partytura zhyttia... Spohady pro myttisia [Oleksandr Kozarenko: The unread score of life... Memories of the artist] / ed. H. Karas, R. Dzundza (2023). Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
8. Pater, A. (2021). Vykonavski vymiry ukraïnskoi sakralnoi muzyky [Performing dimensions of Ukrainian sacred music] *PhD thesis*. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
9. Romaniuk, I., Dimitriieva, S. (2023). Halytskyi napiv yak fenomen ukraïnskoho tserkovnoho monodychnoho spivu [Galician napiv (chant) as a phenomenon of Ukrainian church monodic singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 90–98 [In Ukrainian].
10. Romaniuk, I., Yastrub, O. (2023). «Ostrozkyi Tryptykh» O. Kozarenka: dosvid kompozytorskoï interpretatsii pravoslavnoi monodii [«Ostrozkyi Triptych» by O. Kozarenko: experience of the composer's interpretation of the orthodox monody]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 63–74 [In Ukrainian].
11. Syrotynska, N. (2014). Perlo mnohotsinne: muzychno-poetychnyi svit bohorodychnoi hymnografii [Pearl of great value: musical and poetic world of the Theotokos hymnography]. Lviv : Publisher T. Tetiuk [in Ukrainian].
12. Dictionary of foreign words / ed. O. Melnychuk (1974). Kyiv [in Ukrainian]. URL: <https://archive.org/details/inshomovnyx1974/page/n93/mode/2up> 3D (accessed: 22.01.2024).
13. Tymofeieva, K. (2009). Porivnialnyi analiz yak metod interpretologii (na prykladi fortepiannoho vykonavstva) [Comparative analysis as a method of interpretology (on the example of piano performance)] *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [In Ukrainian].

14. Tsalai-Yakymenko, O., Yasynovskyi, Yu. (1995). Muzychne mystetstvo davnoho Ostroha [Musical art of ancient Ostroh]. *Ostroh Antiquity. Scientific collection*. Lviv. Vol. I, 74–89 [in Ukrainian].
15. Shapovalova, L. (2014). Dukhovna realnist muzychnoho tvoriv i metody yii piznannia [Spiritual reality of a musical work and methods of its cognition]. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 40 : Cognitive musicology, 11–32 [in Ukrainian].
16. Yasynovskyi Yu. (2014). Ukrainska monodiia rannomodernovoi doby v muzychno-analitychnomu dyskursi [Ukrainian monody of the early modern era in musical-analytical discourse]. *Istoriia ukrainskoi muzyky: Doslidzhennia. Vyp. 22 – History of Ukrainian music: Research: Iss. 22*. Lviv [in Ukrainian].

УДК 78.072:004.04]–047.37

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-13>

Христина РЯБІНЕЦЬ

аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0005-0835-8597

Бібліографічний опис статті: Рябінець, Х. (2024). Здобутки і перспективи українських комп'ютерних проєктів на матеріалі народної пісні і сакральної монодії. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 95–101, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-13>

ЗДОБУТКИ І ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ПРОЄКТІВ НА МАТЕРІАЛІ НАРОДНОЇ ПІСНІ І САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ

У дослідженні розглянуто напрацювання українських музикознавців в царині народної пісні і середньовічної монодії із залученням комп'ютерних технологій, а також вибудування подальшої стратегії аналітичного пошуку.

Мета статті полягає в осмисленні комп'ютерних проєктів Володимира Гошовського і Юрія Ясіновського з перспективи подальшого розвитку наукового апарату і застосування цифрових технологій у міждисциплінарних дослідженнях.

Методологія дослідження опирається на застосування загальнонаукових методів: аналітичного, хронологічного, узагальнювального, джерелознавчого, а також міждисциплінарного.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше узагальнено напрацювання досліджень народної пісні і середньовічної монодії з перспективи формування подальшого міждисциплінарного наукового проєкту.

Висновки. Відтак, потенціал комп'ютерних технологій засвідчує поетапний розвиток українського музикознавства, що поступово адаптує інноваційні методи для дослідження народної музики і середньовічної монодії. Досвід Володимира Гошовського і Юрія Ясіновського дозволяє переосмислити поставлені завдання і вибудувати нові шляхи подальшого розвитку наукового апарату у застосування цифрових технологій до міждисциплінарних досліджень. Усвідомлення сутності народної пісні та репертуару середньовічної монодії як систем, відображених в цілісній музично-поетичній структурі тексту, визначає необхідність міждисциплінарного ракурсу в процесі визначення дослідницького підходу до обидвох явищ. Започаткування на цій основі проєкту дослідження Любачівського ірмологіону 1674 р. підкреслює актуальність завдань, сформованих Володимиром Гошовським і Юрієм Ясіновським. Лише поетапна наукова праця, спрямована на структурний аналіз мелосу і тексту української сакральної монодії, дозволить встановити закономірності музично-поетичного мислення української сакральної монодії. Ймовірно, що цей досвід сприятиме також і дослідженню народної пісні.

Ключові слова: комп'ютерні технології, Володимир Гошовський, народна пісня, Юрій Ясіновський, сакральна монодія, лінгвістика, Любачівський ірмологіон.

Khrystyna RYABINETS

Postgraduate student at the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv, 1 Universytetska St, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0005-0835-8597

To cite this article: Ryabinets, Kh. (2024). Zdobutky i perspektyvy ukrainskykh kompiuternykh proektiv na materialy narodnoi pisni i sakralnoi monodii [Achievements and prospects of Ukrainian computer projects on the material of folk song and sacred monody]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 95–101, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-13>

ACHIEVEMENTS AND PROSPECTS OF UKRAINIAN COMPUTER PROJECTS ON THE MATERIAL OF FOLK SONG AND SACRED MONODY

The study examines the achievements of Ukrainian musicologists in the field of folk song and medieval monody with the use of computer technologies, as well as the development of a further strategy for analytical research.

The purpose of the article is to comprehend the computer projects of Volodymyr Hoshovskyyi and Yuriy Yasinovskyyi from the perspective of further development of the scientific apparatus and the use of digital technologies in interdisciplinary research.

The research methodology is based on the use of general scientific methods: analytical, chronological, generalizing, source study, and interdisciplinary.

The scientific novelty is that for the first time the developments in the study of folk song and medieval monody are summarized from the perspective of forming a further interdisciplinary research project.

Conclusions. *The potential of computer technologies is evidenced by the gradual development of Ukrainian musicology, which gradually adapts innovative methods for the study of folk music and medieval monody. The experience of Volodymyr Hoshovskyi and Yuriy Yasynovskyi allows us to rethink the tasks set and build new ways for further development of the scientific apparatus in the application of digital technologies to interdisciplinary research. Understanding the essence of folk song and medieval monody repertoire as systems reflected in the integral musical and poetic structure of the text determines the need for an interdisciplinary perspective in the process of determining a research approach to both phenomena. The launching of a project to study the Lubachiv hymnal of 1674 on this basis emphasizes the relevance of the tasks formulated by Volodymyr Hoshovskyi and Yuriy Yasynovskyi. Only a step-by-step scientific work aimed at the structural analysis of the melody and text of the Ukrainian sacred monody will allow us to establish the regularities of the musical and poetic thinking of the Ukrainian sacred monody. It is likely that this experience will also contribute to the study of folk songs.*

Key words: *computer technology, Volodymyr Hoshovskyi, folk song, Yuriy Yasynovskyi, sacred monody, linguistics, Lubachivskyi irmoligion.*

Актуальність теми. Технологічний поступ другої половини ХХ – початку ХХІ століття суттєво вплинув на розвиток науки в якнайширшому контексті, в тому числі і музикознавчої ділянки. Від часу появи перших електронних обчислювальних машин (ЕОМ) до поширення всесвітньої павутини інтернету пройшло всього кілька десятків років і з кожним нововведенням відкривалися нові можливості для різнопланових досліджень. Це, з одного боку, пришвидшило, а з іншого уможливило вибудування нових дослідницьких напрямків і цей поступ продовжує розвиватися.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвиток комп'ютерних технологій не лише активно використовується в музично-мистецькій та освітній сферах, але й докладно досліджується численними науковцями в різних площинах. Проблематику та перспективи застосування комп'ютерних технологій у творчості сучасних українських композиторів вивчає Л. Білозуб (Білозуб, 1), використання комп'ютерних програм у сучасному музичному мистецтві досліджує А. Бондаренко (Бондаренко, 2), особливості створення музичних творів за допомогою цифрових можливостей вивчає І. Гайденко (Гайденко, 5), а розбудову сучасного освітнього процесу за допомогою можливостей комп'ютера аналізує М. Сова (Сова, 13). Водночас історичний контекст зародження використання технологічних інновацій впродовж минулого століття виявляємо завдяки дослідженню фонографування народної музики у праці І. Довгалюк (Довгалюк, 7). В подальшому аналітичний апарат дослідження народної пісні із залученням комп'ютерних техно-

логій спостерігаємо у дослідженнях і проекті В. Гошовського (Гошовський, 6), а форми збереження середньовічної монодії у цифровому форматі докладно викладено В. Бондаренком, Кр. Ганніком та Ю. Ясіновським (2).

Мета статті полягає в осмисленні комп'ютерних проектів Володимира Гошовського і Юрія Ясіновського з перспективи подальшого розвитку наукового апарату і застосування цифрових технологій у міждисциплінарних дослідженнях.

Виклад основного матеріалу. Українське музикознавство представлене результативним використанням комп'ютерних технологій у дослідженні двох важливих музичних явищ – народної пісні і середньовічної монодії. Так, відомий фольклорист і етномузиколог Володимир Гошовський один з перших в Європі торкнувся проблеми етномузикології і комп'ютера. Завдяки доступним технічним інноваціям він створив власну систему дослідження фольклору, спрямовану на розробку нових методів аналізу народних пісень із залученням потенціалу лінгвістики й кібернетики. Ця система отримала назву Універсальний Структурно-Аналітичний Каталог (УНСАКАТ) і використовувалася для каталогізації, аналізу і систематизації народних пісень. Вона поєднала всі методи, створені впродовж 70-х років ХХ століття у країнах Європи та США (Гошовський, 6, с. 183).

Через кілька десятків років, із поширенням інтернет-мереж, у науковому середовищі поширилася ідея збереження в цьому форматі матеріалів різного плану. Відтак, у 1995 році під керівництвом медієвіста Юрія Ясінов-

ського було започатковано комп'ютерний проєкт Базу Даних «Ірмос» у формі цифрового архіву (Бондаренко, 3). Змістом цього проєкту став, з одного боку, докладний опис українських рукописних нотолінійних збірників XVI–XVIII століть – ірмологіонів, докладно опрацьованих і опублікованих Ю. Ясіновським у Каталозі «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть» (Ясіновський, 13):

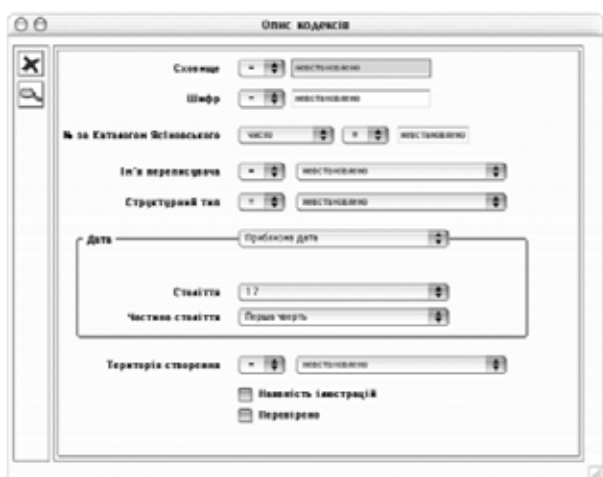


Рис. 1. Структура опису кодексів в Базі Даних «Ірмос»

З іншого боку, проєкт передбачав фіксацію, описи і структурування інципітів ірмологічного репертуару XVI–XVIII століть, що було на той час унікальним явищем. Це створило обширну базу для опрацювання української монодії, що й дотепер залишається однією із найскладніших для оцифрування.

Воѣ - бра-нь - ноѣ во - е - во - дѣ	
Жанр/форма	кондак
Глас	8
Мелодичні вставки	фітійний розспів-5
Свято або церковна подія	субота п'ятої неділі Вел. посту (Похвальна)
Текстовий інципіт	О Пѣфани симерон (Явился сси днесь)
Нотний інципіт	

Рис. 2. Інципіт кондака «Возбранной воєводі»

Варто зазначити, що активна дослідницька ініціатива українців у застосуванні нових технологій невипадкова. Зокрема, із винайденням у 1877 році Томасом Едісоном фонографа, вже влітку 1898 року в селі Городок, поблизу міста Рівного, Федір Штейнгель зафонографував зразки української народної музики. Історичний контекст основних тенденцій розвитку національного фонографування і фоноархівування

висвітлила у своїй монографії Ірина Довгалюк, яка прийшла до висновку щодо новаторської самобутності українського рекордування (Довгалюк, 7). Відтак, на прикладі вищезазначених проєктів В. Гошовського і Ю. Ясіновського переконуємось в тому, що інноваційні технології впроваджуються у практику українських музикознавчих досліджень впродовж століття. Тож варто глибше осмислити стильові грані українського фольклору і монодії, виокремивши сутнісні аналогії обидвох музичних явищ та методи їх опрацювання, що сприятиме подальшим дослідженням.

На перший погляд, феномени явищ фольклору і середньовічної монодії представляють кардинально різні суспільні середовища і не мають між собою нічого спільного. Проте, детальне ознайомлення з т.зв. «доктриною» В. Гошовського, докладно викладеною під час семінару з машинних аспектів алгоритмічного формалізованого аналізу музичних текстів (Єреван та Діліжан, 27 жовтня – 1 листопада 1975), поруч із активним дискурсом знаних науковців та публікацією тематичних матеріалів, дещо змінюють такий погляд зору (8).

Перше, що привертає увагу, то це підхід В. Гошовського до музичного фольклору як до загальнолюдського явища, що підкреслює відповідність теорії музично-фольклорної каталогізації принципу універсалій. Подібне визначення характерне і для середньовічної монодії, що, незважаючи на поширення в межах різних етносів, зберігала такі характерні музичні риси як невеликий діапазон, ладову мінливість, діатонічність, поспівкову структуру тощо, а також і доктринальні позиції християнського вчення літургійних текстів. Невіддільність музики і тексту є найважливішою ознакою і народної пісні, і монодійних піснеспівів. У цьому контексті варто відзначити аналогію формальної структури знакового літургійного жанру – канону до куплетних пісенних форм.

Канон є монументальним жанром середньовічної монодії і складається з 9-ти біблійних пісень/од (з гр. ὁδαί). Кожна пісня/ода складається з 3–4 тропарів, перший з яких називається ірмосом (з гр. εἰρμός – зв'язок), який слугує мелодико-ритмічним зразком для решти тропарів. Перший тропар кожної пісні (ірмос) функціонує на зразок першого куплету у народній пісні. Тому з винайденням нотації, фіксувалися

лише ірмоси, а решту тропарів виконувалися на зразок, тобто «на подобен». Важливо підкреслити, що розмаїття канонів базувалося на тематизмі 9-ти біблійних пісень, відповідно до кількості пісень/од в каноні.

Цікаво, що поза такими протилежними ознаками як стихійність творення народних пісень та свідомим написанням літургійних текстів християнськими богословами і, водночас, риториками, в певному ракурсі ці два явища перетиналися. Так, сирійський теолог і поет Бардесан (154–222) поширював своє вчення завдяки запозиченню народних мелодій. В подальшому відомий християнський святий, препод. Єфрем Сирин (306–363) використовував гимни Бардесана в якості мелодичних зразків для своїх віршів. Це виразний зразок проникнення народної пісні у творчість християнських апологетів. В подальшому метод запозичення мелодики для виконання різних християнських текстів отримав визначення співу «на подобен», про що йшлося вище, і термінологічно визначався як метод «контрафактури». Музикознавець Юрій Медведик відзначав, що у європейській традиції цей метод найактивніше застосовувався з XII–XIII століть у практиці компонування французьких ноелей (різдвяних пісень), а згодом це стало прикметною особливістю українських духовних пісень XVII–XVIII століть (Медведик, 9, с. 15).

Впродовж століть народна пісня і середньовічна монодія отримали визначену оцінку стосовно їх функціонування. Так, згідно з формулюванням В. Гошовського, музичний фольклор є специфічним продуктом людської діяльності, який відображає колективне музичне мислення певної частини народних мас, побутує в результаті слухового запам'ятовування та відтворення, виконує певну функцію в житті цих мас і може стати об'єктом наукового пізнання в якості тексту тільки внаслідок фіксації третьою особою (Гошовський, 8, с. 25). Подібно до фольклору, сакральна монодія також відображає колективне музичне мислення народу, зокрема, християн. Вона тривалий час вивчалася виключно напам'ять, функціонувала як важлива частина обряду і виконувала важливу роль в житті народу. Подібно до фольклору, середньовічне декларування анонімності церковного мистецтва та його канонічність в певний спосіб знебарвлювали індивідуальність

творчості християнських гимнографів. І навіть при ідентифікації авторства поетичних текстів, як, наприклад, вписував своє ім'я Роман Сладкоспівець (490–556) в формі акростихів у жанрі кондака (Сиротинська, 10, с. 186), мелодика не виявляла виразних ознак авторства. Зауважмо, що особлива роль музичного начала виокремлюється у греко-візантійському обряді лише в добу каллофонічного стилю XIII–XIV ст., відтоді спостерігається формування композиторських шкіл і написання теоретичних трактатів. Відомий український візантиніст Ігор Шевченко визначив цей період культурного розвитку Візантії як палеологівське відродження (Schevchenko, 15).

Важлива паралель поміж дослідженням народних пісень і монодійних піснеспівів спостерігається завдяки нотолінійній фіксації. Так, нотування монодійних піснеспівів пройшло в Україні тривалу еволюцію від невменного письма до створення лінійної нотації наприкінці XVI ст. Натомість фольклорні матеріали почали фіксувати порівняно пізно, зокрема, найактивнішим можна вважати XIX ст. із характерним зростанням націєтворчих процесів. Від цього моменту концепція УНСАКАТ співзвучна трактуванню монодійного репертуару. Йдеться про розгляд народної пісні як системи, реалізованої в єдиній музично-поетичній структурі тексту, і, відповідно, членування музично-поетичного тексту повинно бути виправданим з точки зору як поетичної, так і музичної логіки форми народної пісні.

Подібна проблема тривалий час стояла перед дослідниками монодії, які вважали середньовічні тексти прозою, але завдяки кардиналу Пітрі (Jean-Baptiste Pitra, 1812–1889) такий підхід змінився (Ясіновський, 14, с. 217). Кардинал зауважив червоні крапки, що поділяли текст канону на честь Пресвятої Богородиці на симетричні строфи й стихи, тож прийшов до висновку щодо поетичної структури цього піснеспіву. Надалі це відкриття активізувало дослідження середньовічної монодії цілого ряду філологів, що прийшли до важливих висновків також і музикологічного порядку (Сиротинська, 11, с. 223). Аналогічно мислив і В. Гошовський, який трактував тексти народних пісень як реалізацію певної мови, яку можна аналізувати на різних лінгвістичних чи семіологічних рівнях. В подальшому це мало б встановити закономір-

ності музично-поетичного мислення, що є кінцевою метою музичної фольклористики.

Важливо підкреслити, що основні ідеї В. Гошовського не втратили актуальності, а сучасні технологічні можливості дозволяють краще розв'язувати поставлені завдання. В цьому контексті покажемо є започаткований проект авторкою цієї статті, а також докторкою мистецтвознавства, професоркою кафедри музикознавства та хорового мистецтва ЛНУ імені Івана Франка Наталією Сиротинською і кандидаткою технічних наук, доценткою кафедри інформаційних систем та мереж НУ «Львівська політехніка» Тетяною Шестакевич. Матеріалом для дослідження обрано вибраний репертуар Любачівського ірмологіона 1674 року, який зберігається у Львівському історичному музеї (РУК 103). Дослідження матеріалів структуроване за наступними етапами: оригінальний мелодичний текст транспоновано сучасною нотацією, а поетичний сучасною транслітерацією. Надалі, завдяки комп'ютерним програмам, обидва тексти опрацьовуються і готуються до машинного опрацювання на рівні мелосу і тексту.

Завдяки лінгвотехнологіям передбачено укладання словника, який міститиме лексему слова (лему) та його форми, що в подальшому стане основою для формування частотного словника досліджуваних текстів і лексичного словника української мови XVI–XVIII сл.

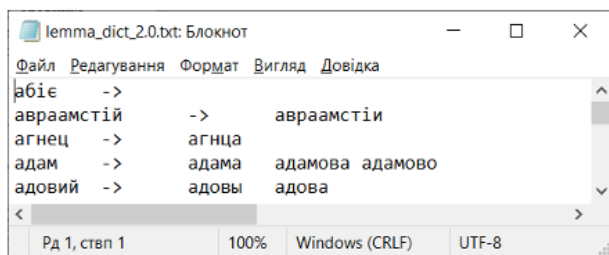


Рис. 3. Зразок лем

Водночас програмне опрацювання мелосу дозволить виокремити структурні одиниці мелосу – мінімальні інтонаційні звороти, що склали основу середньовічної монодії.

Важливо зазначити, що чим більше матеріалу буде опрацьовано, тим виразнішими будуть висновки, оскільки принцип інтонаційно-поспівкового розвитку є основою монодійної форми з її головними засадами

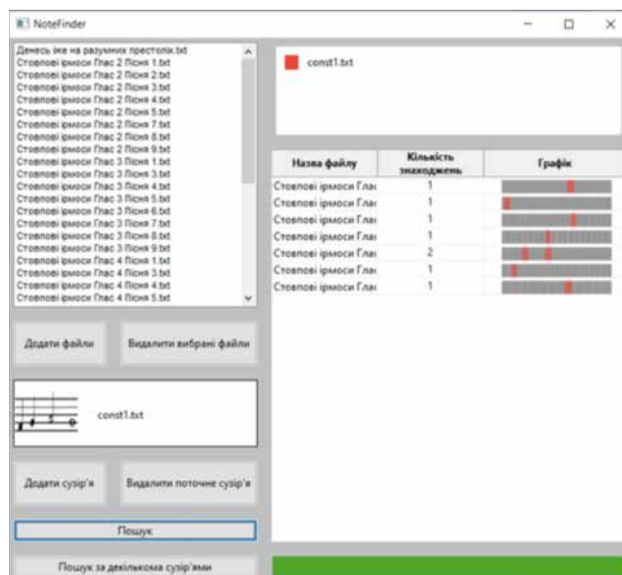


Рис. 4. Зразок розміщення одного інтонаційного звороту у стовпових ірмосах

повторності, контрасту та розвитку. Подібно вибудовується і поетичний текст, тісно пов'язаний з мелосом.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Відтак, потенціал комп'ютерних технологій засвідчує поетапний розвиток українського музикознавства, що поступово адаптує інноваційні методи для дослідження народної музики і середньовічної монодії. Досвід Володимира Гошовського і Юрія Ясіновського дозволяє переосмислити поставлені завдання і вибудувати нові шляхи подальшого розвитку наукового апарату у застосування цифрових технологій до міждисциплінарних досліджень. Усвідомлення сутності народної пісні та репертуару середньовічної монодії як систем, відображених в цілісній музично-поетичній структурі тексту, визначає необхідність міждисциплінарного ракурсу в процесі визначення дослідницького підходу до обидвох явищ. Започаткування на цій основі проекту дослідження Любачівського ірмологіону 1674 р. підкреслює актуальність завдань, сформованих Володимиром Гошовським і Юрієм Ясіновським. Лише поетапна наукова праця, спрямована на структурний аналіз мелосу і тексту української сакральної монодії, дозволить встановити закономірності музично-поетичного мислення української сакральної монодії. Ймовірно, що цей досвід сприятиме також і дослідженню народної пісні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білозуб Л. Музичні комп'ютерні технології у творчості сучасних українських композиторів. *Педагогічні науки: теорія та практика. Вісник Запорізького національного університету*. 2023. Вип. 1. С. 181–187.
2. Бондаренко А. Сучасне музичне мистецтво і комп'ютерні програми : навч. посіб. Київ, 2022. 284 с.
3. Бондаренко В. Цифровий архів: переваги, можливості, планування, створення, використання (на прикладі проекту «Ірмос»). *Вісник Львівського університету*. Львів, 2006. Вип. 1. С. 231–248.
4. Бондаренко В., Ганнік Кр., Ясіновський Ю. Репертуар української і білоруської сакральної монодії: комп'ютерна база даних. Львів, 2003. 50 с.
5. Гайденко І. Особливості створення музичного твору за допомогою сучасних комп'ютерних технологій. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. 2022. Вип. 21. С. 113–121.
6. Гошовський В. Універсальний комп'ютерний каталог народних пісень як основа кібернетичної етномузикології. *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. 1993. Т. ССХХVI. С. 182–196.
7. Довгалик І. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: монографія. Львів, 2016. 648 с.
8. Матеріали семінару. Алгоритмічний формалізований аналіз музичних текстів / упор., ред. В. Гошовський. Єреван, 1977. 292 с.
9. Медведик Ю. Українська духовна пісня (канти) XVII–XVIII ст. Медведик Ю. *Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.: вибрані статті, матеріали, рецензії*. 2015. С. 7–29.
10. Сиротинська Н. І. Акростих у візантійській гімнографії та слов'янській духовній поезії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 3. С. 184–189.
11. Сиротинська Н. *Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гімнографії* : монографія. Львів, 2014. 334 с.
12. Сова М. О. Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. 2012. Вип. 16. С. 129–133.
13. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів, 1996. 624 с.
14. Ясіновський Ю. Кардинал Пітра як дослідник візантійської гімнографії (у 200 річницю народження). *Καλοφωγία*. 2012. Ч. 6. С. 215–220.
15. Schevchenko I. The Palaeologan Renaissance. Renaissance before the Renaissance. *Cultural Revivals of the late Antiquity and the Middle Ages*. 1984. P. 144–223.

REFERENCES:

1. Bilozub L. (2023). Muzychni kompiuterni tekhnolohii u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv. [Music computer technologies in the work of contemporary Ukrainian composers]. *Pedahohichni nauky: teoriia ta praktyka. Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*. Vyp. 1. 181–187 [in Ukrainian].
2. Bondarenko A. (2022). Suchasne muzychne mystetstvo i kompiuterni prohramy : navchalnyi posibnyk. [Contemporary music and computer programs: educational textbook]. Kyiv. 284 [in Ukrainian].
3. Bondarenko V. (2006). Tsyfrovyyi arkhiv: perevahy, mozhlyvosti, planuvannia, stvorennia, vykorystannia (na prykladi proiektu «Irmos»). [Digital Archive: Advantages, Opportunities, Planning, Creation, and Use (based on the Irmos Project)]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Vyp. 1. 231–248 [in Ukrainian].
4. Bondarenko V., Hannick Khr., Yasinovskiy Yu. (2003). Repertuar ukrainskoi i biloruskoi sakralnoi monodii: kompiuterna baza danykh. [The repertoire of Ukrainian and Belarusian sacred monody: computer Database]. Lviv. 50 [in Ukrainian].
5. Haidenko I. (2022). Osoblyvosti stvorennia muzychnoho tvoruu za dopomohoiu suchasnykh kompiuternykh tekhnolohii. [Peculiarities of creating a musical composition with the help of modern computer technologies]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 21. 113–121 [in Ukrainian].
6. Hoshovskiy V. (1993). Universalnyi kompiuternyi kataloh narodnykh pisen yak osnova kibernetichnoi etnomuzykolohii. [Universal computer catalog of folk songs as a basis for cybernetic ethnomusicology]. *Zapysky NTSh. Pratsi muzykoznavchoi komisii*. 1993. T. ССХХVI. 182–196 [in Ukrainian].
7. Dovhaliuk I. (2016). Fonohrafuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: istoriia, metodolohiia, tendentsii: monohrafiia. [Phonography of folk music in Ukraine: history, methodology, trends: a monograph]. Lviv. 648 [in Ukrainian].
8. Materialy seminaru. Alhorytmichnyi formalizovanyi analiz muzychnykh tekstiv Materials of the seminar. Algorithmic formalized analysis of musical texts / upor., red. V. Hoshovskiy. Yerevan, 1977. 292 [in Ukrainian].
9. Medvedyk Yu. (2015). Ukrainska dukhovna pisnia (kant) XVII–XVIII st. [Ukrainian spiritual song (kant) of the XVII–XVIII centuries] / Medvedyk Yu. *Ad Fontes: z istorii ukrainskoi muzyky XVII – pochatku XX st.: vybrani statii, materialy, retsenzii*. Lviv. 7–29 [in Ukrainian].

10. Syrotynska N. (2022). Akrostykh u vizantiiskii hymnografii ta slovianskii dukhovnii poezii. [Acrostics in Byzantine hymnography and Slavic spiritual poetry.]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. № 3. 184–189 [in Ukrainian].
11. Syrotynska N. (2014). *Akrostykh u vizantiiskii hymnografii ta slovianskii dukhovnii poezii*. [Precious pearls: the musical and poetic world of the Virgin hymnography : a monograph]. Lviv. 334 [in Ukrainian].
12. Sova M. (2012). Muzychni kompiuterni tekhnolohii yak instrumentarii suchasnoho osvithnoho protsesu. [Music computer technologies as an instrument of the modern educational process]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova*. Vyp. 16. 129–133 [in Ukrainian].
13. Yasinovskyy Yu. (1996). Ukrains'ki ta bilorus'ki notoliniini Irmoloi 16–18 stolit': kataloh i kodykologichno-paleografichne doslidzhennia. [Ukrainian and Belarusian notolinear Irmoloys of the 16th-18th centuries: a catalog and codicological and paleographic study]. Lviv. 624 [in Ukrainian].
14. Yasinovskyy Yu. (2012). Kardynal Pitra yak doslidnyk vizantiys'koï hymnografii (u 200 richnytsiu narodzhennia). [Ukrainian and Belarusian notolinear Irmoloys of the 16th-18th centuries: a catalog and codicological and paleographic study]. *Καλοφωνία*. Vyp. 6. 215–220 [in Ukrainian].
15. Schevchenko I. (1984). The Palaeologan Renaissance. Renaissance before the Renaissance. *Cultural Revivals of the late Antiquity and the Middle Ages*. 144–223 [in English].

УДК 78.03(13)/780.6

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-14>

Оксана САЛАТА

доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри історичної та громадянської освіти, Інститут післядипломної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0003-2498-1483

Михайло ТЮКАЛОВ

кандидат історичних наук, учитель музичної школи, Індія, Штат Боа, м. Арамбол

ORCID: 0009-0001-0502-8251

Віра ДИЧЕСКУЛ

кандидат історичних наук, доцент, учитель закладу загальної середньої освіти № 125 м. Кисва

ORCID: 0009-0007-3223-9146

Бібліографічний опис статті: Салата, О., Тюкалов, М., Дическул, В. (2024). Соціофункціональна роль ведичної музики в історії стародавньої Індії. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 102–109, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-14>

СОЦІОФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ВЕДИЧНОЇ МУЗИКИ В ІСТОРІЇ СТАРОДАВНЬОЇ ІНДІЇ

У статті на основі порівняльно-історичного методу та методу аналізу показано соціальні функції музики в історії стародавньої Індії, виявлено її соціокультурну роль в житті індійського суспільства; дослідження процесу впливу доарійської музичної традиції на становлення і розвиток соціокультурних основ індійської цивілізації. Вивчено проблему давньоіндійських духовних джерел. Показано, що в Стародавній Індії існував феномен музичної культури в усіх суспільних прошарках. Розглянуто основні концептуальні підходи до висвітлення цієї проблеми в індійській та сучасній науковій літературі.

Мета: розкрити соціальні функції музики в історії стародавньої Індії, виявити її соціокультурну роль в житті індійського суспільства; показати процесу впливу доарійської музичної традиції на становлення і розвиток соціокультурних основ індійської цивілізації.

Методологічною основою даного дослідження виявилися такі підходи: міждисциплінарний, що дає можливість залучати концепції з інших галузей пізнання (психологія, філософія, культурологія); історико-культурологічний – розгляд окремого явища в процесі історичного розвитку; теоретичного узагальнення – для підсумків проведеного дослідження.

Наукова новизна полягає в тому, що показано що ведичний період розвитку індійського суспільства є найважливішим періодом семантичного розвитку музики. Що саме в цей період активно розвиваються тісно переплетені між собою культура, філософія і релігія індійського суспільства.

Висновки. Виявлено, що соціальні функції музики впливали на поведінку і свідомість давніх індусів незалежно від стану і каст. Соціокультурна роль музики в житті індійського суспільства стала визначною, вона вплинула на становлення і розвиток соціокультурних основ індійської цивілізації. Музика стала важливою складовою в усіх сферах буденного життя. Кожна сім'я, тією чи іншою мірою залучалася до вивчення ведичних гімнів, їх проспівування, танці та гра на інструментах були обов'язковими під час усіх ритуалів і церемоній. Саме цей аспект потребує подальшого дослідження.

Ключові слова: ведичні гімни, ведичні ноти, духовні інструменти «віну» і «вену», доарійський культурний шар, «Самаведа», «Рігведа».

Oksana SALATA

Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Historical and Civic Education, Institute of Postgraduate Education Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska St, Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0000-0003-2498-1483

Mykhailo TIUKALOV

PhD in History, India music school teacher, India, Boa State, Arambol

ORCID: 0009-0001-0502-8251

Vira DYCHESKUL

PhD in History, Associate Professor, teacher of the general secondary education institution № 125 in Kyiv

ORCID: 0009-0007-3223-9146

To cite this article: Salata, O., Tyukalov, M., Dycheskul, V. (2024). Sotsiofunktsionalna rol vedychnoi muzyky v istorii starodavnoi Indii [The socio-functional role of Vedic music in the history of ancient India]. *Fine Art and Cultural Studies*, 3, 102–109, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-14>

THE SOCIO-FUNCTIONAL ROLE OF VEDIC MUSIC IN THE HISTORY OF ANCIENT INDIA

The article shows the social functions of music in the history of ancient India, reveals its socio-cultural role in the life of Indian society, and explores the process of influence of the pre-Aryan musical tradition on the formation and development of the socio-cultural foundations of Indian civilization. The problem of ancient Indian spiritual sources is studied. It is shown that in ancient India there was a phenomenon of musical culture in all social strata. The main conceptual approaches to the coverage of this problem in Indian and modern scientific literature are considered.

The purpose: to reveal the social functions of music in the history of ancient India, to reveal its socio-cultural role in the life of Indian society; to show the processes of influence of the pre-Aryan musical tradition on the formation and development of the socio-cultural foundations of Indian civilization.

The methodological basis of this study was the following approaches: interdisciplinary, which makes it possible to attract concepts from other fields of knowledge (psychology, philosophy, cultural studies); historical and cultural studies – consideration of a particular phenomenon in the process of historical development; theoretical generalization – for the results of the study.

The scientific novelty of the study is that it is shown that the Vedic period of the development of Indian society is the most important period of semantic development of music. It has been shown that it was during this period that the culture, philosophy and religion of Indian society, which were closely intertwined, were actively developing.

Conclusions. It has been found that the social functions of music influenced the behavior and consciousness of ancient Indians regardless of class and caste. The socio-cultural role of music in the life of Indian society has become prominent, it has influenced the formation and development of the socio-cultural foundations of Indian civilization. Music has become an important component in all spheres of everyday life. Every family was involved in the study of Vedic hymns to some extent, and their chanting, dancing, and playing instruments were mandatory during all rituals and ceremonies. This aspect requires further research.

Key words: Vedic hymns, Vedic notes, spiritual instruments “vinu” and “venu”, pre-Aryan cultural layer, “Samaveda”, “Rigveda”.

Актуальність проблеми. Упродовж тисячоліть на Сході, особливо в Індії, головним у розвитку суспільства вважався духовний розвиток кожної людини. Сьогодні особливо популярною в світі є індійська філософія, особливість якої полягає в тому, що головні життєві постулати залишаються незмінними. Первинною основою божественної сутності в усьому живому індуси вважають музичність навколишнього світу. Витоки цього лежать в індійській філософії та культурі ведичного періоду.

Зважаючи на означені мотиви щодо соціальних функцій музики в історії стародавньої Індії, актуальним є вивчення соціофункціональної ролі ведичної музики та її сакральності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на численні труднощі, українська

індологія продовжує розвиватися. Найчастіше праця індологів підтримується лише ентузіазмом, але дає корисні результати – відкриває людям доступ до невичерпної життєвої енергії, яку приховує у собі музична культура Індії (Маслюк, 2019).

Сучасні дослідники зазначають, що в працях давньогрецьких філософів музика сприймалася як «мімезис», відображення людського життя й космічної гармонії. Визначаючи природу музичного впливу на людину по-різному: як «етос», як «афект», як «волю» тощо, давньогрецькі мислителі визнавали загальну властивість музичного мистецтва, здатного формувати духовну сутність людини.

Співзвучні цьому й думки східних мислителів, які в міркуваннях про музику та її власти-

вості наголошували на її значущості не лише у формуванні духовних, моральних якостей особистості, а й на її специфічній функціональності в управлінні державою (Beck Guy, 2012). У сучасній історіографії Індії існують школи, які вивчають музичну культуру Індії в історичній ретроспекції та її вплив на сучасну цивілізаційну структуру індійського та південно-азійських суспільств. Основні дослідження присвячені таким проблемам: історична концепція музичної культури Індії; етнонаціональний характер музичної культури; музика як емоційний портрет сучасної Індії, культурний контекст давньоарійської музики; історичні факти та фрагменти в індійській музиці (Radhavan, 1970, с. 32; The Vedic Music, 1960).

У ХХ – початку ХХІ ст. також мали місце гіпотези та наукові здогадки з боку багатьох вчених, які намагалися пояснити суспільно-значущу роль музики в духовному та естетичному вихованні особистості. Європейська дослідниця музики Анна Еванс вважає, що музика є певного роду специфічною структурою, яка здійснюється в часі. Музика є мистецтво часу, зокрема й Індії. Вона наголошує, на тому що філософія індусів взаємопов'язана з усіма аспектами їхнього життя. Зокрема, їхня музика стала одним із важливих аспектів, який міцно пов'язаний з їхньою духовністю та суспільними відносинами (Evans Anna 2016). Таке розуміння музичного феномена індійського суспільства вона пояснює тим, що музика, на відміну від інших видів мистецтва, малює людині не образ, а саме походження цього образу формується в релігійних віруваннях та суспільних відносинах. Таким чином, на думку Анни Еванс музика Індії як і духовність її суспільства не втрачена завдяки унікальному зв'язку звуку з духовною сферою та суспільними уявленнями.

Професор Університету Індіани Роуелл Льюїс досліджуючи філософію індусів прийшов до висновку, що вона взаємопов'язана з усіма аспектами їхнього життя і, в першу чергу, з їхньою духовністю. Саме в музиці відображене їхнє уявлення про всесвіт та відносини у суспільстві (Rowell Lewis, 1992).

У сучасній науковій літературі музику розшифровують як мистецтво, що відображає реальну дійсність в емоційних образах та ідеях, які виражаються через звуки особливого роду і здатне виражати «дух» свого часу, його ритм,

«емоційний тонус». Вивчення повторюваних і унікальних філософських поглядів від давнини до сучасності підтверджує думку, що музика дійсно якісно змінює життя людини. Розуміння філософських дискусій про музику та її вплив на людину може дати розуміння значення музики у власному житті (Arnold Annette, 1971).

Отже, метою нашої статті є розкриття соціальних функцій музики в історії стародавньої Індії, виявлення її соціокультурної ролі в житті індійського суспільства; дослідження процесу впливу доарійської музичної традиції на становлення і розвиток соціокультурних основ індійської цивілізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Загальновідомий факт, що музика Індії бере початок від священних книг «Вед», тому вона була тісно пов'язана з релігійними віровченнями і сприймалася індусами як універсальний засіб пізнання Бога. Вона відкривала перед стародавньою людиною навколишній світ і прагнула допомогти їй краще усвідомити свою нерозривність з навколишнім світом.

Інакше кажучи, музичне мистецтво – це художньо-образне відображення дійсності, особливий спосіб мислення в образах. Отже, музичне мистецтво віддзеркалює дійсність, а це означає – соціально функціонує в усіх сферах людської життєдіяльності, естетично переробляючи, перетворюючи життєвий зміст, виражаючи цим вибірково людське ставлення до дійсності.

Соціофункціональна роль музики винятково різноманітна, починаючи від символічного втілення суспільно-значущих понять морально-релігійного, політичного характеру до найконкретніших практичних ситуацій. Музика стає, свого роду, «хронометром», що відміряє години життя. У побуті, існуючи паралельно, музика, знаходить художню завершеність. Стародавні китайці, індуси та греки відкрили гармоніки – складні гармонійні коливання, які здійснює кожен точно налаштований музичний інструмент, а також голосові зв'язки людини. Ці гармоніки безпосередньо пов'язані з усіма природними співвідношеннями частот на нашій планеті й у всьому Всесвіті (Florentina Enea, 2020).

Експерти виявили, що музику почали записувати на глиняних табличках ще в 5000 році

до нашої ери. У середині 20 століття в Угариті на узбережжі Середземного моря археологи виявили на глиняній табличці музичний твір – «Гімн Ніккале», що датується приблизно 1400 роком до нашої ери. Вважається, що цей гімн є найстарішим музичним твором, реконструйованим у наш час – музику було точно відтворено після п'ятнадцяти років інтенсивної роботи в Каліфорнійському університеті. З іншого боку, перший повний запис музичного твору, що дійшов до наших днів, датується 9 століттям нашої ери (Florentina Enea, 2020).

Матеріали дослідження присвячені вивченню духовних джерел давньоіндійської цивілізації, що поклали початок соціально-культурному феномену – музичній культурі стародавньої Індії. Історіографічний аналіз проблеми дає змогу визначити світоглядні підвалини індійської цивілізації, що криються в музичності думки ведичної людини. Порівняльно-історичний метод, який використовується для вивчення даної проблеми ґрунтується на даних історичної лінгвістики та етнографії.

Наразі, нами здійснено аналіз і синтез сакральних текстів «Самаведи», опублікованих у виданнях з індійської класичної санскритської літератури. За своєю формою вони є церемоніальним ритуалом передавання ведичних гімнів, які дають змогу здійснити історичну реконструкцію доарійського культурного прошарку.

Вивчення ведичної музики як духовного джерела індійської культурної традиції становить безсумнівний науковий інтерес для індології. Предметом цього дослідження є процес впливу доарійської музичної традиції на становлення і розвиток соціально-культурних основ індійської цивілізації. Джерелознавчий метод дав змогу проаналізувати сакральні тексти «Самаведи» і дійти висновку, що в історіографії стародавньої Індії музику «Самаведи» вважають «золотим віком» у розвитку індійського мистецтва і ментальності суспільства (Samaveda Samhita, 2020, с. 348; The Form, 1989, р. 21).

Після перших двох історичних періодів, ведичний період вважається найавторитетнішим періодом для систематичного розвитку музики. Цей період охоплює період між 2000 до н.е. до 600 р. н.е. Цей період також відомий як цивілізація після долини Інду або період аріїв. У цей період культура, релігія і філософія були тісно переплетені між собою

завдяки домінуванню Дева бхаша, тобто санскриту (Shital Mor, 2013).

Слово «веда» походить від слова «від», що буквально означає «корінь». Отже, веди містять різні сторони життя, в яких музика є однією зі складових. У цей період музика розвивалася переважно через ведичні гімни та мантри. Через ці мантри та гімни, музичні гами були розроблені за допомогою музичних нот. Пізніше ці гами стали фундаментальними принципами в подальшому розвитку музики.

Дослідження цього періоду показує, що музика займала важливе місце в суспільстві аріїв. У кожній сім'ї, особливо сім'ї брахманів, обов'язковим було вивчення ведичних гімнів. Їхній спів, танці й гра на інструментах були підпорядковані суворій дисципліні. Але самагана, яку співали брахмани, принесла зміни в музичну систему, доповнила та вдосконалила її. У цю епоху відбулося утвердження взаємодії літератури з музикою. Жодне дійство чи свято в індійському суспільстві не обходилося без сакрального мистецтва. Особливо велика роль відводилася жінкам. Вони повинні були вивчати всі види музики (вокальну, інструментальну і танцювальну), тому що суспільство і кожна індійська спільнота розглядали жінку як уособлення богині.

Більшість вчених вважали, що первісні племена співали ці мантри в одній високій тональності, які були популярні як *ек сварі гаяна*. Ряд священних гімнів був налаштований таким чином, що згодом викристалізувалося в *гатхагайну*, яка є системою співу з двома нотами, що складається з високої та низької мелодії. Згодом це викристалізувалося в піснеспів *Сама гана* гаяна, який співали на трьох основних нотах. Це були ноти удатта (підвищена), анудатта (знижена) і сваріта (рівна). Згідно з Мандук'я Шикша, трактатом про музику того періоду, ці три форми стали базовими гамами, що отримали назву грами. За допомогою цих нот ріші пізніше розробили склади саргам або нотні назви музики, які згодом перетворилися на сім нот як основу індійської музики протягом певного періоду часу (Shital Mor, 2013).

Якщо вірити наявним джерелам, то музика у ведичний період розвивалася в рамках шести основних шкіл, зокрема: 1) Ведична школа або школа Самаведи; 2) школа Гандхарва Нарада; 3) школа Дохія Брахма; 4) школа Муні Бха-

рата; 5) школа Нандікесвара; 6) школа Матанга Школа Матанга. Незважаючи на це, розвиток музики у ведичний період можна в основному віднести до чотирьох текстів: Ріг-Веді, Яджур-Веді, Сама-Веді та Атхарва-Веді. Хоча всі ведичні писання містять різні аспекти музики, зокрема Ріг і Сама Веда вважаються найбільш домінуючими, які зробили значний внесок у розвиток музики (Shital Mor, 2013).

Витоки зародження індійської музики лежать у глибокій давнині доісторичної Індії. До того, як ведичні арії оселилися на величезних просторах доісторичних Мохенджо-Дару, Хараппи, Каліваджі. Вони були освіченими і художньо обдарованими, хоча деякі з них за антропологічним типом були первісними людьми. Це були раси Паніс, Рігіасас, які полюбили такий тип музики як Гандхарва, абсолютно відмінний від музики, створеної ведичними аріями.

Ведичні гімни – таїнства, відомі як Яджурведа. Гімни, які були призначені для співу відомі як Самаведа. Їх називають ведичними піснями – Самаганас, які різняться за формою.

В індійській історичній літературі розглянуто питання, пов'язані з фактами розширення ригведичних гімнів шляхом додавання ведичних нот і встановленням особливої тональності, якою користувалися жерці.

Під час вивчення ведичної літератури, звернення до «Самаведи», показує, що це найважливіше, істотне джерело індійської музики. Слово «саман» означає текст для співу або «мелодію» гімну. «Самаведа» складається з двох частин – Арчіка або Рурварчіка – «колекція рядків» і «друга колекція рядків». Обидві частини складаються з віршів або гімнів, які з'явилися в «Рігведі». Найсуттєвіше – це мелодія. Метою цих двох частин «Самаведи», особливо Арчіки, є заучування мелодій. Перша частина складається з 585 індивідуальних рядків (рик), до яких належать різні мелодії – гімни (саманс) (Samaveda, 2020, p. 348; Andreas Leitz, 2019).

Музику вважали не лише ритуальним виконанням, інколи її розглядали як соціальну діяльність. У стародавню ведичну епоху під час яджня – наспівних або мелодійних мантри виголошували для прославлення богів і підношення речей у хому. Таким чином, відданість і шанобливість людей тієї епохи виражалися через усі ці ритуали яг'ї.

У ведичну епоху, під час жертвоприношення мантри зачаровували, щоб прославити богів і досягти бажаних об'єктів. Серед усіх ритуалів жертвоприношення соми вважалося найважливішим і найграндіознішим ритуалом. У цьому ритуалі жертвоприношення здійснювалося під акомпанемент самагана. Самагана – це спів гімнів з Гведи, а не з інших Вед. Самагана – це складанням слів гімнів з Гведи в ноти. Коли мантри були покладені на ноти, вони стали називатися Самагана. Священники суворо дотримувалися правил і норм літургійного тексту. Під час «сома-ритуалу» не тільки пісня, а й танці та гра на музичних інструментах.

Оскільки Самагана була обмежена ведичними ритуалами, простий люд більше любив світську музику і отримував від неї задоволення. Хоча Гандгарва сангіта наслідував Самагану але існувала чітка різниця між Самаганою і світською музикою як за стилем, так і за способом виконання.

Весь ведичний текст усно передавався сучасними епосі вед мислителями. Існує у цьому ведичному тексті є велика частина прози. Мислителі мали велику майстерність запам'ятовування нот. Вони точно вказували ноту пальцями, але іноді їм було важко досконало відтворити ноти голосом в їхній точній формі.

Самагана була притаманна лише певній групі людей, які не завжди мали співучий і мелодійний голос, як наслідок, мелодія спотворювалася. Це призвело до того, що з'явилося тисячі шакхів, або школи Самаведи. А.С. Бернелл сказав: «Цей поділ на незліченну кількість шакхів спричинили самаведи, які з плином часу змінювалися і розвивалися». Бернелл також зазначив: «Я не впевнений, що співи не модифікуються і в наші дні; деякі священники, використовують прикраси, які інші відкидають» (Supriya Pal, 2017, p. 53).

Оскільки вважається, що ведична традиція була фіксованою і незмінною, важко досягти або віднайти оригінальні самагани в межах цієї фіксованої традиції.

Самагана не тільки вважається найдавнішою давньою музикою Індії, але також вважається найдавнішою музикою людства. Крім того, самагана відіграла визначну роль від самого початку нотної системи.

Самаведа Сангіта – це Веда мелодій і співів. Це стародавній ведичний санскритський

текст і частина священних писань індуїзму. Одна з чотирьох Вед, є літургійним текстом, чий, 1875 віршів якого в основному походять з «Гведи». Три перекази Самаведи збереглися до наших днів. Збереглися три перекази Самаведи, а варіанти рукописи Веди були знайдені в різних частинах Індії. Перекази Самаведи з регіонів Каутхума (північна Індія) та Джаймінья (центральна Індія) є одними з тих, що збереглися до наших днів.

«Самаведа Сангіта» не призначена для читання як текст. Це радше музичний твір, який треба слухати. З усього обговорення та аналізу можна безсумнівно сказати, що що «Самаведа-самгіта», безумовно, цінна для індійської історії, індійської концепції жертвоприношення та магії, а також її гани (samgītas), безумовно, були дуже важливими у ведичний період, а також для розвитку індійської та світової музики (Supriya Pal, 2017, с. 52).

Мелодії до текстів гімнів зберігаються з покоління в покоління усним співом інструменталістів. З ведичного періоду музика «Рігведи» передається ударними, духовими та струнними інструментами.

Що стосується стилістики «Самаведи», то її можна порівняти з класичною літературою епічних періодів. Але між «Самаведою» та «Упанішадами» існує різниця, хоча останні теж складаються з Вед. У дослідженні подано джерелознавчий аналіз і синтез текстів «Самаведи», опублікованих у виданнях з індійської класичної санскритської літератури (Krishnamachariar, 1927).

За своєю формою вони є церемоніальним ритуалом передання ведичних гімнів, які дають змогу дати історичну реконструкцію доарійського культурного пласта. Гімни-пісні поділялися на різні школи, що відрізнялися кількістю нот. Наприклад, тамільська школа мала п'ять нот, мадраська – сім нот, джаймінська – три ноти, рудраська – чотири ноти.

Одним із матеріальних джерел духовної культури Стародавньої Індії є музичні інструменти ведичного періоду. Техніка їхнього виготовлення і техніка гри – це спеціальний напрям у вивченні історії Індостану на основі комплексного підходу – цивілізаційного і технологічного.

Духові інструменти – вінаси виготовлялися з деревини різних дерев, бамбука і слонові кістки. Барабанні інструменти являли собою

оброблені дупла дерев, порожніх стовбурів. Що стосується струнних інструментів – вінусів, то їх робили з трави – лізньї замість сталевих струн і нутрощів тварин – тантрас (корпус інструмента). Інструмент зі 100 струн, описаний у Вхахарі, називався і називається сататантра. Це один із сакральних інструментів Стародавньої Індії.

Варто зазначити, що в найдавніші часи всі відмінності в музиці визначалися двома видами музичних інструментів, «віна» і «вену». Ведичною та постведичною мовами це означає Гандхарву, Мачду – класичні типи музики Стародавньої Індії.

Для стародавніх індусів цілком природно було розслаблятися музикою і відпочивати від монотонної домашньої роботи. Сентиментальність була характерною рисою їхнього світосприйняття. Природа і людина були єдиним цілим, що могло проявитися тільки в музиці. На початку ведичної цивілізації чоловіки і жінки поклонялися Небу (Варуну) і Сонцю (Мітра). Для індійців, з розвитком цивілізації, вогонь став уособленням Сонця, що піднімається. З появою і використанням заліза, з метою полювання на диких тварин, були винайдені лук і стріли. Крім свого початкового призначення, лук використовували як засіб, помахами якого передавали сигнали про наближення ворогів або іншої небезпеки. Для людей ведичного періоду стало технічно звичним ремеслом натягувати струни з кишок випатраних диких тварин. Такі «струни» натягувалися на лук «джибсабда» або «дхапустрахара». Саме звук, виданий такою струною, і був джерелом музичного сприйняття навколишнього світу древніми людьми. Він послужив початком у створенні та дизайні найдавніших музичних інструментів.

Кривизна лука підвела до ідеї створення методу, на основі якого стало можливим сконструювати корпус найдавніших віну і з'єднати струни з кишок. Примітивна форма була вигнутою як і лук, так званою найдавнішою лірою. Струни робилися з нутрощів диких тварин. Стародавні люди, в позі нахиленого тіла, торкалися струни пальцями. При цьому видавався монотонний високий звук. Варіації з удосконалення форм інструменту «віну» призвели до поліпшення тональних особливостей і більшої кількості звуків.

Ведичні жителі Індостану іноді з'єднували дві горизонтальні поперечини з бамбука або дерева, прикріплюючи за обидва кінці струну з кишки, тим самим створюючи форму трикутника. Цей найдавніший інструмент нагадує найстаріші грузинські, фінські типи ліри.

Іноді індійський музичний інструмент «віну» порівнюють з лірою та арфою. І хоча в перекладі з санскриту англійською мовою цей інструмент означає «ліру», на думку відомого вченого Гай Л. Бека, віна, все ж таки ближче до елліністичної кітари, але азійського походження. Цей тип музичного інструменту вчений датує 7 ст. до н.е. (Guy L. Beck, 2013).

Вивчаючи історію техніки виготовлення та користування першими музичними інструментами, видається важливим зробити такий висновок. У доісторичній цивілізації Індостану, за виявленими видами «віну» різних типів (труб, барабанів з бронзовими танцівницями, датованими 3500–3000 рр. до н.е. або 4000–3500 рр. до н.е.) ближче до елліністичної кітари, але азійського походження була унікальна цивілізація музично-інструментальної культури (The Form, 1989, с. 27).

Ведичний період історії Індії був ознаменований високим рівнем технології виготовлення музичних струнних інструментів, що дійшли до сьогоднішніх днів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, варто зазначити, що музика Індії ведичного періоду повною мірою відображала основи індійської цивілізації. Тексти «Самаведи» свідчать про те, що цей період розвитку індійського суспільства є найважливішим періодом семантичного розвитку музики. У цей період також активно розвиваються тісно переплетені між собою культура, філософія і релігія індійського суспільства. Соціальні функції музики впливали на поведінку і свідомість індусів незалежно від стану і касты. Соціокультурна роль музики в житті індійського суспільства є визначною, вона вплинула на становлення і розвиток соціокультурних основ індійської цивілізації.

Музика стала важливою складовою в усіх сферах буденного життя. Кожна сім'я, тією чи іншою мірою залучалася до вивчення ведичних гімнів, їх проспівування, танці та гра на інструментах були обов'язковими під час усіх ритуалів і церемоній.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Andreas Leitz, Rick Tantra, Pratisakya Samaveda. A look at the history of the Vedic Sanskrit language and grammar. 2019. URL: <http://surl.li/sgsdt> (дата звернення: 20.05.2023).
2. Anton Killin. The origins of music: Evidence, theory, and prospects. *Music & Science*. 2018. URL: <http://surl.li/sgspr> (дата звернення: 10.09.2023).
3. Arnold Annette R. "A Historical Survey of the Relevance of Music in Man's Philosophy". *All Master's Theses*. 1971. URL: <http://surl.li/sgspw> (дата звернення: 22.04.2023).
4. Beck, Guy L. Sonic Liturgy: Ritual and Music in Hindu Tradition. *Columbia: University of South Carolina Press*. 2012. URL: <http://surl.li/sgspz> (дата звернення: 11.07.2023).
5. Evans Anna E. "Music in India: An Overview". *The Research and Scholarship Symposium*. 7. 2016. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/301479799.pdf> (дата звернення: 18.02.2023).
6. Florentina Ulmeanu Enea. The Origin of Music An Integrative Approach by. 2020. DOI: 10.13140/PG.2.2.12291.32808 (доступ: 19.07.2023).
7. Guy L. Beck. Divine Musical Instruments. Brill's Encyclopedia of Hinduism, Vol. 8. 2013. URL: https://www.academia.edu/37850149/Divine_Musical_Instruments (дата звернення: 2.07.2023).
8. Krishnamachariar M. A History of Classical Sanskrit Literature. Poona. 1927. URL: <http://surl.li/sgskv> (дата звернення: 11.07.2023).
9. Маслюк Н.А. Розвиток театрального, та музичного мистецтва в Індії. *Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка – 2019» / XXI Всеукраїнська наукова конференція*. 2019. С. 107–109. URL: https://eprints.cdu.edu.ua/3490/1/rodzinka_2019%20-107-109.pdf (дата звернення: 21.01.2023).
10. Radhavan V. History of Indian Music on my request. Madras. 1980. P. 32. URL: https://musicacademymadras.in/catalogue/files/journals/Vol.49_1978.pdf (дата звернення: 28.07.2023).
11. Rowell Lewis. Music and Musical Thought in Early India. Chicago: University of Chicago Press. 1992. URL: <http://surl.li/sfuga> (дата звернення: 4.04.2023).
12. Samaveda Samhita. Edited by Satyabrata. Calcutta. 2020. P. 344–360. URL: https://sanskritdocuments.org/doc_veda/samaveda_kauthuma.pdf (дата звернення: 15.05.2023).

13. Shital Mor, Origin and development of indian music in the early periods: a bird's view. *Indian Journal of Flow Research*, Vol. III, Issue IN., 2013. DOI: 10.9780/22307850. URL: <http://oldisrj.lbp.world/UploadedData/2600.pdf> (дата звернення: 14.01.2024).
14. Supriya Pal. Significant role of music in the Vedic age. *International Journal of Sanskrit Research*, 3(5), 2017. P. 51–56. URL: <http://surl.li/sgsqg> (дата звернення: 27.04.2023).
15. The Form and Function of Music in Ancient India. 18–43. URL: <http://surl.li/sgsdx> (дата звернення: 3.09.2023). 1989.
16. The Vedic Music in Historical Development of Indian Music. Edited by Swami Prognananda. Calcutta. 1960. URL: https://ignca.gov.in/Asi_data/28438.pdf (дата звернення: 9.01.2023).

REFERENCES:

1. Andreas Leitz. (2019), Rick Tantra, Pratisakya Samaveda. A look at the history of the Vedic Sanskrit language and grammar. URL: <http://surl.li/sgsdt> (data zvernennya: May 20, 2023). (In English)
2. Anton Killin. (2018), The origins of music: Evidence, theory, and prospects. *Music & Science*. URL: <http://surl.li/sgspr> (data zvernennya: September 10, 2023). (In English)
3. Arnold Annette R. “A Historical Survey of the Relevance of Music in Man’s Philosophy”. *All Master’s Theses*. 1971. URL: <http://surl.li/sgspw> (data zvernennya: April 22, 2023). (In English)
4. Beck, Guy L. (2012), Sonic Liturgy: Ritual and Music in Hindu Tradition. Columbia: *University of South Carolina Press*. URL: <http://surl.li/sgspz> (data zvernennya: July 11, 2023). (In English)
5. Evans Anna E. (2016), “Music in India: An Overview”. *The Research and Scholarship Symposium*. 7. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/301479799.pdf> (data zvernennya: February 18, 2023). (In English)
6. Florentina Ulmeanu Enea. (2020), The Origin of Music An Integrative Approach by. DOI: 10.13140/PT.2.2.12291.32808 (accessed July 19, 2023). (In English)
7. Guy L. Beck. (2013), Divine Musical Instruments. Brill’s Encyclopedia of Hinduism, Vol. 8. URL: https://www.academia.edu/37850149/Divine_Musical_Instruments (data zvernennya: July 2, 2023). (In English)
8. Krishnamachariar M. A (1927), History of Classical Sanskrit Literature. Poona. URL: <http://surl.li/sgskv> (data zvernennya: July 11, 2023). (In English)
9. Masliuk N.A. (2019), Rozvytok teatralnoho, ta muzychnoho mystetstva v Indii [The development of theater and music in India]. *Aktualni problemy pryrodnychkykh i humanitarnykh nauk u doslidzhenniakh molodykh uchenykh “Rodzynka – 2019” / XXI Vseukrainska naukova konferentsiia*. s. 107–109. URL: https://eprints.cdu.edu.ua/3490/1/rodzynka_2019%20-107-109.pdf (data zvernennya: January 21, 2023). (In Ukrainian)
10. Radhavan V. (1980), History of Indian Music on my request. Madras. P. 32. URL: https://musicacademymadras.in/catalogue/files/journals/Vol.49_1978.pdf (data zvernennya: July 28, 2023). (In English)
11. Rowell Lewis. (1992), Music and Musical Thought in Early India. Chicago: University of Chicago Press. URL: <http://surl.li/sfuga> (data zvernennya: April 4, 2023). (In English)
12. Samaveda Samhita. (2020), Edited by Satyabrata. Calcutta. P. 344–360. URL: https://sanskritdocuments.org/doc_veda/samaveda_kauthuma.pdf (data zvernennya: May 15, 2023). (In English)
13. Shital Mor, (2013). Origin and development of indian music in the early periods: a bird's view. *Indian Journal of Flow Research*, Vol. III, Issue IN., DOI: 10.9780/22307850. URL: <http://oldisrj.lbp.world/UploadedData/2600.pdf> (data zvernennya: January 14, 2024). (In English)
14. Supriya Pal. (2017), Significant role of music in the Vedic age. *International Journal of Sanskrit Research*, 3(5), 51–56. URL: <http://surl.li/sgsqg> (data zvernennya: April 27, 2023). (In English)
15. The Form and Function of Music in Ancient India. (1989), P. 18–43. URL: <http://surl.li/sgsdx> (data zvernennya: September 3, 2023). (In English)
16. The Vedic Music in Historical Development of Indian Music. (1960), Edited by Swami Prognananda. Calcutta. URL: https://ignca.gov.in/Asi_data/28438.pdf (data zvernennya: January 9, 2023). (In English)

УДК 784.3:781.6+78.02/.07

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-15>

Валерія ТУЛІС

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

ORCID: 0009-0006-3476-8271

Олена УСТИМЕНКО-КОСОРІЧ

доктор педагогічних наук, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хореографії та музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002

ORCID: 0000-0001-9686-7626

Бібліографічний опис статті: Туліс, В., Устименко-Косоріч, О. (2024). Камерно-вокальний доробок Клода Дебюссі у контексті ставлення композиторського стилю. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 110–117, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-15>

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ДОРОБОК КЛОДА ДЕБЮССІ У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Мета статті – розкрити композиційні особливості вокальної творчості К. Дебюссі; визначити значення камерно-вокального доробку у становленні індивідуального стилю композитора.

Методологія заснована на комплексі методів, що включає історико-культурологічний (встановлення причинно-наслідкових зв'язків еволюції творчості К. Дебюссі), структурно-функціональний (оцінка значення камерно-вокального мистецтва у формуванні композиторського стилю) та музично-виконавський (виявлення специфічних особливостей музичного висловлення) підходи. З інших методів застосовано: історико-структурний, компаративний аналіз, систематизація, узагальнення та ін.

Наукова новизна полягає в тому, що камерно-вокальний доробок К. Дебюссі як визначальний жанр у становленні композиторського стилю, ще не був предметом окремого дослідження, що визначає новизну пропонованої тематики.

Висновки. Камерно-вокальний жанр відіграв визначальну роль у становленні композиторського стилю К. Дебюссі. Всі вокальні твори, що складають майже половину доробку (понад 80 творів), написані на тексти французьких поетів. Це обумовило пошуки К. Дебюссі відповідних музичних засобів для їх «озвучення». В різні періоди композитор звертався до творчості поетів парнаської школи (Т. Банвіль, П. Бурже, Ш. Леконт-де-Ліль, Т. Готьє та ін.), віршів поетів-символістів (Ш. Бодлер, С. Маларме, П. Луїс, П. Верлен), навіть французьких поетів XV століття (Фр. Війона, Ш. Орлеанський, Т. Л'Ерміта). Невідповідність літературних творів щодо його музичних прагнень ініціювала написання К. Дебюссі романсів на власні прозові тексти (цикл «Ліричні прози», «Різдво дітей, які лишилися без даху над головою»). Особливу роль у формуванні індивідуального стилю К. Дебюссі-музиканта відіграла поезія Поля Верлена, на тексти якого композитором написано понад 20 мініатюр (у т. ч. цикли «Галантні свята», «Три вірші Верлена», «Забуті арієтти» тощо). Саме вірші Верлена спонукали Дебюссі шукати дещо подібне для оперного лібрето, яким став сюжет «Пеллеас і Мелізанда» (за драмою М. Метерлінка). Пісні та романси раннього періоду К. Дебюссі визначають незвичайну поетику творчості композитора і французької вокальної музики загалом, шляхи якої були намічені його відкриттями у передачі символістських текстів. З огляду на новації форми та музичної мови вокальних мініатюр саме К. Дебюссі створив особливий тип національної вокальної декламації, відкривши абсолютно нову епоху в камерно-вокальному мистецтві й розвив це в інших (симфонічному, оперному, інструментальному) жанрах, які опановував, починаючи з 1890-х років.

Ключові слова: французька вокальна музика, камерно-вокальна творчість К. Дебюссі, композиторський стиль, національне музичне мистецтво, символістська естетика, музичне мислення, новітні виразні засоби.

Valeriia TULIS

Senior Lecturer at the Department of Chamber Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Honored Artist of Ukraine, 1-3/11 Arkhitektor Horodetskyi St, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0006-3476-8271

Olena USTYMENKO-KOSORICH

Doctor of Pedagogical Sciences, PhD of Art Studies, Professor at the Department of Choreography and Musical Art, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 87 Romenska St, Sumy, Ukraine, 40002
ORCID: 0000-0001-9686-7626

To cite this article: Tulis, V., Ustymenko-Rosorich, O. (2024). Kamerno-vokalnyi dorobok Kloda Debiussi u konteksti stavlennia kompozytorskoho styliu [Chamber and vocal works of Claude Debussy in the context of the establishment of a composing style]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 110–117, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-15>

CHAMBER AND VOCAL WORKS OF CLAUDE DEBUSSY IN THE CONTEXT OF THE ESTABLISHMENT OF A COMPOSING STYLE

The purpose of the article is to reveal the compositional features of C. Debussy's vocal work; determine the importance of chamber and vocal work in the formation of the composer's individual style.

The methodological basis. The methodology is based on a complex of methods, which includes historical-cultural (establishment of cause-and-effect connections of the evolution of C. Debussy's work), structural-functional (assessment of the importance of chamber-vocal art in the formation of the composer's style) and musical-performance (identification of specific features of musical statements) approaches. Other methods used include: historical-structural, comparative analysis, systematization, generalization, etc.

Scientific novelty lies in the fact that the chamber-vocal work of C. Debussy, as a defining genre in the formation of the composer's style, has not yet been the subject of a separate study, which determines the novelty of the proposed topic.

Conclusions. The chamber-vocal genre played a decisive role in the formation of C. Debussy's compositional style. All vocal works, which make up almost half of the work (more than 80 works), are written to the texts of French poets. This led to C. Debussy's search for suitable musical means for their "voicing". In different periods, the composer turned to the work of poets of the Parnassus school (T. Banville, P. Bourget, S. Lecomte-de-Lille, T. Gauthier, etc.), poems by symbolist poets (S. Baudelaire, S. Mallarmé, P. Louis, P. Verlaine), even French poets of the 15th century (Fr. Villon, S. Orleans, T. L'Hermita). The inconsistency of literary works in relation to his musical aspirations prompted C. Debussy to write romances based on his own prose texts (the cycle "Lyrical pros", "Christmas of children who were left without a roof over their heads"). A special role in the formation of the individual style of C. Debussy the musician was played by the poetry of Paul Verlaine, to the texts of which the composer wrote more than 20 miniatures (including the cycles "Gallant Holidays", "Three Verlaine Poems", "Forgotten Ariettas", etc.). Verlaine's poems prompted Debussy to look for something similar for the opera libretto, which became the plot of "Pelleas and Mélisande" (based on the drama by M. Maeterlinck).

The songs and romances of C. Debussy's early period define the unusual poetics of the composer's work and French vocal music in general, which followed the path outlined by his discoveries in the transmission of Symbolist texts. Given the innovations in the form and musical language of C. Debussy's vocal miniatures, it was he who created a special type of national vocal recitation, opening a completely new era in the field of chamber-vocal art, and developed it in other (symphonic, operatic, instrumental) genres that he mastered in his work, starting from the 1890s.

Key words: French vocal music, chamber and vocal works of C. Debussy, composer's style, national musical art, symbolist aesthetics, musical thinking, the latest means of expression.

Актуальність проблеми. Камерно-вокальна творчість К. Дебюссі (1862- 1918), незважаючи на її дещо відокремлене місце в доробку митця, відіграла дуже важливу роль у становленні його творчої особистості, музичного мислення та індивідуального стилю. Дебюссі як композитор формувався саме у вокальній музиці – у ранній період (до 1891 року) більшість написаних ним творів – вокальні. У вокальних жанрах найвільніше виражалось його відчуття музики і прагнення зробити її сучаснішою, відповідною новим художнім ідеям та образам, що впроваджувались у європейському мистецтві наприкінці XIX – на початку XX століття.

Посідаючи скромне місце у музиці К. Дебюссі 1890-х років, порівняно з його оперною, симфонічною та інструментальною музикою, вокальні твори цього десятиліття визначають і допомагають краще зрозуміти основні напрямки художніх пошуків композитора. Зміни у принципах композиції в інших жанрах цього періоду, прямо пов'язані з досягненнями та винаходами К. Дебюссі у вокальній музиці, що реалізовувались через своєрідне прочитання та оригінальне «перекладення» на музику літературних текстів французьких поетів, сучасників композитора. Адже саме через поетичні тексти К. Дебюссі опановував закономірності

створення художніх образів, перевели принципи організації структури та форми поезії в музику. Результатом експериментів й пошуків нових виразних можливостей втілення літературних текстів у музиці стало впровадження К. Дебюссі у французькому мистецтві нового жанру *mélodie*.

Нові підходи і розуміння композитором взаємодії поезії та музики багато в чому визначили розвиток певних музичних жанрів доби *fine de siècle* у Франції. Новації музичного висловлювання, які запроваджував у своїй вокальній творчості К. Дебюссі, були обумовлені насамперед такими процесами у поезії, як «революція у поетичній мові» та поширенням таких її різновидів, як «вірші у прозі», «вільний вірш» (верлібр), а також спробою реалізувати ідею про «поезію, яка мовчить» тощо. Переосмислення методів створення художніх образів у поезії здобуло відображення й в музиці, де К. Дебюссі одним із перших чуйно зреагував на сміливі поетичні експерименти сучасників. У цьому зв'язку вивчення особливостей музичного втілення поетичних образів у камерно-вокальному доробку композитора актуалізує процес розуміння еволюції художніх та стилістичних засад як творчості К. Дебюссі, так і європейської музики періоду *fine de siècle* у цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні роки камерно-вокальний доробок К. Дебюссі привертає увагу дослідників як галузь його творчості, в якій формувався індивідуальний стиль композитора, відбувався пошук виразних засобів та власного музичного висловлювання тощо. Деякою мірою ці питання висвітлюються у дослідженнях французької музики зазначеного періоду та загальних аспектів творчості К. Дебюссі (праці Т. Гнатів, 1993, 2013; В. Жаркової, 2021; О. Корчової, 2020; Дж. Бріско (J. Briscoe), 1990 та ін.). Безпосередньо проблеми камерно-вокального доробку композитора вивчали А. Асатурян (2014), Л. Горелик (2003), Лі Цин (2015), С. Луковська (2005; 2011) та ін. Але як чинник становлення композиторського стилю камерно-вокальний доробок К. Дебюссі не був предметом окремого дослідження.

Мета статті – розкрити композиційні особливості вокальної творчості К. Дебюссі; визначити вплив камерно-вокального доробку на становлення індивідуального стилю композитора.

Виклад основного матеріалу. Постать Клода Дебюссі сходить на європейських музичних обрядах у період *fine de siècle*, позначеному значними змінами у мистецтві і культурі. Характерні для цієї доби пошуки новаторського бачення музичних жанрів, форм, засобів виразності, знайшли яскраве віддзеркалення у творчості композитора. К. Дебюссі увійшов в історію музики як перший визначний представник музики Новітнього часу, у творчості якого були розширені всі виразні можливості музики: гармонія, фактура, тембр, музична форма. Він розробив стиль письма, що став моделлю для багатьох французьких композиторів, які прагнули втілювати у своїх творах нову стилістику національного мистецтва.

Проте, відносно панівних тенденцій того часу, у соціальному житті композитор був доволі пасивним: не входив до жодного музичного товариства, не займався просвітницькою діяльністю, навіть зневажливо ставився до реклами та поширення своїх творів. К. Дебюссі не обіймав офіційних посад, зрідка з'являвся на публіці як піаніст або диригент, не залишив після себе прямих учнів. Втім, у французькому мистецтві у нього було багато послідовників, серед яких такі видатні митці, як М. Равель, Д. Мійо, Ф. Пуленк, О. Мессіан, А. Жоліве, П. Булез, А. Дютійє та ін. Вплив К. Дебюссі поширився в усьому світі, що визнавали й інші композитори (зокрема Б. Барток, А. Берг, А. Веберн, І. Стравінський та ін.).

Щоб осмислити еволюцію художнього стилю К. Дебюссі, варто згадати стрімку парадигму його творчого шляху. Займатися музикою Клод почав у сім років, виявивши одразу видатні здібності: 1872 року його прийняли до Паризької консерваторії, а 1876 року він отримав I премію з сольфеджіо. На початку того ж 1876 року відбувся перший публічний виступ К. Дебюссі (як піаніста в ансамблі та акомпаніатора співачки Л. Мендес у м. Шоні). Акомпанування вокалістам стає основним заняттям, що приносить юному Дебюссі заробіток. Так, у 1880 році, після повернення з європейської подорожі з сім'єю Н. Фон Мекк у Париж, він працює акомпаніатором на курсах співу мадам Маро-Сенті. Важливу роль у цей час у творчому зростанні композитора відіграло знайомство зі

співачкою Марі Ваньє¹. Зокрема у 1882 році, разом з М. Ваньє та скрипалем М. Тіберсом, відбулось перше концертне виконання творів К. Дебюссі.

Отже, саме акомпаніаторська практика підштовхнула К. Дебюссі до написання камерно-вокальних опусів. Так, у 1879 році (згідно каталогу) з'являється перший твір композитора – *Mélodie* на текст А. де Мюссе, у 1882 році його перший опублікований твір – романс «Зоряна ніч» на слова Т. де Банвіля. У 1884 році вийшов клавір ліричних сцен для голосу в супроводі фортепіано «Чудове дитя», а в 1888 – «Забуті арієти» (слова П. Верлена). За два роки по тому митець видав «П'ять поем Шарля Бодлера» (1890), в яких було узагальнено добутки першого творчого десятиліття. Цей твір хоч і не приніс йому слави, але його високо оцінив лідер французьких поетів-символістів Стефан Малларме, що відіграло вирішальну роль у подальшій творчій долі композитора (Клод Ашіль Дебюссі. Вікіпедія). В 1891–1892 роках був створений перший зошит романсів «Галантні свята» на слова П. Верлена, який композитор так само, як і більшість попередніх вокальних опусів, присвятив М.-Б. Ваньє. Однак з початку цього десятиліття художні інтереси К. Дебюссі переносяться у площину оперної та інструментальної музики. Камерно-вокальний жанр стає ніби «тісним» для композиторських задумів і відсувається у затінок масштабніших творів.

В перше творче десятиліття немаловажну роль у формуванні стилю молодого композитора відіграло отримання у 1884 році першої римської премії – головної винагороди в Паризькій консерваторії, що надавала можливість талановитим митцям стажуватися в Римі. Однак академічні форми і тематика, втілення яких вимагали від стипендіатів у їх звітних творах, не задовольняли К. Дебюссі, який прагнув створювати нову музику, відповідну духові його часу. Він відмовляється від подальшої участі в конкурсі і достроково повертається в Париж, з наміром творити «свою» музику, так і не закінчивши освіти.

Ці наміри здійснились після низки випробувань, насамперед подолання К. Дебюссі сторонніх впливів у творчості. Треба відзна-

¹ Композитор був закоханий у Марі-Бланш Ваньє (1834–1889) ще під час навчання в консерваторії. Маючи чудовий голос, вона надихнула Дебюссі на створення перших вокальних творів, ставши їх першою виконавицею. Вдячний автор називав її «мелодичною феєю», присвятивши Марі-Бланш найбільше своїх романсів.

чити, що у творчості митця вони мали різну силу й характер. Наприклад, впливи російської музики були своєрідною апробацією власного почерку. Однак захоплення музикою Р. Вагнера, під чари якої К. Дебюссі потрапив після відвідування Байройта у 1888 році, композитор долав протягом всього наступного десятиліття. Дебюссі всіма силами боровся з «вагнеріанством» не тільки у своїй, а й загалом у французькій музиці, визнаючи цей стиль неприродним для національної культури. Однак впливи німецького майстра визнаються очевидними у єдиній завершеній опері К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» (Гнатів, 2013, с. 39).

Знайти свій стиль, що презентував французький дух і національний менталітет, К. Дебюссі вдалося після демонстративного повернення із Риму і скандалу в консерваторії (1887), коли митець зблизився з гуртком Стефана Малларме. Активно спілкуватися з поетом К. Дебюссі почав після видання своїх «П'яти поем Шарля Бодлера» (1990), які дуже високо оцінив С. Малларме. На знаменитих «Елітарних вівторках» поета композитор познайомився з іншими представниками поетичного символізму – Ш. Морісом, А. Реньє, П. Луїсом та ін. Як результат, у цей період у своїй вокальній творчості К. Дебюссі звертається до віршів С. Малларме, П. Бурже, П. Верлена (Гнатів, 2013, с. 37).

Саме завдяки роботі з текстами поетів-символістів був закладений початок музичного символізму, де, подібно до того, як поети оперували символами вербальними, композитор запроваджує «звукові символи». Часто К. Дебюссі не міг знайти відповідних текстів, у яких виявлялись мрійливість, витончена чуттєвість, невизначеність настроїв, стриманість почуттів поряд з захоплюючими поривами радощі. Це підштовхнуло його до створення романсів на власні прозаїчні тексти («Ліричні прози», 1892–1893). Вершиною та квінтесенцією вираження символістських образів у К. Дебюссі став цикл «Пісні Білітіс» на слова П'єра Луїса (1897–1898) (Лі Цин, 2015, с. 236).

На формування композиторського стилю не менш, ніж спілкування з поетами, у музичному плані вплинуло знайомство К. Дебюссі в 1891 році з Еріком Саті – піаністом, який працював тапером у трактирі. К. Дебюссі привернули як незвичайні імпровізації цього музи-

канта, так і його незалежний характер, оригінальне мислення й думки про музику. Вільні від стереотипів судження Е. Саті, а також його новаторські фортепіанні та вокальні твори укріпили К. Дебюссі у правильності обраного ним шляху.

Поряд з поетичними та музичними враженнями, на становленні творчої естетики К. Дебюссі відобразився вплив *живопису*, насамперед французького імпресіонізму. Композитора в ньому вразили динамічність погляду на красу світу, гра світлотіней, переважання світлих кольорів, прагнення «зупинити мить». Імпонувало К. Дебюссі й те, що художників-імпресіоністів не цікавили традиційні міфологічні образи або середньовічна тематика, вони «досліджували» фізичний світ, зображували те, що було навколо, тут і зараз.

Ще одним джерелом становлення художньої естетики та музичного стилю К. Дебюссі стала східна музика й культура загалом. У 1889 році на Всесвітній виставці в Парижі композитор почув «яванський гамелан»², звучання якого настільки його вразило, що він почав експериментувати з новими, позаєвропейськими підходами щодо використання тембру, гармонії та форми. Екзотичні враження надихнули його на використання східних етнічних музичних елементів, створення екзотичної звукової атмосфери у своїх творах.

Певним чином, до цього треба додати інтерес К. Дебюссі до східних езотеричних учень: ідеї духовного просвітлення, глибокого знання природи та гармонії з нею. Це знайшло відображення у його музиці у використанні специфічних гармонічних та тематичних елементів (прагнення створити враження містичності й таємничості³). Як наслідок, з часом «“Клод Французький” розвив у себе виняткову витонченість натури, рідкісний дар бачити та видобувати поезію з прозаїчних речей, зміг піднятися на найвищий щабель художньої образності» (Корчова, 2020, с. 184).

Щоб все це перепплавити у власному оригінальному стилі, К. Дебюссі і сам мав бути неповторною особистістю. Митець був переконаний у тому, що справжня консерваторія

для музиканта – вічний ритм моря, шелестіння листя і тисячі маленьких шумів, до яких слід прислухатися. Він прагнув створювати таку музику, яка б допомогла почути невимовну красу природи. Назви творів К. Дебюссі народжені враженнями від оточуючого світу: це краса місячної ночі (фортепіанна мініатюра «Місячне сяйво»), вільний плін хмарин (симфонічний триптих «Хмарини»), звуковий портрет (прелюдія «Дівчина з волоссям кольору льону»), заворожливий образ казкового храму («Затонулий собор»).

Головним своїм завданням митець вважав передачу звуками власних вражень від явищ, що його оточували, використовуючи при цьому інноваційні музичні засоби виразності – насамперед гармонію, тембри, фактуру. Дебюссі прагнув повернути музиці свободу, властиву їй більше, ніж будь-якому іншому мистецтву. Адже музика не обмежена більш чи менш точним відтворенням предметів та явищ й здатна виявити потаємні зв'язки між природою та уявою, піднятися над реальністю й передати враження від побаченого чи почутого.

Попри все, дослідники висловлюють думку щодо суперечливості художньо-естетичної платформи композитора: «Величезний митець – і надивовижу холодна далекість від великої громадянської теми; жадібне намагання втілити реально дане – і суб'єктивізм, який так часто обмежує його; пошуки демократичних ідеалів музичного життя – і така безсумнівна печать аристократизму на багатьох творах; закоханість у класичні принципи XVIII ст. і створення ладо-гармонічної мови, яка зухвало порушує ці принципи; то повнокровна могутність і життєрадісний шал, то тендітна рафінованість стилю; найбільш елегантна вишуканість – і дивовижна життєствердність музики» (Гнатів, 1993, с. 71). У цих протиріччях – весь Дебюссі, його неповторна самобутність і творча індивідуальність.

Щодо тематики вокальних мініатюр – композитор найчастіше обирав тему природи, природних ландшафтів, змальовував музичними засобами природні явища, красу лісів, річок та морів, що створювали атмосферу спокою та утаємниченості. Не менш улюбленою була для композитора любовна лірика, але тут він обирав особливий тип поезії – «поезію тиші». Вірші романтичного типу з нашаруванням пристрасних почуттів його не приваблювали,

² Яванський гамелан – традиційний ансамбль інструментів, який походить з острова Ява в Індонезії. Гамелан складається з металевих перкусійних інструментів: металеві тарілки (кенчян), металеві бубни (кетук), гонги (гонг агунг), металеві пластини (келек) та ін.

³ Більш докладно про це див. : В. Жаркова (2021).

навпаки, Дебюссі була близькою «витонченість емоційного стану, бажання кохання із сумним тлом, невимовна ніжність у парадигмі недовомовленості, загадковості» (Луковська, 2011, с. 198).

Світ людської душі та світ природи поєднуються у символістській поезії воедино: саме в цьому полягала сутність методу втілення композитором символістських образів у музиці (любовні сцени як правило, змальовуються на лоні природи, поетичні паралелі між станом якої та почуттями героїв виводяться на перший план). Особливе місце у віршах поетів-символістів, як відомо, займали звукообрази природи: це могла бути весела пісня вітру або навпаки, сумна пісня дощу, танець дощу, шелестіння трави, спів пташок тощо. Все це було чудовим матеріалом для музичного втілення, отже, саме такий тип поезії був близький світосприйняттю К. Дебюссі. «Символістська поезія, яка зосереджена на “невимовному” і використовує слово не тільки і не стільки в його конкретиці, а в майже музичному, чисто звуковому значенні, підказувала К. Дебюссі внутрішню “мелодію” вірша, яку він і виявляв своєю музикою. Цей поетичний стиль, який складає первісну точку в пошуках К. Дебюссі щодо відповідної музичної інтонації, вирізняється своєю метатекстовістю, частіше за все – це “тексти про тексти”, у яких символістські значення слів важливіші за їхні прямі вербальні сенси» (Асатурян, с. 190).

Створюючи вокальні цикли, композитор зазвичай відбирав вірші одного поета і групував їх за власним розсудом, слідуючи певній логіці: або протиставляючи контрастні сфери, або розвиваючи певну ідею. У циклізації вокальних мініатюр (що надалі проявиться в циклізації фортепіанних або оркестрових п'єс) Дебюссі віддавав перевагу симетричній тричастинності: «Галантні свята» (перша і друга серія – по три пісні), «Три пісні Білітіс», «Три вірші Верлена», «Три вірші Малларме», «Три пісні Шарля Орлеанського», «Три балади Війона», «Три пісні Франції» та ін.

Прагнення К. Дебюссі щодо осучаснення музичного мистецтва відобразилось у створенні ним нового типу вокальної мініатюри, яка у Франції отримала назву *mélodie*. Такий тип вокального твору, пов'язаний з особливим типом вокального інтонування, називається «вірш з музикою» або «вірш у звуках».

Поетичний текст *mélodie* ніколи не змінюється (не повторюються слова, не порушується ритм тощо), головним завданням є донесення до слухача семантики поезії, її атмосфери, ритму, важливості кожного слова, показ розвитку образу та його кульмінації. У *mélodie* К. Дебюссі створив абсолютно новий тип вокалізації. *Силабічна речитатива*, що відображає специфіку французької мови, є майже безакцентною й дуже відрізняється від розмовної мови.

Витоки вокальних *mélodie* Дебюссі дослідники знаходять у середньовічному церковному співі та у григоріанській псалмодії. Мелодичним лініям романсів та пісень композитора часто притаманне повторювання одного звуку, на якому довго тримається вокальна партія, отже, важливим аспектом стає ритміка вокальної лінії. Як і в григоріанському співі, у романсах Дебюссі ритмоінтонації засновані на плавних фігурах з дуолей та тріолей із смисловими паузами в кінці кожної фрази. За такого викладення вокальної партії для кожного твору композитор завжди довго шукав єдиний можливий варіант акомпанементу. При тому фортепіанна партія в романсах набувала виключно самостійної ролі, ніколи не слугуючи просто акомпанементом і не ототожнюючись з вокальною партією.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Камерно-вокальний жанр відіграв визначальну роль у становленні композиторського стилю К. Дебюссі. За кількістю вокальних творів складають майже половину доробку (понад 80 творів для голосу у супроводі фортепіано). Всі вони написані на тексти французьких поетів, що обумовило пошуки відповідних музичних засобів для їх «озвучення». В ранній період композитор звертався до творчості поетів парнаської школи (Т. Банвіль, П. Бурже, Ш. Леконт-де-Ліль, Т. Готьє та ін.). У 1890-ті роки – до віршів поетів-символістів (Ш. Бодлер, С. Малларме, П. Луїс, П. Верлен). Починаючи з 1904 року, він «відкрив» для себе французьких поетів XV століття – Франсуа Війона, Шарля Орлеанського та Тристана Л'Ерміта. Незадоволеність літературними творами щодо втілення його прагнень зумовила написання К. Дебюссі романсів на власні прозові тексти (цикл «Ліричні прози», останній вокальний опус «Різдво дітей, які лишилися без даху над головою»).

Особливу роль у формуванні К. Дебюссі-музиканта відіграла поезія Поля Верлена, на тексти якого композитором написано понад 20 вокальних мініатюр (у тому числі вокальні цикли «Галантні свята», «Три вірші Верлена», «Забуті арієти» та ін.). Творчість П. Верлена слугувала також імпульсом для написання багатьох творів інших жанрів (зокрема фортепіанні п'єси «Місячне сяйво», «Серенада», «Кортеж», «Маріонетки», «У човні», «Фавн», «Жиги» та ін.). Саме вірші Верлена спонукали Дебюссі шукати дещо подібне для оперного лібрето, в результаті був використаний сюжет «Пеллеас і Мелізанда» (за драмою М. Метерлінка). Пісні та ромansi раннього періоду К. Дебюссі, зокрема на тексти П. Верлена, виявляють незвичайну поетику творчості композитора і багато в чому генерують стиль як самого митця, так і французької вокальної музики, подальший розвиток якої йшов шляхом, наміченим його відкриттями у передачі символістських текстів. З огляду на новації форми та музичної мови

вокальних мініатюр Клода Французького, саме він створив особливий тип чисто французької вокальної декламації, відкривши абсолютно нову епоху в галузі камерно-вокального мистецтва, і розвив це в інших – симфонічному, оперному та інструментальному жанрах, починаючи з 1890-х років.

Отже, визначальними витоками та основними чинниками формування індивідуального стилю у творчості К. Дебюссі стали: поезія символістів, живопис імпресіоністів, захоплення східним мистецтвом та релігійно-філософськими вченнями. До цього слід додати також вплив Р. Вагнера та Е. Саті з його позицією нової французької музики. В комплексі все це допомогло К. Дебюссі увібрати різні ідеї й переплавити їх у неповторному, унікальному стилі, що став мейнстрімом в академічній музиці ХХ століття. Подальше вивчення та аналіз цих чинників та їх перетворення у музиці К. Дебюссі окреслює перспективи розробки пропонованої тематики.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Асагурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі: етапи становлення, віяння часу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класика в сучасній культурі* : зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 41. С. 184–194.
2. Гнатів Т. Ф. Клод Дебюссі – реформатор музичного театру. *Часопис Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2013. № 3. С. 35–43.
3. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть. Київ: Муз. Україна, 1993. 207 с.
4. Горелик Л. Особливості інтерпретації вокальних творів К. Дебюссі у вітчизняному виконавстві. *Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах* : зб. наук. пр. Харків, 2003. Ч. І. Мистецтвознавство. С. 78–91.
5. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130. С. 24–51.
6. Клод Ашіль Дебюссі. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%BE%D0%B4_%D0%94%D0%B5%D0%B1%D1%8E%D1%81%D1%81%D1%96 (дата звернення 05.06.2024)
7. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 469 с.
8. Лі Цин. Вокальний цикл Клода Дебюссі «Пісні Білітіс» на тексти П'єра Луїса: принципи об'єднання циклу. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2015. Вип. 51: Культурологія та мистецтвознавство. С. 166–174.
9. Луковська С. Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2005. 188 с.
10. Луковська С. Принципи співвідношення поезії та музики в ранніх вокальних мініатюрах Клода Дебюссі. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 197–206.
11. Briscoe J. Claude Debussy: a guide to research. New York: Garland, 1990. 504 p. (Garland reference library of the humanities; vol. 771. Composer resource manuals; vol. 27). URL: <https://archive.org/details/claudedebussygui0000briscoe/2up?q=debussysme> (accessed: 03.04.2022).

REFERENCES:

1. Asaturian A. (2014). Kamerno-vokalnyi styl K. Debiussi: etapy stanovlennia, viiannia chasu [Chamber and vocal style of K. Debussy: stages of formation, trends of time]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Kharkiv. Vol. 41. P. 184–194. [in Ukrainian].
2. Hnativ T.F. (2013). Klod Debiussi – reformator muzychnoho teatru [Claude Debussy – reformer of musical theater]. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*. Kyiv. № 3. P. 35–43 [in Ukrainian].

3. Hnativ T. F. (1993). Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit [Musical culture of France at the turn of the 19th–20th centuries]. Kyiv. 207 p. [in Ukrainian].
4. Horelyk L. (2003). Osoblyvosti interpretatsii vokalnykh tvoriv K. Debiussi u vitchyznianomu vykonavstvi [Peculiarities of interpretation of vocal works by K. Debussy in domestic performance]. *Rozvytok innovatsiinykh protsesiv u navchalno-vykhovnykh zakladakh*. Kharkiv. Issue I. P. 78–91. [in Ukrainian].
5. Zharkova V.B. (2021). Muzyka Kloda Debiussi i Morisa Ravelia: suchasnyi pohliad na problemu stylovoi identyfikatsii [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of stylistic identification]. *Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*. Kyiv. Issue 130. P. 24–51. [in Ukrainian].
6. Klod Ashil Debiussi [Claude Achille Debussy]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%BE%D0%B4_%D0%94%D0%B5%D0%B1%D1%8E%D1%81%D1%81%D1%96 (data zvernennia 05.06.2024) [in Ukrainian].
7. Korchova O.O. (2020). Muzychnyi modernizm yak terra cognina [Musical modernism as terra cognina]. *Monograph*. Kyiv. 469 s. [in Ukrainian].
8. Li Qing. (2015). Vokalnyi tsykl Kloda Debiussi “Pisni Bilitis” na teksty P’iera Luisa: pryntsyipy ob’iednannia tsykladu [Claude Debussy’s vocal cycle “Songs of Bilitis” to texts by Pierre Louis: principles of unification of the cycle]. *Kyiv musicology: a collection of articles*. Kyiv. Issue 51: Culturology and art history. P. 166–174 [in Ukrainian].
9. Lukovska S. (2005). Vokalni miniatiury K. Debiussy na slova P. Verlena v konteksti kamerno-vokalnoi tvorchosti kompozytora [Vocal miniatures by C. Debussy to the words of P. Verlaine in the context of the composer’s chamber and vocal work]. *Thesis for the degree of candidate of art history: 17.00.03 Musical art*. Kyiv. 188 p [in Ukrainian].
10. Lukovska S. (2011). Pryntsyipy spivvidnoshennia poezii ta muzyky v rannikh vokalnykh miniatiurakh Kloda Debiussi [The principles of the relationship between poetry and music in the early vocal miniatures of Claude Debussy]. *Kyiv musicology: a collection of articles*. Kyiv. Issue 38. P. 197–206. [in Ukrainian].
11. Briscoe J. (1990). Claude Debussy: a guide to research. New York: Garland. 504 p. (Garland reference library of the humanities; vol. 771. Composer resource manuals; vol. 27). URL: <https://archive.org/details/claudedebussygui0000bris/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 03.04.2022) [in English].

УДК 792.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-16>**Оксана ЦИСЕЛЬСЬКА**

викладач кафедри режисури та акторської майстерності, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0002-2869-2454

Бібліографічний опис статті: Цисельська, О. (2024). Театральна біографістика періоду ренесансних ідеалів. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 118–124, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-16>

ТЕАТРАЛЬНА БІОГРАФІСТИКА ПЕРІОДУ РЕНЕСАНСНИХ ІДЕАЛІВ

У статті порушено проблеми становлення та розвитку театральної біографістики. Проаналізовано розвиток театральної біографістики періоду Ренесансу на прикладі театрів Італії, Франції, Англії, Іспанії. Наведено характеристики біографістики у контексті театрального мистецтва. **Мета статті** – дослідження і узагальнення становлення та розвитку театральної біографістики періоду Ренесансу. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні комплексу теоретичних та емпіричних методів. Зокрема, було залучено метод ретроспективного аналізу, структурно-функційний метод, а також порівняльно-історичний, метод типології та ін. Важливим для дослідження є культурологічний підхід, у межах якого розвиток цивілізації людей розглядається у межах культурно-історичних епох. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному культурологічному дослідженні театральної біографістики періоду Ренесансу, у систематизації широкого фактичного матеріалу з історії італійського, французького, англійського та іспанського театрів окресленого періоду, що стосуються біографістики, творчості видатних драматургів, твори яких ґрунтуються на персоніфікованому підході. **Висновки.** Узагальнюючи ретроспективний аналіз процесу розвитку та становлення театральної біографістики періоду Ренесансу, можемо зазначити, що саме на цьому етапі закінчується чітко виражена персоніфікація у театральних постановках. Театр Відродження усе більше орієнтується на образ Людини з різними її характерними особливостями, вадами, талантами тощо. Епоха Богів та Святих, що була характерна для попередніх культурно-історичних етапів – античності і середньовіччя – відходить у минуле, а гуманістичні ідеали усе більше формують середовище людей, у якому кожен – це особистість, індивідуум. Безумовно, цей підхід є однією із ланок еволюції суспільства і заслуговує на увагу та урахування у дослідженні. Проте маємо констатувати той факт, що театральне мистецтво з позиції театральної біографістики у подальшому своєму онтогенезі на противагу попереднім етапам на деякий час буде переживати певний помірний розвиток.

Ключові слова: театрально біографістика, ренесанс, театр, персоніфікованість.

Оксана TSYSELSKA

Teacher of the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, E. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0002-2869-2454

To cite this article: Tsyselska, O. (2024). Teatralna biohafistyka periodu renesansnykh idealiv [Theatrical biography of the period of Renaissance ideals]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 118–124, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-16>

THEATRICAL BIOGRAPHY OF THE PERIOD OF RENAISSANCE IDEALS

The article deals with the problems of formation and development of theatrical biography. The development of theatrical biography during the Renaissance period is analyzed using the examples of theaters in Italy, France, England, and Spain. Characteristics of biography in the context of theatrical art are given. **The purpose** of the article is to research and generalize the formation and development of theatrical biography of the Renaissance period. **The research methodology** is based on the application of a complex of theoretical and empirical methods. In particular, the method of retrospective analysis, the structural-functional method, as well as the comparative-historical method, the typology method, etc., were involved. Important for research is the cultural approach, within which the development of human civilization is considered within cultural and historical eras. **The scientific novelty** of the study consists in a complex cultural study of theatrical biographies of the Renaissance period, in the systematization of a wide factual material from the history of Italian, French, English and Spanish theaters of the defined period, relating to biographies, the work of outstanding playwrights, whose works are based on a personified approach. **Conclusions.** Summarizing

the retrospective analysis of the process of development and formation of theatrical biography during the Renaissance period, we can note that it is precisely at this stage that clearly expressed personification in theatrical productions ends. The Renaissance Theater focuses more and more on the image of Man with his various characteristic features, defects, talents, etc. The era of Gods and Saints, which was characteristic of the previous cultural and historical stages – antiquity and the Middle Ages – is receding into the past, and humanistic ideals increasingly shape the environment of people, in which everyone is a person, an individual. Undoubtedly, this approach is one of the links of the evolution of society and deserves attention and consideration in research. However, we must state the fact that theater art from the standpoint of theatrical biography in its further ontogenesis, in contrast to the previous stages, will experience a certain moderate development for some time.

Key words: *theatrical biography, renaissance, theater, personification.*

Постановка проблеми та актуальність теми дослідження. В сучасних умовах все більший акцент здійснюється на персоніфікованість у театральному мистецтві. Театральна біографістика стає предметом дослідження останнього часу. Наявні характеристики біографістики, як у загальнонауковому контексті, так і в контексті театального мистецтва, переконають у доцільності визначення певних етапів становлення театральної біографістики у межах проведення ретроспективного аналізу. Одним із визначних періодів розвитку та становлення театральної біографістики є період ренесансних ідеалів. Безумовно, що означений період пов'язаний з епохою Ренесансу та його персоналіями, які стали предметом гордості означеного часу. Інтерпретація історичного поступу театральної біографістики у період Ренесансу обумовлена фактами, що підтверджуються постановками або оприлюдненими творами театального мистецтва та відповідними характеристиками персоналій, що сприяли розвитку та становленню означеного явища. Враховуючи специфічність театального мистецтва, його історію розвитку та становлення, у дослідженні будемо орієнтуватися на факти індивідуальної біографії видатних театральних діячів, драматургів, акторів, режисерів, а також на історичну біографію особистостей.

Мета статті – дослідження і узагальнення становлення та розвитку театральної біографістики періоду Ренесансу.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналізуючи теоретичний і практичний доробки у царині театального мистецтва, варто зазначити, що ґрунтовність досліджень у цій галузі забезпечено достатнім масивом наукових, методичних праць, матеріалів публіцистичного характеру. Серед найбільш розроблених напрямів слід виділити наступні, а саме: історія театру, теорія театру, теорія драми, проблеми розвитку акторської та режисерської майстерності та ін. Крім

того, останнього часу предметом дослідження стає і театральна біографістика. Так, питання розвитку театральної біографістики періоду Ренесансу частково розглядають у своїх працях науковці, які досліджують історію театру, зокрема, Н. Владимірова (2024), О. Клековкін (2008), І. П'ятницька-Позднякова та М. Кравченко (2014) та ін. Більшість науковців зосереджують увагу на дослідженні творчості окремих драматургів, твори яких ґрунтується на персоніфікованому підході. Наприклад, О. Трохимчук (2021) аналізує трагедію В. Шекспіра «Гамлет» в психоаналітичній інтерпретації З. Фройда, зазначаючи, що шекспірівський Гамлет є людиною епохи Відродження. Інший науковець Ю. Волхонич (1998) аналізує твір В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Досліджуючи проблематику та поетику шекспірівських комедій, О. Бугайов (2002) наголошує на тому, що творчість Шекспіра є народною за своєю природою. В. Пашенко (1981) аналізує з точки зору персоніфікованого підходу творчість Мольєра. Проте переважна більшість авторів обмежуються публіцистичними матеріалами, не переходячи на рівень науково-обґрунтованого викладення матеріалу. Саме цей факт мотивував у межах ретроспективного аналізу дослідити становлення і розвиток театральної біографістики періоду Ренесансу.

Виклад основного матеріалу. Характеризуючи епоху Відродження у контексті історичного поступу європейського театру, Н. Владимірова наголошує на тому, що для означеного періоду історичного розвитку людства характерною є еволюція ренесансного гуманізму, а відповідно – й динамічна зміна художніх стилів. У цьому процесі винятково важливого значення набуває мистецтво театру, що буквально у кожній із своїх складових – від драматургії до декоративного оформлення – демонструвало абсолютно новітні форми, підходи, техніку виконання та засоби виразності (Владимірова, 2024, с. 51).

Аналізуючи етапи розвитку європейського театру, І. П'ятницька-Позднякова та М. Кравченко зазначають, що під епохою Відродження розуміють період розквіту європейської культури XIV–XVI ст., порівняний за масштабністю та значимістю із розквітом культури класичної античності, основним змістом якого було становлення нової, світської за своєю суттю, картини світу, кардинально відмінної від середньовічної, що знайшла вираження у гуманізмі – домінуючому ідейному напрямі епохи, який мав прояв у мистецтві та науці (П'ятницька-Позднякова & Кравченко 2014, с. 247). У театрі епохи Ренесансу на перший план вийшла людина – особистість, індивідуальність із власною волею, життєвою позицією, інтелектом.

Історично склалося так, що розквіт мистецтва Відродження пов'язаний із Західною Європою. Враховуючи історико-географічні особливості зародження та поширення ренесансу, варто зосередити увагу на значущих здобутках європейського театрального мистецтва, а саме: театрах Італії, Іспанії, Англії, Франції. Проте, не менш важливим аспектом є встановлення фактів розвитку театральної біографістики й в українському ренесансному театрі. Історико-мистецькі розвідки українських учених свідчать про факти вагомого впливу українського ренесансного театру на формування культурного середовища українців. А відтак можемо передбачити, що проблема біографічних театральних пошуків українських драматургів, акторів мала місце у межах означеного періоду.

Важливим прикладом у становленні театральної біографістики періоду ренесансних ідеалів вважаємо італійський театр. Якщо говорити про персоніфікованість італійського театру доби Відродження, то у першу чергу слід звернути увагу на комедію масок. У лексиконі «THEATRICA» за авторством О. Клековкіна подано характеристику італійського театру доби Відродження у якій автор зазначає, що італійська комедія, комедія масок (назва *commedia dell'arte* з'явилася у XVIII ст., інколи перекладається як «комедія артистична» або професіональний театр, адже слово *L'arte* означає одночасно мистецтво, уміння, техніку і професіоналізм, а комедією в цей час могли називати будь-який твір із життя простих людей) – італій-

ський театр доби Відродження, вистави якого створювалися методом імпровізаційної гри на основі сценарію або лібрето; більшість акторів виступала в масках, які фіксували риси певних соціальних типів (Клековкін, 2012, с. 604). Надалі науковець наводить характеристику сюжету, сценографії та самих масок комедії дель арте, а саме: маска в актора була незмінною. Раз обравши, він не змінював її ніколи. Так само незмінним залишався й склад масок. Мінялися сюжети, обставини, проте набір масок залишався сталим: Закохані, Панталоне, Доктор, Тарталья, Капітан, Брігелла, Арлекін, Фантеска, Ков'єлло, Пульчінелла. Жанр і сюжет вистави мали канонічний характер – молоді закохані хочуть з'єднатися, старі заважають їм; на допомогу приходять слуги і намагаються знищити перепони на шляху закоханих. Оформлення вистав було портативним – зазвичай сцена являла собою вулицю з двома будинками по обидва боки, вікна і балкони будинків були додатковим місцем дії; ці декорації не змінювалися упродовж усієї вистави. Кожний із персонажів носив властивий певній масці театральний костюм (Клековкін, 2012, с. 605).

Аналізуючи італійську комедію масок, варто звернути увагу на той факт, що саме наявна персоніфікованість сприяла широкому розповсюдженню такої форми театрального мистецтва. Граючи свої вистави на площах міст, у маєтків заможних людей, актори не змінювали імена, статус та персоніфіковані характеристики головних героїв. Навпаки – характерні риси та стилістика поведінки у сценічній дії ставали певним, особливим образом, якого для правдивості гри треба було дотримуватися. Науковці Л. Алексієвцев, М. Алексієвцев та О. Шама звертають увагу на той факт, що комедія дель арте відмовилась від мовної єдності: персонажі говорили діалектом свого міста. Панталоне – венеціанським (так з Венеції висміювали збанкрутілих купців); Доктор – болонським (в ученій Болоньї глузували з юристів, які в умовах Італії XVII ст. втратили своє колишнє значення); Капітан говорив неаполітанським діалектом (так висміювався ненависний іспанський солдат – хазяїн південних земель Італії); бергамський говір слуг вказував на район Бергамо, звідки найчастіше походили «голодні селяни», прагнучи прогодувати себе в інших містах. Тосканська мова ж закоханих

була літературною італійською мовою – мовою поезії, яку представляла в комедії дель арте лірична пара (Алексієвець та ін., 2008, с. 12). Узагальнюючи мистецько-драматургічний внесок комедії масок у розвиток світового театрального мистецтва, автори зазначають, що мандрівні трупи акторів зазнавали постійних гонінь з боку світської і духовної влади і часто були змушені виїжджати з Італії. З кінця XVI до кінця XVIII ст. трупи комедії дель арте з незмінним успіхом виступали майже в усіх містах Європи (Алексієвець та ін., 2008, с. 13).

Досить значущими для дослідження театральної біографістики є історико-мистецькі розвідки, що стосуються ренесансного розвитку іспанського театру, який теж мав досить вагому персоніфіковану основу. Характеризуючи образно-драматургічний компонент творів Лопе де Вега, І. П'ятницька-Позднякова та М. Кравченко наголошують на тому, що у своїх творах автор зобразив людей усіх станів і звань, усіх національностей (іспанців, турків, біблійних євреїв, індіанців, древніх римлян). Він використовував найрізноманітніші сюжети, запозичуючи їх з іспанських хронік, романсів, італійських новел, Біблії, історичних творів, розповідей мандрівників, із бродячих анекдотів. На побутові сюжети написано велику кількість п'єс, які умовно названо комедіями «плаща та шпаги», оскільки персонажі їх – з нижчого дворянства (П'ятницька-Позднякова & Кравченко 2014, с. 272). Звертаючись до театральної практики іспанського театру доби Відродження, Н. Владимірова із значної плеяди драматургів також виділяє постать Лопе де Веги. Авторка наголошує на тому, що літературна спадщина Лопе де Веги – геніального імпровізатора – налічує понад 1500 комедій, безліч поем, релігійних віршів. З цієї великої кількості до нашого часу дійшло 400 п'єс, що можливо поділити на 4 групи: історичні (героїчні) драми: «Спалений Рим», «Колумбів Новий світ», «Кара без помсти»; комедії «плаща і шпаги»: «Іванова ніч у Мадриді», «Дівчина з глеком», «Собака на сні», «Учитель танців»; «селянські» п'єси: «Фуенте Овехуна», «Землероб у своєму кутку»; духовні драми (ауто): «Різдво Христове» (Владимірова, 2024, с. 66).

Проте, варто зазначити, що найбільш значущою для театру епохи Відродження є постать Вільяма Шекспіра. Те, що творчість Вільяма

Шекспіра ґрунтується на персоніфікованому підході, не викликає жодних сумнівів. Шекспір зумів використати біографічний підхід у створенні свого особливого театру – театру, який почав формувати свідомість людей та впливати на їх вчинки. Англійський ренесансний театр навіки увійшов в історію театрального мистецтва як колыска новаторських драматургічних, режисерських ідей та акторської майстерності. Обґрунтовуючи загальну характеристику творчості Вільяма Шекспіра, дослідники визначають три етапи творчого шляху Шекспіра: від перших хронік, ранніх комедій і поем до таких, як «Ромео і Джульєтта» і «Юлій Цезар» (1590–1599); потім від «Гамлета» до «Тімон Афінський» (1600–1608) – трагічна пора, що охоплює вершини шекспірівської драматургії, і, нарешті, пізній період – (1609–1613) – казкові або романтичні драми, серед них напуття – «Буря», і остання – хроніка «Генріх VIII». В основу п'єс Шекспір брав не стільки факти, скільки уявлення, що склалися про ці факти, про історичні події та діячів – він був вірний історії. Шекспір точний, коли мова йде про тенденції часу, про те, куди і як рухалася в ту пору англійська історія. Саме цей підхід якнайкраще ілюструє наявну біографістику у драматургії Шекспіра і дає підстави свідчити про факт театральної біографістики у контексті англійського театру Відродження.

Безумовно, для дослідження театральної біографістики особливого значення набуває театрально-драматургічний доробок Вільяма Шекспіра, а тому основний акцент все ж таки доцільно зробити на трагедіях і комедіях митця. Характеризуючи творчий доробок Шекспіра, Н. Торкут зазначає, що трагедії Вільяма Шекспіра, як більшість шедеврів світової класики, наділені невичерпною здатністю визивати емоційно-інтелектуальний резонанс у культурній свідомості наступних епох (Шекспір, 2004, с. 3). Надалі авторка звертає увагу на той факт, що кожне нове покоління «прискіпливо вдивляється в поімпресіоністично розмиті контури Гамлетової душі, але на передньому плані бачить нечіткий силует власного внутрішнього світу. Напружено вслуховується у нервовий ритм пульсуючої думки Отелло, не в змозі остаточно звільнитися від камер тонового набату сучасних етико-психологічних уявлень і моральних стереотипів. Спостерігає за

наростанням емоційної поліфонії психологічних рефлексій Макбета і короля Ліра та відчуває биття власного серця, яке однаково болісно реагує і на вічні, і на злободенні проблеми» (Шекспір, 2004, с. 4).

Аналізуючи трагедію Вільяма Шекспіра «Гамлет» в психоаналітичній інтерпретації З. Фрейда, дослідник О. Трохимчук зазначає, що геніальність самого Шекспіра – результат синтезу здобутків попередніх століть, якого важко досягти наступним поколінням. Драматург володів неперевершеною уявою, гостротою розуму, винахідливістю, фантазією, наділяв своїх героїв (і, зокрема, Гамлета), рисами особливих людей (Трохимчук, 2021, с. 60). Продовжуючи аналіз твору, автор звертає увагу на характеристику головного героя, зазначаючи, що шекспірівський Гамлет є людиною епохи Відродження, він думає у масштабах людства, його мислення відкрите. Він зображений як персонаж, якому все під силу. Це образ людини, компетентної у багатьох питаннях, яка з легкістю орієнтується у сфері культури, історії, політики тощо. Багатогранність особистості та діяльності, пошук істини – ось що вирізняє людину часів Ренесансу. Така людина поєднує в собі інтелект та волю, в ній поєднуються часто протилежні особистісні риси (Трохимчук, 2021, с. 60).

Варто звернути увагу на той факт, що численні історичні розвідки (Волхонович, 1998; Трохимчук, 2021 та ін.) свідчать про написання Шекспіром задовго до трагедії «Гамлет» ще одного відомого твору – «Ромео і Джульєтта». У літературних, наукових, публіцистичних текстах (Бугайов, 2002, с. 125; Владимірова, 2024, с. 51; Сопівник, 2016, с. 31–33) знаходимо свідчення про існування головних героїв у реальному житті міста Верона, та навіть збережені місця поховання пари із трагічним коханням.

Якщо продовжувати аналізувати прийоми біографічної вибудови сюжетів шекспірівської драматургії, то слід також звернути увагу на його історичні хроніки. За свідченнями І. П'ятницької-Позднякової та М. Кравченка історичні хроніки Шекспіра становлять єдину величну епопею, в основі якої проблема консолідації країни під владою монарха, який бореться як проти феодалних лордів («Генріх IV»), так і проти зовнішнього ворога («Ген-

ріх V») (П'ятницька-Позднякова & Кравченко 2014, с. 322). Однак для дослідження є важливою інформація, що стосується саме драматургічного методу, у якому біографістика стала основою розвитку сюжетної лінії. Дослідники звертають увагу на той факт, що відступаючи від історичної правди, Шекспір в історичних хроніках не змішував правду з вигадкою, але змушував вигадану особу спілкуватися з історичною, тим самим події набували рис переконливої реальності. Прикладом такого художнього методу є хроніка «Генріх IV», найвизначніша з п'єс Шекспіра, де однакове значення мають принц Гаррі (історична особа) і сер Джон Фальстаф (вигаданий образ) (П'ятницька-Позднякова & Кравченко 2014, с. 323).

Щодо комедій, то досліджуючи проблематику та поетику шекспірівських комедій, О. Бугайов наголошує на тому, що творчість Шекспіра є народною за своєю природою. Його драматургія пов'язана з історією майданового італійського театру. Шекспір знаходить свої образи і сюжети в народних переказах, легендах, віруваннях. У його творах завжди звучить голос народу – народний персонаж є неодмінним учасником усіх його комедій (Бугайов, 2002, с. 123). Надалі автор звертає у вагу на тему кохання у драматургії Шекспіра зазначаючи, що «саме воно утверджує ренесансу ідею рівноправності чоловіка та жінки» (Бугайов, 2002, с. 125). Продовжуючи аналіз теми кохання, автор наголошує на тому, що жінка в Шекспіра виступає як рівна з чоловіком істота, яка утверджує своє право на свободу в коханні і зрештою своє право виборює. Показовим є те, що в більшості комедій Шекспіра саме жінці відведена провідна роль в утвердженні нових, гуманістичних принципів моралі (Бугайов, 2002, с. 125).

Не менш цікавими ренесансними ідеалами насичений також і французький театр періоду Відродження. Серед низки театральних діячів, драматургів варто звернути увагу на постать Жана Батиста Поклена (Мольєра). У передмові до перекладу комедій Мольєра, В. Пащенко констатує: «в кінці 50-х років XVII ст. яскравим метеоритом увірвався в театральне життя Парижа і засяяв зіркою першої величини – засяяв, щоб ніколи вже не згаснути. Найталановитіший і найуніверсальніший серед сучасників за своєю творчою манерою, стилем і мовою, він став творцем величезної галереї соціаль-

них образів своєї епохи» (Мольєр. Комедії, 1981, с. 6). Характеризуючи роботу над біографією героїв комедій, В. Пашенко наголошує на тому, що Мольєр завжди носив із собою карти, на яких записував усе, що зустрічав цікавого у своїх мандрах. Тому майбутні образи героїв його комедій – хитрі й життєрадісні слуги, обмежені й бундючні буржуа, безчесні і нахабні аристократи, лицемірні церковники, дурнуваті маркізи, провінційні модниці і багато-багато інших – були породжені самою дійсністю, яку драматург вивчав із пристрасністю захопленого художника (Мольєр. Комедії, 1981, с. 9). Період найвищого розквіту творчості великого драматурга Жана Батиста Мольєра припадає на 1664–1670 роки. У цей час він створює найкращі свої комедії: «Тартюф», «Дон Жуан», «Скупий», «Мізантроп», «Міщанин-шляхтич». У п'єсі «Удаваний хворий», яку він розпочав у цей час, драматург сміявся над нерозумною пристрасстю, яка існує в людській свідомості повсякчас: над страхом смерті та нікчемною довірливістю. Ненависть комедіографа по відношенню до лікарів, напевно, досягла найвищого рівня, тому що в комедії вони були виведені справжніми потворами – корисними, обмеженими дурнями.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, узагальнюючи ретроспективний аналіз процесу розвитку та становлення театральної біографістики періоду Ренесансу, можемо зазначити, що саме на цьому етапі закінчується чітко виражена персоніфікація у театральних постановках. Театр Відродження усе більше орієнтується на образ Людини з різними її характерними особливостями, вадами, талантами тощо. Епоха Богів та Святих, що була характерна для попередніх культурно-історичних етапів – античності і середньовіччя – відходить у минуле, а гуманістичні ідеали усе більше формують середовище людей, у якому кожен – це особистість, індивідуум. Безумовно, цей підхід є однією із ланок еволюції суспільства і заслуговує на увагу та урахування у дослідженні. Проте маємо констатувати той факт, що театральне мистецтво з позиції театральної біографістики у подальшому своєму онтогенезі на противагу попереднім етапам на деякий час буде переживати певний помірний розвиток.

Подальших досліджень потребує феномен «театральна біографістика», аналіз театральної біографістики інших культурно-історичних епох.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алексієвєць Л. М., Алексієвєць М. М., Шама О. І. Історія світової культури: від Бароко до сучасності. Тернопіль, 2008. 656 с.
2. Бугайов О. Проблематика та поетика шекспірівських комедій. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2002. Вип. 4. С. 122–129.
3. Владимірова Н. Історія театру Західної Європи та США. Київ : КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2024. 204 с.
4. Волхонович Ю. «Мандрівка по Шекспіру та власних околицях». *Український театр*. 1998. № 4. С. 7–11.
5. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
6. Клековкін О. Театр: форми і реформи. *Мистецтвознавство України*. 2008. Вип. 9. С. 108–119.
7. Мольєр. Комедії / пер. з франц. М. Рильського, В. Самійленка, І. Стешенко ; Передмова В. Пашенка. Київ : Дніпро, 1981. 501 с.
8. П'ятницька-Позднякова І. С., Кравченко М. А. Історія європейського театру: Від античності до Нового часу. Миколаїв : Іліон, 2014. 373 с.
9. Сопівник Г. С. Вічна таїна любові: шекспірівські Ромео і Джульєтта. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2016. № 10. С. 31–33.
10. Трохимчук О. В. Трагедія В. Шекспіра «Гамлет» в психоаналітичній інтерпретації З. Фрейда. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2021. Vol. IX (45). Is. 253. P. 59–61.
11. Шекспір В. Трагедії / пер. з англ. ; Передмова і примітки Н. М. Торкут. Харків : Фоліо, 2004. 462 с.

REFERENCES:

1. Aleksiiievets, L. M., Aleksiiievets, M. M., & Shama, O. I. (2008). *Istoriia svitovoi kultury: vid Baroko do suchasnosti* [History of world culture: from Baroque to modern times]. Ternopil, 2008 [in Ukrainian].

2. Buhaiov, O. (2002). Problematyka ta poetyka shekspirivskykh komedii [Issues and poetics of Shakespeare's comedies]. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh*, 4, 122–129. [in Ukrainian].
3. Vladymyrova, N. (2024). Istoriiia teatru Zakhidnoi Yevropy ta SShA [History of the theater of Western Europe and the USA]. Kyiv : KNUTKiT im. I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].
4. Volkhonovych, Yu. (1998). «Mandrivka po Shekspiru ta vlasnykh okolytsiakh». *Ukrainskyi Teatr*, 4, 7–11. [in Ukrainian].
5. Klekovkin, O. (2012). THEATRICA: Leksykon [THEATRICA: Lexicon] / In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].
6. Klekovkin, O. (2008). Teatr: formy i reformy [Theater: Forms and Reforms]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 9, 108–119. [in Ukrainian].
7. Molier. Komedii (1981) [Moliere. Comedies] / per. z frants. M. Rylskoho, V. Samiilenka, I. Steshenko; Peredmova V. Pashchenka. Kyiv : Dnipro, 1981 [in Ukrainian].
8. Piatnytska-Pozdniakova, I. S., & Kravchenko, M. A. (2014). Istoriiia yevropeiskoho teatru: Vid antychnosti do Novoho chasu [History of European Theater: From Antiquity to Modern Times]. Mykolaiv : Ilion [in Ukrainian].
9. Sopivnyk, H. S. (2016). Vichna taina liubovi: shekspirivski Romeo i Dzhulietta [The Eternal Mystery of Love: Shakespeare's Romeo and Juliet]. *Vsesvitnia literatura ta kultura v navchalnykh zakladakh Ukrainy*, 10, 31–33. [in Ukrainian].
10. Trokhymchuk, O. V. (2021). Trahediiia V. Shekspira «Hamlet» v psykhoanalitichnii interpretatsii Z. Froida [The Tragedy of V. Shakespeare "Hamlet" in the Psychoanalytic Interpretation of Z. Freud]. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IX (45), 253, 59–61. [in Ukrainian].
11. Shekspir, V. (2004). Trahedii [Tragedies] / per. z anh.; Peredmova i prymitky N. M. Torkut. Kharkiv : Folio [in Ukrainian].

УДК 784.071

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-17>

Вікторія ШЕВЧЕНКО

заслужений працівник культури України, доцент кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтва, вул. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0002-6348-2997

Бібліографічний опис статті: Шевченко, В. (2024). Ефективне керівництво народним хором: методичні поради диригенту. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 125–130, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-17>

ЕФЕКТИВНЕ КЕРІВНИЦТВО НАРОДНИМ ХОРОМ: МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ ДИРИГЕНТУ

Метою дослідження є розробка методичних рекомендацій для диригентів народних хорів, спрямованих на підвищення ефективності їх роботи.

Методологія дослідження включає аналітичний метод – для вивчення існуючих наукових праць та методичних рекомендацій у сфері хорового мистецтва; метод спостереження – для вивчення практики роботи народних хорів та методів, що використовуються диригентами; компаративний метод – для порівняння різних підходів до керівництва народними хорами, що дозволяє виявити найкращі практики та адаптувати їх до сучасних умов.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному підході до аналізу керівництва народними хорами, який включає розробку методичних рекомендацій, вивчення технічних аспектів підготовки виступів хорових колективів, інтеграції сучасних технологій в процес репетицій та концертів. В статті вперше піднімається питання забезпечення психологічного комфорту та підтримки морального духу хористів.

В статті розглянуто ключові аспекти, які сприяють успішній діяльності диригента народного хору. Основна увага приділяється психологічному комфорту учасників колективу, який забезпечується через відкриту комунікацію та індивідуальний підхід до кожного хориста. Акцент зроблено на важливості підтримки морального духу учасників хору, використовуючи методи похвали та визнання. В статті досліджено технічні аспекти підготовки виступів, включаючи співпрацю зі звукорежисерами, оформлення сцени та вибір костюмів, що безпосередньо впливає на якість виконання та сприйняття глядачами. Важливою складовою успішного концерту є ретельне планування концертних програм, вибір місця і формату виступу, а також ефективне просування та реклама. Особливу увагу приділено інноваціям у хоровій практиці, таким як впровадження новітніх технологій у процес репетицій і концертів, а також адаптація сучасних музичних жанрів для хорового виконання. Наголошено на важливості неперервної освіти диригента, яка дозволяє триматися в курсі нових технік, методів викладання, а також педагогічних і психологічних підходів до роботи з колективом. В статті висвітлюються проблеми, з якими стикаються хорові колективи в умовах глобалізації та економічних викликів. Водночас підкреслюються позитивні аспекти, такі як можливості, що відкриваються завдяки сучасним комунікаційним технологіям та зростання інтересу до автентичного й експериментального хорового мистецтва. **Висновки** статті містять рекомендації для диригентів щодо ефективного керівництва хоровими колективами, підвищення мотивації та відданості учасників, а також адаптації до сучасних умов і викликів.

Ключові слова: хорове мистецтво, диригент, методичні поради, комунікація, мотивація, технічна підготовка, організаційні аспекти, неперервна освіта.

Victoria SHEVCHENKO

Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Art, 36 Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0002-6348-2997

To cite this article: Shevchenko, V. (2024). Efektyvne kerivnytstvo narodnym khorom: metodychni porady dyryhentu [Effective leadership of a folk choir: methodical advice for a conductor]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 125–130, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-17>

EFFECTIVE MANAGEMENT OF THE FOLK CHOIR: METHODOLOGICAL ADVICE FOR THE CONDUCTOR

The purpose of the study is to develop methodological recommendations for conductors of folk choirs, aimed at increasing the efficiency of their work.

The research methodology includes an analytical method – for studying existing scientific works and methodical recommendations in the field of choral art; observation method – to study the practice of folk choirs and the methods used by conductors; comparative method – for comparing different approaches to the management of folk choirs, which allows identifying the best practices and adapting them to modern conditions.

The scientific novelty of the study consists in a comprehensive approach to the analysis of the management of folk choirs, which includes the development of methodological recommendations, the study of technical aspects of the preparation of performances by choral groups, the integration of modern technologies into the process of rehearsals and concerts. The article raises for the first time the issue of ensuring psychological comfort and maintaining the morale of choristers.

The article discusses the key aspects that contribute to the successful performance of a conductor of a folk choir. The main attention is paid to the psychological comfort of the team members, which is ensured through open communication and an individual approach to each chorister. Emphasis is placed on the importance of supporting the morale of choir members by using methods of praise and recognition. The article examines the technical aspects of performance preparation, including collaboration with sound engineers, stage design, and costume selection, which directly affects performance quality and audience perception. An important component of a successful concert is the careful planning of concert programs, the choice of venue and format of the performance, as well as effective promotion and advertising. Particular attention is paid to innovations in choral practice, such as the introduction of the latest technologies in the process of rehearsals and concerts, as well as the adaptation of modern musical genres for choral performance. The importance of continuous education of the conductor, which allows to keep abreast of new techniques, teaching methods, as well as pedagogical and psychological approaches to work with the team, is emphasized. The article highlights the problems faced by choral groups in the context of globalization and economic challenges. At the same time, positive aspects are emphasized, such as the possibilities opened up by modern communication technologies and the growing interest in authentic and experimental choral art. The conclusions of the article contain recommendations for conductors on effective leadership of choral groups, increasing motivation and commitment of participants, as well as adaptation to modern conditions and challenges.

Key words: choral art, conductor, methodical advice, communication, motivation, technical training, organizational aspects, continuous education.

Актуальність проблеми. Сучасне хорове мистецтво переживає значні трансформації, викликані глобалізацією, технологічним прогресом та економічними змінами. Глобалізація, з одного боку, сприяє обміну досвідом, але з іншого – може призвести до втрати національних характеристик. У цих умовах важливо зберігати автентичність хорової традиції кожного народу. Технологічні досягнення відкривають нові можливості для запису, редагування та розповсюдження музики, змінюючи взаємодію між виконавцями та слухачами. У вітчизняному музикознавстві бракує досліджень, що спрямовані на визначення ролі інноваційних методів та постійної освіти диригента задля результативності роботи хору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В статті «Особливості комунікативної взаємодії диригента та учасників оркестрового колективу» С. Виткалов досліджує складні аспекти комунікації між диригентом та оркестрантами. У книзі «Український народний хор: методичні поради» А. Гуменюк надає рекомендації для керівників народних хорових колективів. Видання охоплює широкий спектр питань,

пов'язаних з організацією хору, вибором репертуару, методами роботи з хористами та підготовкою виступів. Т. Корнішева в статті «Особливості інтерпретації диригентом хорового твору» аналізує індивідуальні стилі диригентів та їхній вплив на виконання хорових творів. В публікації «Особливості репертуару народного хору під керівництвом Григорія Верьовки» П. Павлюченко досліджує специфіку підбору репертуару для народних хорових колективів. Авторка аналізує творчий підхід Григорія Верьовки, звертаючи увагу на відповідність репертуару виконавським традиціям та регіональним особливостям. І. Ярошенко в статті «Формування професійної майстерності майбутнього диригента в системі мистецької освіти (на прикладі педагогічних методів професора І. Юзюка)» розглядає методи підготовки майбутніх диригентів, зосереджуючи увагу на важливості розвитку професійних та особистісних якостей диригентів.

Мета дослідження – вивчення сучасних підходів до ефективного керівництва народним хором, включаючи методи підтримки психологічного комфорту учасників, технічну під-

готовку виступів, організаційні аспекти та взаємодію з аудиторією.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Робота з хоровим колективом – це не лише музичне керівництво, але й психологічне та організаційне. Ефективний диригент враховує індивідуальні особливості кожного учасника та спонукає до встановлення гармонічних відносин всього колективу. При цьому має вирішальне значення комунікація. Відкритий діалог між учасниками і диригентом сприяє кращому розумінню музичних завдань і стратегій їх виконання. Особливу увагу слід приділяти психологічній атмосфері в колективі. Психологічний комфорт учасників під час репетицій та виступів забезпечує високий рівень виконання творчих завдань. Методи підтримки морального духу, такі як похвала, визнання та врахування індивідуальних потреб, підвищують мотивацію і відданість справі.

Технічна підготовка виступів також має важливе значення. Праця зі звукорежисерами, оформлення сцени, вибір костюмів та координація технічних моментів впливають на якість виступу і сприйняття глядачем. Успіх будь-якого концерту часто залежить від ефективної організації. Організаційний аспект включає планування концертних програм, вибір місця і формату виступу, а також просування та рекламу. Взаємодія з глядачем має неабияке значення. Вибір репертуару, взаємодія з публікою під час виступу, а також відгуки після концерту формують репутацію колективу. Наразі потрібно розширювати свою аудиторію, а також знаходити нові ідеї та методи роботи для професійного зростання. Це допомагає колективу брати участь в міжнародних фестивалях та конкурсах.

Сучасний період став свідком багатьох трансформацій у сфері мистецтва. Хорове мистецтво не є винятком і також переживає ряд викликів, що визначають його актуальний стан та майбутні перспективи. Однією з головних проблем є глобалізація та її вплив на культурну ідентичність. З одного боку, глобалізація відкриває можливості для обміну досвідом, але з іншого – може призвести до змішування стилів та втрати національних характеристик. Стало важливим зберегти автентичність і особливість кожного народу в межах хорової традиції. Технологічний прогрес привів до нових

можливостей в запису, редагуванні та розповсюдженні музики. Цифрові технології змінили взаємодію між виконавцем і слухачем, що вимагає від хорових колективів адаптації до сучасних умов. Економічна ситуація впливає на фінансування культурних проєктів. Нерідко хорові гурти стикаються з нестачею ресурсів, що обмежує їх можливості для розвитку та гастролей. Однак, розглядаючи перспективи, можна виділити декілька позитивних моментів. Сучасні комунікаційні технології дозволяють колективам швидко долати географічні та культурні межі, залучаючи до своєї аудиторії людей з усього світу. Також росте інтерес до автентичного та експериментального хорового мистецтва, який може сприяти відродженню традицій та пошуку нових форм виразності. Незважаючи на те, що сучасне хорове мистецтво переживає непрості часи, воно продовжує залишатися актуальним та динамічно розвивається, адаптуючись до змінних умов сьогодення.

В роботі диригента важливу роль грає неперервна освіта. Диригент – це не просто музикант; це також педагог, психолог, організатор, що неухильно працює над злагожденістю та гармонією великого колективу. У світлі такої відповідальності освіта диригента має бути неперервною та багатогранною. В історії музики численні приклади підкреслюють, що найвидатніші диригенти завжди прагнули до самовдосконалення. Це надавало їм змогу не тільки глибше розуміти твори, але й відкривати нові горизонти в їх виконанні. Неперервна освіта дозволяє диригенту триматися в курсі нових технік, методів викладання, а також педагогічних та психологічних підходів до роботи з колективом. Як зазначає С. Виткалов: «Диригент повинен бути готовим до постійного вдосконалення своїх професійних навичок та знань у сфері музики. Він повинен мати широкий репертуар, володіти знаннями музичної теорії, історії музики та інших суміжних галузей» (Виткалов, 2023: 22). Нові знання та навички сприяють підвищенню професійної компетентності, що, в свою чергу, позитивно позначається на результативності роботи хору. У світі музики постійно відбуваються зміни: з'являються нові стилі, жанри, виконавські техніки. Диригент, який продовжує своє навчання, може оперативно реагувати на ці зміни, інтегруючи їх у репертуар та робочий процес. Крім того,

процес навчання сприяє розвитку критичного мислення, аналітичних здібностей та гнучкості в прийнятті рішень. Ці якості є незамінними в роботі диригента, який постійно стикається з необхідністю швидко адаптуватися до різних ситуацій. Отже, неперервна освіта є ключовою складовою успіху диригента. Вона забезпечує актуальність знань, розширює професійний горизонт та підвищує загальну кваліфікацію спеціаліста, що в кінцевому підсумку допомагає створювати художні інтерпретації музичних творів.

Для диригента важливим завданням є постійне вдосконалення своєї освіти. Диригування – це не лише мистецтво, а й наука, яка вимагає постійного поглиблення знань та розширення компетенцій. В контексті сучасного музичного світу, де техніки виконання та жанрові напрями постійно розвиваються, неперервна освіта диригента стає вирішальним чинником його професійної діяльності. Світ музики є динамічним й мінливим. Нові стилі, жанри та їх інтерпретації вимагають від диригента гнучкості та адаптації. Як зауважує Т. Корнішева: «Безперечно, індивідуальний виконавський стиль диригента слід розглядати як специфічний прояв індивідуального виконавського стилю музиканта, дослідження якого становить вагомий частку загальної теорії музичної інтерпретації» (Корнішева, 3). Оновлені підходи до аналізу, технік виконання або методів репетицій можуть значно підвищити якість виконання та продуктивність репетиційного процесу. Крім того, неперервна освіта дозволяє диригенту залишатися конкурентоспроможним. Завдяки новим навичкам і знанням, диригент може пропонувати своєму колективу новітні методи роботи, ефективні техніки виконання чи незвичайні репертуарні рішення. Також важливо підкреслити, що процес навчання сам по собі сприяє розвитку критичного мислення та аналітичних здібностей. Диригент, який постійно навчається, розвиває свою здатність до глибокого аналізу музичних творів, що безпосередньо відображається на його роботі з колективом. Як справедливо зауважує І. Ярошенко: «... диригент повинен мати гостре відчуття музичного слуху, чисто інтонувати альтеровані звуки, хроматизми, інтервали у співвідношенні їх в акордах у залежності від тексту і художнього образу твору» (Ярошенко, 2020: 130). Все це

досягається шляхом постійного самовдосконалення. Роль неперервної освіти в роботі диригента можна порівняти з роллю тренувань для спортсмена. Так само, як спортсмену необхідно регулярно тренуватися, щоб підтримувати форму, диригенту важливо безперервно навчатися, щоб залишатися на передовій своєї професії.

Хорове мистецтво, яке має глибокі корені в історії людства, відоме своєю традиційністю та відданістю канонам. Однак, як і будь-яка інша сфера культури та мистецтва, воно також потребує інновацій, щоб залишатися актуальним та відповідати сучасним викликам. Інновації у хоровому мистецтві можуть мати різні прояви. Це може бути впровадження новітніх технологій у процес репетицій та концертів, пошук нових форматів взаємодії з аудиторією, адаптація сучасних жанрів та стилів музики для хорового виконання. Сучасні технології можуть значно полегшити процес роботи з хором. Програми для аналізу музики, віртуальні платформи для онлайн-репетицій та інші інструменти можуть робити репетиційний процес більш продуктивним та доступним. Це особливо актуально в умовах глобалізації та дистанційної роботи.

Адаптація сучасних музичних стилів дозволяє хоровому мистецтву залишатися актуальним для молодого покоління слухачів. Хори, які виконують не лише класичний, але й сучасний репертуар, здатні привертати увагу більшої аудиторії, враховуючи її різноманітні музичні смаки. П. Павлюченко наголошує: «Виконавський репертуар колективу є одним з найважливіших чинників його художньої цінності, відповідності локальним виконавським традиціям та регіональним особливостям певного регіону» (Павлюченко, 2018: 547). Однак, інновації не повинні підміняти основних цінностей хорового мистецтва. Вони повинні служити засобом до досягнення вищої мети – передачі емоцій, ідей та культурних цінностей через музику. Інновації у хоровому мистецтві – це ключ до його розвитку та актуалізації в сучасному світі. Вони допомагають адаптуватися до змін, привертати нову аудиторію і продовжувати традиції, збагачуючи їх новими елементами.

У сучасних умовах, коли конкуренція між різними видами дозвілля та культурними ініціативами є вкрай високою, привернення нових

учасників до хорового колективу вимагає специфічного підходу та інноваційних методів. Перш за все, важливо підкреслити соціокультурну та емоційну цінність хорового мистецтва. Участь в хорі не просто розвиває музичні навички, але й формує колективний дух, вчить спілкуванню, самодисципліні та відповідальності. Презентуючи хоровий колектив потенційним учасникам, важливо акцентувати увагу на цих аспектах.

Інший ефективний спосіб залучення – це організація майстер-класів та відкритих репетицій. Такі заходи дозволяють потенційним учасникам відчувати атмосферу роботи в хорі, зрозуміти свій потенціал та взаємодіяти з існуючими членами колективу. Сучасні комунікаційні канали, такі як соціальні мережі, можуть служити відмінним інструментом просування хорового колективу. Відео з виступів, інтерв'ю з учасниками, репортажі про репетиції можуть привертати увагу широкої аудиторії та мотивувати її приєднатися. Крім того, співпраця з освітніми установами, такими як школи та університети, може виявитися корисною. Через партнерства та спеціальні програми можна залучати молодь до участі в хорових заняттях, надаючи їм можливість розвивати свої музичні таланти. Залучення нових учасників до хорового колективу – це постійний процес, який вимагає креативного підходу, гнучкості та відкритості до нових ідей. Тільки такий підхід дозволить хоровому мистецтву залишатися актуальним та привабливим для широкої аудиторії.

Хорове мистецтво завжди відігравало ключову роль у культурному житті суспільства, будучи одним із найяскравіших і найглибших виявів національної духовності та колективної самосвідомості. Його вплив на формування культурної ідентичності не може бути недооцінений. У центрі хорового виконання завжди лежить гармонія, єдність та колективізм. Виконуючи твори, хор передає не лише музичний зміст, а й емоційне, історичне та культурне забарвлення певної епохи чи регіону. Таким чином, хорове мистецтво стає дзеркалом культурних традицій, звичаїв та світогляду нації.

Відомо, що музика має особливу здатність об'єднувати людей. Хорові колективи втілюють цю ідею в найкращому розумінні слова, формуючи між учасниками глибокі емоційні

зв'язки та взаєморозуміння. Це не просто виконання пісень, а ділення спільними цінностями, прагненням зберегти та передати культурну спадщину. Як слушно зазначає А. Гуменюк: «Завдання народних хорів – старанно зберігати, творчо розвивати і популяризувати народну хорову творчість, стильові особливості виконання і традиційні хорові прийоми, що є невід'ємною складовою частиною сучасного хорового мистецтва» (Гуменюк, 1969: 5).

Важливо також розглянути хорове мистецтво як засіб освіти. Через активну участь у хоровому виконанні особистість здобуває знання про свою культуру, історію та мову. Це сприяє формуванню культурної самосвідомості та національної гордості. В умовах глобалізації, коли багато культурних меж стають менш вираженими, збереження та розвиток хорового мистецтва набуває особливої актуальності. Воно допомагає зберігати унікальність та автентичність кожної культури, служачи мостом між минулим, сучасністю та майбутнім. Хорове мистецтво є невід'ємною частиною культурної ідентичності, інструментом її збереження та розвитку. Через спільне виконання, люди не лише діляться музичним досвідом, а й формують та поглиблюють своє розуміння культурних коренів та цінностей.

У сучасному світі, де професійне середовище неперервно розвивається та змінюється, важливість постійного самовдосконалення та адаптації стає ключовим елементом успіху. Для тих диригентів, хто прагне досягнути високих результатів у своїй професійній діяльності, варто взяти до уваги декілька рекомендацій. Потрібно підтримувати свої знання актуальними новинками. Світ науки та техніки прогресує зі швидкістю світла, і лише постійне навчання дозволить вам залишатися на крок попереду. Це може бути формальна освіта, додаткові курси або самостійне вивчення актуальної літератури. Також необхідно будувати професійні мережі. Взаємодія з колегами, участь у конференціях та семінарах, а також активність в професійних спільнотах сприятиме обміну досвідом, пошуку нових можливостей та розширенню горизонтів. Важливим кроком є розвиток своїх soft skills. Комунікація, критичне мислення, вирішення конфліктів – ці навички часто виявляються такими ж важливими, як і специфічні знання у галузі. Диригенту потрібно бути відкритим до змін.

Готовність адаптуватися до нових умов, методів або технологій може стати конкурентною перевагою у професійному світі. Незалежно від професійної діяльності, важливість постійного розвитку та самовдосконалення залишається незмінною.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Комунікація між диригентом і учасниками хору є вирішальною для досягнення гармонії у колективі. Відкритий діалог сприяє кращому розумінню музичних завдань та стратегій їх виконання. Психологічний комфорт учасників під час репетицій та виступів забезпечує високий рівень виконання творчих завдань. Методи підтримки морального духу підвищують мотивацію артистів хору. Технічна підготовка виступів включає співпрацю зі звукорежисерами, оформлення сцени, вибір костюмів та координацію технічних моментів, що

впливає на якість виступу і сприйняття глядачем. Організаційні аспекти передбачають планування концертних програм, вибір місця і формату виступу, а також просування та рекламу. Інновації у хоровому мистецтві, такі як впровадження новітніх технологій та адаптація сучасних жанрів, є ключовими для збереження актуальності та залучення молодшої аудиторії. Неперервна освіта диригента сприяє підвищенню професійної компетентності, дозволяючи оперативно реагувати на зміни у музичному світі та інтегрувати нові техніки і методи у робочий процес хору. Перспективи подальших досліджень включають детальний аналіз впливу різних інноваційних методів на ефективність роботи хорових колективів, а також розробку рекомендацій для диригентів щодо підтримки психологічного комфорту та мотивації учасників хору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Виткалов С. Особливості комунікативної взаємодії диригента та учасників оркестрового колективу. *Інноватика у вихованні*. 2023. Випуск 17. С. 18–26.
2. Гуменюк А. Український народний хор: методичні поради. Київ. 1969. 122 с.
3. Корнішева Т.Л. Особливості інтерпретації диригентом хорового твору. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/4222/6%20%D0%9E%D0%A1%D0%9E%D0%91%D0%9B%D0%98%D0%92%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%86%20%D0%86%D0%9D%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%9F%D0%A0%D0%95%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%87%20%D0%94%D0%98%D0%A0%D0%98%D0%93%D0%95%D0%9D%D0%A2%D0%9E%D0%9C%20%D0%A5%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%93%D0%9E%20%D0%A2%D0%92%D0%9E%D0%A0%D0%A3.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 16.06.2024)
4. Павлюченко П. Особливості репертуару народного хору під керівництвом Григорія Верьовки. *Молодий вчений*, 2018. № 2 (54). С. 547–549.
5. Ярошенко І. Формування професійної майстерності майбутнього диригента в системі мистецької освіти (на прикладі педагогічних методів професора І. Юзюка). *Мистецтвознавчі записки*, 2020. Вип. 38. С. 128–131.

REFERENCES:

1. Humeniuk A. Ukrainskiy narodny khor: metodychni porady [Ukrainian folk choir: methodical advice]. Kyiv. 1969. 122 s [in Ukrainian].
2. Vytkalov S. Osoblyvosti komunikativnoi vzaiemodii dyryhenta ta uchasnykiv orkestruvoho kolektyvu [Features of communicative interaction between the conductor and orchestra members]. *Innovatyka u vykhovanni*. Vypusk 17, 2023, s. 18–26. [in Ukrainian].
3. Kornisheva T. Osoblyvosti interpretatsii dyryhentom khorovoho tvoruv [Peculiarities of interpretation of a choral work by the conductor]. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/4222/6%20%D0%9E%D0%A1%D0%9E%D0%91%D0%9B%D0%98%D0%92%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%86%20%D0%86%D0%9D%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%9F%D0%A0%D0%95%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%87%20%D0%94%D0%98%D0%A0%D0%98%D0%93%D0%95%D0%9D%D0%A2%D0%9E%D0%9C%20%D0%A5%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%93%D0%9E%20%D0%A2%D0%92%D0%9E%D0%A0%D0%A3.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (data zvernennia: 16.06.2024) [in Ukrainian].
4. Pavliuchenko P. Osoblyvosti repertuaru narodnogo khoru pid kerivnytstvom Hryhoriia Verovky [Peculiarities of the repertoire of the folk choir under the direction of Hryhoriy Verevka]. *Young Scientist*, 2018. № 2 (54). s. 547–549.
5. Yaroshenko I. Formuvannia profesiinoi maisternosti maibutnogo dyryhenta v systemi mystetskoï osvity (na prykladi pedahohichnykh metodiv profesora I. Yuziuka) [Formation of professional skills of future conductors in the system of art education (based on the example of professor I. Yuziuk's teaching methods)]. *Mystetstvoznachchi zapysky*. 2020, Vyp. 38. s. 128–131 [in Ukrainian].

УДК 782.083.82:781.68(439:44)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-18>

Єлизавета ШУМАКОВА

аспірантка кафедри музикознавства та культурології, викладачка кафедри хореографії та музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002

ORCID: 0000-0002-6717-4799

Бібліографічний опис статті: Шумакова, Є. (2024). Парафраз Ф. Ліста «Спогад про “Жидівку”»: досвід драматургічного порівняння. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 131–137, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-18>

**ПАРАФРАЗ Ф. ЛІСТА «СПОГАД ПРО “ЖИДІВКУ”»:
ДОСВІД ДРАМАТУРГІЧНОГО ПОРІВНЯННЯ**

Метою статті є визначення музично-драматургічних особливостей парафразу Ф. Ліста. Методологічну основу дослідження склали історичний підхід, порівняльний метод, комплекс методів музикознавчого аналізу (композиційно-структурний, жанрово-стилістичний, драматургічний, інтерпретаційний). **Наукова новизна** статті полягає в розкритті драматургічних особливостей парафразу «Спогади про “Жидівку”» і введенні його до наукового обігу.

В статті відзначено основні драматургічні положення опери Ф. Галеві «Жидівка» та драматургічні функції основних персонажів, окреслено їх індивідуальні характеристики. Комплексно проаналізовано парафраз Ф. Ліста за оперою Ф. Галеві. Охарактеризовано драматургію літературної поеми і виявлено її риси у творі Ф. Ліста. Проведено композиційний аналіз парафразу, визначено його загальну структуру (вступ, три розділи, фінал), структуру кожного розділу. Визначено запозичений з опери тематичний матеріал (тема прокляття Броньї з фіналу III акту, вступ до V акту, тема святкового хору християн з V акту, «Болеро» Євдоксії з III акту), підкреслено інтонаційну спорідненість між темами охарактеризовано методи їх розвитку; відзначено, що наявність тематичних арок між розділами сприяє об'єднанню загальної композиції в єдине ціле (мотив смертного вироку і тема прокляття; тема всенародного свята). Звертається увага на переосмислення Лістом оперних персонажів і розстановку нових акцентів у драматургії парафразу; на цій підставі значно посилена драматургічна роль Євдоксії, яка стає центральною фігурою. Проаналізовано створення художніх образів парафразу, підкреслено використання віртуозності як засобу виразності. Методом комплексного аналізу встановлено, що Ліст в основу парафразу поклав одну з драматургічних ліній «Жидівки», яка пов'язана з жіночими образами. Кардинал Броньї виступає в парафразі як уособлення християнського закону.

Автор статті пропонує різні інтерпретації розв'язання драматургічного конфлікту в парафразі Ліста які пов'язані з двома варіантами лібрето Е. Скріба і постановок опери у XIX столітті.

Ключові слова: Ференц Ліст, Фроманталь Галеві, опера «Жидівка», парафраз, музична драматургія, композиторська інтерпретація.

Yelizaveta SHUMAKOVA

Ph.D. student at the Department of Musicology and Cultural Studies, Lecturer at the Department of Choreography and Music Art, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 87 Romenska st, Sumy, Ukraine, 40002

ORCID: 0000-0002-6717-4799

To cite this article: Shumakova, Ye. (2024). Parafraz F. Lista «Spohad pro “Zhividku”»: dosvid dramaturgichnogo porivnyannya [F. Liszt's paraphrase 'Reminiscence of “La Juive”’: experience of dramaturgical comparison]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 131–137, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-18>

**F. LISZT'S PARAPHRASE 'REMINISCENCE OF “LA JUIVE”':
EXPERIENCE OF DRAMATURGICAL COMPARISON**

The purpose of the article is to determine the musical-dramaturgical features of Franz Liszt's paraphrase. The research methodology includes a historical approach, comparative method, and a combination of musicological analysis

methods (composition-structural, genre-stylistic, dramaturgical, and interpretative). **The scientific novelty** of the article lies in revealing the dramaturgical aspects of the paraphrase «Memories of 'La Juive'» and introducing it into scholarly discourse.

The article highlights the fundamental dramaturgical elements of Fromental Halévy's opera «La Juive» and the dramaturgical functions of its main characters. A comprehensive analysis of Liszt's paraphrase based on Halévy's opera is conducted. The literary poem's dramaturgy is characterized, and its features in Liszt's work are identified. The composition of the paraphrase is analyzed, including its overall structure (introduction, three sections, finale) and the structure of each section. Thematic material borrowed from the opera is identified (Bronia's curse theme from Act III finale, introduction to Act V, the Christian festive chorus theme from Act V, and Eudoxia's «Bolero» from Act III). The intonational affinity between themes is emphasized, and their developmental methods are explored. Notably, thematic arcs between sections contribute to unifying the overall composition (the motif of mortal judgment and the curse theme; the theme of a nationwide celebration). Liszt's reinterpretation of operatic characters and the repositioning of dramatic accents significantly enhance Eudoxia's central role. The creation of artistic images in the paraphrase is analyzed, highlighting virtuosity as an expressive tool. Through a comprehensive analysis, it is established that Liszt based his paraphrase on one of the dramaturgical lines from «La Juive,» specifically related to female characters. Cardinal Brogni appears in the paraphrase as an embodiment of Christian law.

The author of the article proposes various interpretations of resolving the dramaturgical conflict in Liszt's paraphrase, considering two libretto versions by E. Scriba and 19th-century opera productions.

Key words: Franz Liszt, Fromental Halévy, opera «La Juive», paraphrase, musical dramaturgy, composer's interpretation.

Актуальність проблеми. Творчість Ференца Ліста, його особистість протягом тривалого часу привертала увагу дослідників музичного мистецтва. В умовах сучасності, коли йде активний перегляд історії музики, розкриваються нові імена і факти, пропонується новий кут зору на творчий доробок композитора. Одну із галузей наукових інтересів складають фортепіанні твори композитора, зокрема етюди, а також транскрипції, парафрази, ремінісценції і фантазії як окремий сектор. Останній блок дуже потужний і до кінця не розкритий. Отже, стаття, у якій пропонується порівняльний драматургічний аналіз «Жидівки» Ф. Галеві (малодослідженого в Україні композитора) і твору Ф. Ліста за темами цієї опери доповнює групу існуючих на сьогодні досліджень жанру транскрипцій та парафраз, що й визначає актуальність обраної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед останніх наукових досліджень творчої особистості Ліста виділяються дисертаційна робота Н. Золотарьової, предметом дослідження якої став жанр ремінісценцій в творчості Ліста (Золотарьова, 2013), кандидатська дисертація Д. Яворського, в якій розкривається новий погляд на жанр етюда у XIX столітті як на втілення образу «досконалого митця» (Яворський, 2016); низка публікацій, серед яких стаття О. Масляєвої, що присвячена парафразам Ф. Ліста за операми Дж. Верді (Масляєва, 2012); стаття Н. Золотарьової, де авторка розглядає парафраз як складову жанрової системи транскрипцій (Золотарьова, 2013). Привер-

тає увагу нове бачення особистості Ф. Ліста як універсальної людини в статті О. Коменди (Коменда, 2024). В контексті даної статті важливими є публікації, присвячені творчості Ф. Галеві, зокрема його опері «Жидівка», серед яких необхідно назвати статтю М. Черкашиної, в якій надається інформація про сценічне життя «Жидівки» на українських сценах (Черкашина, 2002), а також ряд статті О. Енської, в яких опера Галеві розглядається в різних ракурсах (Енська, 2011). Важливим інформаційним джерелом є періодика XIX століття.

Мета дослідження – методом порівняння оперного джерела і Reminiscences Ліста визначити нові акценти в ієрархії оперних персонажів, розкрити драматургічні особливості парафраза та засоби втілення музичних образів.

Виклад основного матеріалу дослідження 23 лютого 1835 року в паризькому театрі Grand-Opera відбулася важлива подія – прем'єра великої історичної опери Фроманталю Галеві під назвою «Жидівка» (La Juive). Наступного дня газети Парижа рясніли заголовками про виставу, що приголомшила всіх. Як повідомляє дослідниця творчості Галеві О. Енська, всупереч критиці лібрето Ежена Скріба з боку деяких оглядачів театрального життя, всі інші разом з публікою відзначили насамперед надзвичайну яскравість постановки – відтворення на сцені атмосфери середньовіччя з його готичною архітектурою, лицарськими ходами, всенародними святами, грандіозними бенкетами та інквізиторськими спаленнями (Енська, 2011). Видовищність спектаклю відзначав Г. Берліоз, під-

креслюючи, що «розкіш пейзажів і костюмів, неймовірний блиск постановки стирають все, що до цього було зроблено в Парижі» (Berlioz, 1835), а анонімний кореспондент газети «Le Constitutionnel» після опису сліпучого багатства, «гідного чудес чарівних казок», повідомляв, що гасло цієї опери – «спочатку дивитися, потім слухати». Оговтавшись від потрясіння побаченням, публіка та критики на другій виставі оцінили і талант композитора, про що свідчать газетні статті того часу.

Ференц Ліст, який у період тріумфу «Жидівки» перебував ще в Парижі (композитор залишив Францію разом із Марі д'Агу наприкінці травня 1835 року), як і інші, був вражений музикою Галеві. Його музичним висловлюванням з приводу опери став парафраз під назвою «Спогади про “Жидівку”», написаний у 1835 і опублікований у 1836 році. Через деякий час композитор повернувся до свого твору, і в 1842 р. була опублікована друга редакція парафраза.

Щоб зрозуміти особливості драматургії парафраза Ліста, необхідно охарактеризувати основні драматургічні положення опери Ф. Галеві. Нагадаємо, що основним драматургічним конфліктом «Жидівки» Ф. Галеві є протистояння християн та юдеїв, яке закінчується трагічною загибеллю Єлеазара та його падчерки Рахілі (християн представляють принц Леопольд та принцеса Євдоксія, кардинал Броньї).

Кожен з оперних героїв має яскраву музичну характеристику: всі з них, за оперною традицією, виконують сольні номери, але не менш важливим в розкритті характерів стають ансамблеві з індивідуалізованими партіями та масово-хорові сцени, в яких є великі сольні епізоди. Серед сольних номерів назвемо серенаду принца Леопольда (№ 3, I акт), молитву з каватиною (№ 8, II акт) та арію (№ 22, IV акт) Єлеазара, арію (№ 13, III акт) і болеро (№ 15, III акт) Євдоксії, каватину (№ 2, I акт) Броньї. Нетиповим для опери бачиться відсутність у Рахілі розгорнутої арії (замість неї у другому акті звучить ліричний романс), проте саме вона є головним персонажем, про що свідчить не тільки назва опери Ф. Галеві – «Жидівка». Драматургічна лінія цього персонажу сплітається зі всіма іншими: Рахіль взаємодіє зі своїм батьком Єлеазаром, принцом Леопольдом – своїм коханим, із суперницею – принцесою Євдоксією

і своїм справжнім батьком – кардиналом Броньї. Саме Рахіль об'єднує два драматургічних трикутники – «трикутник батьківства» (Єлеазар – Рахіль – Броньї) і «трикутник кохання» (Леопольд – Рахіль – Євдоксія). Крім того, Рахіль акумулює в собі соціально-релігійний конфлікт – з одного боку, вона з малеча виховувалася в середовищі юдеїв і сповідує саме цю релігію, з іншого – є справжньою дочкою кардинала, яка нібито загинула у дитинстві разом з матір'ю. Отже, саме юдейка Рахіль з її коханням до християнина Леопольда виконує функцію драматургічного стрижня всієї опери.

Підкреслимо, що Рахіль у кожному акті присутня на сцені – з початку інтродукції і до кінця фіналу опери (те саме можна сказати і про Єлеазара). Принцеса Євдоксія менш задіяна у спектаклі. Вона вперше з'являється на сцені у другій дії, коли приходить до ювеліра Єлеазара за подарунком для принца, далі – у третьому акті, який є центральним у розкритті цього жіночого образу (тут звучать її блискуча арія, а потім яскраве за характером болеро). На початку четвертого акту Євдоксія зустрічається із Рахіллю у в'язниці (дуєт) і благає її врятувати Леопольда, на що юдейка погоджується. Леопольд, діє на сцені у першому, другому та третьому актах. Далі він присутній тільки опосередковано – у розмовах інших героїв.

Вагомим за своїм драматургічним значенням персонажем є кардинал Броньї. Вперше він з'являється у першому акті (каватина, ансамбль), далі – у фіналі третього акту (святкування перемоги Леопольда над гуситами, під час якого виявляється трагічна правда про зв'язок принца з юдейкою, що по законам християнства вимагає страти обох), у четвертому акті (дві дуєтних сцени у в'язниці – з Рахіллю та Єлеазаром), а також у фінальній сцені страти юдеїв (п'ятий акт). З приводу цього персонажу важливо підкреслити «трансформацію» образу: у першому акті він виступає як миротворець між двома ворогуючими релігійними силами під час їх зіткнення; у фіналі третього акту – як суворий суддя, який оголошує анафему Леопольду за порушення релігійних законів і відправляє його разом з юдеями до в'язниці; у четвертому акті Броньї, співчуваючи Рахілі, намагається її спасти, а потім у сцені з Єлеазаром і п'ятому акті він показаний як батько, що намагається знайти свою втрачену колись дитину.

Найважливішою драматургічною ланкою є Єлеазар. Саме від його рішення залежить фінальна розв'язка подій: він може врятувати свою дочку, розкривши кардиналу таємницю її народження, або помститися ненависним християнам, відправивши Рахіль на страту поперед себе і вказавши кардиналу на його дочку в момент її смерті. Юдей вибрав другий варіант.

Ференц Ліст в «Спогадах про “Жидівку”» створює власну драматургічну лінію, яка перекликається з оперою. Композитор використовує кілька важливих оперних тем і мотивів, серед яких тема оголошення анафеми (фінал III акту, № 18-С), тема смертного вироку (вступ до хорової сцени № 23, V акт), тема святкового хору (№ 23, V акт), тема болеро Євдоксії (№ 15, III акт). Загальна композиція твору має вступ, три великих розділи і фінал. Кожна із композиційних одиниць має свою форму

Показовим є те, що Ліст починає свій парафраз за принципом поемності: з першого такту Вступу звучить тема смертного вироку з фіналу п'ятого акту опери (у загальній драматургії «Жидівки» останній акт є кульмінаційним). Для композитора саме такий початок – з кульмінації – стане типовим, особливо для поем. Нагадаємо, що принцип поемності (або баладності) був запозиченим з літератури і набув свого розвитку у музиці в першій половині XIX століття. Це було пов'язано з тенденцією зближення мистецтв, зокрема літератури і музики. В опері використовувалися лібрето, які були побудовані за новими композиційно-драматургічними законами: дія розпочиналася з кульмінаційного моменту у житті героя (важливо, що сама драматична подія вже відбулася, але вона залишилась «за кадром»); розвиток сюжету – це вже наслідки того, що колись відбулося, і про давню історію глядач поступово дізнавався зі спогадів героя, розповідей інших дійових осіб, легенд тощо. Так само – поступово – глядачі знайомилися з головним героєм (хто він, звідки прийшов, яка його мета).

За таким принципом було побудовано і лібрето Ежена Скріба для опери Галеві. Загибель дітей Єлеазара на вогнищі інквізиції – це та трагічна подія, яка відбулася до початку опери: саме вона пояснює ненависть юдея до християн, його непереможне бажання помститися і внутрішню згоду на страту Рахілі заради цієї помсти. Оперний сюжет – це вже шлях Єле-

азара до відплати. Як підкреслює дослідниця творчості Ф. Галеві О. Енська, загальна драматургія п'ятиактної опери, подібна п'яти хвилям, з кульмінацією в кінці кожного акту. Крім того, кожна наступна кульмінація має більш напружений характер, ніж попередня. Таким чином, найвищою точкою напруги є останній п'ятий акт, точніше його фінал – сцена страти.

Ліст інакше вибудовує драматургічну лінію, починаючи свою розповідь з кінцевої оперної кульмінації – головних героїв ведуть на страту. Музична тема смертного вироку (перші 17 тактів фіналу опери) майже повністю цитується: Ліст тільки скорочує деякі паузи, а решту довгих пауз заповнює низхідними каскадами розкладених акордів. Далі композитор ніби гортає сторінки історії назад: подальший мотивний розвиток теми вироку приводить до теми прокляття Броньї, яка звучить у фіналі третього акту, створюючи різкий контраст у святковій сцені вітання Леопольда-переможця. Якщо у Галеві ці дві теми розділені четвертим актом і спочатку йде тема прокляття а потім – вироку, то у Ліста вони звучать одна за одною і в зворотному порядку.

Перший розділ будується на кількох темах, пов'язаних з персонажами, їх емоційно-психологічним станом. Головними дійовими особами стають кардинал Броньї і Рахіль. Розділ має наскрізний розвиток, в якому можна виділити ряд епізодів. Починається він темою прокляття Броньї, котра сприймається як природне продовження теми вироку. Разом зі вступом вона утворює єдиний тематичний комплекс руйнівної сили і відтворює психологічну картину руйнування щасливих сподівань всіх героїв. Матеріал об'єднує одна тональність (сі-мінор) та загальна інтонація: тема вироку будується на виокремленому мотиві (чотири звуки) з теми прокляття Броньї.

Стосовно викладення теми прокляття варто підкреслити, що композитор, як і у вступі, цитує Галеві, але в її розвиток вводить матеріал, пов'язаний з образом Рахілі, її болем і стражданням: спочатку звучить експресивна, побудована на малосекундovій інтонації коротка фраза; особливу виразність їй додає висхідний стрибок на малу нону. Крихке звучання переривається черговим жорстким вторгненням теми прокляття. Їй протиставлена лірико-драматична тема, яка передає сум'яття Рахілі (мелодичну

основу складає низхідний в діапазоні септими поступеневий рух). Подальший секвентний розвиток, тріольна ритмічна пульсація супроводу посилює емоційну напругу. Тема поступово набуває все більшої драматичної експресії і в кульмінаційний момент поступається місцем темі вироку, яка у подальшому розвитку заповнює весь звуковий простір. Короткий, але яскравий трансформований головний мотив в октавному подвоєнні почергово, за принципом перегукування, передається то верхньому, то басовому регістрам і підтримується тріольною пульсацією щільних септакордів. Гучна динаміка, *staccatissimo* теми, звучання всіх регістрів, низхідна на сексу початкова інтонація головного мотиву, ремарка Ліста *precipitato* над кожним його повторенням на емоційному рівні відтворюють драматичний епізод оперного сюжету – раптове скинення принца Леопольда з висот всенародної пошани до ганебного єретика і остаточний крах сподівань Рахілі.

Розвиток теми-вироку підводить до динамічної кульмінації, в момент якої Ліст вводить коротку, але виразну тему-марш (в опері – це двотактове завершення вступу до хорової сцени № 23). Чеканий марш передає почуття перемоги християнського правосуддя над єретиком: переможний характер підкреслено акордовою фактурою, гучною динамікою (*fff*), штрихом *marcatissimo*. Завершальний етап першого розділу, пов'язаного з образом Рахілі, затверджує перемогу теми вироку.

Другий розділ відтворює картину всенародного свята (№ 23 клавіру) – саме так у середньовіччі сприймали публічні страти. Натовпі радіє: «Оце так радість, оце так вітха за їх гріхи готувати їм вогнище!»; і далі: «сьогодні свято, день неробства та повний відпочинок від праці» (Halévy, 1870, p. 363–364).

Композиційно другий розділ наближений до складної тричастинної форми за формулою: А-В-А – середина – А-В-каденція. В якості музичного матеріалу композитор використовує не вступ, а тему самого хору (№ 23). Засобами музичної виразності показано натовп, який збирається на площі. Спочатку тема звучить у силабічному викладенні з достатньо прозорою акордовою фактурою, приглушеною динамікою, між фразами Ліст вводить висхідні октавні пасажі. Поступове начебто прискорення темпу за рахунок введення більш дріб-

них довжин у супроводі теми, довге *crescendo*, ущільнення фактури створює ефект наближення і скупчення християн, а також відчуття наростаючого ажіотажу.

Яскравим тематичним елементом у цій картині є другий мотив з цієї ж хорової сцени зі словами «Ви чули, тут вони мають пройти, скоріше б нам місця знайти» (Halévy, 1870, p. 398–399). В опері Галеві – це незначний, на вісім тактів, епізод грайливо-танцювального характеру, але Ліст робить його більш значним і яскравим. Повторення теми хору у новому варіанті звучить репризою, після якої йде новий віртуозний епізод – середина складної тричастинної форми. Це – невелике легке за характером і віртуозне за технічними параметрами скерцо з використанням складних видів техніки (широкі стрибки подвійними нотами, октавні, акордові, комбіновані пасажі у швидкому темпі). У короткій репризній частині Ліст проводить перші дві теми, після чого переходить до вільної каденції, яка виконує функцію композиційної межі між другим і третім розділами парафраза. Варто звернути увагу на тональний план картини свята: майже вся вона написана в Ре-мажорі і сі-мінорі, тільки її репризна частина звучить в Сі-бемоль мажорі і соль-мінорі – так композитор поєднує цей розділ з наступним. Важливо підкреслити, що Ліст, використовуює скерцозність як засіб створення образу натовпу, який жадає крові і розваг (саме так християни виглядають і в опері Галеві).

Невеликий (сім тактів) вступ речитативного характеру – слово від автора – переносить слухача в інший світ: Ліст знову повертається назад і згадує про іншу героїню – Євдоксію. Якщо у Галеві вона знаходиться начебто в тіні трагічного образу Рахілі, то Ліст виводить її на перший план. У третьому розділі (тема з варіаціями) композитор створює яскравий, багатогранний образ принцеси. Для характеристики він обирає «Болеро» – сольний номер Євдоксії з третього акту (№ 15). За сюжетом опери, принцеса звертається до Леопольда, який занурений у свої думки (він хоче зізнатися, що кохає іншу) і намагається розвіяти його сум: «Мій друг, мій повелитель, чому ви так сумні?» (Halévy, 1870, p. 258). Болеро у виконанні Євдоксії звучить досить м'яко за рахунок рівного ритму, і тільки симфонічний програш між куплетами лунає в стилі болеро.

Якщо у Ф. Галеві Євдоксія – тендітна жінка, що ніжно кохає, то Ф. Ліст бачить її як вишукану, чутливу, з сильним характером особистість. Це пояснює зміни, що були внесені до самої теми, а також обрані засоби її подальшого розвитку. Композитор загострює ритмічний малюнок мелодії та її супроводу і максимально наближаючи його до іспанського болеро, додає тонку мелізматичку, використовує різноманітні гострі штрихи. Створюючи варіації на тему «Болеро», Ф. Ліст звертається до цілого арсеналу технічних засобів, що робить жіночий образ багатограним: тут чутно легкість і суто жіноче кокетство, радісне сприйняття життя і мрійливість, ніжність і пристрасність, рішучість і м'якість.

Романтичною Євдоксія виступає у другій варіації (Мі-бемоль мажор), яка за музичною стилістикою наближена до жанру ноктюрна. У музиці чутно ніжність, пориви пристрасності, захоплення. Раптово наприкінці варіації у нижньому регістрі таємничо, як відголосок минулого і як попередження, звучить тема прокляття Броньї, але в мажорі, приглушено, у спокійному темпі, втративши свій грізний характер.

Драматургічна інтрига розкривається у фіналі твору. Дуже складний за технічними параметрами, він будується на розвитку початкової фрази болеро, яка поступово набуває драматичного характеру. Ф. Ліст продовжує розкривати образ Євдоксії, щастя якої зруйнувалося викриттям страшної правди і яка не підкорилася випробуванням долі. Як свідоцтво її перемоги в кінці епізоду звучить життєстверджуючий мотив болеро, але останнім словом стає хорова тема всенародного свята, яка композиційно об'єднує розділи парафраза. У тридольному розмірі, з поступовим наростанням темпу, динаміки і щільності фактури, насичена складними віртуозними пасажами, вона лунає особливо яскраво і святково.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Драматургічний аналіз «Спогадів про «Жидівку»» і порівняння з твором Ф. Галеві показує, що угорський композитор, використовуючи матеріал опери, розставив свої акценти. Його персонажами стали принцеса Євдоксія, Рахіль, а також кардинал Броньї як уособлення християнської законності. При цьому Ф. Ліст змістив головний акцент з Рахілі на Євдоксію.

Про це свідчить вибір тематичного матеріалу, його обробка, композиційне розташування. Засобами музичної виразності, в тому числі віртуозності, композитор посилив характерність образу принцеси, зробив його більш глибоким і багатограним.

З приводу трактовки Лістом твору Ф. Галеві і відтворення його драматургії виникає питання: як розуміти кінцівку «Спогадів»? Це – питання інтерпретації, і воно є дискусійним. Можна прочитати стверджуючу тему народного свята, що звучить в ще більш емоційно, як перемогу християн над юдеями шляхом жахливої страти, як це відбувається у Галеві. Тема прокляття перед фіналом, яка проводиться в мажорі, звучить нібито смиренно, але низький регістр, рівномірна пульсація супроводу на витриманій звуковій висоті, гармонічна (мінорна) субдомінанта і ремарка Ліста *misterioso* викликає почуття погрози, що причаїлася. Логічною стає драматизація теми болеро у наступному розділі – драматичні події торкнулися особистого життя Євдоксії, але у боротьбі за долю Леопольда вона – християнка – одержує перемогу.

Є інший варіант розуміння концепції парафраза. Значно пом'якшену тему прокляття можна трактувати як приборкання руйнівної сили християнських законів, що дає привід говорити про іншу розв'язку, де головні персонажі залишаються живими. Тому так святково звучить заключна частина фіналу. З цього приводу важливо повідомити, що іноді «Жидівку» ставили із щасливим кінцем: Єліазар до страти Рахілі розкривав таємницю її народження, врятовуючи таким чином і дочку, і себе. Народ у короткому заключному хорі прославляв знайдену дівчинку кардинала. Така версія була з самого початку запропонована самим Еженом Скрибом, але для загострення конфлікту Ф. Галеві наполіг на трагічній загибелі героїв. Вражена жахливою розв'язкою опери чутлива паризька публіка вимагала іншого, тому постановники іноді йшли на поступки. Не виключено, що Ліст знаючи про цей варіант і працюючи над парафразом, спирався саме на нього, хоча прямих доказів про це не знайдено.

Відомо про існування парафраз на теми «Жидівки» інших композиторів, музично-драматургічний аналіз яких та порівняння становить перспективу даного дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Енська О. Ю. Сучасне режисерське прочитання опери Фроманталя Галеві «Жидівка» // *Часопис* Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. № 3 (12). С. 36–44.
2. Золотарьова Н. Жанр Paraphrase в системі жанрів фортепіанних транскрипцій Ференца Ліста // *Вісник* Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3. С. 282–287.
3. Золотарьова Н. С. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанра : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Х., 2013. 17 с.
4. Коменда О. Ференц Ліст як універсальна особистість // *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 2. 2024. С. 30–36.
5. Масляєва О. Ю. Фортепіанні парафрази Ф. Ліста за операми Дж. Верді: «Ернані», «Ріголетто», «Трубадур» // *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2012. №. 2. С. 43–48.
6. Черкашина М. Р. Опера Ф. Галеві «La Juive» на українській сцені // *Музика і театр на перехресті епох / У 2-х томах*. Т. 2. Київ : Наука, 2002. С. 190–196.
7. Яворський Д. Ю. Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016.
8. Berlioz H. Revue musicale. – Première représentation de LA JUIVE, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Halevy // *Le Rénovateur / Courrier de l'Europe*. 1835. 1 mars.
9. Halévy F. La juive: opéra en 5 actes [score]. Paris : H. Lemoine, 1870. 403 p.
10. Liszt F. Reminiscences de la “La Juive”: fantaisie brillante pour piano seul. Leipzig : Chez Fred. Hofmeister, [1836]. 25 p. URL: <https://www.loc.gov/resource/musliszt.musliszt-100889/?sp=1&st=image>
11. Première représentation de La Juive, opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. F. Halevy // *Le Constitutionnel*. 1835. 25 février.

REFERENCES:

1. Enska, O.Yu. (2011). Suchasne rezhyserske prochyttannia opery Fromantalia Halevi “Zhidyvka” [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 3 (12), 36–44 [in Ukrainian].
2. Zolotarova, N. (2018). Zhanr Paraphrase v systemi zhanriv fortepiannykh transkryptsii Ferentsa Lista [Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv]. Kyiv, 3, 282–287 [in Ukrainian].
3. Zolotarova, N.S. (2013). Reminiscences F. Lista: teoriia zhanra : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : spets. 17.00.03 – Muzychne mystetstvo; Khark. nats. un-t mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. Kh. [in Ukrainian].
4. Komenda, O. (2024). Ferents List yak universalna osobystist [Fine Art and Culture Studies]. 2, 30–36 [in Ukrainian].
5. Masliaieva, O.Yu. (2012). Fortepianni parafrazi F. Lista za operamy Dzh. Verdi: “Ernani”, “Rigoletto”, “Trubadur” [Naukovi zapysky. Serii: Mystetstvovnavstvo]. 2, 43–48 [in Ukrainian].
6. Cherkashyna, M.R. (2002). Opera F. Halevi “La Juive” na ukrainskii sceni [Muzyka i teatr na perekhresti epok / U 2-kh tomakh]. Kyiv: Nauka, T. 2, 190–196 [in Ukrainian].
7. Yavorskyi, D.Yu. (2016). Etiud u zhanrovi systemi romantychnoi fortepiannoii miniatury (na prykladi opusiv F. Shopena, R. Shumana, F. Lista) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : spets. 17.00.03 – Muzychne mystetstvo; NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv [in Ukrainian].
8. Berlioz, H. (1835). Revue musicale. – Première représentation de LA JUIVE, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Halevy [Le Rénovateur / Courrier de l'Europe]. 1 mars [in French].
9. Halévy, F. (1870). La juive: opéra en 5 actes [score]. Paris: H. Lemoine. 403 p. [in French].
10. Liszt, F. (1836). Reminiscences de la “La Juive”: fantaisie brillante pour piano seul. Leipzig: Chez Fred. Hofmeister. 25 p. URL: <https://www.loc.gov/resource/musliszt.musliszt-100889/?sp=1&st=image> [in English].
11. Première représentation de La Juive, opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. F.Halevy. (1835). [Le Constitutionnel]. 25 février [in French].

УДК 78.071.1(477):78.082+141.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-19>

Світлана ЩЕЛКАНОВА

доктор філософії, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-7951-7499

Бібліографічний опис статті: Щелканова, С. (2024). Поетика Шостої симфонії Валентина Сильвестрова в контексті еволюції стилю митця. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 138–144, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-19>

ПОЕТИКА ШОСТОЇ СИМФОНІЇ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ СТИЛЮ МИТЦЯ

Статтю присвячено вивченню особливостей онтогенезу симфонізму Валентина Сильвестрова на наступному після раних симфоній етапі, а саме, осягненню як стильових констант, так і змін, що відбулися у семіосфері симфонічної творчості композитора у 1980-х–1990-х роках на прикладі Шостої симфонії. Метою наукової статті є виявлення значущих рис поетики Шостої симфонії В. Сильвестрова на основі когнітивного підходу через осягнення її специфіки на рівні музичної мови, композиційної драматургії, врешті – на онтологічному рівні. **Методологія.** У дослідженні застосовується комплексний підхід, зумовлений специфікою музичної мови автора, дослідження якої передбачає як задіяння задіяння класичної методології гуманітаристики (семантичний та герменевтичний методи) специфізованих музикознавчих методів (жанровий, структурно-функціональний, інтерпретативний тощо), так і залучення новітніх підходів, як то онто-семантичний, онто-сонологічний, метод духовного аналізу музичного твору. Наукова новизна отриманих результатів зумовлена введенням у науковий обіг Шостої симфонії В. Сильвестрова, обґрунтовано її поетику та здійснено композиційно-драматургічний та семантичний аналіз твору. **Висновки.** Поетика Шостої симфонії увиразнює наступний (після цілісної системи раних симфоній) етап онтогенезу симфонізму В. Сильвестрова, який у першу чергу, пов'язаний з пост-стилем. Його ключовими ознаками постають: новий семантичний вимір, а саме дихотомія земне-небесне; одночасне співіснування в музичній мові декількох принципів, яку автор йменує поліфонією систем (сонористика та пуантилізм на рівні з виходом у вимір гомофонної структури з виокремленням горизонталі, поєднання в музичній мові елементів модерну та постмодерну тощо); сталими стильовими ознаками є засадничі для розуміння творів категорії часу й простору; використання «тихих» кульмінацій та фіналу симфонії.

Ключові слова: українська музична культура, симфонія, жанр, музична мова, музична драматургія, українська музика останньої третини ХХ століття, композиторська творчість.

Svitlana SHCHELKANOVA

PhD in Art, Senior Lecturer at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-7951-7499

To cite this article: Shchelkanova, S. (2024). Poetyka Shostoi symfonii Valentyna Sylvestrova v konteksti evoliutsii styliu myttsia [The poetics of Valentin Silvestrov's Sixth symphony in the context of the evolution of the artist's style]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 138–144, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-19>

THE POETICS OF VALENTIN SILVESTROV'S SIXTH SYMPHONY IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF THE ARTIST'S STYLE

The article is dedicated to studying the ontogeny of symphonism in the works of Valentin Silvestrov, focusing on the period following his early symphonies. It explores both the stylistic constants and changes that occurred in the semiotic sphere of the composer's symphonic creativity during the 1980s-1990s, with particular attention to the Sixth Symphony. **The aim** of this scholarly article is to identify significant features of the poetics of Silvestrov's Sixth Symphony based on a cognitive approach, examining its specificity in terms of musical language, compositional dramaturgy, and at an ontological level. **Methodology.** The research employs a comprehensive approach dictated by the specifics of the author's musical language. This involves the application of characteristic musicological methods (genre, structural-functional, interpretative, etc.).

classical humanities methodologies (semantic and hermeneutic methods), and the incorporation of modern approaches such as onto-semantic, onto-sonological and spiritual analysis of the musical work. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the results lies in introducing Silvestrov's Sixth Symphony into scholarly discourse. The article substantiates its poetics and provides a compositional-dramaturgical and semantic analysis of the work. **Conclusions.** The poetics of the Sixth Symphony accentuate and summarize the subsequent stage (following the integrated system of early symphonies) in the ontogeny of Silvestrov's symphonism, which is primarily associated with the post-style. Its key features include: a new semantic dimension, specifically the dichotomy of the earthly and the heavenly; the simultaneous coexistence of several principles within the musical language, which the author refers to as the polyphony of systems (sonoristics and pointillism concurrently with a transition to the dimension of homophonic structure emphasizing the horizontal line, the combination of modern and postmodern elements in the language, etc.); fundamental stylistic features essential for understanding the works, such as the categories of time and space; the use of «quiet» climaxes and the symphony's finale.

Key words: Ukrainian musical culture, symphony, genre, musical language, musical dramaturgy, music of the last third of the 20th century, compositional creativity.

Постановка проблеми. Царина симфонічної музики В. Сильвестрова є унікальною стильовою системою у просторі сучасної музичної культури. Її феномен внаслідок своєї винятковості в контексті композиторської практики останньої третини ХХ століття став чинником переосмислення глибинних засад жанру симфонії. Проблема онтогенезу та цілісності стилю симфонізму В. Сильвестрова спричинена значною еволюцією творчого шляху, який триває більше ніж пів століття, а також унікальністю та неповторністю концепцій кожної з симфоній митця, що вплинули на семантику та музичну мову. Досліджувана Шоста симфонія відноситься до творів зрілого періоду творчості композитора, який багато хто з дослідників означає як стилістичний злам (перехід від авангардної мови до поставангардної та *слабкого стилю*). Проте багато в чому симфонії цього періоду «просочені» стильовими здобутками авангардного періоду В. Сильвестрова та вибудовують рухому цілісну стильову систему. Актуальність теми дослідження обумовлена відсутністю наукових рефлексій щодо осягнення новаційної природи Шостої симфонії у сучасному музикознавстві попри значущість її у спадщині В. Сильвестрова, який визначив її як симфонію-підсумок зрілого періоду творчості, що спирається на паритетне співіснування модерних та постмодерних чинників стилю.

Мета наукової статті – виявлення значущих рис поетики Шостої симфонії В. Сильвестрова на основі когнітивного підходу через осягнення її специфіки на рівні музичної мови, композиційної драматургії, врешті – на онтологічному рівні. Досягнення мети пропонується шляхом вивчення особливостей онтогенезу симфонізму Валентина Сильвестрова на наступному після ранніх симфоній етапі, а саме, виокремленню як стильових констант, так і змін, що відбулися

у семіосфері симфонічної творчості композитора зрілого періоду (у 1980–1990-х роках) на прикладі Шостої симфонії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукова «сильвестріана» налічує досить тривалий шлях, охоплюючи широке коло питань і дискурсів, оскільки еволюціонувала не тільки стильова система творчості В. Сильвестрова, а й відповідно змінювалася оптика музикознавчих штудій. Симфонічна спадщина композитора є багатоаспектним явищем, тому можна виділити декілька напрямків у пошуках науковців, спираючись на які, уточнюємо межі власного дослідження. Шоста симфонія митця на сьогодні не втрапила у коло наукових рефлексій музичної науки, тому вважаємо доцільним зупинитися на огляді джерел, присвячених вивченню спорідненій з нею у стильовому вимірі П'ятій симфонії В. Сильвестрова та симфонічній спадщині композитора в цілому. О. Зінкевич (Зінкевич, 2023) у роботі «Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетикотипологічний аспект», яка є розширеним перевиданням знакової «Динаміки оновлення...» досліджує П'яту симфонію В. Сильвестрова у контексті рефлексії історичного шляху українського симфонізму, який є «могутнім резонатором соціально-філософських проблем свого часу» (Зінкевич, 2023, с. 5). Такі риси стилю як тяжіння до камерності, відмова від циклічності, сонатних структур, жанровості на користь пейзажності та медитативності, схильність до використання романсових інтонацій вказують на типологічну приналежність П'ятої симфонії до ліричного типу висловлювання.

А. Ільїна присвячує низку робіт аспекту постлюдійності як ключовій ознаці стилю В. Сильвестрова. Авторка трактує постлюдійність як діалог з духовною спадщиною минулого, який сприяє послабленню авторського

«я», результатом чого стає неактуальний стиль, що «...виникає як причина та наслідок авторської анонімності та загальної атемпоральності» (Ільїна, 2010, с. 282).

Симфонічна спадщина В. Сильвестрова 1980–1990-х років втрапляє також у дослідницьке поле О. Козаренка, музичній мові якого автором надається наступна дефініція: «це цілісна знакова система, одна з найпотужніших у сенсі знаково-інформаційної зарядженості» (Козаренко, 2000, с. 245).

Зауважимо, що не дивлячись на відсутність наукових розвідок щодо Шостої симфонії, маємо живе слово автора про цей музичний текст. «Дочекатися музики» (Сильвестров, 2011) є знаковим для всіх дослідників творчості митця. Завдячуємо формату бесіди (на кшталт античної традиції «Діалогів» Платона), в якому стаємо свідками вербального висвітлення концепції Шостої симфонії, їй присвячено підрозділ 9 «Симфонія – підсумок» (Сильвестров, 2011, с. 214–235).

Вкажемо на декілька зарубіжних дослідників, які присвятили творам В. Сильвестрова низку наукових розвідок. В першу чергу, це публікація П. Шмельца (Schmelz, 2014) «Валентин Сильвестров і відлуння історії музики», в якому автор аналізує риси пост-стилю на прикладі П'ятої симфонії, знаходячи їх вкоріненість у контексті есхатологічної кризи кінця ХХ століття. Також звернемось до праці П. Гріффітса (Griffiths, 2010) «Сучасна музика та після», один з підрозділів якої висвітлює риси ностальгічного дискурсу на прикладі «Тихих пісень» В. Сильвестрова: «Reverberation past» – «Відлуння минулого» (Griffiths, 2010, с. 274–275).

Також дане дослідження є закономірним продовженням шляху осягнення поетики симфоній В. Сильвестрова та новачності їх концепцій, здійсненого на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, серед значущих аспектів якого вкажемо на впровадження онтологічного виміру симфоній В. Сильвестрова (Sharovalova, Chernyavska, Romaniuk, Shchelkanova, 2021).

Виклад основного матеріалу дослідження. Прем'єра Шостої симфонії відбулася в Києві у 1998 році під орудою Вірка Балея, якому й присвячений цей твір. Ми спиралися на дві виконавські інтерпретації Шостої симфонії, а саме, Андрія Бореяка з Штутгартським сим-

фонічним оркестром радіо (студійний запис) та Романа Кофмана з Боннським симфонічним оркестром (запис з Бетховенської зали). Відомо, що В. Сильвестров є вибагливим до виконавців автором. Серед вказаних двох інтерпретацій він надає перевагу виконанню Р. Кофмана, оскільки, за свідченням композитора, в нього зберігається «...якесь ледь-ледь, яке можна назвати *трепетним*» (Сильвестров, 2011, с. 239).

Шоста симфонія (1994–1995) – циклічний п'ятичастинний твір, створений для великого симфонічного оркестру, частини виконуються *attacca*. **Перша частина**, *Vivace – Maestoso*, відіграє на рівні композиційного цілого функцію *initio*. Зауважимо, що початок Симфонії є цілком впізнаваним для симфонічного стилю В. Сильвестрова, оскільки містить в концентрованому вигляді важливі для подальшого розгортання симфонії темброві, інтонаційні, фактурні і ритмічні елементи. Такий початок, починаючи з Четвертої симфонії, композитор називає *принципом зворотної перспективи*. Говорячи про П'яту симфонію, митець її вступ характеризує наступним чином: «...оцей кластер, з якого починається симфонія, – це не просто кластер, а наче погляд, що пронизує її до самого кінця» (Сильвестров, 2011, с. 140). Так, у Шостій симфонії наявний, з одного боку, одразу активно декларований гучний вступ на *fortissimo*. З іншого боку – ця голосна маніфестація не є дієвою, (*no*-дієвою). Статичність утворюється декількома чинниками: перше – це унісон *h*, який у партії віолончелей і контрабасів утворює педаль, що звучить протягом всього вступного розділу першої частини. Друге – це «підвішені» поодинокі тони *h* у фортепіано, контрфагота, арфи, басового кларнета, які тільки за рахунок тембру і регістра утворюють фірмову «сильвестрівську» просторовість *снів-звуччя* (*sin-phonía*), багатшаровість оркестрового ландшафту. І цей багатшаровий статичний устрій є звукопростором, в якому семантично виокремлено звучить ритмічна фігура «трьох ударів», яка викликає алюзії як до «дитячого» Менуету Л. Моцарта, так і до ритмоформули П'ятої симфонії Бетховена. Проте цю впізнаваність композитор наче пом'якшує, нівелює, вкладає в розмір 5/4 – в першому такті: половинна, чверть, половинна та чверть, восьма, чверть, половинна

під лігою – в другому такті. Тема «ударів долі» лунає у партії туби, використання цього тембру надає їй впізнаваності та виокремлює у музичній тканині вступного розділу першої частини. Далі, у вступному розділі звучить тематизм, якість якого можна визначити як *розосереджений*. На подібний тип тематизму ми вказували, аналізуючи композиційну драматургію Другої симфонії (Sharovalova, Chernyavska, Romaniuk, Shchelkanova, 2021). Проте в Шостій симфонії наявна відмінність використання саме такого типу тематизму, порівняно з Другою. В Другій симфонії доцільність його застосування була продиктована основною художньою ідеєю, семантикою твору, яку можна озвучити через концепт *musica mundana*: в ньому немає співмірності з інтонацією Людини, з Я-інтонацією, бо художнім об'єктом постає не людина (з якою, як правило, пов'язані семантичні конотації інваріанта симфонії), а звучний космос. Натомість у Шостій симфонії з розпорошених у фактурі звучань, з звукового «солярису» поступово народжується мелодія, «посмішка музики» (за В. Сильвестровим).

Основна тема першої частини складається з двох елементів. Перший лунає у струнних – мелодія у скрипок у високому регістрі, політна, сповнена алюзіями до романсових інтонацій. У своєму розвитку вона набуває рис кантילени, переходить від партії струнних до соло кларнета. Другий елемент звучить як контрапункт – «заколисуюча» інтонація з повторених терцієвих ходів, які стають своєрідною інтонаційною «візитівкою» тематизму. Перше проведення цієї мелодичної фігурації побудовано на квартсекстакорді, в якому верхня терція повторюється у арпеджованому викладенні, проте у розвитку музичної події вона звучить, «обережно торкаючись пам'яті слухача» (Сильвестров) немов відлуння, втрачаючи початковий квартвий хід.

Розвиваючий розділ побудований на чергуванні інтонацій долі у важкої міді (ритоформула з вступного розділу), який звучить *crescendo* від *mp* до *fff* з висхідними арпеджіо на *pp* у всій оркестровій фактурі, апелюючи до впізнаваної драматургічної колізії «запитання-відповідь».

Завершується перша частина репризним проведенням основної теми зі змінами, які свідчать про збагачення за рахунок розгортання. Подібна характеристика мала б свідчити про узви-

чаєне тричастинне улаштування, яке є у класико-романтичній парадигмі, проте класичні *initio-motus-terminus* спрацьовують по-іншому. У типовому для В. Сильвестрова розшируванні кордонів розділів у різних пластах фактури, яке створює просторовість як основну стильову характеристику; в тому, як тематичні утворення, навіть семантично та семіотично впізнавані й яскраві, набувають ознак химерності: танучі, вислизаючі, вони постають із звукової магми і в неї ж повертаються; у тому, як завершується перша частина – невизначено, знов-таки застосуванням розсередженого тематизму, фігураціями, які автор йменує «арпеджіо-ніщо» (Сильвестров, 2011, с. 217) увиразнюються якість іншого типу драматургії, який є відповідним, співмірним музичній мові музичній мові В. Сильвестрова, для ліричного висловлювання автора.

Друга частина, Allegro moderato, автором визначається як «експозиція сонатної форми» (Сильвестров, 2011, с. 217). Друга частина утворюється з двох розділів. *Перший*, умовно, головна партія, є алюзією до фуги. Інтонаційно він має зв'язок з розвиваючим розділом першої частини (улаштованої за драматургічним принципом *запитання-відповідь*). Тут наявний діалог ритмоформули «трьох ударів» та спонтанних спалахів арпеджіо, здебільшого у струнних, але які поширюються в фактурі й на інші тембри. В. Сильвестров називає подібне улаштування структурною фугою, трактуючи її подібно до серії у додекафонії, коли у слухача виникає відчуття звучання фуги: «...у структурній фузі темою є структура, а не окремі ноти» (Сильвестров, 2011, с. 227).

Другий розділ другої частини (*Commodo, lontanto*) композитором визначається як «метабаркарола» (Сильвестров, 2010, с. 217). Як зазначає П. Шмельц, у творах митця 1980–1990-х років збільшується тенденція до метамови, до метафори, в них унікальним чином співіснує модернізм та постмодерн, ностальгія та ознаки «пост-стилю» (Schmelz, 2014, с. 231).

Тема *метабаркароли* утворює контраст до теми *фуги* першого розділу на всіх рівнях. Перший – це темп, який є вагомим семантичним показником в сонатно-симфонічному циклі. Темп теми першого розділу позначений автором як чергування $\♩ = 96$, $\♩ = 116$, $\♩ = 126$, тоді як темп другого розділу є $\♩ = 80$, *commodo*. Інші

рівні – фактурний, тембровий. Саме за рахунок задіяння тембру струнних та відчуттю горизонталі, мелодизму (т. 291, *dolce*), а також використання триольних структур виникає алузія до баркарольності як семантичної обумовленості цього розділу.

Третя частина, *Adagio*, є центром симетрії в архітектоніці твору. В інтерпретації Р. Кофмана тривалість п'яти частин симфонії розподіляється наступним чином: 7'43" – 8'45" – 24'36" – 4'24" – 9'05", в інтерпретації А. Борейка: 8'40" – 6'28" – 24'58" – 5'26" – 8'43", тобто в цій темпоральній структурі вирізняється особливий часопростір третьої частини. Тут земний час уповільнюється, занурюючи слухача у медитативне відчуття позачасовості. Композитор наділяє її значенням «відблисків райських пасторальних сянь» (Сильвестров, 2010, с. 217). За В. Сильвестровим, пастораль сприймається через усвідомлення категорії простору. Пастораль у цьому контексті потрактована не як ідилічне зображення людини на лоні милостивої і доброзичливої природи, а як природа-як-вона-є.

Адажіо, яке є віссю симетрії Симфонії, утворює вертикаль шляхом дихотомії *земне-небесне*. Семантика небесного є новим дискурсом у концептосфері симфонізму В. Сильвестрова. Ранні симфонії (від Першої до Четвертої) є відносно цілісною стильовою системою, в яких онтологічний вимір розкривався, вступаючи в діалог з традицією європейського симфонізму. В кожній з цих симфоній автор кожного разу по-іншому відкриває онтологічний вимір, акцентуючи різні його аспекти. Перша симфонія репрезентує взаємодію з бароковою традицією, де феномен гри (*homo ludens*) виходить на перший план. У Другій симфонії («космічній пасторалі») головним чинником становиться буття звуку поза буття людини, вирішальним для її музичної драматургії є аспект просторовості, вирішений шляхом контонативної драматургії (споглядальність позачасового існування звучного космосу – *homo mundanus*). Третя симфонія актуалізує вимір часу та смерті (*homo historicus*). Відбувається інше розуміння просторовості, збагачене відчуттям часу (вимір часу як розуміння кінцевості буття) призводить до змін поетики в «Есхатофонії» в порівнянні з Першою та Другою симфоніями. Концепція «Есхатофонії» точно вловлює кризове відчуття,

яке в культурі ХХ століття асоціюється з сприйняттям часу. Згідно концепції Г. Гумбрехта (Гумбрехт, 2019), в сучасній культурі співіснує декілька альтернативних моделей сприйняття часу: циклічний час традиційної культури, лінійний есхатологічний час (вперше актуалізований в християнській культурі), модель спіралі, мушлі, модель драбини, модель елеватора. Всі вони співмірні і з науковим виміром часу, що об'єднує релятивістську і ньютонівську фізику. Це розмаїття побудовано на декількох можливих інтерпретаціях тріади «минуле – теперішнє – майбутнє», на тому, яке значення має в культурі історична пам'ять та яким чином сприймаються рівні циклічності в історії. Отже, час, як важель сутнісної домінанти онтологічного виміру, постав ключовим концептом в поезії семіосфери симфоній В. Сильвестрова. Четверта симфонія є актом рефлексії, що відтворює внутрішній світ я-свідомості через суб'єктивне відчуття світу, втілюючи ліричний дискурс (*homo reflexicus*). П'ята симфонія відкриває новий вимір у музичній мові митця (*пост-стиль*, за П. Шмельтцем), – тут, як і в Третій симфонії, значущою постає категорія пам'яті. І лише в досліджуваній Шостій симфонії (яку композитор мислив як певний підсумок у симфонічній царині) безпосередньо об'єктивується сутність «небесного» у онто-сонологічній концепції.

Четверта частина, *Intermezzo*, інтонаційно і семантично виростає з попереднього *Adagio*, продовжуючи тему «райських сянь», також споріднена з темою побічної партії другої частини, *метабаркаролі*, спираючись на її висхідні пасажі. Митець визначає сутність цієї частини як «мінімалістські сходи» (Сильвестров, 2011 с. 217), оскільки улаштування теми можна визначити як безкінечну секвенцію. Прозорість звучання, використання арпеджіо фортепіано, арфи, челести та вібрафона, підкріплених «підсвіченими» флажолетами педалями струнних, здебільшого у високому регістрі, створюють унікальний розріджений сяючий часопростір. Три *piano*, підкреслені численними авторськими позначками *dolcissimo*, висхідний безкінечний рух (з опорою на цілотноновий звукоряд) апелюють, з одного боку, до барокової музично-риторичної фігури *anabasis*, а з іншого – до біблейської семантики Драбини Якова (סלם יעקב, *Sulam Yaakov, Jacob's Ladder*),

яка має поєднувати два світи – Небо і Землю. Тембросфера «небесних звучань» (арфа, челеста на фоні флажолетів струнних) відіграє важливу роль як виразник *a*-подієвості, споглядальності у четвертій частині Симфонії. При семантичному аналізі тут влучно застосовуються асоціативні слухові враження, враховуючи й ті, що мають позамузичну природу.

П'ята частина, Фінал, *Vivace con moto – Larghetto*, виконує функцію *terminus* у циклі, при тому що кульмінації як такої в Симфонії немає. *Лабіринтна* фактура, – а, саме так означає її композитор, – утворюється арпеджованими фігураціями, які є знаковими для наскрізної драматургії всього циклу. Сама фактура сприймається немов дихання хвилі. Знову маємо справу із типом тематизму, який семантично сприймається виключно через якість тембру без певного розподілу на фон і рельєф. Основна тема має інтонаційний зв'язок з темою головної партії другої частини (*фуга*), який утворюється завдяки руху всієї фактури. Просторовість як ознака художньої ідеї знов виходить на перший план при її сприйнятті.

Другий розділ Фіналу можна умовно визначити як код. Вона вибудовується по типу характерних для фіналів симфоній митця тихих кульмінацій. Композитор застосовує контраст темпів задля виокремлення меж розділів п'ятої частини Симфонії (*Vivace con moto – Larghetto*). Також розмежування відбувається за рахунок фактурних і тембрових змін, а саме – розширення царини струнних у поєднанні з флейтою, кларнетом, двома арфами, віброфоном та челестю. Тихий, «мовчазний» фінал є типовим для симфонічної мови В. Сильвестрова.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження поетики Шостої симфонії увиразнює наступні значущі для визначення стилю митця риси. По-перше, вкажемо на художньо-образний та семантичний рівень. Це стосується втрапляння в концептосферу симфонізму В. Сильвестрова нового дискурсу, який пов'язаний з духовною вертикаллю й відкриттям художнього образу космічного не з позицій натурфілософії подібно до поетик ранніх симфоній, а з позицій переображення сфери «небесного». Застосовуючи метафору пасторалі (як це було і в Другій симфонії), автор вкладає геть інше значення пасторальності. На відміну від Другої симфонії, яка була увираз-

ненням «космічної пасторалі», незаселеного простору, в Шостій симфонії вона є синонімом божественного, «райського» простору, актуалізуючи духовний аспект музики. В продовження цієї тези вкажемо на константно затребувану в системі симфонічного мислення В. Сильвестрова тему часу. Вона набула особливого значення в художній концепції Третьої симфонії (у дихотомії «час – смерть»). Проте в Шостій митець входить у зону релятивістського часу, у свого роду позачасовість (дихотомія «час – позачасовість»).

По-друге, вкажемо на значущі аспекти на рівні музичної мови. Це в першу чергу стосується «поліфонії систем» як ознаки стилю, в якій наявне паритетне співіснування рис модерну та постмодерну; сонористики й пуантилізму одночасно з гомофонним мисленням; розсередженого тематизму та романсових інтонацій. Також до усталених ознак, що наявні у симфоніях митця, віднесемо значущість тембру. Особливо важливими є просторово-слухові та зорові асоціації при сприйнятті тембрового компонента. Увага до тембру є однією з важливих ознак стилю В. Сильвестрова, що також було властиве й для Б. Лятошинського, його Вчителя. Проте у В. Сильвестрова тембр набуває особливого значення саме в його симфонічних творах, коли слухове сприйняття не може захопити мелодію досить чітко порівняно з горизонтом очікувань, не вирізняє меж форми, бо не спирається на структурно-функціональний синтаксис (застосування атональних арпеджіо). Індивідуалізація тембрів породжує впізнавані семантичні формули, отже тембр (як і фактура) набуває вагомості. Новизна художнього образу постає рушієм всієї системи сприйняття й відчуття мовного досвіду. У симфоніях В. Сильвестрова, на відміну від типової для жанру симфонії драматургії колізій, що корелює з структурами драматичного роду, пропонується драматургія статична, споглядальна, контонативна.

Для дослідника питання періодизації життєтворчості сучасника завжди є певною мірою відкритим текстом, навіть якщо йдеться про визначення фазовості, пунктиру віх творчого шляху. Перспективою подальших досліджень вбачаємо уточнення та поглиблення періодизації з урахуванням рис стилю та визначенням засадничих аспектів поетики пізніх симфоній В. Сильвестрова.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гумбрехт Г. У. Розладнений час / пер. з англ. І. Іващенко. Харків : Ist Publishing, 2019. 104 с.
2. Зінкевич, О. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2023. 224 с.
3. Ільїна А. Постлюдіїнсть у творчості Валентина Сильвестрова як дзеркало духовного надбання культурної традиції. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. Київ. 2010. Вип. 85. С. 281–299.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наук. тов. ім. Шевченка; Українознавча бібліотека НТШ, 2000. 285 с.
5. Сильвестров, В. Дочекайся музики. Лекції-бесіди. Київ : Дух і літера. 2011. 376 с.
6. Griffiths P. *Modern Music and After*. New York : Oxford University Press, 2010. 456 p.
7. Schmelz P. Valentin Silvestrov and The Echoes of Music History. *The Journal of Musicology*. University of California Press, Vol. 31 N 2. 2014. P. 231–271.
8. Shapovalova L., Chernyavska M., Romaniuk I., Shchelkanova S. Early (Avant-garde) Symphonies by Valentin Silvestrov As a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai MUSICA*, LXVI (1), 2021. P. 329–343.

REFERENCES:

1. Gumbrecht, H. U. (2019). *Rozladnanyi chas / per. z anhl. I. Ivashchenko*. [Disordered Time (I. Ivashchenko, Trans.)]. Kharkiv : Ist Publishing [in Ukrainian].
2. Zinkevych, O. (2023). *Ukrainska symfoniia 1970–1980-kh rokiv. Henetyko-typolohichnyi aspekt*. [Ukrainian Symphony of the 1970–1980s. Genetic-Typological Aspect]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
3. Ilyina, A. (2010). *Postliudiinist u tvorchosti Valentyna Sylvestrova yak dzerkalo dukhovnoho nadbannia kulturnoi tradytsii*. [Postludiality in the Works of Valentin Silvestrov as a Mirror of the Spiritual Heritage of Cultural Tradition]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, (85), 281–299 [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy*. [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]. Lviv: Nauk. tov. im. Shevchenka; Ukrainoznavcha biblioteka NTSh [in Ukrainian].
5. Silvestrov, V. (2011). *Dochekatysia muzyky. Leksii-besidy*. [*Waiting for Music*. Lectures-Conversations]. Kyiv : Duh i Litera [in Ukrainian].
6. Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press [in English].
7. Schmelz, P. (2014). Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History. *The Journal of Musicology*, University of California Press, 31(2), 231–271 [in English].
8. Shapovalova, L., Chernyavska, M., Romaniuk, I. & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-garde) Symphonies by Valentin Silvestrov As a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai MUSICA*, 66(1), 329–343 [in English].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7:[730+738.2]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-20>

Артур АРОЯН

кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», вул. Івана Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36000

ORCID: 0000-0002-5545-0119

Бібліографічний опис статті: Ароян, А. (2024). Декоративне оздоблення будівель ар-нуво на теренах Полтавщини початку ХХ ст. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 145–150, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-20>

ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ БУДІВЕЛЬ АР-НУВО НА ТЕРЕНАХ ПОЛТАВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У статті висвітлено особливості декоративного оздоблення архітектурних об'єктів в стилі ар-нуво на теренах історичної Полтавщини. Спадщина цього стилю різноманітна і високохудожня, проте значна частина будівель перебувають у занедбаному стані, чимало з них не мають охоронного статусу, тому потерпають як від спустошеності, так і від некваліфікованих ремонтних робіт. **Метою роботи** є комплексне осягнення цінності як самої архітектури цих об'єктів, так і їх декоративного оздоблення: керамічних панно, ліпленої скульптури, цегляного орнаменту та художнього металу. Це дасть змогу визначити пріоритетні напрямки щодо порятунку і облікування об'єктів культурної спадщини, пошуку реставраційних активів, розробки програм співфінансування і формування грантових заявок. **Основною методикою** цього дослідження є комплексний підхід, який базується на аналізі якомога більшої кількості будівель і відповідно творів декоративного мистецтва, які вони містять. Розглянуто причини виникнення нового стилю, стилістичні та морфологічні риси різних його течій, в залежності від регіону виникнення. **Науковою новизною** цього дослідження є визначення факторів появи перших будівель ар-нуво в містах Полтавщини, виявлення регіональних осередків цього стилю та аналіз найбільш значущих архітектурних об'єктів у кожному з них. Описано характерні декоративні елементи оздоблення найбільш видатних будівель, які дійшли до нашого часу. У **висновках** розкрито внесок діячів українського модерну в інтерпретацію народної орнаментики і символіки шляхом створення декоративних оздоблень для будівель в містах і селах Полтавщини. Висвітлено, яким чином місцеві виробництва або установи впливали на розповсюдження українського модерну. Опис об'єктів здійснено на основі натурних обстежень автора, здійснених протягом 2010–2023 років. Це дослідження є частиною пам'яткоохоронної діяльності автора.

Ключові слова: декоративне мистецтво, ар-нуво, модерн, сецесіон (сецесія), югендстиль, український архітектурний модерн.

Artur AROIAN

Candidate of Architecture, Associated Professor of the Department of Fine and Decorative-applied Arts, State Institution "Luhansk National Taras Shevchenko University", 3 Ivan Bank St, Poltava, Ukraine, 36000

ORCID: 0000-0002-5545-0119

To cite this article: Aroian, A. (2024). Dekoratyvne ozdoblennia budivel' ar-nuvo na terenakh Poltavshchyny pochatku ХХ st. [The decoration of art nouveau buildings in the Poltava region at the beginning of the 20th century]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 145–150, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-20>

THE DECORATION OF ART NOUVEAU BUILDINGS IN THE POLTAVA REGION AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

The article highlights the features of decoration of architectural objects in the Art Nouveau style on the territory of the historical Poltava region. The heritage of this style is diverse and highly artistic, but large parts of the buildings are abandoned, many of them do not have a protective status, therefore they suffer both from desolation and from unqualified repair work.

The goal of the work is a comprehensive understanding of the value of both the architecture of these objects and their decoration: ceramic panels, molded sculpture, brick ornament and artistic metal. This will make it possible to determine priority directions for the rescue and treatment of cultural heritage objects, the search for restoration assets, the development of co-financing programs and the formation of grant applications.

The main methodology of this study is a complex approach, based on the analysis of as many buildings as possible and, accordingly, the works of decorative art they contain. The reasons for the emergence of a new style, stylistic and morphological features of its various currents, depending on the region of origin, are considered.

The scientific novelty of this study is the determination of the factors of the appearance of the first Art Nouveau buildings in the cities of Poltava region, the identification of regional centers of this style and the analysis of the most significant architectural objects in each of them. This work describes the features of decorative elements of the most outstanding buildings that have survived to our time.

The conclusions reveal the contribution of Ukrainian modernism figures to the interpretation of folk ornamentation and symbolism through the creation of decorative decorations for buildings in the cities and villages of the Poltava region. It is highlighted how local productions or institutions influenced the spread of Ukrainian Art Nouveau. The description of objects based on field surveys of the author, carried out during the years 2010–2023. This study is part of the author's monument protection activities.

Key words: decorative art, art nouveau, modern, secession, jugendstil, Ukrainian architectural modern.

Актуальність проблеми. Спадщини стилю ар-нуво на теренах історичної Полтавщини, доволі багата, однак, дослідники більшу увагу приділяють українському архітектурному модерну, відтак, висвітлюються об'єкти конкретних авторів у Полтаві, Миргороді (три будівлі), Лубнах (дві будівлі), Кременчуці (одна будівля) колишньому Лохвицькому повіті. Натомість, значна частина оригінальних пам'яток «ар-нуво» розташована у таких містах як Зіньків, Кременчук, Красноград, Прилуки. Вони не описані, часто сильно перебудовані, зазнали суттєвих втрат декоративного оздоблення.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження спадщини конкретного напрямку ар-нуво в межах Полтавщини зробив Віктор Чепелик в своїй монографії «Український архітектурний модерн». Проте, наразі можна констатувати, що на момент написання роботи автор не міг знати про деякі доволі цікаві об'єкти, які збереглися (повністю або частково) і досі не описані у фаховій літературі. Значний внесок у комплексне дослідження архітектурної спадщини Полтавщини зроблено в енциклопедичному довіднику «Полтавщина» під редакцією А. Кудрицького, там висвітлені загальні історичні дані та окремі архітектурні аспекти. Що стосується декоративного оздоблення, воно, як правило, не відображено в цьому виданні, оскільки воно має іншу специфіку. Певну увагу саме декоративним

елементам будівель ар-нуво приділено у книзі Ірини Магдиш «Ар-Нуво. Стилї українського мистецтва ХХ століття», виданій у 2022 році. Там, хоч і в загальних рисах, акцентовано увагу на керамічній орнаментіці Василя Кричевського в будівлі Полтавського губернського земства та цегляній естетиці шкіл Лохвицького земства Опанаса Сластіона.

Мета дослідження – з'ясувати характерні особливості декорування об'єктів ар-нуво на теренах Полтавщини, виявити основні регіональні осередки стилю, визначити типологію творів декоративного мистецтва та їх стилістичні риси.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Нове мистецтво» в архітектурі виникло у 1890-х роках і було продовженням загальноєвропейського пошуку нової виразності, заснованої на природності форм та підживленої цікавістю до екзотичних культур Близького та Далекого Сходу. Одразу сформувалися великі національні осередки цього стилю: «ар-нуво» в Бельгії, Франції (цей же термін використовують в англійській літературі), «сецесіон» (або «сецесія») в Австро-Угорщині (включно з територією Заходу України), «югендстіль» в Німецькій імперії, Австро-Угорщині, німецькомовних землях Балтії, скандинавських країнах, «модерн» в окремих випадках англійської архітектури, у Російській імперії і тій частині

України, яка входила до її складу. Таким чином, у європейських метрополіях архітектура «ар-нуво» більше спрямовувалася на пошук нової естетики сучасних матеріалів (бетон, металеві конструкції, скло) на протигагу так званим «історизуючим» стилям другої половини ХІХ століття. Натомість, в регіонах з давньою культурою, які в силу різних причин не мали на той час власної держави (або державність не була повноцінною), цей стиль перетворився на інструмент утвердження національної самосвідомості. Архітектори та художники пересмислювали традиційні архітектурні форми, використовувалися характерні для конкретної місцевості будівельні матеріали, фасади прикрашалися місцевими орнаментальними композиціями. Такі прояви характерні для Угорщини, Чехії, Словаччини, Польщі, Шотландії, Фінляндії і, звісно, України.

Історична Полтавщина – територія, яка відповідала адміністративним кордонам Полтавської губернії і значною мірою відповідає сучасній Полтавській області. Нині значна частина її північних і західних регіонів, а також південно-східна частина входять до складу інших областей (колишні Роменський, Прилуцький, Переяславський, Золотоніський, Костянтиноградський повіти). Натомість Котелевщина, яка входить зараз до Полтавської області, раніше була частиною Харківщини. Отже, в межах цього дослідження мова йде саме про Полтавщину в межах ХVІІІ – поч. ХХ ст.

Архітектурний стиль «ар-нуво» або «модерн», як його називали тут, з'явився на теренах Полтавщини на початку ХХ ст. Першими зразками нової естетики були, здебільшого, купецькі будинки, готелі й підприємства (парові млини, залізничні майстерні, тютюнові фабрики тощо). Наступною хвилею йде розмаїття приватних будинків лікарів, правників та військових. І тільки з середини 1900-х років модерн починають впроваджувати в громадських будівлях. На початку 1910-х ар-нуво починають застосовувати для банків та адміністративних будівель. В залежності від часу зведення і типологічної приналежності будівлі мають різні архітектурно-художні риси.

Концентрування архітектурних об'єктів в стилі ар-нуво, здебільшого, відбувалося в містах. Такі об'єкти, як міністерські і земські школи могли зводитись в містечках та селах.

Основними осередками поширення ар-нуво на Полтавщині є: Полтава, Кременчук, Зіньків, Прилуки, Кобеляки, Костянтиноград (Красноград), Миргородський та Лохвицький повіти. В цих містах і селах спадщина ар-нуво є доволі помітною. Натомість, Лубни, Ромни, Пирятин мають поодинокі, але яскраві взірці цього стилю.

Декорування будівель в стилі ар-нуво безпосередньо залежало від виробничих потужностей міста, наявності кваліфікованих майстрів, що в свою чергу було наслідком діяльності профільних освітніх закладів (художньо-ремісничих та художньо-промислових училищ та шкіл). Відтак, складність фасадного та інтер'єрного оздоблення була притаманна міським приватним та державним об'єктам. Водночас земські школи та лікарні здебільшого мали більш скромне, але разом із тим, вишукане декорування. Нижче розглянемо основні види декоративних елементів і їхнє розповсюдження на теренах Полтавщини.

Круглі вікна, часто розділені вертикальними стійками на три частини – це так звані «вікна-омега», які прийшли з бельгійського ар-нуво. Вони є похіною варіацією давньоримського «термального» вікна і поширилися у приватному житті Полтави та Кременчука. В останньому, прокладення трамвайної мережі бельгійською акціонерною компанією в 1899 році, вочевидь, сприяло запозиченню модних архітектурних тенденцій. В місті було декілька будинків у бельгійській варіації стилю. Найбільш характерним є будинок поліцейського Козачка на сучасній вулиці Івана Приходька. Він має величезне «вікно-омега», яке акцентує ліву частину головного фасаду. У Полтаві ж «вікна-омега» більше розповсюджені у дохідних будинках, де вони розміщуються на сходових клітках (два будинки по вул. Стрітенській, один на розі Європейської та Юліана Матвійчука). Ще одним цікавим представником є прибутковий будинок купця Леща по вулиці Гоголя, де прорізи дещо модифікованої овальної форми доповнюються потроєними вертикальними вікнами. Дещо окремо стоять житловий одноповерховий будинок по вул. Юліана Матвійчука, де кругла «омега» обрамлює вхідну групу з прямокутних дверей і двох сегментних вузьких вікон та два торговельні будинки по вулиці Новий Базар, де вікна омега використані в пара-

петах задля освітлення горища. До бельгійської течії з її криволінійністю вікон слід віднести і готель Воздвиженка у місті Зіньків. Стилістично він близьких до згаданих вище торговельних будинків, проте має більший масштаб і виразний силует даху, де окрім хвилястих парапетів і вцілілого огороження зберігся ще й фігурний металевий купол над кутовою частиною (Полтавщина, 1992, с. 293).

Рослинний ліпний орнамент присутній і в бельгійській, і в німецькій версії ар-нуво, також він є в українському модерні, хоч і доволі рідко зустрічається. Перлина цього стилю – клуб Крюківського вагонобудівельного заводу (архітектор Федір Мазуленко) (Полтавщина, 1992, с. 401). Будівля має великий шестикутний портал, обрамлений двома гранчастими вежами. Вікна шестикутної форми, характерні для стилю, в цій будівлі мають ліплене рослинне обрамлення, яке відсилає до традицій українського бароко.

Як вже зазначалося, більш поширеним ліпне рослинне орнаментування є в німецьких версіях ар-нуво на Полтавщині: австрійській сецесії та балтійському югендстилі. До сецесії слід віднести чимало прибуткових будинків Полтави, проте їхнє орнаментування доволі стримане – це окремі рослинні елементи, як то вставки на фасадах будинків по вул. Юліана Матвійчука та провулку Госпітальному. Більш виразним в цьому сенсі є будинок тютюнового фабриканта Рабиновича у Кременчуці по вулиці Софіївській. Незважаючи на доволі традиційний цегляний фасад це й будинок має визначні рослинні орнаментації вхідних груп, які окрім чистого наслідування сецесійної естетики мають ще й маскарони, які додають античного духу цим композиціям. Якщо ж проаналізувати об'єкти німецького югендстилю, то найбільш цікавим з точки зору ліпного орнаментування є, безперечно, будівля Костянтиноградського повітового земства у м. Красноград, зведена за проектом Олександра Ширшова. Дугоподібний в плані еркер, ряд вузьких вікон, високий дах з вежами, алюзія на бароковий фронтон і рослинний ліплений рослинний декор роблять цю будівлю однією з найвидатніших пам'яток в регіоні.

З 1910 року популярності набуває поєднання північного югендстилю з неокласицизмом в різних пропорціях. У Полтаві найбільш примітною

будівлею цього стилю є Банк для зовнішньої торгівлі 1912 року, авторства Михайла Стасюкова та Сергія Носова. Вузькі довгі вікна центрального ризаліту є характерним елементом німецького югендстилю, а рустований перший поверх, «термальні вікна» на третьому поверсі і ліпні рослинні гірлянди та кронштейни карнизу яскраво відсилають до античної архітектури. Прикладами житлових об'єктів цього напрямку є окремі садибні та дохідні будинки в центральній частині Полтави і Кременчука. Особливо цікавим зразком є будівля нинішнього Кременчуцького краєзнавчого музею, зведена в 1910-х роках, як прибутковий будинок. Незважаючи на численні руйнування та перебудови, вона досі є цінним зразком неокласичної гілки югендстилю. Криволінійні парапети первісно увінчувалися декоративними чашами. У нішах фасаду розташовувалися скульптурні композиції на щитах круглої і багатокутної форми – нині частина з них відтворена. Цікавими зразками неокласики були втрачені будинок повітового земства у Прилуках з масивними доричними колонами і Народна аудиторія в Кобеляках, яка балансувала на межі раціонального сецесіону і неокласицизму.

Стосовно ар-нуво в Кобеляках варто відзначити так званий «Катериниський міст» через Ворсклу, зведений в 1912 році. Це суміш північного югендстилю з неокласикою. Зведений із монолітних залізобетонних прогонів він був оздоблений високими пірамідальними обелісками, які виконували роль стовпів для ліхтарів. Видатна інженерна пам'ятка була підірвана влітку 1941 року при відступі радянських військ. Міст зберігся частково: здебільшого та частина, яка розташовується на лівому березі Ворскли.

Важливим компонентом будь-якого напрямку ар-нуво є металеві ґрати та огороження. Вони втілювали всю сутність рослинної та динамічної естетики стилю. Серед яскравих взірців – дохідні будинки центральної частини Полтави з балконами виконаними у «єгипетському стилі», з рослинними орнаментами, з так званим «ударом батога». У Кременчуці найбільш помітним представником є балкон будинку Козачка. Сюди ж можна додати парапети і огороження сходів згаданого вже готелю Воздвиженка у Зінькові. Також, ковані ґрати, огороження, навіси ганків часто мають будинки, які

самі по собі не відносяться до модерну, а зведені раніше. Це свідчить про моду на новий стиль і втілення її в окремих елементах поза загальною стилістикою об'єкта.

Керамічні панно і вставки є чи не найбільш цікавими прикладами декорування будівель в стилі ар-нуво на Полтавщині. Пов'язано це, передусім, з давніми традиціями гончарства і значною увагою, яке приділяло Полтавське земство розвитку керамічної фахової освіти. Створення Миргородської художньо-промислової школи та Опішнянської арт-школи мало визначальний вплив на регіональні особливості стилю.

По-перше, керамічні полив'яні плитки активно застосовували в декоруванні фасадів віденського напрямку: це прибуткові будинки у Полтаві на вул. Юліана Матвійчука, Європейській, міські особняки на вулицях Василя Кричевського та Пилипа Орлика.

По-друге, керамічні панно з рослинними та анімалістичними мотивами виконувалися для представницьких об'єктів «неоруського» стилю. Вхідний портал будівлі жіночого єпархіального училища в Лубнах, зведеної в 1907 році архітектором Олексієм Бекетовим має риси «неоруського» стилю, тобто національної версії модерну. Активне використання майолікової кераміки роблять цей елемент оригінальним і таким що не має аналогів на Полтавщині. Другим прикладом є будинок Дворянського та селянського банку, зведений Олексієм Кобелевим і Сергієм Носовим протягом 1907–1909 рр. у «неоруському» стилі (Полтавщина, 1992, с. 225). Архітектура поєднує в собі відсилки до шехтелівського Ярославльського вокзалу в Москві і привертає увагу трьома керамічними панно з рослинним сюжетом, губернською геральдиком та симетричними птахами-павичами. Також будівля насичена бетонним литвом (тут воно переходить в анімалістичні скульптурні фігури міфологічних птахів) і містить елементи українського декоративного мистецтва, зокрема орнаментальні тризуби і вазон з «деревом життя» над воротами. Вуличні фасади повністю вкриті керамічною плиткою, яка імітує цегляну кладку. Втім, ця будівля не мала подальших наслідувачів.

Найбільшого розквіту керамічне декорування отримало в об'єктах українського архітектурного модерну. Першим зразком стала

будівля Полтавського губернського земства (нині Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського). Будівництво за проектом Кричевського тривало з 1903 по 1908 роки. Василь Григорович долучив місцевих майстрів-керамістів до виготовлення оздоблювальних матеріалів і покрівельних конструкцій (Чепелик В. В., 2000, с. 77). Таким чином, уперше на теренах Полтавщини був застосований прийом суцільнокерамічного обличкування плиткою фасаду. Орнаментика декоративних композицій фасаду, їхній колорит є традиційними для Полтавщини. В інтер'єрі Кричевський поєднує віденську естетику Отто Вагнера з національними мотивами.

Паралельно відбувалося будівництво Школи імені І. Котляревського, яку зводили Євген Сердюк і Михайло Стасюков неподалік від будинку земства (Полтавщина, 1992, с. 737). Школа ознаменувала початок іншої течії українського модерну – раціоналістичної. Відсутність об'ємного декорування стін, використання обмеженої палітри декоративних прийомів робили цю будівлю простішою і в той же час більш універсальною. На жаль, в 1943 році вона була спалена і не відбудовувалася.

Третім видатним зразком українського модерну стала Меморіальна каплиця Юрія Переможця поблизу поля Полтавської битви. Зведена в 1913–1914 роках за конкурсним проектом студента Інституту цивільних інженерів Ігоря Кальбуса ця каплиця поєднала в собі силует і форми фінського югендстилю з українською орнаменталістикою фасадів (Полтавщина, 1992, с. 295). Це унікальна пам'ятка стилю, яка потребує реставраційних робіт.

Визначним зразком українського модерну в Лубнах є земська лікарня, зведена за проектом Дмитра Дяченка в 1913 році (Полтавщина, 1992, с. 486). Архітектор тяжів до барокових мотивів, тож загалом симетрична одноповерхова будівля отримала барокові фронтони, ступінчасту вежу над входом і рослинний керамічний декор, який спирається на орнаменти Мгарського собору – визначної пам'ятки бароко в передмісті Лубен.

Для об'єктів у сільській місцевості більш поширеним було обличкування дерев'яної стіни цеглою, що було дешево та ефективно. Лохвицьке земство зчинило справжній прорив у розповсюдженні українського модерну,

замовивши видатному художнику, архітектору та етнографу Опанасу Сластіону декілька типових проєктів шкіл, за якими в решті-решт було зведено близько 100 об'єктів, а планувалося понад 160. Будівлі з дерева і обкладені цеглою мали фасади орнаментовані «під вишиванку», входи акцентувалися вежами (Полтавщина, 1992, с. 291–292).

Комплекс Миргородкурорту (1917–1918 рр.), зведений за участі Опанаса Сластіона в стилі українського модерну з шатровими черепичними вежами і шестикутними вікнами продовжував розпочату тенденцію (Полтавщина, 1992, с. 538–541). З часом, однак, внаслідок недостатньо продуманої дерев'яної конструкції стін, які тільки були обкладені цеглою, а несли на собі важкий високий дах, будівля водолікарні почала просідати. Незважаючи на унікальну архітектуру весь комплекс був знесений на межі 1970–1980-х років.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Декоративне мистецтво стилю ар-нуво є складним і виточеним. Застосування в архітектурі керамічних панно, металевих орнаментальних ґрат та огорожень, ліпленних скульптурних композицій надало цим будівлям оригінальної виразності, а подекуди, визначило подальший напрям розвитку українського мистецтва ХХ ст. Спадщина ар-нуво на теренах Полтавщини є надзвичайно цінною, особливо, враховуючи загрози руйнування чи некваліфікованих ремонтно-реставраційних робіт. Ці пам'ятки потребують ґрунтовного дослідження та занесення до Держреєстру. Для цього необхідна системна робота з обстеження та фіксації стану об'єктів культурної спадщини цього стилю. Також, важливою є просвітницька і популяризаційна робота в медіа, у форматі лекцій, форумів та мистецьких фестивалів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Магдиш І. Ар-Нуво. Стилї українського мистецтва ХХ столїття. Київ: Портал, 2022. 120 с.
2. Полтавщина : Енцикл. довід. (За ред. А. В. Кудрицького). Київ. : УЕ, 1992. 1024 с. : іл.
3. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / Упорядник З. В. Мойсеєнко-Чепелик. К. : КНУБА, 2000. 378 с. : іл. (Київський національний університет будівництва та архітектури).

REFERENCES:

1. Mahdysh I. (2022). Ar-Nuvo. Styli ukrains'koho mystetstva XX stolittia. [Art Nouveau Styles of Ukrainian art of the 20th century. – Kyiv: Portal, 2022. – 120 p.]. – Kyiv: Portal, 2022. – 120 s. [in Ukrainian].
2. Poltavshchyna : Entsycl. dovid. (1992). [Poltava Region : Encyclopedic guide. (Edited by A. V. Kudrytskyi). Kyiv : UE, 1992. 1024 p.: illustrations] (Za red. A. V. Kudryts'koho). / Kyiv : UE, 1992. / 1024 s. : il. [in Ukrainian].
3. Chepelyk V. V. (2000). Ukrains'kyj arkhitekturnyj modern / Uporiadnyk Z. V. Moiseyenko-Chepelyk. [Chepelyk V.V. Ukrainian architectural modern / Compiled by Z.V. Moiseyenko-Chepelyk. K.: KNUBA, 2000. 378 p. : illustrations. (Kyiv National University of Civil Engineering and Architecture). / K. : KNUBA, 2000. / 378 s. : il. (Kyivs'kyj natsional'nyj universytet budivnytstva ta arkhitektury). [in Ukrainian].

УДК 930.1[737(477)]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-21>

Олексій АРТЮХІН

аспірант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0009-0003-8257-1826

Бібліографічний опис статті: Артюхін, О. (2024). Презентація руських князів на сфрагістичних та нумізматичних пам'ятках у сучасній українській історіографії. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 151–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-21>

ПРЕЗЕНТАЦІЯ РУСЬКИХ КНЯЗІВ НА СФРАГІСТИЧНИХ ТА НУМІЗМАТИЧНИХ ПАМ'ЯТКАХ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ

У роботі висвітлюється значення монет, медалей, печаток, та інших нумізматичних та сфрагістичних об'єктів, які відіграють ключову роль у реконструкції історичного контексту та підтвердженні архівних знахідок. Розглядається, як українські історики використовують ці артефакти для відновлення історичної правди, особливо в контексті періоду Київської Русі та часів козацтва. Також акцентує на новітніх дослідженнях, які вносять суттєві доповнення в історичну науку, розширюючи горизонти розуміння історичних подій через артефакти, знайдені в Україні, та їх аналіз.

Мета роботи – здійснити аналіз новітніх наукових розвідок присвячених темі дослідження презентації киево-руських князів на нумізматичних та сфрагістичних пам'ятках.

Методологія дослідження полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та теоретичного методів.

Наукова новизна – автор розглядає інформацію про істориків та їхні праці, котрі здійснили вагомий внесок у дослідження презентації київських князів та атрибутів влади, що карбувались на князівських монетах та печатках.

Висновки. Проаналізувавши ступінь дослідженості проблеми презентації руських князів на сфрагістичних та нумізматичних пам'ятках можна побачити, що тема привертала пильну увагу науковців та не втрачає своєї актуальності, оскільки постійно знаходяться нові пам'ятки, або ж дослідники звертають увагу на нові факти та вносять суттєві доповнення в спостереження своєї попередників.

Стаття показує, як князі використовували ці артефакти для підкреслення своєї влади, ідентичності та династичних зв'язків. Особлива увага приділяється способам, через які сучасні українські історики інтерпретують ці зображення, звертаючи увагу на іконографію, символіку та контекст використання. В роботі використовуються компаративний та іконографічний методи аналізу, що дозволяє висвітлити зміни в презентації князівської влади на протязі часу та відображення цих змін у сучасних наукових працях. Стаття робить внесок у розуміння того, як історичні наративи відтворюються та реінтерпретуються на основі археологічних та нумізматичних даних.

Ключові слова: сфрагістика, інсигнії влади, княжі знаки, булла, нумізматика.

Oleksiy ARTYUKHIN

Postgraduate student, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0009-0003-8257-1826

To cite this article: Artyukhin, O. (2024). Presentatsiia ruskykh kniaziv na sfracistychnykh ta numizmatychnykh pamiatках u suchasniy ukrainskii istoriohrafii [Portrait images of russian princes on sfragistic and numismatic sources: historiography of the issue]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 151–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-21>

PORTRAIT IMAGES OF RUSSIAN PRINCES ON SFRAGISTIC AND NUMISMATIC SOURCES: HISTORIOGRAPHY OF THE ISSUE

The work highlights the meaning of coins, medals, seals, and other numismatic and sfracistic objects, which play a key role in the reconstruction of the historical context and confirmation of archival findings. It examines how Ukrainian historians use these artifacts to restore historical truth, especially in the context of the period of Kievan Rus and the times

of the Cossacks. It also emphasizes the latest research that makes significant additions to historical science, expanding the horizons of understanding historical events through artifacts found in Ukraine and their analysis.

The purpose of the work is to carry out an analysis of the latest scientific research devoted to the topic of research on the presentation of Kievan Rus' princes on numismatic and sfragistic monuments.

The research methodology consists in the application of comparative, empirical and theoretical methods.

Scientific novelty – the author examines information about historians and their works, who made a significant contribution to the study of the presentation of Kyiv princes and the attributes of power that were minted on princely coins and seals.

Conclusions. Having analyzed the degree of research into the problem of the presentation of Russian princes on sfragistic and numismatic monuments, it can be seen that the topic has attracted the close attention of scientists and does not lose its relevance, since new monuments are constantly found, or researchers pay attention to new facts and make significant additions to observations of their predecessors.

The article shows how princes used these artifacts to emphasize their power, identity, and dynastic connections. Particular attention is paid to the ways in which contemporary Ukrainian historians interpret these images, paying attention to iconography, symbolism, and context of use. The work uses comparative and iconographic methods of analysis, which allows to highlight the changes in the presentation of princely power over time and the reflection of these changes in modern scientific works. The article contributes to the understanding of how historical narratives are reproduced and reinterpreted on the basis of archaeological and numismatic data.

Key words: sfragistics, insignia of power, princely signs, bulla, numismatics.

Актуальність проблеми. Дослідження презентації киево-руських князів, в т. ч. їхніх портретних зображень, особових і родових знаків, символів влади тощо, мають давню традицію в українській історіографії, що була започаткована ще наприкінці ХІХ – напочатку ХХ ст. (Гавриленко, Чайка, 2004). Утім, до часу здобуття Україною незалежності в 1991 р., ці студії не мали системного характеру, оперували здебільшого лише окремими пам'ятками та стосувалися переважно принагідними спостереженнями з даної теми, висловленими в контексті інших проблем. Власне, лише в останні 30 років були здійснені спроби дати цілісне осмислення проблемі презентації руських князів на сфрагістичних і нумізматичних пам'ятках Х – першої половини ХІІІ ст. До того ж – із оперттям на комплексне дослідження цих пам'яток (1000 років української печатки, 2013).

Одним із найбільш помітним у цій сфері є доробок О. Алфьоров, що складається з цілого ряду статей, що присвячені аналізу іконографічних особливостей руських печаток (Алфьоров, 2012).

Так, у роботі «Інсигнії влади на давньоруських печатках ХІ–ХІІ століттях» він детально проаналізував походження, функції та практики використання різноманітних знаків влади руських правителів, навів численні паралелі з подібними інсигніями, що їх уживали візантійські імператори та володарі на Заході. Особливу увагу автор приділив таким інсигніям як – княжа шапка, діадема, шолом, держава (сфера), скіпетр, хрест. В статті досить детально описується кожен вище вказаний елемент, наведено приклади печаток

та ідентифіковано їх власників, а також подано ілюстративний матеріал, що підкріплює висновки дослідження (Алфьоров, 2012).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі аспекти презентації князів на сфрагістичних і нумізматичних пам'ятках розглянуто в роботах О. Зінченка. Зокрема, в його статті про семантику знаку Володимира Святославича подано історіографічний огляд цієї проблеми та запропоновано можливі шляхи розв'язання семантики руських княжих знаків загалом (Зінченко, 2010). Певні особливості іконографії княжих знаків розглянуто в роботах С. Климовського (Климовський, 2007), В. Козака (Козак, 2007), та М. Нечипоренка (Нечипоренко, 2008). Уживання інсигній влади під час обряду інтронізації розглянуто в статті В. Рички (Ричка, 2007).

Мета роботи – здійснити аналіз новітніх наукових розвідок присвячених темі дослідження презентації киево-руських князів на нумізматичних та сфрагістичних пам'ятках.

Виклад основного матеріалу дослідження. Своєрідним доповненням цього дослідження була стаття цього ж автора – «Молівдовули київських князів другої половини ХІ – кінця ХІІ століття (за матеріалами сфрагістичної колекції О. Шереметьєва)», в якій головну увагу зосереджено на зображеннях інсигній влади великими князями київськими (Алфьоров, 2012). В іншій статті О. Алфьорова – «Жіночі печатки Київської Русі» не менш детально простежено іконографію жіночих молівдовулів, наголошено на їх подібності до тогочасних візантійських зразків (Алфьоров, 2013).

Зокрема, в статті про були князів Ярополка-Петра і Володимира-Василя, в якій автор детально характеризує залишки сфрагістичного комплексу знайденого у Бородянському районі Київської обл. Аналізуючи зображення на печатках автор порівнює особливості зображення київського князя із образом візантійських імператорів на печатках датованих X–XI ст. Також дослідник висуває припущення про належність булл князям Ярополку та Володимиру Святославовичу (Алфьоров, 2013).

В статті О. Артюхіна про печатку князя Мстислава Ізяславича описано та проаналізовано її оформлення, з окремою увагою на іконографію у зв'язку з фактами біографії князя (Алфьоров, 2012).

В інших статтях цього автора головну увагу приділено динаміці змін в іконографії княжих печаток XI–XIII ст. (Алфьоров, 2013).

У розвідці Ярослава Книша «*Sigillum Leonis*» автор проводить науковий аналіз латиномовної свинцевої печатки, котра тривалий період не привертала достатньої уваги з боку науковців. Автор висуває гіпотезу, що власником даної печатки був князь Лев Юрійович (1308–1323), а сама сфрагістична пам'ятка використовувалася для внутрішнього вжитку. Також дослідник припускає, що зображення двозубана печатці, було ні чим іншим як «зубом князя Лева» (Книш, 2010).

Окремі аспекти презентації князів на сфрагістичних і нумізматичних пам'ятках розглянуто в роботах О. Зінченка. Зокрема, в його статті про семантику знаку Володимира Святославича подано історіографічний огляд цієї проблеми та запропоновано можливі шляхи розв'язання семантики руських княжих знаків загалом (Зінченко, 2010).

Уживання інсигній влади під час обряду інтронізації розглянуто в статті В. Рички (Ричка, 2007). Особливо детально описано процедуру утвердження правителя у його верховних правах – посіданні великокнязівського престолу. В цьому контексті автор аналізує зображення князя Володимира та інсигній влади на його монетах. Зокрема, відзначається, що князя одягнено в плащ із широким галуном, що застебнутий фібулою у вигляді підкови на правому плечі. У руках князь тримає хрест, а голова увінчана вінцем із коштовним камінням. Прикметно, що остання присутня на златниках і срібниках усіх

чотирьох типів. Деякі монети, що карбувались під час правління київського князя Володимира (златники та срібники I типу), демонструють схожість не з візантійськими монетами, а з імператорськими печатками X ст. В іншій статті В. Рички, що присвячена знакам влади у репрезентації верховної влади у Київській Русі, описано предметний ряд та виявлено символічний зміст атрибутів влади (Ричка, 2007). Ще одна стаття цього автора присвячена презентаційним функціям княжого вбрання та інсигній влади (Ричка, 2007).

В контексті даної проблеми необхідно звернути особливу увагу на дослідження історика О. Однороженко, передусім настаттю, що присвячена іконографії щитів на руських печатках XI–XIII ст. (Однороженко, 2023) в якій детально простежено іконографію княжих щитів і знаків на них, що складала основу тогочасної руської геральдики. В зведеному каталозі, в якому описано княжі печатки XIII–XVI ст., особливу увагу привертають сфрагістичні пам'ятки з зображенням правителів Руського королівства (Однороженко, 2015). Загалом же, вміщені в цій роботі численні пам'ятки з пізнішого періоду, вказують на виразну тяглість сфрагістичної традиції між добою Київської Русі та пізнім Середньовіччям.

Певний підсумок в осмисленні проблеми презентації руських князів за допомогою знаків розпізнавання представлено в першому томі синтетичного дослідження цього ж автора про середньовічну геральдику Русі (Однороженко, 2023). Зокрема, О. Однороженко приходить до висновку, що особово-родові знаки руських князів X–XIII ст. займали доволі помітне місце серед інших засобів презентації княжої влади. За його спостереженням початкова форма княжих знаків становила собою двозуб, зображення якого зустрічаються на різноманітних пам'ятках кінця IX–X ст. Лише в останній третині X ст. на його підставі було створено цілий ряд особових знаків нащадків князя Святослава. У наступних же поколіннях княжого роду до особово-родових знаків всі представники фамілії додавали різноманітні зміни або до долішньої частини знаку, або через зміну кількості зубців, або ж додавали до них другорядні елементи, такі як хрести, розгалуження, квітки, геометричні фігури та ін. (Однороженко, 2023).

Ще однією синтетичною роботою, що присвячена княжим знакам, є нещодавнє дослідження Ю. Дибі (Діба, 2024). Автор ґрунтовно аналізує джерела, на яких присутні зображення княжих знаків і подає їх детальну класифікацію, звертає увагу на особливості іконографії, залежно від матеріалу пам'ятки. Врешті приходиться до обґрунтовано висновку, що найдавнішою формою княжого знаку була фігура двозуба з простим лінійним накресленням.

У дослідженні детально розглянуті численні теорії походження та значення княжих знаків. При цьому застосовано складну класифікацію різноманітних версій, що дозволяє зорієнтуватися в значній за обсягом літературі питання. Здійснивши відповідний огляд джерел Ю. Діба висуває власну теорію походження найдавніших княжих знаків Русі. При цьому він спирається на порівняння цих знаків із зображеннями на давніх пам'ятках острова Крит, зокрема – з символом «Роги освячення». За висновком автора запозичення цих символів могло відбутися під час перебування руського війська на острові (Діба, 2024).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Наукова новизна – автор розглядає інформацію про істориків та їхні праці, котрі здійснили вагомий внесок у дослідження презентації київських князів та атрибутів влади, що карбувались на князівських монетах та печатках.

Проаналізувавши ступінь дослідженості проблеми презентації руських князів на сфрагістичних та нумізматичних пам'ятках можна побачити, що тема привертала пильну увагу науковців та не втрачає своєї актуальності, оскільки постійно знаходяться нові пам'ятки, або ж дослідники звертають увагу на нові факти та вносять суттєві доповнення в спостереження своїх попередників.

Таким чином, проаналізувавши ступінь дослідженості проблеми презентації руських князів на сфрагістичних та нумізматичних пам'ятках можна дійти висновку, що тема привертала пильну увагу науковців та не втрачає своєї актуальності, оскільки постійно знаходяться нові пам'ятки, або ж дослідники звертають увагу на нові факти та вносять суттєві доповнення в спостереження своїх попередників.

ЛІТЕРАТУРА:

1. 1000 років української печатки. Київ, 2013.
2. Алфьоров О. Жіночі печатки Київської Русі. Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. *Збірка наукових праць*. Ч. 22–23. 2013. С. 488–502.
3. Алфьоров О. Інсигнії влади на давньоруських печатках XI–XII ст. *Сфрагістичний щорічник*. Вип. III. 2012. С. 32–46.
4. Алфьоров О. Молівдовули київських князів другої половини XI – кінця XII століття (за матеріалами сфрагістичної колекції О. Шереметьєва). *Сфрагістичний щорічник*. Вип. II. 2012. С. 5–74.
5. Артюхін О. Іконографічні зміни зображень на княжих буллах династії Мономаховичів XI–XIII ст. *Сфрагістичний щорічник*. Вип. IV. 2012. С. 95–107.
6. Артюхін О. Печатка Мстислава Ізяславича (за матеріалами сфрагістичної колекції Музею Шереметьєвих). *Сфрагістичний щорічник*. Вип. III. 2012. С. 47–52.
7. Артюхін О. Формування типології князівської булли на прикладі печаток Ярослава Мудрого та його нащадків другої половини XI ст. *Сфрагістичний щорічник*. Вип. I. 2011. С. 367–374.
8. Гавриленко В., Чайка Р. Вислі свинцеві булли з Пліснеська: факти і гіпотези До джерел. *Збірник наукових праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя*. Т. I. Київ Львів, 2004. С. 562–593.
9. Діба Ю. *Imago Gentis Tauroscithae*: легендарний родовід руси в князівських особових знаках X–XI століть., 2024. С. 525–532.
10. Зінченко О. Семантика Володимирового тризубця: дискусії без кінця *Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Серія: Історія та географія. 2010. Вип. 39. С. 218–223.
11. Климовський С. Київські монети Володимира Ольгердовича: пріоритет політики чи економіка. *Історико-географічні дослідження в Україні*. Вип. 10. 2007. С. 358–375.
12. Книш Я. *Sigillum Leonis*. Княжа доба. Вип. III. Львів, 2010. С. 257–267.
13. Козак В. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. 2007.
14. Нечипоренко М. Таємниці княжого герба. *Віче*. 2008. № 15.
15. Однороженко О. Геральдика середньовічної Русі (України). Т. I: *Генега руської геральдики*. X–XIII ст. 2023. 720 с.

16. Однороженко О. Зображення щитів на руських печатках XI–XIII ст. *Сфрагістичний щорічник*. Вип. V. 2015. С. 150–267.
17. Однороженко О. Руські королівські, господарські та князівські печатки XIII–XVI ст. 2009. 320 с.
18. Ричка В. «Владимиръ на столѣ». Обряд інтронізації в Київській Русі. *Ruthenica*. Т. VI. 2007. С. 115–133.
19. Ричка В. Знаки влади: організація та форми репрезентації верховної влади у Київській Русі. *Український історичний журнал*. 2009. № 1. С. 67–83.
20. Ричка В. Мода й ритуал: кодекс убрання в Київській Русі. *Український історичний журнал*. 2020. № 5. С. 4–21.
21. Хромова І. Атрибуція монет Чернігово-Сіверського князівства: проблеми та здобутки. *Сіверянський літопис*. 2008. № 3. С. 22–28.

REFERENCES:

1. 1000 rokiv ukraïnskoi pečatky (2013) [1000 years of ukrainian seal.] Kyiv, [in Ukrainian].
2. Alforov O. (2013) Zhinochi pečatky Kyivskoi Rusi. Spetsialni istorichni dystsypliny: pytannia teorii ta metodyky [Women's seals of Kyivan Rus. Special historical disciplines: issues of theory and methodology]. *Zbirka naukovykh prats*. Ch. 22–23. 2013. S. 488–502. [in Ukrainian].
3. Alforov O. (2012) Insyhnyi vldy na davnoruskykh pečatkakh KhI– KhII st [Insignia of power on ancient Russian seals of the 11th–12th centuries]. *Sfrahistychnyi shchorichnyk*. Vyp. III. S. 32–46. [in Ukrainian].
4. Alforov O. (2012) Molivdovuly kyivskykh kniaziv druhoi polovyny KhI – kintsia KhII stolittia (za materialamy sfrahistychnoi koleksii O. Sheremetieva) [Molyvdovuly of the Kiev princes of the second half of the 11th – the end of the 12th century (based on the materials of the sfragistic collection of O. Sheremetyev)]. *Sfrahistychnyi shchorichnyk*. Vyp. II. 2012. S. 5–74. [in Ukrainian].
5. Artiukhin O. (2012) Ikonografichni zminy zobrazhen na kniazhykh bullakh dynastii Monomakhovychiv KhI–KhIII st [Iconographic changes of the images on princely bulls of the Monomakhovich dynasty of the 11th–13th centuries]. *Sfrahistychnyi shchorichnyk*. Vyp. IV. S. 95–107. [in Ukrainian].
6. Artiukhin O. (2012) Peçatka Mstyslava Iziaslavycha (za materialamy sfrahistychnoi koleksii Muzeiu Sheremetievych) [Seal of Mstislav Iziaslavych (based on the materials of the Sheremetyev Museum's sfragistic collection)]. *Sfrahistychnyi shchorichnyk*. Vyp. III. S. 47–52. [in Ukrainian].
7. Artiukhin O. (2011) Formuvannia typolohii kniazivskoi bully na prykladi pečatok Yaroslava Mudroho ta yoho nashchadkiv druhoi polovyny KhI st [The formation of the typology of the princely bull on the example of the seals of Yaroslav the Wise and his descendants of the second half of the 11th century]. *Sfrahistychnyi shchorichnyk*. Vyp. I. S. 367–374. [in Ukrainian].
8. Havrylenko V., Chaika R. (2004) Vysli svyntsevi bully z Plisneska: fakty i hipotezy Do dzherel [Hanging lead bullae from Plisnesk: facts and hypotheses. To the sources]. *Zbirnyk naukovykh prats na poshanu Oleha Kupchynskoho z nahody yoho 70-ricchia*. Т. I. Kyiv Lviv. S. 562–593. [in Ukrainian].
9. Dyba Yu. (2024) Imago Gentis Tauroscithae: lehendarnyi rodovid rusy v kniazivskykh osobovykh znakakh Kh–KhI stolit. [Imago Gentis Tauroscithae: the legendary lineage of Rus in princely personal signs of the 10th–11th centuries]. S. 525–532 [in Ukrainian].
10. Zinchenko O. (2010) Semantyka Volodymyrovoho tryzubtsia: dyskusii bez kintsia [Semantics of Volodymyr's trident: discussions without end] *Zbirnyk naukovykh prats Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody. Serii: Istorii ta heohrafiia*. 2010. Vyp. 39. S. 218–223. [in Ukrainian].
11. Klymovskiy S. (2007) Kyivski monety Volodymyra Olherdovycha: priorytet polityky chy ekonomika [Kyiv coins of Volodymyr Olherdovich: the priority of politics or economics]. *Istoryko-heohrafichni doslidzhennia v Ukraini*. Vyp. 10. S. 358–375. [in Ukrainian].
12. Knysh Ya. (2010) Sigillum Leonis [Sigillum Leonis.]. *Kniazha doba*. Vyp. III. Lviv C. 257–267. [in Ukrainian].
13. Kozak V. (2007) Obraz i vlada. Kniazhi portrety u mystetstvi Kyivskoi Rusi KhI st. [Image and power. Portraits of princes in the art of Kievan Rus of the 11th century] [in Ukrainian].
14. Nechyporenko M. (2008) Taiemnyi kniazho herba [Secrets of the princely coat of arms]. *Viche*. № 15. [in Ukrainian].
15. Odnorozhenko O. (2023) Heraldyka serednovichnoi Rusy (Ukraine) [Heraldry of medieval Rus (Ukraine)]. Т. I: Geneza ruskoi heraldyky. Kh–KhIII st. 2023. 720 s. [in Ukrainian].
16. Odnorozhenko O. (2015) Zobrazhennia shchytiv na ruskykh pečatkakh XI–XIII st [Images of shields on Russian seals of the XI–XIII centuries]. *Sfrahistychnyi shchorichnyk*. Vyp. V. 2015. S. 150–267. [in Ukrainian].
17. Odnorozhenko O. (2009) Ruski korolivski, hospodarski ta kniazivski pečatky KhIII–KhVI st [Russian royal, household and princely seals of the 13th–16th centuries.]. 2009. 320 s. [in Ukrainian].

18. Rychka V. (2007) «Владимуръ на stolѣ». Obriad intronizatsii v Kyivskii Rusi [“Vladimir on the table”. The rite of enthronement in Kyivan Rus]. *Ruthenica*. T. VI. S. 115–133. [in Ukrainian].
19. Rychka V. (2009) Znaky vlady: orhanizatsiia ta formy reprezentatsii verkhovnoi vlady u Kyivskii Rusi [Signs of power: organization and forms of representation of supreme power in Kyivan Rus]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. № 1. S. 67–83. [in Ukrainian].
20. Rychka V. (2020) Moda y rytual: kodeks ubrannia v Kyivskii Rusi [Fashion and ritual: dress code in Kyivan Rus]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. № 5. S. 4–21. [in Ukrainian].
21. Khromova I. (2008) Atrybutsiia monet Chernihovo-Siverskoho kniazivstva: problemy ta zdobutky [Attribution of coins of the Chernigov-Siver Principality: problems and achievements]. *Siverianskyi litopys*. № 3. S. 22–28. [in Ukrainian].

УДК 7.06.

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-22>

Володимир ЗАБОЦЬКИЙ

аспірант другого курсу, Інститут практичної культурології та арт-менеджменту зі спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-7575-4451

Бібліографічний опис статті: Забоцький, В. (2024). Мистецтвознавча експертиза як інструмент атрибуції культурних цінностей. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 157–164, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-22>

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА ЯК ІНСТРУМЕНТ АТРИБУЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Метою статті є окреслення сучасних проблем мистецтвознавчої експертизи, які обумовлені розвитком нових художніх практик у ХХ–ХХІ ст., нових технологій, зростанням арт-ринку та перетворенням колекціонування предметів мистецтва на важливу репутаційну та фінансову інвестицію. В обігу з'являються нові оригінальні твори, з якими експерти досі не мали справи, а також і вдосконалені підробки. У зв'язку з цим мистецтвознавча експертиза та одне з її основних завдань – атрибуція культурних цінностей, набули надзвичайної важливості: від результатів експертизи залежить визначення цінності і вартості досліджуваних об'єктів, дотримання прав їхніх авторів, репутація і вигода нових власників, продавців-посередників, а також авторитет музейних інституцій, які виступають не лише зберігачами культурної спадщини, а й еталонними експертними інституціями. **Методологія дослідження** ґрунтується на структурно-функціональному методі, який розглядає мистецтвознавчу експертизу та художнє, інституційне і ринкове середовище як тісно пов'язані явища. **Наукова новизна** роботи полягає в окресленні актуальних проблем та прогалів в українському мистецтвознавчому полі, у якому доволі мало приділяється уваги питанням експертизи творів сучасного мистецтва та актуальним проблемам українських художників, чії роботи часом стають предметом суперечок з приводу атрибуції, порушення авторських і майнових прав. **Висновки.** Через появу нових мистецьких технік, розвиток нових технологій та зростання арт-ринку атрибуція культурних цінностей і предметів сучасного мистецтва зіштовхується з новими проблемами: майстерним фальсифікатом, новими матеріалами, з якими фахівці мають невеликий досвід роботи, а також значним тиском сторін, зацікавлених у однозначних результатах експертного дослідження. Розв'язанню цих питань сприятимуть постійний обмін досвідом з іноземними колегами, розширення навчальних програм, вироблення єдиних чітких стандартів експертної діяльності, які б враховували усе розмаїття художніх технік та практик, а також усі нюанси, пов'язані із захистом авторських та майнових прав.

Ключові слова: мистецтвознавча експертиза, атрибуція, культурні цінності, мистецтво, арт-ринок, авторське право, репутаційна інвестиція, мистецтво як інвестиція.

Volodymyr ZABOTSKYI

Second-year postgraduate student, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, specializing in “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration” at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 9 Lavrska St, Building 15, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-7575-4451

To cite this article: Zabotskyi, V. (2024). Mystetsvoznavcha ekspertyza yak instrument atributsii kulturnyx cinnostei [Art expertise as a tool for the attribution of cultural values]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 157–164, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-22>

ART EXPERTISE AS A TOOL FOR THE ATTRIBUTION OF CULTURAL VALUES

The purpose of the article is to outline the modern problems of art examination, which are caused by the development of new artistic practices in the 20th–21st centuries, new technologies, the growth of the art market and the transformation of collecting art objects into an important reputational and financial investment. New original works appear in circulation, with which experts have not yet dealt, as well as improved forgeries. In this regard, art expert examination and one of its main tasks – the attribution of cultural values, have acquired extreme importance: the determination of the value and cost

of the examined objects, the observance of the rights of their authors, the reputation and benefit of new owners, sellers-intermediaries depends on the results of the examination, as well as the authority of museum institutions, which act not only as custodians of cultural heritage, but also as reference expert institutions. **The research methodology** is based on the structural-functional method, which considers art historical expertise and the artistic, institutional and market environment as closely related phenomena. **The scientific novelty** of the work consists in outlining the current problems and gaps in the Ukrainian art history field, in which relatively little attention is paid to the issues of examination of works of modern art and current problems of Ukrainian artists, whose works sometimes become the subject of disputes regarding attribution, violation of copyright and property rights. **Conclusions.** Due to the emergence of new artistic techniques, the development of new technologies and the growth of the art market, the attribution of cultural values and objects of modern art faces new problems: masterful forgery, new materials with which specialists have little experience, as well as significant pressure from parties interested in unambiguous results expert research. The solution of these issues will be facilitated by the constant exchange of experience with foreign colleagues, the expansion of educational programs, the development of uniform clear standards of expert activity that would take into account the diversity of artistic techniques and practices, as well as all the nuances related to the protection of copyright and property rights.

Key words: art expertise, attribution, cultural values, art, art market, copyright law, reputation capital, art as an investment.

Актуальність теми. У сучасній культурі суттєво змінилося уявлення про предмети мистецтва, або, ширше, культурні цінності, які включають у себе велике коло об'єктів, які мають художнє, історичне, етнографічне, наукове значення. Ще від початку ХХ ст. художні практики зазнали суттєвих змін: ряд художників-новаторів, серед яких передусім називають Марселя Дюшана, змінили уявлення про те, що таке мистецтво. Відтоді сутнісною відмінністю предмета мистецтва від об'єкта, який мистецтвом не вважається, є лише ідея, вкладена художником. Предметом мистецтва і культурною цінністю може стати будь-який об'єкт, обраний художником і наділений певним сенсом. Це може бути звичайний чоловічий пісуар, презентований Дюшаном як концептуальна скульптура «Фонтан», чи коробка, яка нагадує звичайне пакування, як, наприклад, фанерні ящики під назвою «Коробки Брілло» від Енді Ворхола. Світові мистецтвознавці і експерти тепер мають справу з дуже великим переліком об'єктів та матеріалів, які використовуються у сучасному мистецтві. В Україні найпоширенішим видом мистецтва, який користується попитом на ринку і займає провідне місце у музейних установах, є живопис. Але час не стоїть на місці: і ринок, і музейний простір поступово «молодшатимуть» та поповнюватимуться новими зразками сучасного візуального мистецтва.

Із другої половини ХХ ст. відбувся стрімкий розвиток і глобалізація арт-ринку, а мистецтво набуло статусу фінансового інструменту та серйозної репутаційної інвестиції. Звичайно, це стосується творів лише добре відомих авторів, а також цінних предметів антикваріату. Тож від належної атрибуції творів мистецтва залежить

репутація і вигода багатьох осіб та інституцій. Музеї, перед якими стоїть питання виживання в умовах, коли чимало звичних активностей переходять в онлайн-формат, теж мають бути зацікавленими у оновленні своїх колекцій, їх належній атрибуції та збереженні свого авторитету.

Створення підробок сьогодні продовжує процвітати. Обіг фальсифікату ускладнився завдяки появі нових високотехнологічних методів мистецтвознавчої експертизи, але й водночас спростилося його створення завдяки новим інструментам та великому масиву знань про мистецтво усіх епох, матеріали і техніки. Цей корпус знань і досвіду доступний не лише фахівцям, а й недобросовісним виконавцям. Крім того, твори сучасного мистецтва, зокрема абстрактного, яке високо цінується на арт-ринку, підробити легше, аніж роботи старих майстрів.

Державні регуляторні механізми, які забезпечують охорону авторських і майнових прав, теж змушують фахівців ретельніше підходити до визначення не автентичності предметів мистецтва, а і їхнього походження та законності володіння ними. Хоча на практиці трапляються випадки недбалого дослідження цих питань. Отож, сьогодні актуальним є постійне вдосконалення мистецтвознавчої експертизи, основною метою якої є адекватна атрибуція – встановлення авторства, періоду створення, походження художньої роботи. Це питання стосується і сфери збереження культурних цінностей, і експертизи творів, які не мають статусу культурної цінності і продаються на сучасному арт-ринку, на якому ім'я художника і автентичність роботи є визначальним фактором, який впливає на ціну.

Аналіз досліджень та публікацій. Критичні зауваження щодо методологічних прогалин в українській мистецтвознавчій експертизі ще на початку 2000-х рр. висловлював А. Карнак (Карнак, 2002). В українському науковому полі існує ряд робіт, які були покликані заповнити ці прогалини і послідовно викласти принципи і методи мистецтвознавчої експертизи: підручник О. Л. Калашникової, призначений передусім для співробітників митниці (Калашникова, 2006); навчальний посібник В. В. Карпова та Ж. З. Денисюк, орієнтований на музейних фахівців (Карпов, Денисюк, 2020); праця Т. Р. Тимченко, присвячена детальному висвітленню методів експертизи творів живопису (Тимченко, 2017). Ці роботи об'єднують орієнтація на культурні цінності, створені на звичних носіях (живопис, скульптура, графіка, різноманітні предмети антикваріату та старожитностей). Питання експертизи, збереження та реставрації творів мистецтва сучасного періоду значно активніше досліджуються іноземними фахівцями. Наприклад, однією з таких дослідницьких платформ була конференція «Автентичність перехідного періоду» («Authenticity in Transition») у Школі мистецтв Глазго у Шотландії, за матеріалами якої у 2016 р. вийшла однойменна збірка статей. Проблеми з експертизою творів сучасного мистецтва в Україні присвячена стаття І. Ворович (Ворович, 2019).

У нашій країні бракує комплексних, ґрунтовних досліджень, присвячених експертизі творів усіх напрямків, включно із різноманітними сучасними техніками, а також усім актуальним проблемам, які можуть виникнути через неналежащо проведену мистецтвознавчу експертизу та атрибуцію: це і порушення прав художників та запламування їхньої репутації, і оскарження угод у суді, репутаційні і фінансові втрати музеїв, приватних колекціонерів, арт-дилерів, фахівців аукціонних будинків та ін.

Мета дослідження. Метою статті є окреслення сутності, завдань, можливостей і проблем мистецтвознавчої експертизи та атрибуції в умовах розвитку нових художніх виражальних засобів, технологій та запитів арт-ринку, які вимагають вдосконалених підходів до роботи з великим колом арт-об'єктів.

Виклад основного матеріалу. Потреба в експертах, які були б спроможними відрізнити оригінал від підробки або копії та встано-

вити походження предмета мистецтва, знайома людству ще принаймні з часів Римської Імперії. Ті мистецькі твори, чий розмір та призначення дозволяли їх досить легко відчужувати та перемішувати (картини, скульптури, ювелірні та декоративно-ужиткові вироби), здавна потребували оцінки вартості і перевірки справжності.

Розвиток вільного ринку предметів мистецтва у період європейського Відродження та відхід від системи патронажу доби Середньовіччя, у якій майстри працювали переважно за попереднім замовленням патрона, супроводжувався вивільненням художників з-під диктату доволі жорстко визначених канонів і правил, зростанням різноманітності художніх технік, матеріалів, стилістичних прийомів. Зрештою у ХХ ст. остаточно відбулося розмиття традиційних уявлень про мистецтво як про точне наслідування природи, а також спрощення виходу на арт-ринок і світ мистецтва в цілому. Поява різних напрямків концептуального мистецтва, у якому ідея може реалізуватися у незвичний для класичного мистецтва спосіб, розвиток інфраструктури арт-ринку, законодавче регулювання обороту культурних цінностей і захисту авторських прав, поява нових технологій постійно ставить складні завдання та виклики перед експертами-мистецтвознавцями.

Мистецтвознавча експертиза – одна з важливих складових у системі експертних досліджень та судових експертиз. Це комплекс заходів, спрямований на виявлення відповідності твору мистецтва тій інформації, яка надається зацікавленими в експертизі особами, а також виявленню нових, досі невідомих даних про об'єкт. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» дає дуже широкий перелік предметів, які можуть належати до культурних цінностей і стати об'єктами експертизи (Закон України, 1999). У «Інструкції про призначення та проведення судових експертиз та експертних досліджень», затвердженій Наказом Міністерства юстиції України, коло об'єктів мистецтвознавчої експертизи визначено як предмети антикваріату та твори мистецтва, а саме: монументальний та станковий живопис, графіка, декоративно-ужиткове мистецтво, пам'ятки архітектури, скульптури, дрібна пластика, музичні інструменти, нотна література; друкована продукція,

аудіо- та відеозаписи, фотографія (Наказ Міністерства юстиції України, 1998).

Згідно положень вище згаданої Інструкції до головних завдань мистецтвознавчої експертизи належать:

- проведення атрибуції твору (встановлення автора твору, періоду створення роботи, належність до певної школи тощо);

- визначення художнього рівня, історичного значення, культурної цінності та стану твору;

- визначення оціночної або страхової вартості твору;

- визначення відповідності продукції вимогам законодавства про захист суспільної моралі (Наказ Міністерства юстиції України, 1998).

З вище наведених положень можна зробити висновок, що атрибуція є складовою частиною та одним із завдань мистецтвознавчої експертизи. Саме цю мету часто переслідують зацікавлені у експертизі сторони. Атрибуція культурних цінностей є найважливішим, фінальним етапом, від якого залежить статус предмета мистецтва і його ринкова вартість, репутація його власника чи будь-якої іншої особи чи установи, яка займається зберіганням або продажем цього об'єкта. Сутність атрибуції – максимально чітка, наскільки це можливо, відповідь на питання: хто автор, який час створення даної роботи, до якої школи чи періоду вона належить. Крім того, важливим питанням є походження предмета і аспект законності його відчуження. Результатом проведеного комплексу заходів фахівцем-мистецтвознавцем є експертний висновок, який підтверджує або ж спростовує первинну заявлену інформацію про досліджуваний предмет. Атрибуція, здійснена одним екпертом чи групою фахівців, може переглядатися, причому не одноразово. Інколи цей процес займає роки.

Один з провідних американський експертів Джерард ван Вайєнберг (Gerard van Wayenbergh) чітко і стисло окреслив основні складові мистецтвознавчої експертизи, яка має на меті належну атрибуцію мистецького твору:

- дослідження походження – вивчення задокументованої історії власності на твір мистецтва від останнього власника аж до його створення, яке включає пошук і аналіз рахунків-фактур, каталогів виставок, товарних чеків та будь-яких інших документів, які можуть ліквідувати прогалини в цій історії;

- стилістичний аналіз – аналіз стилю, композиції, техніки, сюжету на відповідність манері вже відомих, верифікованих робіт художника задля виявлення схожості чи, навпаки, відхилень;

- дослідження матеріалів та техніки – їхня перевірка на відповідність характерним художнім прийомам заявленого автора або певному періоду;

- вивчення іконографічних та символічних елементів – символів, мотивів, характерної візуальної мови, які відповідають роботам певного художника або тому часу, у який мав бути створений твір мистецтва; виявлені аномалії або невідповідності є тривожними сигналами;

- науковий, або технологічний, аналіз – застосування передових наукових методів рентгенографії, спектроскопії, аналізу пігментів тощо, які дозволяють виявити приховані деталі, зміни, пошкодження чи невідповідності;

- перевірка усієї наявної документації – сертифікатів автентичності, листів, висновків експертів і їхньої достовірності;

- порівняння роботи з каталогами-резоне, які є повними списками усіх відомих верифікованих робіт художника;

- історичні та контекстуальні дослідження задля розуміння контексту, в якому було створено твір мистецтва (біографія художника, його оточення, притаманні художні практики і звичаї того часу);

- оцінка стану роботи, пошук ознак старіння, реставрації і їхньої відповідності заявленому віку предмета мистецтва;

- проведення у разі потреби консультацій з іншими визнаними фахівцями в цій галузі для збору додаткових думок і досвіду;

- забезпечення відповідності процесу автентифікації юридичним та етичним стандартам, виявлення та вирішення потенційних проблем, пов'язаних із авторським правом або походженням досліджуваної роботи (Van Wayenbergh).

Ці етапи роботи можна екстраполювати на усі можливі предмети мистецтва, хоча вони стосуються передусім живопису. Сьогодні однієї власне мистецтвознавчої, або знавецької, експертизи недостатньо: подробиці можуть бути настільки віртуозними, а замовники експертизи настільки наполегливими чи впливовими, що лише безпристрасний технологічний аналіз може поставити крапки над «і».

У попередньому столітті і навіть подекуди у столітті XXI технічні засоби дослідження не завжди були інтегровані у комплексну експертизу культурних цінностей. Великий корпус мистецтвознавчих знань, а також вузька спеціалізація на певному напрямку мистецтва є невід'ємним інструментом у атрибуції культурних цінностей, який ніщо не замінить. Проте знавецька експертиза має свої обмеження. Без залучення передових технологій змагатися із вправними фальсифікаторами дуже складно. Сьогодні підробляють найрізноманітніші докази автентичності твору мистецтва: чеки, квитанції, наліпки виставок і аукціонів, фотографії, нібито зроблені у майстерні самого художника (цифровий монтаж можуть видавати за оригінальні світлини).

Один з провідних британських фахівців з реставрації творів мистецтва Майкл Дейлі зауважив, що у сучасних навчальних закладах багато уваги приділяють історії мистецтва та його соціальному контексту, але занадто мало навчають майбутніх експертів тому, що можна було б назвати «криміналістикою» (Alberge, 2019). Історії та теорії мистецтва недостатньо: експерт-мистецтвознавець або реставратор має бути також слідчим, прискіпливим до найдрібніших деталей. В Україні ситуація ускладнюється тим, що багато експертів, на яких покладено обов'язок проведення державної експертизи культурних цінностей, не мають достатнього досвіду роботи із сучасними творами. Доволі часто музеї та інші державні інституції відмовляють власникам творів сучасного мистецтва у проведенні експертизи (Ворович, 2019).

Ще одна проблема – це тиск замовників та інших зацікавлених осіб, з якими доводиться стикатися експертам не лише в Україні, а й в усьому світі. Особливо гостро проблема стоїть у разі експертизи тих робіт, які продаються на вторинному ринку і приписуються дуже відомим художникам. На первинному ринку, де передача створених предметів мистецтва та інших цінностей до нового власника відбувається безпосередньо від самого автора або через первинного посередника-дилера, ризики підробки та проблема з атрибуцією не настільки значні. За життя художника та його найближчого кола осіб, добре знайомих з його творчістю, подібні проблеми не стоять

настільки гостро, як у випадку з творіннями тих авторів, які вже давно померли. Хоча відомі окремі випадки і в українській, і у світовій практиці, коли ще живі художники і їхні найближчі спадкоємці змушені захищати у суді свою репутацію і доводити, що вони не мають жодного стосунку до тієї підробки чи імітації, яку їм намагаються приписати. Наприклад, справа доньки Тетяни Яблонської, Гаяне Атаян, яка у 2006 р. захищала в суді інтереси покійної матері і спростовувала її авторство сумнівної картини, завершилася її поразкою. Однією із зацікавлених сторін у цій справі виступав тодішній міністр культури Д. Табачник, що, як вважає Г. Атаян, і визначило висновок експертизи і вирок суду (Клименко, 2021).

У вторинному секторі арт-ринку, де відбувається подальший обіг предметів мистецтва вже незалежно від автора, питання належної атрибуції є ключовим фактором. На вторинному ринку левову частку продажів становлять роботи тих митців, які вже померли.

Наведемо яскравий приклад, коли ставки на ринку настільки високі, що покупці готові знехтувати сумнівною атрибуцією і домагатися її перегляду. Серед українських митців найбільшу славу і успіх на світовому арт-ринку отримали авангардисти першої половини XX ст.: Казимир Малевич, Олександра Екстер, Олександр Архипенко та інші. З точки зору арт-ринку фігурою номер один в українському мистецтві є Казимир Малевич. На сьогодні серед усіх художників-абстракціоністів світу Малевич за рівнем аукціонних цін посідає другу сходинку. Випереджає його лише американський абстрактний експресіоніст Марк Ротко. Через свою високу цінність роботи українських авангардистів, і Малевича зокрема, часто потрапляють в орбіту інтересів фальсифікаторів та торгівців копіями, які видають за оригінали.

Досі остаточно не поставлена крапка в історії однієї сумнівної картини, яку до 2014 р. приписували Малевичу. Вважалося, що робота під назвою «Супрематизм» була створена ним у 1915 р., але скандал довкола діяльності ізраїльського арт-дилера Іцхака Заруга змусив фахівців звернути увагу на цю роботу та інші полотна, які приписували відомим авангардистам. У 2014 р. Іцхака Заруга та його бізнес-партнера у Німеччині звинуватили у торгівлі підробками (мова йшла про понад 1700 робіт).

У 2018 р. підприємці отримали по кілька років ув'язнення, хоча основне обвинувачення було знято. Кілька вилучених картин, серед яких був і «Супрематизм», фахівці Третьяковської галереї після проведеного дослідження визнали підробками. Картину внесли до великої бази даних «Реєстру втрачених творів мистецтва» («The Art Loss Registry»).

Але у січні 2023 р. технологічна компанія зі США «Co2Bit Technologies» придбала роботу «Супрематизм», як повідомив пресі голова компанії, за восьмизначну суму. До перегляду висновків фахівців з Третьяковської галереї компанія залучила ряд фахівців. Але, як виявилося незабаром, одна з установ, яка нібито підтвердила автентичність картини і пообіцяла внести її у каталог-резоне Малевича, вже давно не існує. У січні 2024 р. «Co2Bit Technologies» позичила картину іншій комерційній компанії для виставки у паризькому Центрі Помпиду, де роботу презентували як оригінальний твір Казимира Малевича. Незабаром Центр Помпиду заперечив інформацію про те, що йому було відомо про картину: його адміністрацію повідомили, що захід матиме характер конференції, а не виставки (Nelson, 2024). Не можна виключати можливість, що картину із сумнівною атрибуцією все ж таки продадуть. Фахівці великих аукціонів на зразок «Сотбі» та «Крісті» звертаються до бази даних «The Art Loss Registry» і перевіряють інформацію про походження предметів мистецтва, тому шанси продати роботу на відомому аукціоні мінімальні. Але у власників картини нібито Казимира Малевича є шанси знайти експертів, які візьмуть на себе відповідальність і дадуть новий висновок про атрибуцію, або знайдуть колекціонера, для якого виставка у Центрі Помпиду буде вагомим аргументом на користь автентичності картини.

Із браком ретельної експертизи стикаються і сучасні українські художники, чиї роботи часом потрапляють на ринок із порушенням законодавства та інтересів художника. Кілька років тому відома художниця Влада Ралко розповіла журналістам про те, як її картина, яка мала б вважатися втраченою, потрапила на один з українських аукціонів (Ралко, 2019). Авторка звернулася до власника аукціону і справу вчасно залагодили. Такі випадки можуть бути непоодинокими, оскільки роботи художників іноді можуть залишатися у арт-

галереях, з якими митець більше не співпрацює. Припиняючи співпрацю з художником, галеристи можуть не віддати йому частину робіт, залишивши їх собі як компенсацію за певні витрати. Формально ці картини чи інші твори мистецтва належать художникові, який вважає їх втраченими або незаконно присвоєними іншими особами. Але галерист вважає їх своєю власністю і може перепродати їх самостійно або скористатися послугами іншого посередника, наприклад, виставити на аукціон. Таким чином, неналежно проведене дослідження походження роботи експертами аукціонного дому наражає покупця на неприємності. Робота хоч і оригінальна, але її автор може оскаржити угоду і заявити про свої права на проданий предмет.

Мінімізувати такі прикрі випадки можуть реєстри втрачених робіт художників (Влада Ралко, зокрема, запропонувала вести українським художникам подібні реєстри), а також каталоги-резоне. Далеко не всі українські митці можуть похвалитися існуванням систематизованих каталогів і архівів. Створення вичерпного переліку всіх робіт митця потребує багато часу (на це можуть піти роки) та фінансових ресурсів. Наявність каталогу-резоне сприяє ефективності мистецтвознавчої експертизи, а також позитивно впливає на зміцнення довіри колекціонерів до робіт художника та зростання цін на них.

Висновки. Мистецтвознавча експертиза, яка сьогодні володіє широким спектром методів знавецької експертизи та технічного аналізу, є важливим інструментом атрибуції культурних цінностей, а також тих предметів сучасного мистецтва, які статусу культурної цінності згідно законодавства ще не отримали. Роль ретельної експертизи зростає дедалі більше у зв'язку із виявленням багатьох підробок, які перебувають в обігу на арт-ринку, і можуть перебувати також і в музейних установах. Через перетворення мистецтва у сучасній культурі на фінансовий інструмент та важливу репутаційну інвестицію питання атрибуції є визначальним для комерційної діяльності та реноме впливових осіб та інституцій.

В Україні актуальною проблемою багатьох фахівців, на яких покладений обов'язок здійснення мистецтвознавчої експертизи, є брак досвіду з різними зразками сучасного мисте-

цтва ХХ–ХХІ ст. та нетрадиційними матеріалами. Цю проблему можуть вирішити постійний обмін досвідом із зарубіжними колегами, а також приведення експертної діяльності до єдиних стандартів, які б враховували нюанси

роботи з усім розмаїттям представлених у сучасному художньому середовищі технік, матеріалів, візуальних виражальних засобів та усі питання, пов'язані із захистом авторських і майнових прав.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вороч І. Актуальні проблеми державної мистецтвознавчої експертизи в сучасній Україні. Мистецтвознавство України. 2019. С. 63–67. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185969>.
2. Карнак А. Експертна оцінка в сучасному мистецтвознавстві: проблеми формування єдиних критеріальних підходів // Культура і сучасність: Альманах. Київ : ДАКККІМ, 2002. С. 88–95.
3. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : підруч. Київ : Знання, 2006. 497 с.
4. Карпов В. В., Денисюк Ж. З. Формування мистецьких колекцій: визначення оціночної вартості музейних предметів : навч. посіб. Київ : НАКККІМ, 2020. 112 с.
5. Клименко В. Гаяне Атаян: «Гілка, що виросла з яблуні». *Korydor*. 2021. 8 лютого. URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/haiane-ataian-hilka-shcho-vyroslo-z-yabluni.html>.
6. Про ввезення, вивезення та повернення культурних цінностей: Закон України від 21 вересня 1999 р. № 1068-XIV / *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text>.
7. Про затвердження Інструкції про призначення та проведення судових експертиз та експертних досліджень та Науково-методичних рекомендацій з питань підготовки та призначення судових експертиз та експертних досліджень: Наказ Міністерства юстиції України від 8 жовтня 1998 р. № 53/5. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0705-98#Text>.
8. Про реєстр втрачених робіт. Репліка Влади Ралко (Київ). Київ, 2019 р. *Мітец. Сучасне мистецтво України*. URL: <https://mitec.ua/category/artists/ralko-vlada/>.
9. Тимченко Т. Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія) : навч. посіб. Київ : НАКККІМ, 2017. 120 с.
10. Alberge D. Art forgers face a new challenge from high-tech authenticators. *Financial Times*. 2019. December 2. URL: <https://www.ft.com/content/0a407b1e-efff-11e9-a55a-30afa498db1b>.
11. Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation. *authenticity in transition*. URL: <https://authenticityintransition.wordpress.com/video-archive/>.
12. Nelson G. Disputed Malevich Painting Tied to Disgraced Dealer Itzhak Zarug Presented as Genuine in Private ‘Exhibition’ at Centre Pompidou. *ARTnews*. 2024. June 6. URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/kasimir-malevich-painting-dispute-co2bit-centre-pompidou-1234708956/>.
13. Van Wayenbergh G. What is an art expert analyzing in a painting. *Vwart.com*. URL: <https://www.vwart.com/post/what-is-an-art-expert-analyzing-in-a-painting>.

REFERENCES:

1. Vorovych, I. (2019). Aktualni problemy derzhavnoyi mystetstvoznavchoyi ekspertyzy v suchasniy Ukraini [Actual problems of state art expert examination in modern Ukraine]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 27–32. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185969> [in Ukrainian].
2. Karnak, A. (2002). Ekspertna otsinka v suchasnomu mystetstvoznavstvi: problemy formuvannya yedynykh kryterialnykh pidkhodiv [Expert evaluation in modern art history: problems of forming unified criterion approaches]. *Kultura i suchasnist: Almanakh*. Kyiv : DAKKKIM, 88–95 [in Ukrainian].
3. Kalashnykova, O. L. (2006). Osnovy mystetstvoznavchoyi ekspertyzy ta vartisnoyi otsinkykul'turnykh tsinnostey : pidruch [Fundamentals of art-examination and valuation of cultural values: textbook]. Kyiv : Znannya [in Ukrainian].
4. Karpov, V. V., Denysiuk, Zh. Z. (2020). Formuvannya mystetskykh kolektsiy: vyznachennya otsinochnoyi vartosti muzeynykh predmetiv : navch. posib [Formation of art collections: determination of the estimated value of museum objects: teaching. manual]. Kyiv : NAKKKIM [in Ukrainian].
5. Klymenko, V. (2021). Hayane Atayan: “Hilka, shcho vyroslo z yabluni” [Gayane Atayan: “A branch that grew from an apple tree”]. *Korydor*, February 8. URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/haiane-ataian-hilka-shcho-vyroslo-z-yabluni.html> [in Ukrainian].
6. Pro vvezennya, vyvezennya ta povernennya kulturnykh tsinnostey: Zakon Ukrainy vid 21 veresnya 1999 r. № 1068-XIV [Law of Ukraine on import, export and return of cultural values № 1068-XIV 1999, September 21]. *Verkhovna Rada Ukrainy*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text> [in Ukrainian].

7. Pro zatverdzhennya Instruktsiyi pro pryznachennya ta provedennya sudovykh ekspertyz ta ekspertnykh doslidzhen ta Naukovo-metodychnykh rekomendatsiy z pytan pidhotovky ta pryznachennya sudovykh ekspertyz ta ekspertnykh doslidzhen: Nakaz Ministerstva yustytisyi Ukrayiny vid 8 zhovtnya 1998 r. № 53/5 [Order of the Ministry of Justice of Ukraine on the approval of the Instructions on the appointment and conduct of forensic examinations and expert studies and Scientific and methodological recommendations on the preparation and appointment of forensic examinations and expert studies № 53/5 (1998, October 8)]. Verkhovna Rada Ukrayiny. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0705-98#Text> [in Ukrainian].
8. Pro reyestr vtrachenykh robit. Replika Vlady Ralko (Kyiv). Kyiv, 2019 r. [About the register of lost works. Replica of Vlada Ralko (Kyiv). Kyiv, 2019]. Mityets. Suchasne mystetstvo Ukrayiny. URL: <https://mitec.ua/category/artists/ralko-vlada/> [in Ukrainian].
9. Tymchenko, T. R. (2017). Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys (istoriya ta metodolohiya) : navch. posib. [Examination of works of fine art: painting (history and methodology): teaching. manual]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
10. Alberge, D. (2019). Art forgers face a new challenge from high-tech authenticators. *Financial Times*. December 2. URL: <https://www.ft.com/content/0a407b1e-efff-11e9-a55a-30afa498db1b> [in English].
11. Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation. *authenticity in transition*. URL: <https://authenticityintransition.wordpress.com/video-archive/> [in English].
12. Nelson, G. (2024). Disputed Malevich Painting Tied to Disgraced Dealer Itzhak Zarug Presented as Genuine in Private ‘Exhibition’ at Centre Pompidou. *ARTnews*. June 6. URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/kasimir-malevich-painting-dispute-co2bit-centre-pompidou-1234708956/> [in English].
13. Van Wayenbergh, G. What is an art expert analyzing in a painting. *Vwart.com*. URL: <https://www.vwart.com/post/what-is-an-art-expert-analyzing-in-a-painting> [in English].

УДК 76.071(477)»19»:821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-23>

Вероніка ЗАЙЦЕВА

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративного мистецтва і реставрації факультету образотворчого мистецтва і дизайну, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0003-1160-1760

Scopus-Author ID: 57226679484

Алла БУЙГАШЕВА

професор кафедри декоративного мистецтва і реставрації факультету образотворчого мистецтва і дизайну, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0002-3549-195X

Бібліографічний опис статті: Зайцева, В., Буйгашева, А. (2024). Мистецтвознавчий аналіз ілюстрування літературної спадщини Бориса Грінченка, створеного українськими художниками-графіками другої половини ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 165–170, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-23>

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ІЛЮСТРУВАННЯ
ЛІТЕРАТУРНОЇ СПАДЩИНИ БОРИСА ГРІНЧЕНКА,
СТВОРЕНОГО УКРАЇНСЬКИМИ ХУДОЖНИКАМИ-ГРАФІКАМИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Борис Грінченко – український письменник, педагог, літературознавець, етнограф, історик, публіцист, який обстоював поширення української мови в школах. Як автор багатьох літературних творів для дітей, він протягом усього свого життя, відстоював право навчати дітей рідною мовою, багаторазово наголошував на реалізації принципів наочності оформлення книжок для дітей та дбав про їх гарне оздоблення.

Оповідання й казки, написані Б. Грінченком понад півтора століття тому, й досі привертають увагу не лише цікавим сюжетом, розумінням вразливості дитячої душі, але й своїм неповторним стилем, довірливим тоном спілкування письменника з примхливою аудиторією маленьких читачів.

Метою статті є мистецтвознавче дослідження ілюстрування літературної спадщини Б. Грінченка сучасними українськими художниками для безпосереднього сприйняття єдності тексту книги з яскравим образотворчим відтворенням літературних персонажів для повноцінного розкриття сюжету літературного твору.

Методологія дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів (аналізу та синтезу, індукції та дедукції, єдності історичного і логічного); мистецтвознавчих методів (компаративний, типологічний, описовий) та практичного дизайнерського методу. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні особливостей школи ілюстрування літературних творів Б. Грінченка сучасними українськими художниками-ілюстраторами як приклад провідного художньо-образного та композиційно-архітектурного рівня видань для дітей.

Так, інтерес до творчості Бориса Грінченка не згасає і сьогодні. Вишнуючи пам'ять видатного діяча української культури вітчизняні митці продовжують славі традиції української книжкової графіки. Цілісність, яскравість і виразність усіх елементів художнього оформлення, досконале поліграфічне виконання цих видань переконливо втілюють роздуми-звертання Б. Грінченка до своїх сучасників щодо проблем формування національної дитячої літератури, зокрема про необхідність дотримання високих вимог до змісту публікацій та зовнішнього вигляду дитячих видань. Можливо, саме про таке художнє оформлення дитячих видань мріяв Борис Грінченко.

Ключові слова: Б. Грінченко, українська література, книга, художник-графік, ілюстрація, видавництво.

Veronika ZAITSEVA

Candidate of Art Studies, Associate Professor at of Fine Arts and Design, Kyiv Metropolitan University named after Boris Grinchenko, 18/2 Bulvarno-Kudryavska St, Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0000-0003-1160-1760

Scopus-Author ID: 57226679484

Alla BUIHASHEVA

Professor at of Fine Arts and Design, Kyiv Metropolitan University named after Boris Grinchenko, 18/2 Bulvarno-Kudryavska St, Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0000-0002-3549-195X

To cite this article: Zaytseva, V., Buyhasheva, A. (2024). Mystetstvoznachnyy analiz ilyustratsiyi literaturnoyi spadshchyny Borysa Hrinchenka, stvorenoho ukrayins'kymy khudozhnykamy-hrafikamy druhoi polovyny 20 stolittya [Art analysis of the illustration of the literary heritage of Borys Grinchenko, created by Ukrainian graphic artists of the second half of the 20th century]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 165–170, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-23>

ART ANALYSIS OF THE ILLUSTRATION OF THE LITERARY HERITAGE OF BORIS HRYNCHENKO, CREATED BY UKRAINIAN GRAPHICS SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Borys Grinchenko is a Ukrainian writer, teacher, literary critic, ethnographer, historian, publicist, who advocated the spread of the Ukrainian language in schools. As the author of many literary works for children, throughout his life he defended the right to teach children in their native language, repeatedly emphasized the implementation of the principles of visual design of children's books, took care of their good design.

The stories and fairy tales written by B. Grinchenko more than a century ago still attract attention not only for their interesting plot, understanding of the vulnerability of children's souls, but also for their unique style, the trusting tone of the writer's communication with the capricious audience of young readers.

The purpose of the article is an art study of the illustration of the literary heritage of B. Grinchenko by modern Ukrainian artists for the direct perception of the unity of the text of the book with a vivid pictorial reproduction of literary heroes for the full disclosure of the work. the plot of a literary work.

Research methodology consists in the application of general scientific methods (analysis and synthesis, induction and deduction, unity of historical and logical); art history methods (comparative, typological, descriptive) and the method of practical design. The scientific novelty of the work consists in the study of the peculiarities of the school of illustration of B. Hrinchenko's literary works by modern Ukrainian illustrators as an example of the leading artistic-figurative and compositional-architectural level of publications for children.

Yes, interest in the work of Borys Grinchenko does not fade even today. Honoring the memory of an outstanding figure of Ukrainian culture, domestic artists continue the glorious traditions of Ukrainian book graphics. Integrity, brightness and expressiveness of all elements of artistic design, perfect polygraphic execution of these editions found a convincing embodiment in B. Grinchenko's thoughts-appeals to his contemporaries regarding the problems of the formation of national children's literature, in particular, the need to meet the high requirements of artistic design. requirements for the content of publications and the appearance of publications for children. Perhaps Borys Grinchenko dreamed of such an artistic design of children's publications.

Key words: B. Grinchenko, Ukrainian literature, book, graphic artist, illustration, publishing house.

Актуальність проблеми. В другій половині ХХ століття українське мистецтво книги зорієнтовано на духовний розвиток нації. Невід'ємною частиною мистецтва створення книги та важливим художнім елементом її оформлення, що має своїм завданням образне доповнення і наочне пояснення змісту книги, є ілюстрація. Так, в цей період українські видавництва, зокрема, Державне видавництво дитячої літератури «Веселка» плекає традиції національної образотворчості. Загалом видавництво вирізняється досить високою культурою художнього оформлення книжкового макету та провідною школою ілюстрування, у поєднанні з якісною літературною складовою.

Створення якісної дитячої книжки як мистецького явища в Україні значною мірою набирає ваги наприкінці 1970-х, 1980-х років.

Специфіка створення гармонійного художнього макету до книги полягає у поєднанні ілюстраційного матеріалу з літературним сюжетом та поліграфічним відтворенням. У цьому сенсі важливо дослідити особливості творчої трактовки й стилістичні тенденції дизайну книжок видавництва «Веселка» як приклад української національної школи книговидавництва другої половини ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вагому частину літературного спадку Б. Грінченка становить література для дітей. Грінченкова літературна спадщина, вирізняючись роз-

майттям літературних форм і жанрів, не могла не зацікавити багатьох учених в галузі культурології, мистецтвознавства, філології, відомих дослідників мистецтва книги, художників-ілюстраторів книжкових видань.

Вивченню літературної та наукової спадщини Бориса Грінченка присвячено чимало наукових досліджень (І. Брик, О. Вовк, І. Гаїдаєнко, М. Гуменюк, С. Кіраль, Л. Козар, М. Кравченко, В. Новійчук, М. Плевако, Й. Погрібний). З-поміж наукових розвідок варто виокремити дослідження Т. Кормакової і Є. Медведської, присвячені висвітленню ролі національної літератури в контексті сучасної книжкової ілюстрації на прикладі творчості Б. Грінченка. Даній проблематиці присвячена стаття О. Матвійчук і Г. Кузьменко, які зібрали автобіографічні матеріали про художників-ілюстраторів книжкових видань Бориса Грінченка. в книговидавничій діяльності України лише наприкінці 1990 років. Чимало сказано про художню цільність видання й про праці художників-ілюстраторів різних поколінь. Та серед дослідницьких робіт мало висвітлено є діяльність творчого колективу художників-ілюстраторів видавництва дитячої літератури «Веселка», які приділяли значну увагу художньому оформленню літературного спадку Б. Грінченка.

На думку відомої української дослідниці мистецтва ілюстрування дитячої книги Ганни Заварової «Чимало українських художників-ілюстраторів зверталися у своїй творчості до оформлення літературних творів для дітей». Автор у своїй статті «Ілюстрація в сучасній книжці для дітей» зазначає, що «вузькі проблеми дитячої ілюстрації неможливо розглядати ізольовано від процесу розвитку образотворчого мистецтва...» (Заварова, 1985, с. 118–127).

Серед праць, присвячених аналітиці тенденцій ілюстрування та комплексного оформлення книжок видавництва «Веселка» даного періоду, є статті Леоніда Владича (Владич, 1967, с. 248), Ганни Заварової (Заварова, 1985, с. 118–127), Майї Вовчик-Блакитної (Вовчик-Блакитна, 1970, с. 36–46), Олесі Авраменко (Авраменко, 1988, с. 134) та ін.

Мета статті полягає у мистецтвознавчому аналізі ілюстрування літературної спадщини Бориса Грінченка, створеного українськими художниками-графіками другої половині ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Докладно аналізуючи художнє оформлення дитячої книжки у другій половині ХХ століття до творів Б. Грінченка, слухним буде звернутися до видань, художньо-оформлених та підготовлених до друку Державним видавництвом дитячої літератури «Веселка». Так, оповідання Б. Грінченка «Ксеня» було проілюстровано 1962 року українським художником-графіком Іваном Філоновим (рис. 1) на замовлення видавництва «Дитвидав» (тепер Національне видавництво дитячої літератури «Веселка»). Ілюстрації, виконані в реалістичній манері, переконливо відтворюють найяскравіші епізоди книги. Художник точно передає характерні особливості героїв оповідання, завдяки чому читач глибше сприймає сюжет літературного твору.

На всіх з ілюстраціях І. Філонов зображує головну героїню, дівчинку-сироту Ксеню, у постаті та погляді якої, відчувається боязкість та невпевненість. Все вказує на те, що дівчинка змушена тяжко працювати, відмовляючи собі у звичайних дитячих розвагах для того, щоб догоджати вибагливій і злостивій мачусі. На багатьох ілюстраціях художник зображує хлопчика Василя, який захищає Ксеню від мачухи, яка б'є дівчину. Він лагідно пригортає до себе подругу.

Творчість Бориса Грінченка не залишила байдужим і відомого українського художника Василя Євдокименка, який у 1980-х роках плідно працював у галузі книжкової графіки у видавництві «Веселка». Митець проілю-



Рис. 1. І. Філонов. Обкладинка до книги Б. Грінченка «Ксеня». 1962 р.

стрував оповідання «Кавуни» вперше у 1967 р. та у 1985 р.), оповідання «Украла» (у 1971 р. та 1988 р.), а також оформив збірку творів письменника «Зернятка» (1989 р.).

Так, ілюстрації до оповідання «Кавуни» були виконані В. Євдокименком (рис. 2) в техніці акварелі з обмеженою палітрою кольорів, переважно у теплій кольоровій гамі. Композиційне рішення ілюстрацій, відсутність деталізації, допомагають зосередити увагу читача на сюжеті й емоційному стані героїв.

На кількох ілюстраціях В. Євдокименка до оповідання «Украла» (рис. 3) художник зобразив головну героїню – маленьку дівчинку Олександру (яка від нестерпного голоду вкрала шматок хліба у однокласниці) з опущеною головою та прикритим рукою обличчям – дівчишко не в силах від сорому дивитися в очі вчителю та однокласникам. У зображенні дівчинки, відчуваються її щирі переживання від скоєного. Так художник образотворчими засобами посилює змістову виразність літературного твору.

В ілюстрації до оповідання «Олеся», яке є складовою збірки «Зернятка», художник підкреслює мужність і надзвичайну внутрішню силу тендітної дівчинки, яка ціною свого життя врятувала усе село. Митець вдало вирішує питання передачі об'єму за допомогою динамічних, активних штрихів, надзвичайно правдиво й переконливо передаючи драматизм події.

До творчості Б. Грінченка звернувся й народний художник України, живописець-монументаліст і графік Микола Стороженко. Серед його творчого доробку слід виділити його

ілюстрацію до твору Б. Грінченка «Дзвоник» (1969 р.) – одного з найдраматичніших оповідань письменника. Художник переконливо відтворює образ самотньої семирічної сільської дівчинки-сироти, яка була позбавлена батьківської турботи. Опинившись у сирітському притулку великого міста, дівчинка сприймає дзвоник як символ постійних знущань і казарменого режиму, як символ неволі й покірності, що позбавляв можливості самостійно приймати рішення. М. Стороженко переконливо передає глибину уявного простору за допомогою сміливого використання світло-тональних, контрастних співвідношень, у поєднанні чорного й білого.

Збірки творів Б. Грінченка «Казки» (1990 р.) (рис. 4) і «Лесь, преславний гайдамака» (рис. 5), що були проілюстровані художниками видавництва «Веселка» Ганною Журновською та Костянтином Музикою, безперечно, є одним із найзначніших явищ в оформленні української дитячої книги кінця ХХ століття.

Гідно продовжуючи традиції народної картини, в оздобленні зазначених книг художникам вдалося цілісно і яскраво створити колоритні типи, передати самотні риси української культури та побуту, на що вказують характерні пози, жести, детально прописані одяг героїв, елементи оточення, атрибути, притаманні саме українському народу. Ретельно продумані й пишно прикрашені декором, вони доповнюють психологічну характеристику персонажів, тим самим сприяють збагаченню життєвого й художнього досвіду маленьких читачів, кра-

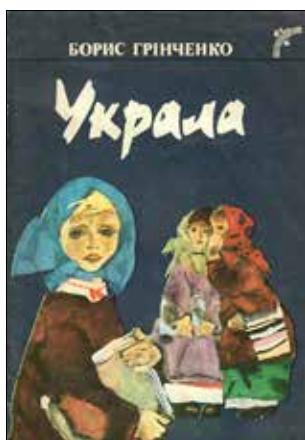


Рис. 2. В. Євдокимов.
Обкладинка до книги
Б. Грінченка «Кавуни». 1985 р.



Рис. 3. В. Євдокимов.
Обкладинка до книги
Б. Грінченка «Украла». 1988 р.



Рис. 4. К. Музика, Г. Журновська.
Обкладинка до книги
Б. Грінченка «Казки». 1990 р.

щому осмисленню внутрішнього світу персонажів та їхніх вчинків. Виконані у техніці гуаші, ілюстрації вирізняються певною монументальністю композиційного рішення, «тонкою» стилізацією, яскравістю й соковитістю барв. Заставки та оборочні ілюстрації із зображенням рослинних орнаментів, декоративних птахів, тварин, суто українських фольклорних образів гармонійно доповнюють художнє оформлення, додають виданню певного «народного духу», святковості й цілісності.

1985 р. у видавництві «Веселка» вийшла з друку ще одна яскрава дитяча книга – «Веселі пригоди, оповідання, казки», яку проілюстрував відомий російський художник українського походження, працюючий у галузі книжкової графіки Віктор Боковня.

Серед творів різних авторів, представлених у цій книзі було надруковано та проілюстровано кілька творів Б. Грінченка.

З великою пошаною до творчості Бориса Грінченка ставився народний художник України, головний художник видавництва «Веселка» Микола Пшінка. На обкладинці збірки вибраних творів письменника «До тих, що зостануться» (1993 р.) художник зобразив іншого – «нового» Бориса Грінченка. Перед читачем постає образ впевненої людини, вільна й розкута постать, сміливий, спрямований у далечинь погляд якої сприймається як образ сучасника, готового повести за собою український народ до нових звершень і перемог.

У 1994 році київським видавництвом «Богдана» було перевидано збірку творів

Б. Грінченка «Розум та почування у живій тварі» (рис. 6), яку 1918 року вперше було розроблено видавництвом «Поступ» з художнім оформленням графіка В. Зельдіса.

В оформленні цієї збірки художник тонко враховує вікові особливості дитячої читачкої аудиторії: вибір композиційного рішення дає змогу не лише уважно розглянути головних героїв оповідань, а й зосередити увагу на особливостях поведінки, психологічних характеристиках персонажів. Тим самим художник спонукає читачів замислитися над правильністю людських вчинків щодо тварин, про які йдеться мова. Техніка гуаші, застосована художником при створенні ілюстрацій завдяки своїй яскравості й барвистості дає змогу якнайкраще зацікавити маленьких читачів, привернути їхню увагу до змісту оповідань.

Цілісність, яскравість і виразність усіх елементів художнього оформлення, досконале поліграфічне виконання цих подарункових видань переконливо втілили роздуми-звертання Б. Грінченка до своїх сучасників щодо проблем формування національної дитячої літератури, зокрема про необхідність дотримання високих вимог до змісту публікацій та зовнішнього вигляду дитячих видань. Можливо, саме про таке ілюстрування дитячих видань мріяв Б. Грінченко понад сто п'ятдесят років тому.

Висновки. Виходячи з викладеного, є всі підстави стверджувати, що у зазначений період вітчизняні митці продовжуючи славні традиції

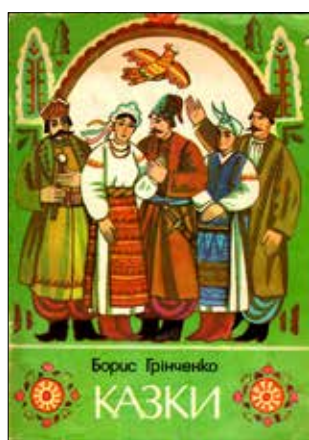


Рис. 5. К. Музика, Г. Журновська. Обкладинка до книги Б. Грінченка «Лесь, преславний гайдамака». 1990 р.



Рис. 6. Худ. В. Зельдіс. Обкладинка до книги Б. Грінченка «Роздуми та почування живій тварі». 1994 р.

української книжкової графіки, приділяють значну увагу популяризації літературного спадку Бориса Грінченка. У межах однієї публікації неможливо представити повний ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз усіх ілюстрацій, створених художниками-графіками до літературної спадщини Бориса Грінченка. Однак, наведені у цій статті приклади, дають змогу стверджувати, що ілюстрування літературних творів Б. Грінченка українськими художниками-ілюстраторами другої половини ХХ століття є при-

кладом визначного художньо-образного рівня видань для дітей.

Також важливо зазначити, що завдяки праці всього творчого колективу Національного видавництва дитячої літератури «Веселки» ілюстрування творів Б. Грінченка видатними українськими художниками-графіками другої половини ХХ століття вирізняються розмаїття художніх технік, пошуком нових тенденцій у вирішенні образів літературних персонажів, створених письменником.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Авраменко О. О. Образи вічної мудрості. Київ: Веселка, 1988. 134 с.
2. Валуєнко Б. В. Проблеми зовнішнього оформлення дитячої книжки. Київ: Веселка, 1976. 80 с.
3. Владич Л. В. Мовою графіки. Київ: Мистецтво, 1967. 248 с.
4. Вовчик-Блакитна М. В. Психологія естетичного сприймання дітей дошкільного віку. *Дошкільна педагогіка і психологія*. К. : Рад. школа, 1970. Вип. 5. С. 36–46.
5. Заварова Г. В. Ілюстрація в сучасній книжці для дітей. *Література. Діти. Час*. Київ: Веселка, 1985. С. 118–127.
6. Зайцева В. І. Особливості художньо-образної стилізації комплексного оформлення української дитячої книжки другої половини ХХ століття. *АРТ-платФОРМА: альм*. Київ: КМАЕЦМ, 2022. Вип. 2(6). С. 201–216.
7. Ламонова О. Шляхи української графіки II–ї половини ХХ століття. «Мистецька мапа України. Київ». Проект Музею сучасного мистецтва України.: Каталог. Київ, 2015. 248 с.
8. Огар Е. Дитяча книга: проблеми видавничої підготовки : навч. пос. для студ. вищ. навч. закл. Львів : Аз-Арт, 2002. 160 с.
9. Тимошик М. Книга для автора, редактора, видавця : практ. посіб. [2-ге вид., стереотипне]. Київ : Наша культура і наука, 2006. 560 с.
10. Видавництво «Веселка»: особливості становлення, функціонування й розвитку: монографія. Черкаси : Брама-Україна, 2021. 144 с. URL: <https://mediastudent.online/wp-content/uploads/2021/06/o.-ivanchenko-vydavnytstvo-veselka.pdf> (дата звернення: 21.06.2024).

REFERENCES:

1. Avramenko, O. (1988). *Obrazy vichnoyi mudrosti* [Images of eternal wisdom]. Kyiv: Veselka, 134 [in Ukrainian].
2. Valuyenko, B. V. (1976). *Problemy zovnishn'oho oformlennya dytyachoyi knyzhky* [Problems of external design of a children's book]. Kyiv: Veselka, 80 [in Ukrainian].
3. Vladich, L. V. (1967). *Movou grafiki* [In the language of graphics]. Kyiv: Mistectvo, 248 [in Ukrainian].
4. Vovchuk-Blakytina, M. V. (1970). *Psykhohohiya estetychnoho spruymannya ditey doshkil'noho viku. Doshkil'na pedahohika i psykhohohiya*. Kyiv: Rad. shkola, Vyp. 5, 36–46 [in Ukrainian].
5. Zavarova, H. V. (1985). *Ilyustratsiya v suchasniy knyzhysi dlya ditey* [Illustration in a modern book for children]. Kyiv: Veselka, 118–127 [in Ukrainian].
6. Zaitseva, V. I. (2022). *Osoblyvosti khudozhn'o-obraznoyi stylizatsiyi kompleksnoho oformlennya ukrayins'koyi dytyachoyi knyzhky druhoyi polovyny KHKH stolittya*. ART-platFORMA: al'm. Kyiv: KMAETSM, Vyp. 2(6), 201–216 [in Ukrainian].
7. Lamonova, O. (2015). *Shlyakhy ukrayins'koyi hrafiyky II–yi polovyny 20 stolittya. Mystets'ka mapa Ukrayiny*. Kyiv: Proekt Muzeyu suchasnoho mystetstva Ukrayiny: Kataloh [Paths of Ukrainian graphics of the 2nd half of the 20th century. "Art map of Ukraine. Kyiv". Project of the Museum of Modern Art of Ukraine.: Catalogue], 248 [in Ukrainian].
8. Ohar, E. (2002). *Dytyacha knyha: problemy vydavnychoyi pidhotovky : navch. pos. dlya stud. vyshch. navch. Zakl* [Children's book: problems of publishing preparation: education. village for students of higher educational institutions], 160 [in Ukrainian].
9. Tymoshyk, M. (2006). *Knyha dlya avtora, redaktora, vydavtsya : prakt. Posib, 2-he vyd., stereotypne* [A book for the author, editor, publisher], Kyiv: Nasha kul'tura i nauka, 560 [in Ukrainian].
10. *Vydavnytstvo "Veselka": osoblyvosti stanovlennya, funktsionuvannya y rozvytku: monohrafiya*. Cherkasy : Braama-Ukrayina ["Veselka" publishing house: peculiarities of formation, functioning and development: monograph. Cherkasy: Braama-Ukraine]. URL: <https://mediastudent.online/wp-content/uploads/2021/06/o.-ivanchenko-vydavnytstvo-veselka.pdf> (date of application: 21.06.2024).

УДК 73.03+73.01+7.071

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-24>**Роман КИКТА**

викладач відділу скульптури, Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені І. Труша, вул. Снопківська, 47, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0003-1166-5462**Бібліографічний опис статті:** Кикта, Р. (2024). Концепт «пластичних асоціацій» та художні особливості творчості Михайла Дзиндри 1960–1970-х рр. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 171–184, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-24>**КОНЦЕПТ «ПЛАСТИЧНИХ АСОЦІАЦІЙ» ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СКУЛЬПТУРНИХ ТВОРІВ МИХАЙЛА ДЗИНДРИ 1960–1970-Х РОКІВ**

Метою статті є розкриття сутності концепту «пластичних асоціацій» та характеристика художніх особливостей творів Михайла Дзиндри 1967/68–1974 років, типологізованих за критерієм співвідношення «базового семантичного тексту», «предметних мотивів» і формального рішення.

Методологічну основу публікації утворюють загальнонаукові та спеціальні підходи та методи. Так, методологічним підґрунтям розгляду творчості М. Дзиндри у взаємозв'язку з тенденціями розвитку українського і світового образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХ ст. слугують принципи системно-синергетичного підходу. Еволюцію творчості скульптора досліджено з використанням порівняльно-історичного методу. Реконструкцію обставин життя митця в аспекті їх впливу на становлення образно-пластичної концепції творчості забезпечує історико-біографічний метод. Тематично-семантичному аналізу творів сприяють принципи герменевтичного та семіотичного підходів. Розкриття художніх особливостей робіт майстра здійснено за посередництвом методу стилістичного мистецтвознавчого аналізу.

Новаційність публікації полягає у цілісному розгляді усього корпусу скульптурних творів М. Дзиндри періоду «пластичних асоціацій», конкретизації його хронологічних меж і типологізації робіт згідно з виокремленими критеріями.

Продемонстровано, що сутність концепції «пластичних асоціацій» у творчості М. Дзиндри полягає в асоціативному віднайденні пластичних відповідників певних явищ, культурних концептів, ідей або ж відчитанні в скульптурних формах їх потенційних асоціативних семантичних зв'язків.

За критерієм домінантної образно-пластичної концепції доведено окреслення періоду «пластичних асоціацій» хронологічним проміжком 1967/68–1974 років.

За співвідношенням «базового семантичного тексту», «предметних мотивів» і формального рішення у пластично-асоціативному доробку майстра виокремлено кілька груп скульптурних робіт: сакрального змісту, яким притаманні позаканонічний діалог із релігійною традицією на семантичному рівні, її особистісне проживання, вираз традиційного новаційними формальними засобами; композиції, в яких «семантичним базовим текстом» є семіосфера традиційної української культури, предметним планом – звичаєвість, обрядовість, національні постаті-типи, пластичним – діапазон гостро новаційних форм; твори, семантичною основою яких є культурні архетипи, предметним планом – зображення жінки, родини, захисника-чоловіка, пластичною особливістю – звернення до формотворення архаїчних культур; зображення чоловічої та жіночої постатей у кубістичних або ж біонічних формах, що актуалізують загальнокультурну тему «Він і Вона»; поодинокі жіночі та чоловічі постаті, засновані на асоціативному осмисленні геометризаних чи біонічних форм тіла, пластичному «дослідженні» його ракурсів поза співвіднесенням зі структурованим семантичним полем, з акцентом на вирішенні пластичних завдань; портретні пластично-асоціативні інтерпретації людських характерів і типів у різних естетичних модальностях, спектрі кубістичних і біонічних форм.

Аргументовано, що формально-пластичними особливостями «скульптури пластичних асоціацій» в доробку М. Дзиндри є зведення емпіричного до присутнього; узагальненість і лаконізм; виразність силуетів і ритму; монументальна статика або експресія; включення в образно-пластичну структуру роботи просторових цезур; контрасти масштабів, об'ємів і форм; образотворююча значущість взаємодії форми та навколопредметного простору; звернення до модерністського художнього досвіду та формотворення архаїчних культур. Проаналізовано особливості рецепції М. Дзиндрою творчих знахідок О. Архипенка, К. Бранкузі, Ж. Ліпшиця, Г. Мура, Х. Міро, П. Пікассо. Відзначено міжвидові художні впливи в окремих творах майстра та їх призначеність для експонування на ландшафтному тлі. Акцентовано на окресленні у межах «пластично-асоціативного» періоду в творчості М. Дзиндри геометризуючого, інспірованого кубізмом, і «біонічного» типів формотворення, що згодом одержать розвиток у «пластиці абстрактної форми» та «пластиці архітектурної форми» в більш пізній творчості митця.

Ключові слова: творчість М. Дзиндри, «пластичні асоціації», типологічні групи творів, «семантичний базовий текст», предметні мотиви, формальне рішення, кубістичне формотворення.

Roman KYKTA

Teacher at the Sculpture Department, I. Trush Lviv State College of Decorative and Applied Arts, 47 Snopkivska St, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0003-1166-5462

To cite this article: Kykta, R. (2024). Kontsept «plastychnykh asotsiatsii» ta khudozhni osoblyvosti skulpturnykh tvoriv Mykhaila Dzyndry 1960-kh – 1970-kh rokiv [The concept of «plastic associations» and the figurative-plastic features of Mykhailo Dzyndra’s artistic work in the 1960s – 1970s]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 171–184, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-24>

THE CONCEPT OF “PLASTIC ASSOCIATIONS” AND THE ARTISTIC FEATURES OF MYKHAILO DZYNDRA’S SCULPTURAL WORKS IN THE 1960S–1970S

The aim of the article is to elucidate the essence of the concept of “plastic associations” and to characterize the artistic features of Mykhailo Dzyndra’s artworks from 1967/68 to 1974, typified by the criterion of the correlation between the “basic semantic text”, “subject motifs”, and formal solution.

The methodological basis of the publication consists of general scientific and specialized approaches and methods. Thus, the methodological foundation for examining the creativity of M. Dzyndra in relation to the trends in the development of Ukrainian and world visual arts from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century is formed by the principles of a systemic-synergetic approach. The evolution of the sculptor’s work is investigated using a comparative-historical method. The reconstruction of the artist’s life circumstances in the aspect of their influence on the formation of the figurative-plastic concept of creativity is achieved through the historical-biographical method. Thematic-semantic analysis of the works is facilitated by the principles of hermeneutic and semiotic approaches. The revelation of the artistic features of the master’s works is ensured by the method of stylistic art criticism analysis.

The innovation of the publication lies in the comprehensive examination of the entire body of sculptural works by M. Dzyndra during the period of “plastic associations”, specifying the chronological boundaries of the latter, and typologizing the works according to the identified criteria.

It is demonstrated that the essence of the concept of “plastic associations” in the work of M. Dzyndra lies in the associative discovery of plastic counterparts of certain phenomena, cultural concepts, ideas, or in reading their potential associative semantic connections in sculptural forms.

By the criterion of the dominant figurative-plastic concept, the delineation of the period of “plastic associations” is proven to be within the chronological interval of 1967/68–1974.

Based on the correlation of “basic semantic text”, “subject motifs”, and formal solution in the plastic-associative work of the master, several groups of sculptural works are distinguished: works of a sacred nature characterized by a non-canonical dialogue with religious tradition on the semantic level, personal experience of it, expression of tradition through innovative formal means; compositions where the “semantic basic text” is the semiosphere of traditional Ukrainian culture, the subject plan consists of customs, rituals, national archetypal figures, and the plastic aspect encompasses a spectrum of sharply innovative forms; works whose semantic basis is cultural archetypes, the subject plan includes the depiction of women, family, male protectors, and the plastic particularity involves referencing the form creation of archaic cultures; representations of male and female figures in the spectrum of cubist or bionic forms, actualizing the cross-cultural theme of “He and She”; individual female and male figures based on the associative understanding of geometric or bionic body forms, plastic “exploration” of its perspectives beyond the structured semantic field, with an emphasis on solving plastic tasks; portrait plastic-associative interpretations of human characters and types in various aesthetic modalities, the spectrum of cubist and bionic forms.

It is argued that the formal-plastic features of “sculpture of plastic associations” in M. Dzyndra’s work include the reduction of empirical to essential; generality and conciseness; expressiveness of silhouettes and rhythm; monumental statics or expression; inclusion of spatial caesuras in the figurative-plastic structure of the work; contrast of statics and dynamics, scales, volumes, and forms; the significance of the image-forming interaction of form and surrounding space; reference to modernist artistic experience and the formation of archaic cultures.

The peculiarities of M. Dzyndra’s reception of creative findings by O. Archypenko, K. Brancusi, J. Lipchitz, G. Moore, X. Miro, P. Picasso are analyzed. Interdisciplinary artistic influences in individual works of the artist and their orientation towards exhibition in the natural environment are highlighted. The emphasis is placed on delineating within the framework of the “plastic-associative” period in M. Dzyndra’s work the geometrizing, Cubism-inspired, and “bionic” types of form creation, which later develop into “plastic of abstract form” and “plastic of architectural form” in the master’s oeuvre.

Key words: M. Dzyndra’s creativity, “plastic associations”, typological groups of works, “basic semantic text”, subject motifs, formal solution, cubist form creation.

Актуальність проблеми. Творчість Мистецько-промислової школи у Львові, Михайла Дзіндри (1921–2006) – скульптора, слухача Мюнхенської художньої академії, живописця, графіка, архітектора, випускника учня Андрія Коверка, Богдана Мухіна, Івана

Севери – одне з найбільш яскравих явищ українського образотворчого мистецтва кінця 1960–1990-х років.

Інспіраціями творчості майстра стали семіота іконосфера народної культури, всотована в с. Демня на Львівщині, мистецько-освітнє середовище Львова другої половини 1930-х – першої половини 1940-х років, кубістичні та експресіоністичні рухи в образотворчому мистецтві Німеччини, художнє середовище США, мистецький досвід української еміграції 1950–1980-х років.

Розпочаті із засвоєння академічних художніх принципів і випробування можливостей різних стильових систем, наприкінці 1960-х років професійні пошуки скульптора пролягли через відмову від міметичних принципів до створення асоціативних, відкритих до інтерпретацій скульптурних робіт. Згідно традиції, започаткованої, імовірно, авторською періодизацією творчості, у доробку майстра виокремлюють «скульптуру пластичних асоціацій», «пластику абстрактної форми», «пластику архітектурної форми» поза чіткими дефініціями понять.

Аналіз робіт М. Дзиндри з експозиції «Музею модерної скульптури Михайла Дзиндри» та «Музею модернізму» ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького дозволяє стверджувати, що період, ознакований як «скульптура пластичних асоціацій», охоплює 1967/68–1974 роки. Основою «пластично-асоціативних» творів митця є асоціативне віднайдення пластичних відповідників явищ, культурних концептів, ідей або ж відчитання у скульптурних формах їх потенційних асоціативних зв'язків.

Формально-художніми особливостями «скульптури пластичних асоціацій» є виявлення істотного шляхом кубістичних геометризації та деструкції; узагальненість, лаконізм, архітектонічність, експресивність; включення в образно-пластичну структуру творів просторових цезур; активна взаємодія форми і простору; виразний ритм, контрасти; звернення до пластичного досвіду архаїчних культур. З 1971 року елементами художньої мови майстра стали асоціативна колористика й стримана орнаментика форм.

Нижню хронологічну межу періоду окреслює твердження М. Дзиндри про створення ним після 1968 року «скульптур у стилі “контемпорі”» (Дзиндра, 2021, с. 21). Верхню – початок

домінування «пластики абстрактної форми» у творчості майстра середини 1970-х років. Ремінісценції концепту «пластичних асоціацій» зустрічаємо у доробку М. Дзиндри наступних десятиліть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перші мистецтвознавчі інтерпретації доробку М. Дзиндри належать представникам української еміграції, колегам і сучасникам майстра. Так, в есе Юрія Соловія визначено інспірації, образно-пластичні особливості окремих робіт скульптора та охарактеризовано еволюцію його творчих шукань (Соловій, 1978, с. 29–33). Формування та трансформації творчого методу М. Дзиндри охарактеризовано в статтях Богдана Бойчука (Бойчук, 1973, с. 4; Бойчук, 1992, с. 2). У нарисі І. Федішин, опублікованому в часописі «Сучасність», проаналізовано скульптурні твори, експоновані 1971 року в приватній садибі митця (Федішин, 1972, с. 113–114). Взаємодію М. Дзиндри з українськими емігрантськими мистецькими об'єднаннями розглянуто у публікаціях Святослава Гординського (Гординський, 2015, с. 237; Гординський, 2015, с. 675) й Богдана Певного (Певний, 2005, с. 351–353). У праці Івана Кейвана «Українські митці поза Батьківщиною» М. Дзиндру охарактеризовано як представника молодшої генерації художників «на скитальщині», який почав виявляти свій талант (Кейван, 1996, с. 14, 38). Викладено біографію майстра, проаналізовано його окремі скульптурні роботи, виставкову активність та участь у мистецьких об'єднаннях у Німеччині та США (Кейван, 1996, с. 14).

Предметом уваги українських науковців доробок М. Дзиндри став після повернення скульптора на Батьківщину у 1990-х роках. Так, у вступній статті Євстахії Шимчук до каталогу виставки творів М. Дзиндри у Львівській картинній галереї охарактеризовано життєвий шлях, коло інспірацій та еволюцію художніх пошуків митця (Шимчук, 1995).

У монографії Галини Новоженець «Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970-х років: поліваріантність художнього досвіду» (Новоженець, 2015) охарактеризовано участь М. Дзиндри в емігрантській полеміці про значення традицій та новацій, інспірації творчості, особливості художньої мови, еволюцію творчої манери митця (Новоженець, 2015, с. 162, 166, 169, 171, 184–185, 187–188).

У виданні «Будьмо знайомі – Михайло Дзиндра» (Дзиндра, 2010) наведено біографію майстра, репрезентовано світлини його скульптурних і графічних робіт й висвітлено історію створення «Музею модерної скульптури Михайла Дзиндри» – структурного підрозділу Львівської національної галереї мистецтв. У книзі Софії Дзиндри «Довга дорога додому» (Дзиндра, 2021) на основі спогадів М. Дзиндри та матеріалів родинного архіву окреслено етапи життя і діяльності скульптора та розуміння ним творчих завдань. Публіцистичні характеристики творчості майстра містить нарис Аніти Немет (Немет, 2019). «Пластик архітектурної форми» у доробку М. Дзиндри розглянуто у статті С. Дзиндри, що вийшла друком у журналі «Образотворче мистецтво» (Дзиндра, 2023, с. 48–49).

У 2000–2020-х роках творчість скульптора одержала висвітлення в узагальнюючих мистецтвознавчих виданнях. Так, у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» М. Дзиндру згадано як прихильника «нефігуративно-знакових» творчих шукань (Історія, 2007, с. 811–812). Як продовжувача кубістичного формотворення та яскравого представника української мистецької еміграції художника охарактеризовано у працях Ореста Голубця (Голубець, 2001, с. 122; Голубець, 2012, с. 135; Голубець, 2020, с. 69).

Спробою системного аналізу доробку М. Дзиндри є каталог-монографія Богдана Мисюги, де поряд зі скульптурними охарактеризовано графічні роботи майстра (Мисюга, 2001). Чільне місце у дослідженні посідає аналіз особливостей та еволюції образно-пластичної концепції творчості М. Дзиндри, визначення її самобутності й закоріненості у художніх процесах другої половини 1940-х – початку 2000-х років.

Отже, аналіз літератури засвідчує відсутність в українському мистецтвознавстві спеціального наукового дослідження творчого спадку митця. Актуальним завданням наукових студій лишається характеристика особливостей образно-пластичної концепції кожного з етапів творчості М. Дзиндри та типологізація його творів за співвідношенням «семантичних базових текстів», предметних мотивів і формальних рішень.

Метою дослідження є розкриття сутності концепту «пластичних асоціацій» та характеристика художніх особливостей скульптурних

творів Михайла Дзиндри 1967/68–1974 років, типологізованих за критерієм співвідношення «базового семантичного тексту», «предметних мотивів» і формальних рішень.

Виклад основного матеріалу дослідження. За співвідношенням «базового семантичного тексту», «предметних мотивів» і формальних рішень «пластично-асоціативний» доробок М. Дзиндри» поділяється на кілька типологічних груп.

До першої належать твори сакрального змісту, яким притаманні позаканонічний діалог із релігійною традицією на семантичному рівні, її особистісне проживання, вираз традиційного новаційними формальними засобами, тепла іронія, гра і гротеск.

Так, у скульптурі «Пророк» («Постать») (1971) (рис. 1) причетність початкам і кінцям, трансцендентному, титанізм, месійність і міць відтворені активною взаємодією форми з простором, напруженим нахилом геометризованої фігури, контрастом із нею протилежно спрямованих ліній основи та піднятими угору руками, наче розімкненими в безмежжя світів. Особливістю зображення є розвиток при коловому огляді семантики та пластики: від статичного звернення до неба до відчайдушного протистояння тиску стихій.

Асоціативність, лаконізм художніх засобів, включення простору в образопластичну структуру характерні для плінно-ліричного «Апостола» (1971), в якому зв'язок із божественним візуалізовано стрімкою вертикаллю постаті, а духовний шлях – посохом у руці.

Серед пізніших ремінісценцій «пластично-асоціативних» художніх рішень, які співіснують із абстрактними й вбирають їхній досвід – піднесена та велична «Осанна» (1976) (рис. 2), що відсилає до архетипу Матері та іконографії Богоматері Елеуси. Згідно класифікації, запропонованої Олександром Осадчою, твір є «образом-парадигмою» Материнства (Осадча, 2020, с. 165–168), який із іконним прообразом єднає фронтальність схожих на оклади, відтворених негативною формою урочисто застиглих фігур. Зв'язок зображення з іконою увиразнює золотавий акрил. Як символ чистоти та святості, візуалізація трансцендентного сприймається білизна тонких вертикальних структур. Відзнаками твору є рідкісна у М. Дзиндри епічна урочистість авторського вислову та лаконізм форм.

Чільне місце у доробку М. Дзиндри посідають *іронічні образи*, побудовані на уведенні сакрального в особистий емоційний обрій, його сприйнятті крізь призму народної релігійності, у поєднанні буденного з надприродним, в тональності казок і легенд.

Так, суголосним народній уяві є зображення ангела (1971) (рис. 3) – осяяне теплою ніжною іронією, гротескне, з примхливою деструкцією форм. Засноване на перегуках із трипільською пластикою, воно приваблює «рукотворністю», живим пульсуванням об'ємів, ліній, гнутих площин. Діалог із традиційною культурою увиразнює колір давніх теракот. Водночас із досвідом кубізму скульптуру споріднює збереження чіткої геометричної основи, попри м'якість та «обтічність» форм. Характерними для «пластично-асоціативного» періоду творчості М. Дзиндри є внутрішні просторові цезури та «активація» навколопредметного простору хрестом розкинутих рук.

Загалом маємо підстави стверджувати, що поєднанням буденного та міфічного, відтворенням надприродного як реально існуючого скульптура «Ангел» (1971) суголосить «магічному реалізму», заснованому на апеляціях до міфопоетичного світосприйняття давніх культур. Припускаємо, що безпосередньою інспірацією твору слугувало оповідання колумбійського письменника Габріеля Гарсія Маркеса «Стариган із великими крилами» (1968), англій-

ський переклад якого вийшов друком 1972 року у видавництві *Harper and Row* в Нью-Йорку.

Іншу групу утворюють композиції, в яких «семантичним базовим текстом» є семіосфера традиційної української культури, предметним планом – *звичаєвість, обрядовість, національні постаті-типи*, пластичним – спектр гостро новаційних форм. Прикладом слугує «Українка» (1972): кольору давніх теракот, монументальна, статична, з асоційованим із хрестом контрастом вертикалі і горизонталі, умовно означеним декором народної ноші, трансформована в етнокультурний знак.

До робіт, локалізованих на межі фігуративності та абстракції, належить «Козачок» (1974) (рис. 4), основою якого є гнута форма із загнutoю верхівкою з умовно означеними в'юнким волоссям, півколом вус і крапками очей. Ліричного характеру зображенню надають похилена «голова», м'який силует і ритм, асоційований із плином козацьких дум. Семантичне поле твору розширює співвіднесення із образом козака-бандуриста – символу української ідентичності, лірико-поетичного народного світобачення, сили, мужності, миролюбності, героя народних картин і легенд.

Чільне місце у творчості М. Дзиндри посідають візуалізації *української обрядовості та звичаєвості*, позначені балансуванням на межі фігуративності та абстракції, модерністськими пластичними рішеннями, акцентуваннями на



Рис. 1. М. Дзиндра «Постать» («Пророк»), 1971. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 248x123x65.
Фото Р. Кикти



Рис. 2. М. Дзиндра «Осанна», 1976. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 178x74x65.
Фото Р. Кикти



Рис. 3. М. Дзиндра «Ангел», 1971. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 248,5x136x65.
Фото Р. Кикти

колективному, «хоровому» началі народного життя. Саме таке образно-пластичне рішення зустрічаємо в «Колядниках» (1973) (рис. 5), де радісно-утаємничену атмосферу прадавнього звичаю обходів сусідських обійсть із виконанням величально-вітальних пісень (колядок) і виголошенням речитативних формул (вінші-вок) з побажаннями миру, добра, злагоди відтворено ритмом прямокутних голів, умовних ліній волосся, відкритих вуст, що означають спів. Із передріздвяним зимовим надвечір'ям асоціюються шорстка мерехтлива поверхня і сіро-блакитний акрил.

До окремої групи в «пластично-асоціативному» доробку М. Дзиндри належать твори, семантичною основою яких є *культурні архетипи* – «ап'юріорні структурні форми інстинктивного фундаменту свідомості, патерни колективного позасвідомого» (Пуларія, 2011, с. 8), предметним планом – зображення жінки, родини, захисника-чоловіка, пластичною особливістю – звернення до формотворення архаїчних культур.

Так, у скульптурі «Печерний чоловік» (1968) (рис. 6), якою, за твердженням М. Дзиндри, розпочався «пластично-асоціативний» етап його творчості (Дзиндра, 2021, с. 21), кубістичні, із деформованими пропорціями прямокутний торс, недолугі, позбавлені впевненості постави стовпчики-ніжки, голова-пляцок на тонкій беззахисній шії, притиснуті до тулуба

руки із сімома пальцями створюють враження формування, росту, ще невпевненого предсто-яння людини світу у витках культурогенезу, естезису, семіозису. Особливістю художнього образу є його сприйняття у зіставленні з утіленнями в історії мистецтва досконалості людських тілесних форм.

Відлуння одного з найдавніших культурних архетипів – Богині-матері, Великої Матері, помітні в «Жінці» (1971), «Сидячій» (1973), «Жіночій постаті» (б/р). Особливістю актуалізації М. Дзиндрою амбівалентного архетипового материнського коду є увиразнення його позитивних аспектів: сили, ніжності, мудрості, плідності, джерела життя. Так, інспірації пластики Трипілля помітні в «Сидячій» (1973) (рис. 7), заснованій на контрасті циліндричного тіла та півкіл складених ніг і рук. Характерними рисами твору є чітка архітектоніка й граничний лаконізм художнього мовлення, геометризація видимого у зведенні до присутнього й невимушена біонічність форм. Визначальною пластичною «колізією» роботи є поєднання первісної брутальності та естетичної вишуканості, насамперед, в зображенні обличчя, що відсилає до портретів П. Пікассо.

Поступовий перехід М. Дзиндри від пластично-асоціативного до абстрактного формотворення засвідчує робота «Мама і дитина» (1973), фігуративним компонентом якої є абрис жіночого погруддя, окреслений гнутим плас-



Рис. 4. М. Дзиндра «Козачок», 1974. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 160x63x70. Фото Р. Кикти



Рис. 5. М. Дзиндра «Колядники», 1973. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 163x50x40. Фото Р. Кикти



Рис. 6. М. Дзиндра «Печерний чоловік», 1968. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 252x53x52. Фото Р. Кикти

том. Ніжність і материнську любов, єдність матері та дитинчати відтворюють музична плинність ліній та замкнутість зображення на внутрішній простір скульптурних форм. Силу, чистоту, радість материнства відображає поєднання білої, червоної, чорної барв.

Чільне місце у творчості М. Дзиндри посідають візуалізації *української обрядовості та звичаєвості*, позначені балансуванням на межі фігуративності та абстракції, модерністськими пластичними рішеннями, акцентуваннями на колективному, «хоровому» началі народного життя. Саме таке образно-пластичне рішення зустрічаємо в «Колядниках» (1973) (рис. 5), де радісно-утаємничену атмосферу прадавнього звичаю обходів сусідських обійсть із виконанням величально-вітальних пісень (*колядок*) і виголошенням речитативних формул (*віншівок*) з побажаннями миру, добра, злагоди відтворено ритмом прямокутних голів, умовних ліній волосся, відкритих вуст, що означають спів. Із передріздвяним зимовим надвечір'ям асоціюються шорстка мерехтлива поверхня і сіро-блакитний акрил.

До окремої групи в «пластично-асоціативному» доробку М. Дзиндри належать твори, семантичною основою яких є *культурні архетипи* – «апріорні структурні форми інстинктивного фундаменту свідомості, патерни колективного позасвідомого» (Пуларія, 2011, с. 8), предметним планом – зображення жінки, родини, захисника-чоловіка, пластичною особливістю – звернення до формотворення архаїчних культур.

Так, у скульптурі «Печерний чоловік» (1968) (рис. 6), якою, за твердженням М. Дзиндри, розпочався «пластично-асоціативний» етап його творчості (Дзиндра, 2021, с. 21), кубітичні, із деформованими пропорціями прямокутний торс, недолугі, позбавлені впевненості постави стовпчики-ніжки, голова-пляцок на тонкій беззахисній шії, притиснуті до тулуба руки із сімома пальцями створюють враження формування, росту, ще невпевненого предсто-яння людини світу у вибоїнах культурогенезу, естезису, семіозису. Особливістю художнього образу є його сприйняття у зіставленні з утіленнями в історії мистецтва досконалості людських тілесних форм.

Відлуння одного з найдавніших культурних архетипів – Богині-матері, Великої Матері, помітні в «Жінці» (1971), «Сидячій» (1973),

«Жіночій постаті» (б/р). Особливістю актуалізації М. Дзиндрою амбівалентного архетипового материнського коду є увиразнення його позитивних аспектів: сили, ніжності, мудрості, плідності, джерела життя. Так, інспірації пластики Трипілля помітні в «Сидячій» (1973) (рис. 7), заснованій на контрасті циліндричного тіла та півкіл складених ніг і рук. Характерними рисами твору є чітка архітектоніка й граничний лаконізм художнього мовлення, геометризація видимого у зведенні до присутнього й невимущена біонічність форм. Визначальною пластичною «колізією» роботи є поєднання первісної брутальності та естетичної вишуканості, насамперед, в зображенні обличчя, що відсилає до портретів П. Пікассо.

Поступовий перехід М. Дзиндри від пластично-асоціативного до абстрактного формотворення засвідчує робота «Мама і дитина» (1973), фігуративним компонентом якої є абрис жіночого погруддя, окреслений гнучим пластом. Ніжність і материнську любов, єдність матері та дитинчати відтворюють музична плинність ліній та замкнутість зображення на внутрішній простір скульптурних форм. Силу, чистоту, радість материнства відображає поєднання білої, червоної, чорної барв.

Чільне місце в аналізованій групі посідає образ родини – українського національного суспільного *sacrum*, осередку продовження роду, плекання традицій, спадкоємності поколінь. Так, у «Родині» (1970) (рис. 8) абстрактні постаті батька та матері поєднано зобра-



Рис. 7. М. Дзиндра «Сидяча», 1973. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 165,5x100x57. Фото Р. Кикти



Рис. 8. М. Дзиндра «Родина», 1970.
Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 148x119x103. Фото Р. Кикти

женням дитини, що замикає композицію та концентрує увагу на внутрішньому просторі, що сприймається всесвітом любові, радості, життя. Важливого значення набуває застосування архипенківської контрформи у відтворенні дитинної голівки, наче доповненої ніжно схиленими фігурами батьків. Показове найбільш конкретизоване, «реалістичне» потрактування у скульптурній групі образу дитини у порівнянні з умовністю зображень тих, хто дав життя. На перегуки «Родини» (1970) з етнокультурною традицією вказують уподібнення дитячої постаті зображенням янголів і гротескні вуса у батька, що

наче зійшли з народних картин. Принагідно відзначимо, що схожі образно-пластичні концептуальні засновки має «Сім'я» (1950) Генрі Мура, де, як і в творі М. Дзиндри, зображення дитини – плоду любові, надає сенсу родині та єднає фігури батьків.

Серед ремінісценцій пластично-асоціативних рішень у творчості М. Дзиндри більш пізніх періодів – «Родина мертвим» (1982) (рис. 9), де прямокутні чоловіча, жіноча і дитяча постаті асоціюються з прадавними менгірами, знаками дерева роду, що поєднує світ предків, земний і небесний світи. Урочисті поминальні інтонації відлунюють у лаконізмі, геометричності, монументальній статиці й чіткому ритмі геометризованих фігур. Інтерпретації родини як фундаменту людського життя слугують зведення форм до кола, кулі, прямокутника, утвореного головами-кулями уявного трикутника як вияву першопочаткового, сутнісного в плинні речей і подій.

До зображень, заснованих на актуалізації формотворення архаїчних культур, належить «Мандрівка у просторі» (1991) (рис. 10) з уподібненими скіфським бабам урочистими посталями. Особливістю твору є аксіологічна інтерпретація універсальних семантичних опозицій «верху – низу», «правого – лівого» з погляду звичаєвості, морально-етичної та релігійної систем. Важливим елементом художньої образності слугує ототожнення навколопредметного простору зі *світом в цілому*, гармонізованим Космосом. Розширенню семантики сприяють



Рис. 9. М. Дзиндра «Родина мертвим», 1982.
Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 54x17x20. Фото Р. Кикти



Рис. 10. М. Дзиндра «Мандрівка в просторі», 1991.
Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 43x35x14. Фото Р. Кикти

кола, що символізують Сонце, Місяць, Нескінченність і Вічність, відображають уявлення про циклічність життя. Візуальним центром композиції є прямокутник з брунатним осердям, що нагадує прадавній мегаліт. Художньої виразності зображенню додає колір: сіро-блакитний, із вкрапленнями вохри, асоційований із патиною століть.

Серед творів М. Дзиндри «пластично-асоціативного» періоду з диференційованим «семантичним базовим текстом» – зображення чоловічої та жіночої постатей у спектрі кубістичних або ж біонічних форм («Він і вона», 1970; «Залюблені», 1971; «Двоє», б/р; «Поцілунок», б/р; «Поцілунок», 1974). Спільними для пластичного виразу теми «Він і Вона» є образно промовиста статика, герметизм скульптурних груп, увиразнення їхньої єдності плавним контуром, зв'язок з оточуючим середовищем завдяки ритму просторових цезур.

Так, почуття, що передують продовженню роду, відтворено у «Залюблених» (1971) (рис. 11), де злиття чоловічого й жіночого зображень візуалізує єдність дум і сердець. Кубістичним формотворенням скульптура близька до «Печерного чоловіка» й сприймається як вивершення його пластики, наступний акт антропо- та культуротворення.

Численну групу у доробку М. Дзиндри 1967/68–1974 років утворюють особні чоловічі та жіночі фігури, що вирізняються асоціативним осмисленням геометризваних чи біонічних форм тіла, пластичним «студіюванням»

його ракурсів поза співвіднесенням зі структурованим семантичним полем, з акцентом на вирішенні пластичних завдань.

Так, скульптурні аналоги відпочинку і спокою віднайдено у «Сидячій» (1971), позначеній витонченістю динамічного загостреного силуету та форм. Засобом виразності у творі слугують контрасти геометризваних, ледь нахилених прямокутних рамен, діагоналей ніжок, півовалу рук, експресії ліній і «тиші» площин. Особливістю зображення є «проглядання» крізь геометризвані конструкти реальних тілесних форм. Привертає увагу перегук дзиндрівського формотворення та естетичних студій жіночої моделі у творах О. Архипенка «Відхилена постать» (1949) і «Жінка на стільці» (1963).

До відтворень жіночої фігури з диференційованим «семантичним базовим текстом» належить «Дівчина» (1974) (рис. 12) із тілом-конусом та вишуканим, декоративним, ажурним абрисом голови. Співвіднесенню зображення з яблуною сприяють сонячний жовто-зелений колір, видовжений, асоційований з ростом, витягнутий тулуб і жовто-червоні кульки, що нагадують стиглі плоди. Подальше «інтерпретативне розширення» відсилає до семантики яблуні – символу молодят, плідності, росту, здоров'я, щастя, кохання, краси.

Естетичним підґрунтям низки жіночих образів є м'який теплий гумор, іронія та гротеск. Так, у скульптурі «Сидяча жінка» (1972) (рис. 13) гіперболізація і деформація голови та її уподібнення горнятку, беззахисне непропо-



Рис. 11. М. Дзиндра «Залюблені», 1971.
Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 195x85x46. Фото Р. Кикти



Рис. 12. М. Дзиндра «Дівчина», 1974.
Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 188x54x41. Фото Р. Кикти



Рис. 13. М. Дзиндра «Сидяча жінка», 1972. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 174,5x100x57. Фото Р. Кикти

рційне дугоподібне тіло і тонкі палички-ніжки сприймаються квінтесенцією жіночої суті, з ніжною іронією осмисленої митцем. Кумедне і зворушливе, деструкцією форм зображення перегукується із сюрреалістичними портретами П. Пікассо. Показово, що у цій та інших роботах М. Дзиндри, інспірованих сюрреалістичним доробком іспано-французького майстра, відсутній притаманний останньому біль від дисгармонії світу, образи зберігають позитивну тональність, а алогізм сприймається як естетична гра.

Перегуки в інтерпретації жіночого тіла із сюрреалістичними полотнами П. Пікассо «Танець» (1925), «Лежача жінка» (1929), «Велика оголена в червоному кріслі» (1929) простежуються у «Плазуючій» (б/р) (рис. 14),

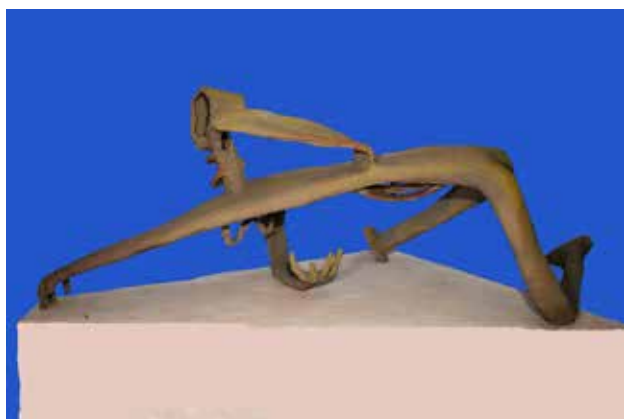


Рис. 14. М. Дзиндра «Плазуюча», б/р. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 80,5x212x110. Фото Р. Кикти

схожій на гігантського павука. Стрижнем пластики твору є стрімка лінія тулуба, доповнена округлими кривими й червоними дрібними деталями, що творять диференційований внутрішній ритм. Особливістю роботи є домінування внутрішніх порожнеч і художньо організованого навколопредметного простору над тонкими, подовженими, схожими на стебла формами тіла, що утворюють примхливий ажур. Активна взаємодія форми із простором, звуження та розширення гнутих пластів спонукають до колового огляду скульптури, під час якого змінюються «естетичні регістри» й м'яка іронія переходить у гострий сарказм. Відзначимо спорідненість «Плазуючої» М. Дзиндри з «Напівлежачою жіночою фігурою» (1951) Г. Мура у потрактуванні підпорядкованих простору плинних форм.

Людське тіло як самоорганізована, узгоджена у структурних частинах органічна система є пластичною темою скульптури «Спортсмен» (1972) (рис. 15). Засобом утілення художнього задуму слугує активна взаємодія із простором динамічно вигнутого торсу та вписаних у стійкий трикутник колоподібних напружених ніг. Енергією, акумульованою перед стрімким рухом, сповнено обшир внутрішніх еліптичних цезур. Образної виразності твору додає контраст чіткої тричленної структури та експресивного контуру, що візуалізує волю і міць.

Важливим складником творчості М. Дзиндри є пластично-асоціативна інтерпретація людських характерів: у різних естетичних модаль-



Рис. 15. М. Дзиндра «Спортсмен», 1972. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 152,5x80x35. Фото Р. Кикти

ностях, спектрі кубістичних і біонічних форм. Початок портретних пошуків майстра та їх найбільша інтенсивність припадають на 1972–1973 роки, коли, випробовуючи можливості різних художніх рішень, він створив понад десяток таких скульптур. Особливістю портретів М. Дзиндри стали формотворчі експерименти, утілені як у пластично переускладнених зображеннях, так і в ємних асоціативних образах, що увійшли у кращу частину доробку митця.

Так, кроком до «пластичної гармонії, основу якої складає простота форми», як зазначалось в одному з інтерв'ю митця, стала «Голова індіанця» (1972), в якій етнічний тип відтворено поєднанням пружної півовальної кривої, невеликої прямокутної основи та овалу голови. Асоціації зі спекотним бездонням Великих рівнин викликає застосований для тонування бронзово-золотавий акрил.

Творення збірного асоціативного образу на ґрунті геометризації та узагальнення об'ємів притаманне скульптурі «Циган» (1974) (рис. 16). Заснована на зіставленні вертикалі шиї та приземкуватих чорних прямокутних блоків скульптура асоціюється зі впевненістю, жвавістю, властивим етнічній групі відчуттям єдності з довкіллям і неприйняттям посягань на особисту свободу. Особливістю твору є апеляція до інтерпретації образу цигана в українському фольклорі крізь призму тріади «свій – інакший – чужий» (Закальська, 2022, с. 88, 90, 92).

Культурологічно-філософські рефлексії над архетипом воїна зустрічаємо в одній із кращих робіт М. Дзиндри «Перестрашений солдат» (1972) (рис. 17). Особливістю образу є амбівалентність, заснована на розумінні війни як трагедії, болю, страждання, стихії, що нівелює цінність буття. Імпліцитний семантичний пласт зображення формує осмислення війни як аномального хронотопу та статусу солдата як відокремленості від нормального плину життя.

Концептуальні аналогії зі скульптурою віднаходимо у Еріха Марії Ремарка, Ернеста Гемінгуея та Курта Воннегута, найбільш відомий роман якого «Бійня № 5 або Хрестовий похід дітей» (1969) був екранізований режисером Джорджем Роєм Хіллом у рік створення дзиндрівського портрета.

Засобами образно-пластичної виразності у творі слугують сповнені відчаю кола очей, зморшки чола та розвіяне вітром волосся, що наче увібрало жахи війни. Принагідно відзначимо, що схожа інтерпретація теми притаманна скульптурі О. Архипенка «Солдат, що йде» (1917).

В іронічній естетичній модальності виконано одну із найбільш атмосферних портретних робіт М. Дзиндри «Вертикальна голова» (1972) (рис. 18). Послугуючись геометризацією об'ємів, скульптор створив кумедний і сумний образ із гіперболізованою головою-плячком, шиєю-конусом й проваллями задум-



Іл. 16. М. Дзиндра «Циган», 1974. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 160x88x70. Фото Р. Кикти



Іл. 17. М. Дзиндра «Перестрашений солдат», 1972. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 131x100x76. Фото Р. Кикти



Іл. 18. М. Дзиндра «Вертикальна голова», 1972. Армована сітка, цементна суміш, тонування – акрил, 137x83x49. Фото Р. Кикти

ливих зворушливих очей. Особливістю зображення є поєднання сміховинності та емпатії до чудернацької фантазійної істоти, беззахисної у просторах нескінчених світів. Привертають увагу перегуки дзиндрівського образно-пластичного рішення із творами каталонського майстра Хуана Міро («Фігура», 1970).

Принагідно відзначимо, що інтерес М. Дзіндри до портретів-типів, портретів-характерів, оприявнений у круглій пластиці, уповні виявився в серії барельєфних портретів другої половини 1980–1990-х років.

Висновки. Отже, можемо зробити висновок, що період творчості М. Дзіндри, ознаканий як «скульптура пластичних асоціацій», охоплює 1967/68–1974 роки. Його концептуальною основою є асоціативне віднайдення пластичних відповідників певних явищ, культурних концептів, ідей або ж відчитання у скульптурній формі її потенційних асоціативних зв'язків.

Формально-пластичними особливостями «скульптури пластичних асоціацій» є кубістична геометризація об'ємів або ж їх уподібнення природним формам з метою зведення емпіричного до посудного; лаконізм та узагальненість; виразність силуетів і ритму; пластичні контрасти; звернення до формотворення архаїчних культур; активна взаємодія форми та простору й включення у структуру роботи просторових цезур. З 1971 року засобами асоціативної виразності постають сугестивні колірні зіставлення й стримана орнаментика форм. Відзначаю низки авторських рішень є м'яка іронія та гротеск. Характерною рисою дзиндрівських творів є ігрове спонукання до зміни рецептивних позицій, у процесі якої відбувається візуальне окреслення різних фігур.

За співвідношенням «базового семантичного тексту», «предметних мотивів» і формального рішення «пластично-асоціативний» доробок М. Дзіндри поділяємо на кілька основних груп.

Першу утворюють роботи сакрального змісту, яким притаманні діалог із традицією на семантичному рівні, її інтимне ліричне проживання, використання сакральної теми як «точки входу в площину національного», вираз традиційного новаційними формальними засобами, тепла іронія та гра («Пророк», 1971; «Апостол», 1971; «Святий Василій», 1970–1971 та ін.).

Другу – композиції, в яких «семантичним базовим текстом» є семіосфера традиційної української культури, предметним планом – звичаєвість, обрядовість, національні постаті-типи, пластичним – спектр гостро новаційних форм («Українка», 1972; «Козачок», 1974; «Колядники», 1972, 1973 та ін.). Із національною культурною традицією доробок М. Дзіндри споріднюють особливості менталітету, інтерес до праісторії, тонкий і лагідний гумор. емоційність, ліризм.

До самостійної групи належать роботи, семантичною основою яких є культурні архетипи, предметним планом – зображення жінки, родини, захисника-чоловіка, пластичною особливістю – звернення до формотворення архаїчних культур («Печерний чоловік», 1968; «Мати», 1972; «Родина», 1970, 1969–1972 та ін.).

Образно виразна статика, злиття чоловічої та жіночої постатей, увиразнення їх єдності плавним контуром, кубістична деструкція або біотизація форми, герметизм пластичної структури характерні для творів, присвячених темі «Він і Вона» («Він і вона», 1970; «Залюблені», 1971 та ін.).

Численну групу у доробку М. Дзіндри утворюють жіночі та чоловічі фігури, засновані на асоціативному осмисленні геометризованих чи біонічних форм тіла, пластичному «дослідженні» його різних позицій поза співвіднесенням зі структурованим семантичним полем, з акцентом на вирішенні пластичних завдань («Жінка з довгим волоссям», 1971; «Сидяча», 1971; «Спортсмен», 1972; «Відпочинок», 1973 та ін.).

Важливим складником творчості М. Дзіндри є портретні «пластично-асоціативні» інтерпретації людських характерів у різних естетичних модальностях, найбільш інтенсивні у 1972–1973 роках.

Привертає увагу поєднання окремих творів у цикли, позначені послідовним розвитком теми, та виструнчення у творчості майстра наскрізних семантично-аксичних зв'язків («Печерний чоловік» – «Залюблені» – «Родина»). Важливим є «закликання» дзиндрівськими «пластично-асоціативними» скульптурами природного оточення та якнайбільш повне розкриття у ньому образів й форм.

Домінантними у доробку майстра 1967/68–1974 років є інспірації О. Архипенка, помітні в узагальненості форм, їх художньо умотивова-

ній деформації, поєднанні двовимірності і тривимірності, синестезії пластики та кольору, застосуванні просторових цезур. Важливого значення у художньому рішенні низки творів набувають інтерпретації сюрреалістичних знахідок П. Пікассо. Виразні паралелі простежуються між роботами М. Дзиндри та К. Бранкузі, Ж. Ліпшиця, Г. Мура, Х. Міро. Міжвидові художні впливи помітні у «Бандуристі» (б/р), «Ангелі» (1971), «Перестрашеному солдаті» (1972), «Старому ангелі» (1973). Показові пізніші варіювання окремих із тематичних мотивів періоду «пластичних асоціацій» у «пластиці абстрактної форми».

Суттєвим щодо подальшої еволюції творчості М. Дзиндри є диференціація в його «пластично-асоціативному» доробку геометризувального, інспірованого кубізмом, і «біонічного» типів формотворення, що згодом одержать розвиток у «пластиці абстрактної форми» та «пластиці архітектурної форми».

Перспективи подальших наукових студій полягають у систематизації та каталогізації скульптурного й графічного доробку М. Дзиндри, періодизації творчості майстра, розгорнутій характеристиці кожного з періодів, типологізації та докладному мистецтвознавчому аналізу створених у їхніх межах робіт.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойчук Б. Ліс скульптур Михайла Дзиндри. *Свобода*. 1973. № 192. С. 4.
2. Дзиндра С. Довга дорога додому. Львів : Простір-М, 2021. 84 с. іл.
3. Закальська Я. О. Образ цигана в українському фольклорі: константність пластичність. *Академічні студії*. Серія «Гуманітарні науки». 2022. Вип. 2. С. 88–97.
4. Мисюга Б. Скульптура Михайла Дзиндри : каталог-монографія. Львів : Вид-во «Лілея-НВ», 2001. 343 с.
5. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років : поліваріантність художнього досвіду. Львів : Вид-во «Кальварія», 2015. 280 с.
6. Осадча О. А. Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Львівська національна академія мистецтв МОН України. Львів, 2020. 242 с.
7. Пуларія Т. В. Жіночий архетип у міфопоетичній традиції української культури : автореф. дис. ... канд. культурології. 26.00.01 – теорія та історія культури. Сімферополь : Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, 2011. 22 с.
8. Соловій Ю. Будьте знайомі : Михайло Дзиндра. *Про речі більші, ніж зорі*. Мюнхен : *Сучасність*. 1983. № 1. С. 29–33.
9. Федішин І. Скульптор Михайло Дзиндра. *Сучасність*. 1972. № 1 (133). С. 113–114.
10. Шимчук Є. Скульптура Михайла Дзиндри : каталог творів виставки в Львівській картинній галереї (квітень – травень 1995 року). Флорида – Львів : видавництво «Шлях Перемоги», 1995. 16 с.

REFERENCES:

1. Boichuk B. (1973) Lis skulptur Mykhaila Dzyndry [Forest of sculptures of Mykhailo Dzyndra]. *Svoboda*. No 192. [in Ukrainian].
2. Dzyndra S. (2021) Dovha doroha dodomu [Long way home]. Lviv : Prostir-M, ill. 84. [in Ukrainian].
3. Zakalska Ya. O. (2022) Obraz tsyhana v ukrainskomu folklori : konstantnist plastychnist [The portrayal of the Gypsy in Ukrainian folklore : constancy plasticity]. *Akademichni studii*. Seriiia «Humanitarni nauky», edit. 2. [in Ukrainian].
4. Mysiuha B. (2001) Skulptura Mykhaila Dzyndry : kataloh-monohrafiia [Sculpture of Mykhailo Dzyndra : catalog-monography]. Lviv : «Lileia-NV». [in Ukrainian].
5. Novozhenets H. (2015) Obrazotvorche mystetstvo ukrainskoi diaspory 1940–1970 rokiv : polivariantnist khudozhnoho dosvidu [Fine arts of the Ukrainian diaspora 1940–1970 : the diversity of artistic experience]. Lviv : «Kalvariiia». [in Ukrainian].
6. Osadcha O. A. (2020) Rerezentatsiia khrystyianskoi tradytsii v ukrainskomu mystetstvi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Representation of the Christian tradition in Ukrainian art from the 2nd half of 20th to beginning of 21st century], dys. kand. mystetstvoznnavstva. 17.00.05 – obrazotvorche mystetstvo. Lviv : LNAA of MECU. [in Ukrainian].
7. Pulariia T. V. (2011) Zhinochyi arkhetyyp u mifopoetychnii tradytsii ukrainskoi kultury [The female archetype in the mythopoetic tradition of Ukrainian culture], avtoref. dys. ... kand. kulturolohi. 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Simferopol : V. I. Vernadskyi TNU. [in Ukrainian].

8. Solovii Yu. (1983) *Budte znaiomi : Mykhailo Dzyndra. Pro rechi bilshi, nizh zori* [Be acquainted : Mykhailo Dzyndra. *About things bigger than the stars*]. Suchasnist. Munich. [in Ukrainian].
9. Fedyshyn I. (1972) *Skulptor Mykhailo Dzyndra* [Sculptor Mykhailo Dzyndra]. Suchasnist. [in Ukrainian].
10. Shymchuk Ye. (1995) *Skulptura Mykhaila Dzyndry : katalog tvoriv vystavky v Lvivskii kartynnii halerei* [The sculpture of Mykhailo Dzyndra : catalog of works exhibited at the Lviv Art Gallery (April – May 1995)]. Florida – Lviv : Shliakh Peremohy. [in Ukrainian].

УДК 75.03(510):7.04-055.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-25>

Євген КОТЛЯР

кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0001-7698-418X

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: Котляр, Е., Ван, Ш. (2024). Образ жінки у творчості китайських художниць-модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*, 3, 185–191, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-25>

ОБРАЗ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ ХУДОЖНИЦЬ-МОДЕРНІСТОК ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: МІЖ «ЛЯЛЬКОЮ» ТА «НОВОЮ ЛЕДІ»

Мета роботи: становлення та трансформація символічних образів у жіночому живописі республіканського Китаю (на прикладі образів «ляльки» та «нової леді»).

Методологія. У статті використані методи порівняльного та образно-стилістичного аналізу. Для інтерпретації художніх творів використано метод композиційно-пластичного аналізу.

Наукова новизна. Проведене дослідження дозволило продемонструвати важливе значення образного символізму для репрезентації художніх особливостей олійного живопису жінок у першій половині ХХ ст. в контексті загальної еволюції китайського образотворчого мистецтва республіканського періоду. Виявлено та проаналізована дві найбільш типові образно-символічні теми: дитячої іграшки (ляльки) та «нової леді», як маніфестальні у розвитку жіночого живопису.

Висновки. На прикладі становлення та розвитку жіночого мистецтва є досить очевидною амбівалентна атмосфера Республіканського Китаю, яка є джерелом протиріч в символічній образності. Як нова професійна спільнота, мисткині були змушені виборювати власний простір творчості, інтегруючи нові художні образи та активно залучаючи традиційний арсенал «жіночих» символів і знаків.

Образ дитячої іграшки, особливо у її жіночому варіанті, візуально підкреслював елементи родинних традицій, які в тодішній практиці образотворення було не прийнято виражати у словесній формі або візуально декларувати відкрито (наприклад, стосовно вкрай «тонкого» статусу підліткової дівочості).

Таким чином, візуальна самопрезентація жіночого образу потребувала додаткового символічного контексту, який дозволяв промовляти не тільки від імені соціальних здобутків (приміром, особиста свобода або рівність можливостей), але й маніфестувати існуюче в китайському суспільстві упереджене ставлення до автаркції жінок. У цьому сенсі живопис є однією з найбільш яскравих арен репрезентації таких протиріч та їхнього осмислення у візуальній символічній формі.

Практичне значення. Введені до наукового обігу дослідження китайських вчених можуть бути використані для подальшого дослідження проблеми.

Ключові слова: китайське образотворче мистецтво, жіноче мистецтво, олійний живопис, модернізм, художні мови модернізму, лялька як жіночий образ, «нова леді».

Yevgen KOTLYAR

PhD, Professor, Head of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0001-7698-418X

Shuting WANG

postgraduate student of the 4th year of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0009-0001-3733-0455

To cite this article: Kotlyar, Ye., Wang, Sh. (2024). *Obraz zhinky v tvorchosti kytayskykh khudozhnyts-modernistok pershoi polovyny XX st.: mizh «lialkoiu» ta «novoiu ledi»* [The image of a woman in the painting of Chinese modernist artists of the first half of the 20th century: between the “doll” and the “new lady”]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 185–191, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-25>

THE IMAGE OF A WOMAN IN THE PAINTING OF CHINESE MODERNIST ARTISTS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: BETWEEN THE “DOLL” AND THE “NEW LADY”

The purpose of the article: formation and transformation of symbolic images in women’s painting of republican China (on the example of the images of “doll” and “new lady”).

Methodology. The article uses the methods of comparative and figurative analysis. The method of compositional analysis was used for the interpretation of works of art.

Scientific novelty. The conducted research made it possible to demonstrate the importance of pictorial symbolism for the representation of the artistic features of women’s oil painting in the first half of the 20th century. in the context of the general evolution of Chinese fine art during the Republican period. The two most typical pictorial and symbolic themes are identified and analyzed: the child’s toy (doll) and the “new lady” as manifest in the development of women’s painting.

Conclusions. On the example of the formation and development of women’s art, the ambivalent atmosphere of the Republic of China, which is a source of contradictions in symbolic imagery, is quite obvious. As a new professional community, women artists were forced to choose their own creative space, integrating both new artistic images and using the traditional arsenal of “female” symbols and signs.

The image of a children’s toy, especially in its female version, visually emphasized the elements of family traditions, which in the practice of image-making at that time was not customary to express verbally or visually declare openly (for example, regarding the extremely “subtle” status of teenage girlhood).

Thus, the visual self-presentation of the female image needed an additional symbolic context that allowed speaking not only on behalf of social gains (for example, personal freedom or equality of opportunity), but also to manifest the biased attitude towards women’s autarky existing in Chinese society. In this sense, painting is one of the most vivid arenas for the representation of such contradictions and their understanding in a visual, symbolic form.

Practical meaning. The researches of Chinese scientists introduced into the scientific circulation can be used for further research of the problem.

Key words: Chinese fine art, women’s art, oil painting, modernism, artistic languages of modernism, doll as a female image, “new lady”.

Постановка проблеми. Одним з поширених художніх образів жіночого мистецтва Китаю республіканського періоду є дитяча лялька (丘堤). У різних варіаціях та в різноманітному метафоричному контексті зазначений образ супроводжував творчість багатьох представниць цієї генерації у 1930–1940-х рр., засвідчуючи тим самим гендерні трансформації у китайському суспільстві першої половини ХХ ст. Живопис жінок цього періоду був просякнутий ідеями самопрезентації, які природно супроводжували процес становлення гендерної ідентичності у мистецтві та загострювали питання сутності, особливого естетичного колориту та впізнаваності жіночого голосу у тодішньому китайському образотворчому мистецтві (Чжун, 2019, с. 89–90).

Першоджерела семіотики образу дитячої іграшки можна простежити на прикладі двох традицій: китайського театрального перформенсу (передусім, у формі лялькової вистави)

та зображальної традиції ляльок на новорічних малюнках (*няньхуа*). Станом на початок ХХ століття обидві традиції мали спільні точки перетину у дитячій культурі ігрового повсякдення та ритуальних свят, що покликали до життя спільність візуальних способів репрезентації образу і в якості об’єкту, і в формі живописного зображення.

Слід зазначити, що культура лялькового театру у цей час практично не розвивається, перебуваючи в контексті народної традиції. Натомість *няньхуа*, не дивлячись на схожу «народну» традиційну природу, активно репрезентується у формі поштівок та поступово здобуває самостійну лакуну в графічній ілюстрації (як іронічно-жартівливої, так і літературно-поетичної). До зазначеного вище варто додати й особливу роль ляльки у дитячому та підлітковому вихованні дівчат, що пояснює значення цього образу для репрезентації жінок-художниць.

Утім, як цілком справедливо зазначає китайська дослідниця Сунь Янь (孙燕), жіночий образ – це аж ніяк не сама жінка. Досить часто в образотворчому мистецтві Китаю глядач дивлячись на картину стикається із «штучною дискурсивною практикою», яка змушує мисткиню вдаватися до «матеріалізація чоловічої патріархальної свідомості» та опиратися її тиску (孙燕, 2004, 頁79). Це породжує особливий простір символізму, характерний для «раннього» етапу становлення китайського жіночого живопису, де образна система неодмінно спирається на знайомі та звичні артефакти жіночої культури, які при цьому набувають репрезентативного та маніфестуючого значення.

Аналіз досліджень. У китайських дослідженнях про мистецтво зазначені художні образи переважно аналізуються з точки зору семіотичної трансформації традиційної художньої мови.

Так, Цао Цзялі (曹佳骊) підкреслює, що символізм зображення ляльки в новорічних малюнках є «типовим народним символом», який завжди перебуває «на перетині ритуалу та повсякдення». Ця особливість виявляє себе у неодмінній присутності образу ляльки у візуальній системі святкових побажань, а також її вкрай активне використання як художньої алюзії та метафори у похідних візуальних традиціях, зокрема *сіаньхуа* (曹佳骊, 2009, 頁91–92).

У свою чергу, Ма Донг (马东) підкреслює ще одну важливу складову символізму ляльки, а саме: її зв'язок із світом предків та, у більш широкому контексті, із соціальною ієрархією «великої» родини (декілька поколінь родичів). Такі образи, представлені візуально, зазвичай виступають «фізичним доказом концепції поклоніння предкам у стародавніх китайських народних звичаях» (马东, 2008, 頁112).

Зазначений контекст можна інтерпретувати і як патріархальний тиск на «жіночу» частину родин, що потенційно через одруження та створення нових частинок «великої» родини є засобом ретрансляції та культивування відповідної гендерної культури.

Наприклад, в такій якості Хань Цзін (韩静) розглядає поширені образи дітей (практично немовлят), які граються. Ці зображення у контексті новорічного ритуалу ввібрали багато елементів дитячих ігор із династії Сун, проте на початку ХХ століття вони виступають у ролі

візуального артефакту суто жіночої культури (韩静, 2010, 頁128).

Образ ляльки у такому контексті став одним із найбільш часто вживаних символів, що, з одного боку, не розривав звичну парадигму жіночої добродетності та вихованості, але з іншого заявляв про незручність та несправедливість жіночого статусу.

Мета статті: становлення та трансформація символічних образів у жіночому живописі республіканського Китаю (на прикладі образів «ляльки» та «нової леді»).

Виклад основного матеріалу. Важливо підкреслити, що образ ляльки виникає у китайському жіночому живописі першої половини ХХ ст. як типова художня ознака особливої естетичної атмосфери республіканського Китаю, яку в китайських дослідженнях про мистецтво звично характеризують трьома рисами: спонтанна, комфортна, динамічна (примхлива). Лялька є частиною образу «нової леді»: із актуальними формами поведінки та новими візуальними тенденціями, яка при цьому продовжує існувати у патріархальному світі. Цінності традиційного погляду на «гідну» жіночу поведінку усе ще ґрунтуються на необмінних соціальних ролях жінки та матері, що має демонструвати цнотливість, шанобливість до старших та вірність чоловікові (惠清楼, 2009, 頁2).

Звернемо увагу на те, що у китайській художній літературі цього періоду поняття «нова жінка» («нова леді») та «нова жіноча поведінка» досить часто використовуються для окреслення умовної території жіночої культури, яка відтепер виходить за межі будуару та не бажає існувати виключно в просторі патріархальних норм, які широко транслуються традиційним мистецтвом.

У першу чергу, це стосується нового амплуа жінок, які прагнуть до модернізації. Як зауважує Се Шіін (謝世英), «нові леді» хочуть вчитися, вони заперечують старовинну поговорку, що «чеснота жінки – не мати таланту», стверджуючи іншу життєву цінність: «стати новою сучасною жінкою з професійними досягненнями» (謝世英, 2013, 頁115).

Наприклад, робота Пань Юліанг «Маленька дівчинка» (1942 р.) [Л. 1] вважається однією з перших картин у жанрі натюрморт, де стає очевидним бажання художниці до інтеграції західного та східного естетичних досвідів поза

межами етнічної або національної ідентичності. Зокрема, про це стверджує китайський дослідник Хуан Сонг (黃松) у розгорнутому огляді творчості мисткині (黃松, 2022).

Композиція картини побудована навколо дитячої іграшки, проте це типовий натюр-морт митця, що показує фрагмент майстерні та засоби для малювання. Пань Юліанг досить часто підкреслює свою приналежність до професійного кола художників, вдаючись до маніпулювання символічними ознаками майстерні як своєрідним доказом власної естетичної самодостатності та правом на «жіноче» бачення світу. Зокрема, побідна саморефлексія неодноразово відмічалася дослідниками стосовно автопортретів художниці. Проте «Маленька дівчинка» є особливим прикладом, де пензлики для олійного живопису (західна символічна парадигма) поєднані із типовим для традиційного мистецтва *гохуа* фрагментом квітки у тонкому кухлику, що породжує загальне враження «непослідовності, яка розкриває якусь напругу та красу, схожу на драматичний конфлікт» (黃松, 2022).

Наголосимо на тому, що для естетики та символізму Пань Юліанг в цілому є характерною маніфестація очевидних здобутків «жіночого мистецтва» (приміром, право на особисте звернення до глядача у портретах та автопортретах) із одночасним посиленням на символіку самоцензури та опір стереотипу другорядності.

Хуей Цінлоу (惠清楼) описує подібні зміни в художній образності в образотворчому мистецтві республіканського Китаю як ідентичну реакцію на еволюцію соціальної картини в країні. Мистецтво цього часу представляє «образи жінок, які вже існували в реальному житті». «Нова леді», це молода жінка, що йде вчитися, яка самостійно шукає роботу, бере участь у політиці та не відсторонюється від громадського життя» (惠清楼, 2009, 頁 3–4).

У візуальному сенсі, модернізація справила неабиякий вплив на олійний живопис, особливо у межах автопортретного жанру. Образ сучасної леді включав в себе стрункість та витонченість фігурної постави, а також модний одяг. Значення візуального маркеру набуло і «коротке волосся з хімічною завивкою, високі підбори та різноманітні аксесуари» (謝世英, 2013, 頁 86).

Для прикладу, Се Шіін (謝世英) так характеризує типову художню модель зображення

нової леді у контексті образотворчої культури республіканського Китаю кінця 1920-х рр.: «Усі жінки на картинах високі, зі світлою шкірою, тонким макіяжем та елегантною поставою. Волосся ретельно укладене. Вони обтягнені в класичні китайські вишиті чонсами, але при цьому тримають віяла або книги у своїх ніжних руках і часто оточені квітами» (там само).

Цей образ ми бачимо як на картинах жінок-художниць, так і в контексті «чоловічого» погляду на жіночу образність (наприклад, у творі «Жінка в червоному» Чан Юй (Санью) (常玉) [Л. 2] або в жіночих портретах Сюй Бейхуна [Л. 3]. Остання тенденція засвідчує важливість цього нового способу представлення жінок не тільки в контексті самопрезентації та самоствердження, але й з точки зору стороннього «чоловічого» погляду.

Безпосереднє відношення до нових візуальних норм художнього представлення жінки має і феномен жіночих професійних груп, який став прямим наслідком модернізації.

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. в китайському мистецтві (передусім, у літературі та живописі) усе частіше з'являються образи жінок, які не потребують чоловічої підтримки як обов'язкового засобу для існування. Як підкреслює Хуей Цінлоу, «нові леді» «самостійно носять свій багаж та навчаються за межами Китаю». Вони «дотримуються нової життєвої філософії та пропагують інший спосіб життя», що, як наслідок, призводить до поступового формування жіночих професійних груп: вчителів, лікарів, мисткинь (惠清楼, 2009, 頁 11).

Таким чином, жінки-професіонали не тільки можуть утримувати себе, але й беруть на себе відповідальність за підтримку своїх родичів і сімей (惠清楼, 2009, 頁 12).

На наш погляд, гендерна художня ідеологія виявляє себе в жіночому образотворчому мистецтві у певних візуальних стереотипних формах, які передусім є виразниками наперед зрозумілих традиційних соціальних ролей у родині та за межами родинних стосунків. Ця особливість має неабияке значення для інтерпретації символізму китайського жіночого мистецтва. У контексті такого підходу, лялька символізує розрив із старим порядком речей, де лише родина є «незамінним фактором особистісного зростання та незалежності жінки» (謝世英, 2013, 頁 95).

В символізмі мистецтва республіканського Китаю, лялька – це метафорична рефлексія жінки, яка грає накреслену родинною роль, проте не задовольняється нею. В певному контексті, це прихована тема дитячої гри і долання нав'язаної інфантильності. Наприклад, Ху Сяопей (胡晓珮) звертає увагу на характерний літературно-живописний стереотип образу жінки, як «типової дитини, яка все ще перебуває у своєму власному внутрішньому світі» (胡晓珮, 2005, 頁38).

Характерною ілюстрацією цього є картина Гуань Цзілань «Дівчинка та квіти» (1935 р.) [Л. 4]. До цієї роботи зберігся ескізний начерк, який дозволяє краще зрозуміти первинний задум художниці та прослідкувати за її міркуваннями [Л. 5]. Композиція сформована двома об'єктами – дитячою лялькою та горщиком з квітами, взаємодія яких породжує характер авторської об'єктивації. Самостійність образу ляльки в ескізі зрештою поступається на картині ідеї «іграшковості» та «несправжності», яка нарочито підкреслена композиційними засобами та розробкою масштабів.

Наголосимо на тому, що з точки зору провідних дослідників творчості Гуань Цзілань, для її дитячих сюжетів є характерною дуальність символічних змістів, що породжує образність, яка потребує від глядача вміння правильної контекстуальної інтерпретації. Наприклад, Чжоу Лонг (周龙) звертає увагу на картину «Портрет міс Л.» (1929 р.) [Л. 6], яка перебуває не межі підліткової репрезентації молодої дівчини, що для тодішнього китайського контексту позначається відповідними зображальними маркерами (в даному разі, дитячою іграшкою, яку міс Л. тримає у руках) (周龙, 2016, 頁50).

На таку особливість звертає увагу і Луо Юншен (罗永生), пропонуючи розглядати гру з інфантильними сюжетами як своєрідний захисний імпульс для середовища жінок-художниць (罗永生, 2009, 頁100–105).

Як показує проведений нами аналіз, в олійному живопису генерації жінок-мисткинь першої половини ХХ ст., лялька виступала у ролі символічного позначення простору дому, родини, виховання дітей, але водночас і відсторонення від традиційного концепту жіночності як нескінченного дитинства, яке обов'язково потребує захисту та покровительства чоловіка.

Порівняння жіночого та чоловічого підходів до репрезентації цього образу надають картини представниці жіночого мистецтва республіканського Китаю Цю Ді («Ганчіркова лялька», 1939 р.) [Л. 7] та її чоловіка Чан Шухонга (без назви, 1939 р.) [Л. 8]. В обох творах центральним образним елементом є ганчіркова лялька – традиційна дитяча іграшка, яка в різноманітних варіаціях характерна для багатьох азійських та європейських культур. Проте в даному разі, іграшка є культурним артефактом подій Китайсько-Японської війни (1939–1945 рр.). Відомо, що Цю Ді особисто виготовила та розписала біля сотні таких іграшок, використовуючи їх як засіб підтримки родин біженців: авторські ганчіркові ляльки продавались на користь постраждалих родин, а також передавались організаціям, що опікувалися прифронтовими територіями (徐婷, 2011, 頁93).

В якості специфічного жесту обміну художніми зусиллями між чоловіками та жінками-художницями, Цю Ді запропонувала оформити обличчя іграшок своєму чоловікові Чан Шухонгу, а також його друзям-митцям. Як наслідок, це створило досить символічне поєднання кількох важливих художніх ознак тодішнього мистецького життя, де воєнні жахіття впливали на кордони соціальних норм, дозволяючи уникати традиційного для Китаю розмежування «чоловічого» та «жіночого».

На наш погляд, порівняння картин Цю Ді та Чан Шухонга надає можливості для метафоричної репрезентації символічних означень. Там, де «жіноча» картина акцентує обличчя та очевидно заграє із тілесними конотаціями, «чоловіча» відповідь лишається у рамках суто іграшкового контексту. Лялька Чан Шухонга не жива, не об'єктивована, вона не містить самостійного образного звернення. Натомість для Цю Ді іграшка є простором інших взаємозв'язків, де родинне перетинається із особистим.

Висновки і перспективи подальших досліджень. На прикладі становлення та розвитку жіночого мистецтва є досить очевидною амбівалентна атмосфера Республіканського Китаю, яка є джерелом протиріч в символічній образності. Як нова професійна спільнота, мисткині були змушені виборювати власний простір творчості, інтегруючи нові художні образи та активно залучаючи традиційний арсенал «жіночих» символів та знаків.

Образ дитячої іграшки, особливо у її жіночому варіанті, візуально підкреслював елементи родинних традицій, що в тодішній практиці образотворення було не прийнято виражати у словесній формі або візуально декларувати відкрито (наприклад, стосовно вкрай «тонкого» статусу підліткової дівочості).

Таким чином, візуальна самопрезентація жіночого образу потребувала додаткового символічного контексту, який дозволяв промовляти не тільки від імені соціальних здобутків (приміром, особиста свобода або рівність можливостей),

але й маніфестувати існуюче у китайському суспільстві упереджене ставлення до автаркії жінок. У цьому сенсі живопис є однією з найбільш яскравих арен репрезентації таких протиріч та їхнього осмислення у візуальній символічній формі.

Результати цієї роботи можуть бути використані для подальшого дослідження творчості китайських художниць модерністського спрямування, художньо-символічної мови їхнього живопису, а також науково-практичної підтримки гендерних досліджень в мистецтві і культурі зазначеної доби.

ЛІТЕРАТУРА:

1. 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.
2. 孙燕. 女性形象的文化阐释. 中州学刊. 2004. 数字5. 页78–82.
3. 曹佳骊. 浅析民俗年画中的娃娃形象. 怀化学院学报. 2009. 数字28(12). 页91–97.
4. 马东. 汉画像中的伏羲, 女娲. 美术观察. 2008. 数字7. 页112–116.
5. 韩静. 苏汉臣《秋庭婴戏图》对杨柳青娃娃画用线方面的影响. 洛阳师范学院学报. 2010. 数字29(1). 页126–129.
6. 惠清楼 惠清楼. 民国族谱中的女性形象探析. 南开大学 图书馆古籍部. 2009. 天津 300071. 页1–15.
7. 謝世英. 混搭現代性與傳統價值: 日治時期臺灣美術中的女性形象 1927–1945. 藝術學研究. 2013. 数字13. 页79–125.
8. 黄松. “坐西怀东”的潘玉良, 南博展其人物风景. 澎湃新闻. 艺术评论. 2022 / URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_19060606?commTag=true (дата звернення: 18.06.2024)
9. 胡晓珮. 来自心灵的力量—儿童画中的情感体验. 父母必读. 2005. 数字5. 页37–39.
10. 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.
11. 罗永生. 重新“发现”关紫兰. 中国收藏. 2009. 数字9. 页100–105.
12. 徐婷. 丘堤与决澜社. 现代装饰: 理论. 2011. 数字3. 页92–95.

REFERENCES:

1. Chzhzyzhun H. Zhinochyi portret u kytayskomu zhyvopysi XX-pochatku XXI st.: obrazno-stylova evoliutsiia [Zhirong G. Female Portrait in Chinese Painting of the 20th-early 21st Centuries: Figurative and Stylistic Evolution]. Dys. ... kand. mystetstvoznavstva za spetsialnistiu 17.00.05: obrazotvorche mystetstvo. Kharkivska derzhavna akademiia dizainu i mystetstv. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. Kharkiv; Lviv, 2019, 432 [in Ukrainian].
2. 孙燕. (2004). 女性形象的文化阐释 [Sun Yan. Women's Image of Culture]. 中州学刊, (5), 78–82. [In Chinese].
3. 曹佳骊. (2009). 浅析民俗年画中的娃娃形象 [Cao Jiali. A Brief Analysis of the Image of Dolls in Folk New Year's Pictures]. 怀化学院学报, 28(12), 91–97 [In Chinese].
4. 马东. (2008). 汉画像中的伏羲, 女娲 [Ma Dong. Fu Xi and Nuwa in Han's Portraits]. 美术观察, (7), 112–116 [In Chinese].
5. 韩静. (2010). 苏汉臣《秋庭婴戏图》对杨柳青娃娃画用线方面的影响 [Han Jing. The Influence of 'Babies Playing in the Autumn Garden' on the Use of Lines in Yanlyutsin's Doll Paintings]. 洛阳师范学院学报, 29(1), 126–129 [In Chinese].
6. 惠清楼. (2009). 民国族谱中的女性形象探析 [Hui Ching. Analysis of the Image of a Woman in the Genealogy of the Republic of China]. 南开大学 图书馆古籍部, 天津 300071, 1–15 [In Chinese].
7. 謝世英. (2013). 混搭現代性與傳統價值: 日治時期臺灣美術中的女性形象 1927–1945 [Xie Shiyang. Combining Modernity and Traditional Values: Female Images in the Taiwanese Colonial Period]. 藝術學研究, (13), 79–125. [In Chinese].
8. 黄松. (2022) “坐西怀东”的潘玉良, 南博展其人物风景. 澎湃新闻. 艺术评论 [Pan Yuliang, Who «Sits in the West and Thinks of the East», Exhibits Her Figures and Landscapes at the Nanjing Museum. Art Review] / URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_19060606?commTag=true (date of application: 18.06.2024) [In Chinese].
9. 胡晓珮. (2005). 来自心灵的力量—儿童画中的情感体验 [Hu Xiaopei. The Power of the Soul is an Emotional Experience in Children's Pictures]. 父母必读, (5), 37–39 [In Chinese].

10. 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 Pan Yuliang in the Republic of China]. 明日风尚, (16), 49–50 [In Chinese].
11. 罗永生. (2009). 重新“发现”关紫兰 [Luo Yongsheng. Rediscovering Pan Yuliang]. 中国收藏, (9), 100-105 [In Chinese].
12. 徐婷. (2011). 丘堤与决澜社 [Xu Ting. Qiu Di and Yuliang Society]. 现代装饰: 理论, (3), 92–95 [In Chinese].

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ:

- Лл. 1. Пань Юліанг. «Маленька дівчинка», 1942 р., полотно, олія, 45 x 54 см. Колекція Аньхойського музею.
- Лл. 2. Чан Юй (Санью). «Жінка в червоному», 1930–1940-і рр., полотно, олія, 74 x 50 см. Музей Лонга, Шанхай.
- Лл. 3. Сюй Бейхун. «Портрет Сан Дойчі». 1936 р., 197 x 132 см. Національний художній музей Китаю, Пекін.
- Лл. 4. Гуань Цзілань. «Дівчинка та квіти». 1935 р., полотно, олія, 38 x 28,5 см
- Лл. 5. Гуань Цзілань. «Дівчинка та квіти». Ескіз картини. 1935 р., папір, гуаш.
- Лл. 6. Гуань Цзілань. «Портрет міс Л», 1929 р., полотно, олія, 90 x 75 см. Національний художній музей Китаю, Пекін
- Лл. 7. Цю Ді. «Ганчіркова лялька», 1939 р., полотно, олія, 50 x 40,5 см, Шанхайський художній музей
- Лл. 8. Чан Шухонг. Без назви, 1939 р., полотно, олія, 85,5 x 62,5 см.

УДК 7.067/.091.4:7.038.6

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-26>

Олена ЛЕОНТЬЄВА

аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-9612-4053

Бібліографічний опис статті: Леонт'єва, О. (2024). Національний павільйон України на 60-й Венеційській бієнале: мистецтвознавчо-організаційні аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 192–199, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-26>

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПАВІЛЬЙОН УКРАЇНИ НА 60-Й ВЕНЕЦІЙСЬКІЙ БІЄНАЛЕ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Мета роботи. Стаття має на меті проаналізувати мистецтвознавчі та організаційні аспекти виставкового проєкту національного павільйону України на Венеційській бієнале 2024 року.

Методологія дослідження спирається на діяльнісний підхід для аналізу виставкового проєкту національного павільйону як процесу та результату діяльності художників, кураторів, комісарів. Для досягнення поставленої мети застосовано методи опису, аналізу, синтезу, хронологічний метод, а також метод узагальнення – для підбивання підсумків дослідження.

Наукова новизна. Вперше проведено аналіз процедури відбору куратора національного проєкту для Венеційської бієнале на прикладі Українського павільйону, представленого у Венеції у 2024 році, а також визначено проблеми в процесі реалізації виставкового проєкту, які можуть негативно впливати на сприйняття сучасного українського образотворчого мистецтва та кураторських практик на міжнародній арені.

Висновки. В результаті аналізу мистецтвознавчих та організаційних аспектів виставкового проєкту національного павільйону України на Венеційській бієнале 2024 року виявлено низку проблем, які мають ознаки системних, й могли призвести до зриву української присутності на Венеційській бієнале, що позбавило б Україну нагоди донести свій голос до впливової міжнародної мистецької спільноти. Дослідження виявило наступні проблеми: наявність неточностей в документі, що регламентує процедуру відбору куратора Українського павільйону; недостатня прозорість формування конкурсної комісії з відбору куратора; неузгодженість між термінами оголошення чергової теми Венеційської бієнале та процедури відбору куратора; нелогічність початку процесу фінансування Українського павільйону з Державного бюджету на прикінцевій стадії його реалізації; недостатня комунікація з боку Міністерства культури та інформаційної політики (далі – МКУІП) з кураторами проєкту-переможця на ключових стадіях його реалізації.

Ключові слова: Венеційська бієнале, Український павільйон, національні павільйони, куратор, комісар, сучасне образотворче мистецтво.

Olena LEONTIEVA

Postgraduate Student at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-9612-4053

To cite this article: Leontieva, O. (2024). Nacionaljnij paviljjon Ukrajinj na 60-j Venecijskij bijenale: mystectvoznavcho-orghanizacijni aspekty [The national pavilion of Ukraine at the 60th Venice Biennale: artistic and organizational aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 192–199, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-26>

THE NATIONAL PAVILION OF UKRAINE AT THE 60TH VENICE BIENNALE: ARTISTIC AND ORGANIZATIONAL ASPECTS

The purpose of the article. The article aims to analyze the artistic and organizational aspects of the exhibition project of the national pavilion of Ukraine at the Venice Biennale-2024.

Methodology is based on an activity approach for the analysis of the exhibition project of the national pavilion as a process and result of the activities of artists, curators, commissars. To achieve the goal, the methods of description,

analysis, synthesis, chronological method were used, as well as the method of generalization was used to sum up the results of the research.

Scientific novelty. For the first time, an analysis of the procedures for selecting the curator of a national project for the Venice Biennale was carried out using the example of the Ukrainian pavilion presented in Venice in 2024, and problems in the process of implementing the exhibition project were identified, which could negatively affect the perception of modern Ukrainian fine art and curatorial practices in the international arena.

Conclusions. As a result of the analysis of the artistic and organizational aspects of the exhibition project of the national pavilion of Ukraine at the Venice Biennale-2024, a number of problems were identified that have signs of systemic problems and could lead to the disruption of the Ukrainian presence at the Venice Biennale, which would deprive Ukraine of the opportunity to convey its voice to the influential international art community. The study revealed the following problems: the presence of inaccuracies in the document regulating the selection procedure of the curator of the Ukrainian Pavilion; insufficient transparency of the formation of the competition commission for the selection of the curator; inconsistency between the timing of the announcement of the next theme of the Venice Biennale and the curator selection procedure; the illogicality of starting the process of financing the Ukrainian pavilion from the state budget at the final stage of its implementation; insufficient communication on the part of the Ministry of Culture and Information Policy with the curators of the winning project at key stages of its implementation.

Key words: Venice Biennale, Ukrainian Pavilion, national pavilions, curator, commissar, contemporary fine art.

Актуальність проблеми. Офіційне відкриття ювілейної 60-ї Міжнародної виставки мистецтв у Венеції, яка зберігає статус найбільшої та найпрестижнішої у світі вже впродовж понад сто років, відбулося 20 квітня, а триватиме вона до 24 листопада 2024 року. Куратор Венеційської бієнале – Адріано Педроса (художній керівник Музею мистецтв Сан-Паулу, Бразилія) – перший латиноамериканець і перша відкрита квір-людина на цій посаді. Тему Венеційської бієнале – «Іноземці скрізь» – куратор пояснив своїм власним досвідом: «Я жив за кордоном, мені пощастило багато подорожувати, але часто до мене ставилися як до вихідця з третього світу» (La Biennale di Venezia, 2023). У головній виставці задіяний 331 художник. Твори, які втілюють сюжети найрізноманітніших міфологій та ритуальних практик, розміщуються поруч з актуальними роботами на теми міграції та ідентичності. Разом вони складаються в яскравий міжкультурний колаж. На відміну від попередньої Венеційської бієнале, коли до основного кураторського проекту увійшли роботи п'яти художниць, пов'язаних з нашою країною, на виставці «Іноземці скрізь» твори українських митців не експонуються. Це може свідчити про те, що фокус інтересу зміщується з України.

Але головна кураторська виставка – це не вся бієнале. В основу її експозиційної моделі покладено національні представництва або павільйони, де кожна країна експонує твори своїх художників, а журі бієнале присуджує приз за найкращий проект. Україна як незалежна держава бере участь у Венеційській бієнале, починаючи з 2001 року. Український павільйон був представлений в рамках цієї арт-

події вже 12 разів. На нинішній Венеційській бієнале національний мистецький проєкт матеріалізує та експортує сучасний образ України, викриваючи на міжнародному рівні загарбницьку колоніальну російську політику.

Дослідження національної участі у Венеційській бієнале означає вивчення підвалин цієї міжнародної мистецької події, оскільки через поглиблений аналіз національного павільйону можна прослідити зовнішню культурну політику країни, еволюцію локального мистецтва та внутрішні суперечності в глобальному мистецькому середовищі. Аналіз мистецтвознавчих та організаційних аспектів виставкового проєкту національного павільйону на Венеційській бієнале 2024 року дозволяє визначити його відповідність загальній концепції цієї поважної культурної події та глобальним мистецьким трендам, а також актуальний стан взаємодії між державою та мистецьким середовищем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні досліджень щодо структури Венеційської бієнале взагалі та національної участі, зокрема, небагато. Національні павільйони як об'єкти дослідження вперше з'являються в дисертаційних роботах таких західних науковців як П. Будільйон Пума (Budillon Puma, 1989), М. Мальбер (Malbert, 2006), М. В. Мартіні (Martini, 2011). В роботах зазначених авторів бієнале аналізується як проста послідовність подій, без аналізу процесів підготовки, експонування та сприйняття різних національних павільйонів. До проблематики національних павільйонів звернулася у своєму есе А. Веттезе, яка розглядає їх з позиції культурної дипломатії (Vettese, 2014).

З початком участі України як незалежної держави у Венеційській бієнале (2001 рік) українські науковці та митці почали вивчати історію, виставкові та мистецькі практики Венеційської бієнале. Але остаточно інтеграція теми в дискурс історії українського мистецтва так і не була здійснена. В українському мистецтвознавстві є лише одне комплексне історичне дослідження з цієї проблематики – кандидатська дисертація О. Сидора «Венеційська бієнале як форма реалізації українських культурних стратегій (кінець XIX – початок XXI століття)». В ній розглянуто виставкові тенденції Венеційської бієнале та особливості участі в ній української сторони від першої міжнародної мистецької виставки до 2011 року (Сидор, 2015).

Тема складає стійкий науковий інтерес О. Сидора. У своїй монографії, присвяченій присутності України на Венеційській бієнале, автор відзначає, що «з появою національних павільйонів формуються принципи «високого бенкетування». Глядач-гурман відтепер не блукає лабіринтом зал, а вибірково оглядає артефакти» (Сидор-Гібелінда, 2008, с. 100). А його монографія, присвячена особистостям організаторів Венеційської бієнале, висвітлює окремі історико-просторові проблеми цієї артінституції та питання української участі у світовому культурному процесі (Сидор, 2021). Крім того, він є автором понад тридцяти наукових та публіцистичних статей з досліджуваної тематики.

Питання специфіки виставкового доробку України різних років в рамках Венеційської бієнале знайшло своє відображення у вітчизняній публіцистиці та окремих фахових дослідженнях останніх десятиліть (О. Авраменко, Г. Вишеславський, М. Дроботюк, Н. Івановська, О. Кашуба-Вольвач, Т. Кузьменко, О. Петрова, О. Роготченко, В. Сидоренко, О. Соловійов, О. Титаренко, Л. Турчак, О. Федорук, О. Чепелик та ін.).

Мета дослідження. Стаття має на меті проаналізувати мистецтвознавчі та організаційні аспекти виставкового проєкту національного павільйону України на Венеційській бієнале 2024 року.

Виклад основного матеріалу дослідження. Венеційська бієнале є першою за часом створення (заснована 1895 року) та найпрестижнішою міжнародною мистецькою виставкою у світі. Один раз на два роки вона збирає худож-

ників, кураторів, артменеджерів з різних країн не тільки для демонстрації творів, а й для обговорення проблем сучасного мистецтва. «Митці отримують визнання завдяки бієнале, а держава використовує бієнале як престижні події в конкурентній геополітичній грі» (Tang, 2007, с. 247).

Венеційська бієнале за своєю структурою – це велика виставка куратора, понад вісімдесят національних павільйонів та велика кількість експозицій, так чи інакше пов'язаних із бієнале. Центр експозиційного життя – Джардіні. Це найбільший у Венеції парк, де первинно розташовувалася виставка. Через те, що там вже не вистачає місця для всіх бієнальських подій, виставкові майданчики розповсюдилися по всьому місту.

В основу експозиційної моделі бієнале покладено принцип національного представництва. Сама ідея національних павільйонів перейшла до бієнале від всесвітніх промислових виставок XIX століття. Ця система наслідує ту модель світу, яка склалася в той час, коли національні держави були самостійними політичними центрами, між якими точилася конкурентна боротьба.

Оскільки на початку XXI століття в глобалізованому світі політична модель зазнала змін, культурна парадигма «національного представництва» у Венеції критикується через складність у застосуванні. Наприклад, виникають проблеми з національною ідентифікацією художників, які народилися в одній країні, а згодом мігрували до іншої. Або у випадку, коли митці однієї країни запрошуються до участі у виставці національного павільйону іншої, як, зокрема, відбувається на нинішній бієнале, коли в Польському павільйоні представлено проєкт «Повторюйте за мною» українського колективу «Відкрита група».

Крім того, на тлі глобалізації культурних процесів теми, яких торкаються художники, найчастіше лежать поза державними кордонами. У рамках бієнале цю проблему вирішує головний куратор (його призначають кожні два роки) шляхом організації групової міжнародної виставки. Але попри критику практика презентації мистецтва в рамках національних павільйонів залишається звичною формою участі різних країн у цій поважній артподії.

Водночас Венеційська бієнале – це не дуже прозорий захід. Дізнатися якусь інформацію,

глибшу за імена учасників, до початку виставки досить складно. Зокрема, мало хто знає, за якими критеріями відбираються художники для участі в різних виставкових проєктах біенале, в тому числі для національних павільйонів. Насправді ця процедура в кожній країні відбувається по-своєму. Але, як правило, фінальне рішення виносить якась державна інституція: наприклад, в Італії – міністерство культури; у Британії, США та Південній Кореї – спеціальна Рада. Як зазначає український дослідник О. Сидор, «присутність у національному павільйоні залежить від інтриг у власній країні, наслідком чого стає викривлена панорама художнього життя країни» (Сидор, 2015, с. 63). Гіпотезою нашого дослідження є те, що така характеристика відбору національного проєкту для Венеційської біенале є справедливою також для України.

Зараз представником України, який координує процес презентації національного павільйону на біенале, є Міністр культури та інформаційної політики України, а заступниками представника України – заступники міністра. Зокрема, питаннями організації презентації національного павільйону на біенале опікується заступник міністра з питань міжнародного співробітництва, а питаннями проведення відбору куратора національного павільйону – заступник міністра з питань розвитку культури та мистецтв.

У 2016 році Міністерство культури затвердило «Порядок відбору Куратора національного культурного проєкту для представлення України на Венеціанській біенале сучасного мистецтва» (Порядок, 2016), до якого у 2019 році було внесено незначні зміни. З моменту його затвердження процедура відбору куратора відбувалася за цими правилами. Відповідно до них куратор-переможець та представлений ним проєкт визначаються конкурсною комісією.

На думку арткритика К. Дорошенка, з якою ми погоджуємося, «уже в самому Порядку допущено грубі помилки, які сприяють плутанині та махінаціям. Починаючи з громіздкого формулювання «національний культурний проєкт»» (Дорошенко, 2019). Зазначимо, що відповідно до офіційних документів Венеційської біенале представництво держави зі своїм мистецьким проєктом має назву «національна участь» або «національний павільйон», але ці

визначення не фігурують в профільному українському законодавстві.

Процедура представлення України на біенале складається з декількох етапів, основними з яких є формування експертної конкурсної комісії у складі семи осіб, яка здійснює конкурсний відбір куратора національного культурного проєкту; подача та розгляд документів від установ, які бажають взяти участь у відборі куратора; визначення та оприлюднення переможця конкурсного відбору та другого за результатами конкурсного відбору; призначення куратора та затвердження національного культурного проєкту; й нарешті – представлення проєкту на біенале.

Одразу постає питання щодо прозорості формування конкурсної комісії, оскільки з Порядку не зрозуміло, як вона формується у разі, якщо претендентів у члени комісії буде більше, ніж сім осіб, тобто як ухвалюється рішення, хто з експертів в підсумку увійде до складу цього тимчасового органу. В одному зі своїх інформаційних повідомлень МКІП зазначало, що сім членів конкурсної комісії буде відібрано з поданих кандидатур за принципами гендерної рівності, географічного розмаїття, фахового розмаїття та на основі професійної компетентності та досвіду кандидатів. Але це радше декларація, аніж опис критеріїв та процедури (МКІП, березень 2023).

Цього разу таких труднощів не виникало, навіть довелося продовжити термін подання заявок на участь у конкурсі експертів з відбору куратора Українського павільйону. Зрештою головою конкурсної комісії стала Тетяна Філевська, креативна директорка «Українського інституту».

27 червня 2023 року відбулося фінальне засідання конкурсної комісії з відбору куратора національного павільйону. За результатами рейтингового голосування комісія ухвалила рішення щодо переможця конкурсного відбору, згідно з яким куратором Українського павільйону визначено ГО «Українська фотографія» (Вікторія Бавикіна та Максим Горбацький) з мистецьким проєктом «Плетіння сіток».

Як зазначила Тетяна Філевська, «найпереконливішою була заявка кураторів Вікторії Бавикіної та Максима Горбацького, які разом з митцями, дизайнерами, архітектором запропонували колективне висловлювання, що від-

повідляє на загальну тему Венеційської бієнале та водночас глибоко занурює глядача в український контекст» (МКІП, червень 2023).

Відповідність проєкту-переможця загальній темі Венеційської бієнале є чистим збігом обставин. Оскільки цю тему було оголошено 22 червня 2023 року на пресконференції куратора Венеційської бієнале Адріано Педроси. Тобто на момент подачі заявок для участі у конкурсі куратори українських проєктів не могли знати, яку концепцію буде закладено у Венеційську виставку 2024 року. Таким чином, Порядок відбору куратора національного павільйону не враховує терміни основних подій Венеційської бієнале, зокрема, дату оголошення її теми, що змушує українських кураторів діяти наосліп.

Рішення конкурсної комісії не викликало скандалу або негативної реакції мистецького середовища, як це неодноразово траплялося раніше. В пресі переважали нейтральні або схвальні відгуки щодо обраного проєкту.

Але під час його реалізації виникали ускладнення іншого роду. Зокрема, куратори заявляли про недостатню комунікацію з боку МКІП. «На 5 грудня 2023 року команда ГО «Українська фотографія» не має інформації про підтримку проєкту Українського павільйону від Міністерства культури та інформаційної політики», – йдеться в повідомленні, яке куратори розіслали ЗМІ (Большакова, 2024). В першу чергу йшлося про відсутність поточної бюджетної підтримки від МКІП та ясної перспективи щодо цього питання.

Винесення проблеми у публічну площину викликало реакцію МКІП. Заступник Міністра з питань європейської інтеграції Тарас Шевченко, якого називають комісаром Українського павільйону (хоча такої посади згаданий вище Порядок не передбачає), зі свого боку повідомив про регулярну та оперативну комунікацію з кураторами. Він навів перелік прикладів такої взаємодії. Серед інших пунктів було зазначено, що МКІП домовилося з бієнале про безоплатне надання приміщення для Українського павільйону, що дозволило зекономити близько 4 млн грн бюджетних коштів.

Судячи з того, що 25 січня 2024 року відбулася спільна пресконференція представників МКІП на кураторів Українського павільйону, сторонам вдалося порозумітися. З'ясувалося, що оскільки 60-та Венеційська бієнале відбу-

вається у 2024 році, бюджетні кошти на підготовку Українського павільйону будуть витрачати з Державного бюджету саме на цей рік. Тобто перший транш від загальної суми, розмір якої складає 5 млн грн, відбувся лише в березні. Таким чином, попри те, що приміщення для Українського павільйону організатори бієнале надали безоплатно в межах підтримки нашої країни, інша частина роботи над проєктом залишалась не профінансованою з боку держави.

В цій ситуації є питання як до МКІП, яке виділяє кошти на фінальній стадії підготовки Українського павільйону, а не на початку, як того вимагає логіка організаційного процесу, так і до кураторів, для яких ситуація стала несподіванкою, адже це є хибною, але установленою практикою, пов'язаною з громіздкістю бюджетного фінансування взагалі й неспроможністю МКІП на це вплинути.

Директорка державного підприємства «Мистецький Арсенал» Олеся Островська-Люта, висловившись на захист кураторів Українського павільйону, окреслила основні причини ситуації, що склалася: «1) брак розуміння сучасної культури узагалі українською культур-бюрократією; 2) брак навичок роботи на міжнародних майданчиках в українського Уряду до 2014 року; 3) слабкість Міністра культури в системі українського Уряду впродовж української незалежності; 4) катастрофічний операційний стан Міністерства культури, що лише наростає впродовж усього цього періоду» (Островська-Люта, 2023).

Задля реалізації свого наміру куратори були змушені покладатися на приватну підтримку партнерів. Фінансову допомогу на створення артоб'єктів для національного павільйону надали такі міжнародні інституції як Goethe-Institut в Україні та Британська Рада в Україні. Але загальне фінансування було проблемою. Ключовою та складною в реалізації частиною проєкту в цілому була організація простору павільйону та розв'язання питання логістики, тож всі зусилля команди йшли на пошук коштів. В підсумку в переліку партнерів та спонсорів проєкту – майже 30 організацій.

Зрештою спільними зусиллями Український павільйон було представлено на 60-й Венеційській бієнале мистецьким проєктом «Плетіння сіток». В основу його концепції покладено метафору плетіння маскувальної сітки як сим-

волу самоорганізації українців задля колективної дії, яка одночасно несе практичну користь та виконує функцію соціалізації. Проект охоплює три мистецькі твори:

1) Андрія Рачинського та Даніїла Ревковського – відео «Цивільні. Вторгнення» про усвідомлення війни населенням, в якому зібрані відео та фото з соціальних мереж, зняті на першому етапі повномасштабного російського вторгнення;

2) Лії та Андрія Достлевих – серія відеоробіт «Comfort Work», в яких митці дослідили стереотипи та кліше про тих українців, які через війну переїхали за кордон;

3) Каті Бучацької – серія робіт «Щирі вітання», створених п'ятнадцятьма нейровідмінними художниками.

Окремим твором стала архітектурна композиція самого простору павільйону. Олександр Бурлака створив з характерного для української культури домотканого текстилю інсталяцію «Робота», яка обрамляє виставковий майданчик та об'єднує всі три представлені твори (рис. 1–2).

Історично так склалося, що Україна не має стаціонарного приміщення для свого національного павільйону у Венеції. 2019 року після низки вдалих чи не дуже спроб знайти своє місце на цій міжнародній виставці Український павільйон вперше за свою історію було представлено на одному з двох центральних майданчиків Венеційської бієнале – Арсенале (інший – згадані вище Джардіні), який цього року використовується Україною вже втретє.

В цьому є значний плюс, оскільки наша держава тепер має шанс бути більш помітно, адже Арсенале є місцем, обов'язковим до відвідування для бієнальської публіки. Але цей простір у будівлі колишньої зброярні має і свої вади. Він невеликий й затиснутий між більшими за розміром павільйонами трьох інших держав. Це не окрема виставкова зала, а місце, що нагадує передпокій з багатьма порталами-переходами до інших приміщень, в якому перетинаються потоки глядачів. Саме тому організація цього складного виставкового простору є окремим важливим елементом для проєктів Українського павільйону.

Щодо відповідності загальній темі бієнале «Іноземці скрізь» варто зазначити, що змістовне посилення Українського павільйону в цілому є адекватним заявленій проблематиці. Сама тема трактується головним куратором надзвичайно широко (мова йде про всіх, хто не вкладається в будь-які рамки суспільства чи мистецького середовища), її важливим лейтмотивом є міграція та всі форми незвичності, що знайшло своє віддзеркалення в мистецьких проєктах та кураторських текстах цього річного Українського павільйону.

І хоча Український павільйон не був відзначений журі Венеційської бієнале, він не залишився непоміченим. Наприклад, впливове британське видання «The Guardian» назвало його серед десяти павільйонів, які варто відвідати. Оглядач радить звернути особливу увагу на роботу Лії та Андрія Достлевих «Comfort Work» (Cumming, 2024).



Рис. 1–2. Український павільйон на Венеційській бієнале 2024 року, загальний вигляд.
Фото О. Леонтєвої

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, гіпотеза нашого дослідження підтвердилася частково. Під час останнього конкурсного відбору куратора Українського павільйону не було зафіксовано інтриг, наслідком чого стала б викривлена панорама художнього життя країни. Але в ході аналізу процесу реалізації мистецького проекту виявлено низку проблем, які мають ознаки системних, й могли призвести до зриву української присутності на Венеційській бієнале 2024 року. А це своєю чергою позбавило б Україну важливої нагоди донести свій голос до впливової міжнародної художньої спільноти, яка зібралася в одному місці в один час.

Позитивним моментом є те, що країна попри війну не відмовилася від участі в знакових світових подіях сфери культури, що зафіксовано в маніфесті «Культурна консолідація задля перемоги», який 2022 року сформулювали МКІП, Держмистецтв та Український інститут національної пам'яті разом з діячами культури та мистецтва. Але досвід реалізації національного проекту для Венеційської бієнале 2024 року засвідчив розходження між маніфестом та реальними організаційними зусиллями, що стало причиною непорозуміння між кураторами й митцями з одного боку та МКІП – з іншого.

Дослідження виявило наступні проблеми:

- наявність помилок та неточностей в основному документі, що регламентує процедуру відбору, які вносять плутанину та потенційно уможливають махінації;

- недостатня прозорість формування конкурсної комісії з відбору мистецького проекту для Українського павільйону;

- неузгодженість між термінами оголошення чергової теми Венеційської бієнале та процедури відбору куратора Українського павільйону, через що національному виставковому проекту складно або неможливо відповідати загальній тематиці міжнародної виставки;

- нелогічність початку процесу фінансування Українського павільйону з Державного бюджету на прикінцевій стадії, через пів року після оголошення результату відбору мистецького проекту й лише за місяць до офіційного відкриття Венеційської бієнале;

- недостатня комунікація з боку МКІП з кураторами Українського павільйону на ключових стадіях його реалізації.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у вивченні закордонного досвіду відбору та реалізації проектів для національних павільйонів Венеційської бієнале з метою вироблення пропозицій щодо розв'язання виявлених системних проблем.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Порядок відбору Куратора національного культурного проекту для представлення України на Венеціанській бієнале сучасного мистецтва. *Офіційний вісник України*. 2016. № 63. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/z1032-16> (дата звернення: 01.06.2024).

2. Большакова А. «Плетіння сіток»: Скандал з МКІП вичерпано, український павільйон на Венеційську бієнале їде. *Українська правда Життя*. 26 січня 2024. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2024/01/26/259056/> (дата звернення: 02.06.2024).

3. Дорошенко К. Венеційське шулерство. *Дзеркало тижня*. 17 травня 2019. URL: https://zn.ua/ukr/ART/veneciyske-shulerstvo-311619_.html (дата звернення: 12.06.2024).

4. МКІП, офіційний веб-сайт. Новини. 31 березня 2023. URL: <https://mcip.gov.ua/news/sohodni-ostanniy-den-pryyomu-zaiavok-na-uchast-u-konkursi-ekspertiv-z-vidboru-kuratora-ukrainskoho-pavilyonu-na-60-y-venetsianskiy-biiennale-2024/> (дата звернення: 01.06.2024).

5. МКІП, офіційний веб-сайт. Новини. 28 червня 2023. URL: <https://mcip.gov.ua/news/vyznachenokuratora-dlya-predstavleniya-ukrayiny-na-60-j-veneczianskij-biyennale-suchasnogo-mystecztva/> (дата звернення: 01.06.2024).

6. Островська-Люта О. Український павільйон на Венеційській бієнале під загрозою. *Українська правда Життя*. 8 грудня 2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/12/8/258187/> (дата звернення: 05.06.2024).

7. Сидор О. В. Венеційська бієнале як форма реалізації українських культурних стратегій (кінець XIX – початок ХХІ століття) : дис. ... канд. мист. : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ, 2015. 224 с.

8. Сидор-Гібелінда О. Українці на Венеційській бієнале: сто років присутності. Київ: Наш час, 2008. 303 с.

9. Сидор О. *La Biennale di Venezia: Мотори арту*. Одеса: Гельветика, 2021. 368 с.

10. Cumming L. Armed guards, reparations and the lives of others: Venice Biennale 2024 – review. *The Guardian*. 21 april 2024. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/apr/21> (дата звернення: 25.05.2024).
11. Budillon Puma P. La analyze d'art italienne devant les apports etrangers a la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948-1968). Paris : Universite Paris VIII, 1989.
12. Martini M. V. La Biennale di Venezia 1968–1978: la rivoluzione incompiuta. Venezia : Universita Ca' Foscari, 2011. 357 p.
13. Malbert M. Les relations artistiques internationales a la Biennale de Venise 1948–1968. Paris: Paris 1 Panthйon-Sorbonne, 2006.
14. La Biennale di Venezia. Офіційний веб-сайт. URL: <https://www.labiennale.org/en/art> (дата звернення: 01.06.2024).
15. Tang J. Of Biennials and Biennialists: Venice, Documenta, Mўnster. *Theory, Culture & Society*. 2007. 24(8). P. 247–260.

REFERENCES:

1. Porjadok vidboru Kuratora nacionaljnogho kuljturnogho proektu dlja predstavlennja Ukrajinj na Venecianskij bijenale suchasnogho mystectva. [Procedure for selecting the Curator of the national cultural project to represent Ukraine at the Venice Biennale of Contemporary Art]. (2016, July 4). *Oficijnyj visnyk Ukrajinj*, 63. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/go/z1032-16> [in Ukrainian].
2. Boljshakova, A. (2024). Pletinnja sitok: Skandal z MKIP vycherpano, ukrajinskyj paviljjon na Venecijsjku bijenale jide. [Net making: The scandal with MKIP is over, the Ukrainian pavilion is on its way to the Venice Biennale. *Ukrajinsjka pravda Zhyttja*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2024/01/26/259056/> [in Ukrainian].
3. Doroshenko, K. (2019). Venecijsjke shulerstvo [Venetian schoolism]. *Dzerkalo tyzhnja*. Retrieved from https://zn.ua/ukr/ART/venecijske-shulerstvo-311619_.html [in Ukrainian].
4. MKIP, official website. (2023). Retrieved from <https://mcip.gov.ua/news/sohodni-ostanniy-den-pryyomu-zaiavok-na-uchast-u-konkursi-ekspertiv-z-vidboru-kuratora-ukrainsko-ho-pavilyonu-na-60-y-venetsianskiy-bienale-2024/> [in Ukrainian].
5. MKIP, official website. (2023). Retrieved from <https://mcip.gov.ua/news/vyznacheno-kuratora-dlya-predstavlennya-ukrayiny-na-60-j-venecianskij-biyenale-suchasnogho-mystecztva/> [in Ukrainian].
6. Ostrovsjka-Ljuta, O. (2023). Ukrajinskyj paviljjon na Venecijskij bijenale pid zagrozoju [The Ukrainian pavilion at the Venice Biennale is under threat]. *Ukrajinsjka pravda Zhyttja*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/12/8/258187/> [in Ukrainian].
7. Sidor, O.V. (2015). Venecijsjka bijenale jak forma realizaciji ukrajinskykh kuljturnykh strateghij (kinecj XIX – pochatok XX stolittja) [The Venice Biennale as a form of realization of the Ukrainian cultural strategies (end XIX – beginning XX centuries)]. *Candidate's thesis*. Kyiv: Instytut problem suchasnogho mystectva. [in Ukrainian].
8. Sidor-Ghibelinda, O. (2008). Ukrajinci na Venecijskij bijenale: sto rokiv prysutnosti. [Ukrainians at the Venice Biennale: one hundred years of presence]. Kyiv: Nash chas [in Ukrainian].
9. Sidor, O. La Biennale di Venezia: Motory artu [La Biennale di Venezia: Art motors]. Odesa: Gheljvetyka [in Ukrainian].
10. Cumming, L. (2024). Armed guards, reparations and the lives of others: Venice Biennale 2024 – review. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/apr/21> [in English].
11. Budillon Puma, P. (1989). La analyze d'art italienne devant les apports etrangers a la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948–1968). Paris : Universite Paris VIII [in French].
12. Martini, M. V. (2011). La Biennale di Venezia 1968–1978: la rivoluzione incompiuta. Venezia : Universita Ca' Foscari [in Italian].
13. Malbert, M. (2006). Les relations artistiques internationales a la Biennale de Venise 1948-1968. Paris: Paris 1 Panthйon-Sorbonne [in French].
14. La Biennale di Venezia, official website. Retrieved from <https://www.labiennale.org/en/art> [in English].
15. Tang, J. (2007). Of Biennials and Biennialists: Venice, Documenta, Mўnster. *Theory, Culture & Society*, 24 (8), 247-260 [in English].

УДК 738.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-27>

Ольга ПЛОХА

аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-0410-8647

Бібліографічний опис статті: Плоха, О. (2024). Керамічна скульптура: від гончарства до мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 200–205, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-27>

КЕРАМІЧНА СКУЛЬПТУРА: ВІД УЖИТКОВОСТІ ДО ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ

Мета статті – відслідкувати основні етапи трансформації форм та характеристик керамічної скульптури від гончарства до сучасного мистецтва. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні наукових підходів з мистецтвознавства, культурології, історії. Також застосовано загальнонаукові методи синтезу, аналізу, порівняння, узагальнення тощо. **Наукова новизна** полягає у виокремленні основних чинників і етапів трансформації керамічної скульптури від гончарства до різновиду сучасного мистецтва. **Висновки.** Глина, як матеріал, і кераміка, як техніка її загартування шляхом випалу, – це форма виробництва, така ж давня, як і історія людства. Однак кераміку почали сприймати як мистецтво лише в ХХ столітті. До того керамічне мистецтво, хоча й існувало поряд з іншими мистецтвами, зокрема такими як скульптура та живопис, на відміну від них, зосереджувалося на раціонально-потребових функціональних особливостях. Тому кераміку згадували лише як гончарство, ремесло та промислове виробництво. І лише коли креативні ідеї та концепції епохи модернізму та постмодернізму ХХ століття взяли верх над матеріалами та ручним виробництвом, які раніше зосереджувалися на таких особливостях, як майстерність і функціональність виробів, мистецтво керамічної скульптури вийшло на новий рівень позиціонування та стало невід'ємною частиною культурної спадщини, що розвивалася впродовж історії, і надалі представлятиме творчість і свободу вираження митців. При цьому завдяки зручностям, створеним технологіями, мистецький досвід і творців, і глядачів постійно покращуватиметься. Зв'язок між керамічним мистецтвом і технологіями продовжує зростати, особливо завдяки нещодавнім досягненням у технології 3D-друку, яка надає художникам більшу творчу свободу та дозволяє створювати складніші форми та деталі в керамічних скульптурах.

Ключові слова: керамічна скульптура, гончарство, ремесло, мистецтво, технології.

Olga PLOKHA

Postgraduate Student, National Academy of Managers of Culture and Arts, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-0410-8647

To cite this article: Plokhа, O. (2024). Keramichna skulptura: vid honcharstva do mystetstva [Ceramic sculpture: from pottery to art]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 200–205, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-27>

CERAMIC SCULPTURE: FROM UTILITY TO ARTISTIC IMAGERY

The purpose of the article is to trace the main stages of transformation of the forms and characteristics of ceramic sculpture from pottery to modern art. **The research methodology** is based on an interdisciplinary combination of scientific approaches from art history, cultural studies, and history. General scientific methods of synthesis, analysis, comparison, generalization, etc. are also applied. **Scientific novelty** consists in identifying the main factors and stages of transformation of ceramic sculpture from pottery to a type of modern art. **Conclusions.** Clay, as a material, and ceramics, as a technique of hardening it by firing, are a form of production as old as the history of mankind. However, ceramics began to be perceived as art only in the 20th century. Before that, ceramic art, although it existed alongside other arts, in particular such as sculpture and painting, unlike them, focused on rationally necessary functional features. Therefore, pottery was mentioned only as pottery, craft and industrial production. And only when the creative ideas and concepts of the era of modernism and postmodernism of the 20th century took over the materials and manual production, which previously focused on such features as the craftsmanship and functionality of the products, did the art of ceramic sculpture reach a new level of positioning. The art of ceramic sculpture has become an integral part of cultural heritage that has evolved throughout history and will continue to represent the creativity and freedom of expression of artists. At the same time,

thanks to the conveniences created by technology, the artistic experience of both creators and viewers will constantly improve. The connection between ceramic art and technology continues to grow, especially with recent advances in 3D printing technology, which gives artists more creative freedom and allows for more complex shapes and details in ceramic sculptures.

Key words: *ceramic sculpture, pottery, craft, art, technology.*

Актуальність дослідження. Кераміка є важливою формою творчого вираження, яка використовувалася багатьма культурами впродовж багатьох часів як прикраса або предмети повсякденного вжитку, такі як посуд для приготування їжі, адже глиняний матеріал приймає будь-яку форму та легко її змінює.

Водночас керамічна скульптура є важливою складовою мистецтва та має сильну художню традицію в історії людства. Вона існує з найдавніших цивілізацій. У Стародавньому Єгипті, Стародавній Греції, Римській імперії люди відображали свої релігійні і міфологічні вірування та культуру через керамічні скульптури. У період Середньовіччя та Відродження ремісники виготовляли керамічні скульптури, щоб підкреслити естетичні аспекти внутрішнього оздоблення церков. Скульптури цих періодів вирізнялися своєю традиційною майстерністю та технікою ручної роботи. У сучасному світі підхід до призначення керамічної скульптури радикально трансформувався, а технологічний прогрес кардинально змінив відповідне мистецтво, підсиливши до нього інтерес і науковців, і митців. Водночас прослідковування основних етапів перетворення кераміки як функціонального виду ремесла на мистецтво – актуальне дослідницьке завдання, яке дасть змогу зрозуміти можливі подальші метаморфози та інноваційні прориви, які відбуватимуться у керамічній скульптурі, а також її мистецький потенціал в умовах розвитку новітніх комп'ютерних технологій, зокрема 3D-дизайну.

Аналіз досліджень. Кераміка та декоративна керамічна скульптура – не нова тема досліджень зарубіжних авторів. Проте інтерес до неї лише посилюється, про що свідчить поява нових ґрунтовних праць. Так, книга Ю. Моріто «Цілісний підхід до керамічної скульптури: її історія, теорія та матеріальність» пропонує цілісне уявлення про керамічне мистецтво, включаючи його історію, теорію та матеріальність, обговорює ідеї кераміки та скульптури, зосереджується на структурах, що стоять за формами та кольорами, які становлять керамічне мистецтво. Книга також містить зобра-

ження творів керамічного мистецтва разом з описом їхньої історії, технік і концепцій та має на меті зробити внесок у процес керамічної роботи в студії, надаючи цілісне уявлення про керамічне мистецтво та ресурси, в яких люди можуть знайти рішення та натхнення для своїх мистецьких робіт (Morito, 2022).

У публікації «Дискусії про ідентичність у кераміці та кераміку в сучасному мистецтві» Е.-Б. Хавасі вивчає стан кераміки, яка пройшла унікальний процес модернізації та була піддана численним дискусіям щодо своєї ідентичності та місця у сучасному мистецтві (Havasi, 2020).

Р. Гуї у статті «Художні особливості як мова вираження сучасного мистецтва керамічної скульптури» аналізує духовну конотацію керамічного мистецтва та поточну ситуацію в сучасній керамічній скульптурі, обговорює вплив національної культури на сучасну керамічну скульптуру Китаю, пояснює застосування та втілення національної культури в створенні сучасної керамічної скульптури, з якої можна отримати натхнення, а потім застосувати її художню конотацію до художньої творчості (Gui, 2019).

О. Боздемір у публікації «Історія та майбутнє керамічної скульптури: від стародавніх глиняних фігурок до сучасного 3D-друку» має на меті вивчити історію та майбутнє керамічної скульптури, оцінивши розвиток цього важливого виду мистецтва. Він спостерігає за роллю та еволюцією мистецтва керамічної скульптури від давніх часів до сьогодення, обговорюючи його потенціал у майбутньому (Bozdemir, 2024).

У статті «Художній дизайн керамічної скульптури на основі технології 3D-друку та електрохімії» китайські дослідники Ц. Чжу та В. Лю для вирішення художнього дизайну керамічної скульптури запропонували метод, заснований на технології 3D-друку. Використовуючи програмне забезпечення моделювання ANSYS ICEMCFD, вони перевірили ефективність методу проєктування керамічної скульптури на основі технології 3D-друку, визначили та порівняли ефект, похибку розміру та точності трьох груп методів проєктування (Zhu, Liu, 2022).

Керамічному мистецтву присвячені й напрацювання українських вчених.

У публікації «Художня кераміка як вид декоративно-прикладного мистецтва: історичний аспект» Ю. Кулик аналізує місце художньої кераміки в системі декоративно-прикладного мистецтва, а також основні етапи та процеси у розвитку кераміки, які визначили її становлення як галузі мистецтва (Кулик, 2018).

І. Гуржій та Д. Коршунов у статті «Сучасна монументальна керамічна скульптура в рекреаційному середовищі» аналізують питання поєднання архітектурного рекреаційного простору і керамічного монументального мистецтва, серед яких взаємозв'язок монументально-декоративних форм декоративного мистецтва (кераміки з архітектурою). Також дослідник описують «принципи взаємодії рекреаційного середовища і монументального декоративного керамічного твору, що ґрунтується на об'ємних домінантах, на просторових домінантах і на домінуванні лінійно-осьового зв'язку» (Гуржій, Коршунов, 2022). Автори звертають увагу на парк монументальної керамічної скульптури Музею гончарства в Опішному.

У статті «Художня мова сучасної української кераміки» Т. Зіненко порушує питання «узагальнення та систематизації виражальних засобів, що використовуються художниками для створення творів сучасного мистецтва кераміки. Доводиться теза, що сучасне керамічне мистецтво в Україні демонструє широкий спектр експериментів з матеріалами, фактурами, різноманітними підходами до процесів формотворення, декорування та випалу для створення унікальних ефектів на поверхні твору. Художня мова окремих сучасних українських художників розглядається у контексті зв'язків з традиціями та пошуком нових виражальних засобів для візуалізації авторської ідеї» (Зіненко, 2021).

І ще хотілося б наголосити на одній унікальній події, за результатами якої було видано альбом-каталог зі статтями «відомих українських мистецтвознавців про художні пошуки й здобутки авторів гігантських скульптур, відомості про учасників симпозиуму, каталог, анотації творів, фотолітопис подій, прес-бібліографію та інші матеріали» (Національний симпозиум монументальної кераміки, 2021). У 2021 р. за підтримки Українського культурного фонду до 30-річчя Незалежності України провідні

українські художники-керамісти виготовили 7 велетенських (понад 5 м) глиняних скульптур, започаткувавши серію тематичних локацій найбільшої у Європі Національної галереї монументальної глиняної скульптури під відкритим небом.

Отже, з одного боку інтерес до мистецтва кераміки серед українських науковців не вщухає, з іншого, на нашу думку, не вистачає ґрунтовних сучасних досліджень.

Мета статті – відслідкувати основні етапи трансформації форм та характеристик кераміки від гончарства до сучасного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Кераміка є одним із перших матеріалів, які люди використовували для виготовлення предметів, що зумовлено якостями глини, яка за структурою підходить для формотворення, твердне та стає міцною після випалювання, полірування та глазурування.

Поняття «кераміка» походить від грецьк. *keramikos* – гончарний посуд та *keramos* – гончарна глина. Більшість стародавніх керамічних виробів виготовляли з глини або глини з добавками, пресованої та обпаленої. Цей метод досі використовується для посуду та декоративної кераміки.

Немає конкретних даних про те, де і коли вперше почали виготовляти кераміку. Її зразки, які знаходять у поселеннях Анатолії та Верхньої Месопотамії, датовані 6000 роком до нашої ери (Erman, 2012, p. 20).

Вважається, що гончарство виникло внаслідок потреби людини у посуді у процесі переходу до землеробства, тобто осілости, що й стало першим кроком до індустріалізації кераміки. Знайдений керамічний посуд, прикрашений простими геометричними візерунками, вказує на період неоліту (*Anadolu Medeniyetleri Müzesi*, 1997, p. 25). З винаходом гончарного круга в 3000-х роках спосіб виробництва кераміки покращився, почали виробляти міцніші та естетичніші керамічні предмети, стало можливим різноманітне декорування (*Anadolu Medeniyetleri Müzesi*, 1997, p. 62). Тобто у створенні перших керамічних виробів люди керувалися потребами, а не естетичними міркуваннями. Утім, кераміка завжди була важливою формою творчого вираження, тому що вона використовувалася не лише як предмет повсякденного вжитку, а й як краса. Та й посуд мав

хоч і примітивні, але все ж малюнки. Техніки декору та візерунки відрізнялися залежно від культури, так керамічне виробництво потребувало відповідних навичок, тому перетворилося на ремесло.

Отже, з плином часу розвиток гончарства, прогрес технології та техніки випалу, а також зростання естетичних вимог започаткували формування відповідного ремесла, яке з переходом до масового виробництва індустріалізувалося. З цього періоду кераміка значно розвинулася як галузь промисловості.

Хоча це принесло велику виробничу зручність, традиційні гончарні майстерні починають пропонувати одноманітну та дешеву кераміку, керуючись логікою швидкого виробництва та прибутку. Адже вироби ручної роботи були одиничним і дуже дорогим, тому перевага віддавалася дешевим товарам масового виробництва.

Отже, наступні покоління орієнтувалися не на декоративно-прикладне мистецтво, а окремо на мистецтво та ремесла. Фактично для кераміки промислова революція стала справжньою катастрофою. Вона не розглядалася як «класичне» чи «високе» мистецтво, як скульптура. При цьому живопис і скульптура вийшли з архітектури і виявили своє самостійне існування, тоді як кераміка розвивалася як ремесло і зустрілася з архітектурою лише у ХХ столітті.

З розвитком дизайну вона зайняла почесне місце як матеріал в архітектурі. Такі архітектурні течії, як Баугауз і Арт-деко, створили власні стилі кераміки. Зараз дизайн кераміки несе в собі художні ідеї, і багато заводів зараз співпрацюють з дизайнерами (Navasi, 2020).

ХХ століття – це епоха прогресу, воно стало свідком багатьох суттєвих змін у технологіях, філософії, мистецтві і под. Виникали нові форми творчого вираження, які відрізнялися від класичного їх розуміння. Цей стосувалося насамперед живопису та скульптури, які від народження були взаємопов'язаними.

Кераміка змінила свою перспективу і почала з'являтися в академіях у різних містах Європи, виникають кафедри кераміки, активізуються різноманітні дослідження, художники почали відкривати приватні керамічні майстерні, намагаючись надати кераміці неповторну форму та зафіксувати спільну мову з пластику. Традиційний гончарне мистецтво поволі втрачало

консерватизм, оновившись новими думками та активною роботою молодих керамістів. Викає нова форма і зміст, новий стиль, який називають керамічним мистецтвом.

Провідні художники П. Пікассо, М. Шагал, П. Гоген, Ж. Кокто використовували кераміку не як матеріал, а як художній інструмент, як засіб вираження власної художньої мови, що стало вагомим внеском у мистецьку трансформацію кераміки.

Особливе місце в цьому процесі зайняв іспанський художник-сюрреаліст Ж. Міро. Прагнучи привнести в образотворче мистецтво щось нове та незвичайне, він експериментував з матеріалами. Його перша композиційна робота датується 1931 р., а з середини 40-х років ХХ століття митець почав створювати керамічні композиції. Так глина на довгі роки стане його улюбленим матеріалом. І кераміка, і скульптура дали змогу художнику створити не просто вразливі вироби, а й наочно засвідчили історичний зв'язок між скульптурою та керамікою. Твори Ж. Міро – це архітектура, доповнена керамікою (фрески та твори великого формату), що робить творчість митця справжнім прикладом концепції мистецтва. Він робив живописні перенесення, продовжував виготовляти кераміку до 80-х років, і саме він вплинув на більшість керамістів другої половини ХХ століття (Suàrez, 2003).

Митці вирішили поставити під сумнів ремесло, ігнорували традиції, надавали їм нової якості. Вони апелювали до створення нової мови через абстракцію, більше зосереджуючись на відході від традицій. Відомі художники (скульптор І. Ногучі, Ж. Жув, Г. Гамбоне, Д. Канеко, Т. Такаезу та інші) створили різновид, який називається «абстрактна кераміка» (Navasi, 2020).

У 70-х роках ХХ століття насамперед змінилася архітектура, згодом зміни стали відчутними в усіх мистецтвах. Постмодерністський стиль ґрунтується на використанні багатьох компонентів, матеріалів, інструментів, апелюючи до нескінченної різноманітності. Кераміка також підпала під гібридизацію, почала поєднуватися з іншими матеріалами, формами вираження та технологіями. Найважливішими питаннями, на яких зосереджується кераміка з 70-х років ХХ століття, стали «фемінізм», «відносини ремесло-мистецтво», «функці-

ональна проблема», «архітектура і місто», «об'єкт як форма, функція і значення» тощо (Наvasi, 2020).

Нині керамісти використовують всі прийоми і методи, притаманні сучасному мистецтву. Тому наразі кераміка майже повністю позбавлена орнаментів і прикрас ремісничого періоду. Нові форми, які трансформують поняття краси та естетики, протиставляються стереотипним традиційним формам. Основна мета – змусити аудиторію задуматися про нову форму та новий сенс, який вона привносить.

В умовах швидкого технологічного розвитку, особливо з появою комп'ютерних дизайнерських програм та 3D-принтерів, кераміка продовжує зазнавати своєрідних метаморфоз. Адже сама кераміка – це дивовижна форма тривимірного твору мистецтва, зробленого з глини, а керамічна інженерія – це наука та мистецтво створення корисних предметів із керамічних матеріалів. У майбутньому кераміка або повністю відмовиться від ручної праці, або стане повністю цифровою.

Отже, художня кераміка пройшла довгий шлях свого розвитку, «виробила своєрідну візуальну мову, притаманну тільки цьому виду мистецтва. Водночас реалії сучасного життя спричиняють трансформацію художньої мови, збільшують палітру застосування виражальних засобів, властивих сучасній кераміці, породжують нові різноманітні варіації» (Зіненко, 2021, с. 23). Утім, сучасні художники-керамісти все ще дотримуються гончарних традицій поєднання вогню та глини, звертаючи увагу як на ремісничу техніку, так і на мистецько-естетичні якості. Тому сучасна керамічна скульптура – це вид мистецтва, в якому використовується глина як матеріал для створення об'ємного художнього зображення. Митці створюють глиняні скульптури, а потім обпалюють їх у печі, щоб глина затверділа і стала довговічною. Перед випалюванням глину часто змішують з іншими матеріалами, такими як пластик або метал. Деякі художники використовують техніку ручного виготовлення для створення своїх виробів, інші працюють на відповідному устаткуванні.

Українська дослідниця Т. Зіненко наголошує, що розвитку сучасного українського

керамічного мистецтва найбільше посприяла діяльність Національного музею-заповідника українського гончарства (Опішня). Саме він, на думку дослідниці, «акумулявав художню творчість завдяки проведенню симпозіумів керамічної скульптури, монументальної кераміки тощо. Формування нового покоління художників-керамістів забезпечували ново відкриті керамічні університетські художні школи в Полтаві, Києві, Черкасах та інших містах» (Зіненко, 2021, с. 26). Тому дослідження діяльності Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, зокрема окремих зразків його колекції, представляє перспективний напрям подальших досліджень.

Висновок. Глина, як матеріал, і кераміка, як техніка її загартування шляхом випалу, – це форма виробництва, така ж давня, як і історія людства. Однак кераміку почали сприймати як мистецтво лише в ХХ столітті. До того керамічне мистецтво, хоча й існувало поряд з іншими мистецтвами, зокрема такими як скульптура та живопис, на відміну від них, зосереджувалося на раціонально-потребових функціональних особливостях. Тому кераміку згадували лише як гончарство, ремесло та промислове виробництво. І лише коли креативні ідеї та концепції епохи модернізму та постмодернізму ХХ століття взяли верх над матеріалами та ручним виробництвом, які раніше зосереджувалися на таких особливостях, як майстерність і функціональність виробів, мистецтво керамічної скульптури вийшло на новий рівень позиціонування. Мистецтво керамічної скульптури стало невід'ємною частиною культурної спадщини, що розвивалася впродовж історії, і надалі представлятиме творчість і свободу вираження митців. При цьому завдяки зручностям, створеним технологіями, мистецький досвід і творців, і глядачів постійно покращуватиметься. Зв'язок між керамічним мистецтвом і технологіями продовжує зростати, особливо завдяки нещодавнім досягненням у технології 3D-друку, яка надає художникам більшу творчу свободу та дозволяє створювати складніші форми та деталі в керамічних скульптурах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гуржій І., Коршунов Д. Сучасна монументальна керамічна скульптура в рекреаційному середовищі. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2022. Вип. 26. С. 130–136.
2. Зіненко Т. Художня мова сучасної української кераміки. *Мистецтвознавство України*. 2021. № 21. С. 23–28.
3. Кулик Ю. Художня кераміка як вид декоративно-прикладного мистецтва: історичний аспект. *Молодий вечірний*. 2018. № 9 (61). С. 350–352.
4. Національний симпозиум монументальної кераміки «Гіганти незалежної України»: Альбом-каталог. Опішне: Українське Народознавство, 2021. 144 с.
5. Anadolu Medeniyetleri Müzesi. Ankara: Dönmez Offset Müze Eserleri Turistik Yayınları, 1997. 256 p.
6. Bozdemir O. The History and Future of Ceramic Sculpture: From Ancient Clay Figures to Modern 3D Printing. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*. 2024. № 23(2). P. 420–436.
7. Erman Onur D. Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*. 2012. № 4 (1). P. 18–33.
8. Gui R. The Artistic Features an Expression Language of Contemporary Ceramic Sculpture Art. *International Conference on Humanities, Cultures, Arts and Design*. ICHCAD, 2019. P. 100–105.
9. Havasi E. B. Discussions on Identity in Ceramics and Ceramics in Contemporary Art. *International Journal of Scientific and Technological Research*. 2020. Vol 6. № 10. P. 114–125.
10. Morito Y. A Holistic Approach to Ceramic Sculpture: Its History, Theory, and Materiality. Cambridge Scholars Publishing, 2022. 225 p.
11. Suárez A. La influència de Joan Miró en la ceràmica contemporània espanyola. Universitat de Barcelona. Departament de Pintura, 2003. 241 p.
12. Zhu J., Weiyu Liu. Art Design of Ceramic Sculpture Based on 3D Printing Technology and Electrochemistry. *Journal of Chemistry*. 2022. № 4. P. 1–9.

REFERENCES:

1. Hurzhii, I., Korshunov, D. (2022) Suchasna monumentalna keramichna skulptura v rekreatsiinomu seredovytsi [Modern monumental ceramic sculpture in a recreational environment]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*, 26, 130–136 [in Ukrainian]
2. Zinenko, T. (2021). Khudozhnia mova suchasnoi ukrainskoi keramiky [Artistic language of modern Ukrainian ceramics]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 21, 23–28 [in Ukrainian]
3. Kulyk, Y. (2018). Khudozhnia keramika yak vyd dekoratyvno-prykladnoho mystetstva: istorychnyi aspekt [Artistic ceramics as a type of decorative and applied art: historical aspect]. *Molodyi vchenyi*, 9 (61), 350–352 [in Ukrainian]
4. Natsionalnyi symposium monumetalnoi keramiky «Hihanty nezaleznoi Ukrainy»: Albom-kataloh [National Symposium of Monumental Ceramics “Giants of Independent Ukraine”: Catalog album] (2021). Opishne: Ukrainske Narodoznavstvo [in Ukrainian]
5. Anadolu Medeniyetleri Müzesi (1997) Ankara: Dönmez Offset Müze Eserleri Turistik Yayınları [in Turkish]
6. Bozdemir, O. (2024). The History and Future of Ceramic Sculpture: From Ancient Clay Figures to Modern 3D Printing. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 23(2), 420–436 [in English]
7. Erman Onur, D. (2012). Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), 18–33 [in Turkish]
8. Gui, R. (2019) The Artistic Features an Expression Language of Contemporary Ceramic Sculpture Art. *International Conference on Humanities, Cultures, Arts and Design*. ICHCAD, 100–105 [in English]
9. Havasi, E. B. (2020) Discussions on Identity in Ceramics and Ceramics in Contemporary Art. *International Journal of Scientific and Technological Research*, 6/10, 114–125 [in English]
10. Morito, Y. (2022) A Holistic Approach to Ceramic Sculpture: Its History, Theory, and Materiality. Cambridge Scholars Publishing [in English]
11. Suárez, A. (2003) La influència de Joan Miró en la ceràmica contemporània espanyola. Universitat de Barcelona. Departament de Pintura [in Spanish]
12. Zhu, J., Liu, W. (2022) Art Design of Ceramic Sculpture Based on 3D Printing Technology and Electrochemistry. *Journal of Chemistry*, 4, 1–9 [in English]

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 75.052.4:27-523.2(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-28>

Лідія ВЕРБИЦЬКА

кандидат філологічних наук, завідувач кафедри українознавства та міжкультурної комунікації факультету психології та соціального захисту, Львівський державний університет безпеки життєдіяльності, вул. Клепарівська, 35, м. Львів, Україна, 79007

ORCID: 0000-0003-0329-4553

Роман ВЕЛИКИЙ

митрофорний протоієрей, Phd філософії, доцент кафедри українознавства та міжкультурної комунікації факультету психології та соціального захисту, Львівський державний університет безпеки життєдіяльності, вул. Клепарівська, 35, м. Львів, Україна, 79007

ORCID: 0000-0001-7554-8522

Бібліографічний опис статті: Вербицька, Л., Великий, Р. (2024). Сучасний український іконопис як відображення національної ідентичності. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 206–212, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-28>

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОПИС ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Стаття присвячена дослідженню сучасного українського іконопису як важливого компоненту формування та збереження національної ідентичності. Актуальність дослідження зумовлена **сучасними соціально-політичними змінами**: Україна за останнє десятиліття зазнала значних соціально-політичних змін, таких як Революція Гідності та повномасштабне російське вторгнення. Ці події мають величезний вплив на національну свідомість і потребують осмислення через мистецькі форми, зокрема іконопис. Мета статті полягає в тому, щоб показати, як сучасний український іконопис не тільки зберігає традиції, але й активно відгукується на сучасні виклики, сприяючи формуванню та зміцненню національної ідентичності. Дослідження акцентує увагу на інтеграції політичних, соціальних та культурних тем у традиційні релігійні образи, що відображають історичний та сучасний контекст України. Аналізуються роботи провідних українських іконописців, які використовують іконографію для відображення ключових моментів національної історії, таких як події Майдану та зображення видатних історичних і сучасних постатей. Особливу увагу приділено творам, які портретують героїв Небесної Сотні, підкреслюючи важливість національної пам'яті та героїзму. Виявлено, що сучасний іконопис, поєднуючи сакральне і світське, сприяє формуванню усвідомленого ставлення до національної ідентичності, патріотизму та духовності. Стаття також висвітлює роль іконопису в розвитку емоційної та соціальної компетентності, формуванні критичного мислення та відповідальності за власне життя. Таким чином, сучасний український іконопис виступає не лише засобом релігійного вшанування, але й потужним інструментом національного самоусвідомлення та культурного збереження.

Ключові слова: іконопис, національна ідентичність, національна пам'ять, сакральність, традиція.

Lidiia VERBYTSKA

Candidate of Philological Sciences, Head of Ukrainian Studies and Intercultural Communication Department of the Faculty of Psychology and Social Protection, Lviv State University of Life Safety, 35 Kleparivska St., Lviv, Ukraine, 79007

ORCID: 0000-0003-0329-4553

Roman VELYKYI

Metropolitan Archpriest, PhD in Philosophy, Associate Professor of Ukrainian Studies and Intercultural Communication Department of the Faculty of Psychology and Social Protection, Lviv State University of Life Safety, 35 Kleparivska St., Lviv, Ukraine, 79007

ORCID: 0000-0001-7554-8522

To cite this article: Verbytska, L., Velykyi, R. (2024). Suchasnyi ukrainskyi ikonopys yak vidobrazhennia natsionalnoi identychnosti [Contemporary Ukrainian iconography as a reflection of national identity]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 206–212, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-28>

CONTEMPORARY UKRAINIAN ICONOGRAPHY AS A REFLECTION OF NATIONAL IDENTITY

The article is devoted to the study of contemporary Ukrainian iconography as an important component of the formation and preservation of national identity. The relevance of the study is due to current socio-political changes: Ukraine has undergone significant socio-political changes over the past decade, such as the Revolution of Dignity and the full-scale Russian invasion. These events have a huge impact on the national consciousness and need to be comprehended through artistic forms, including iconography. The purpose of the article is to show how contemporary Ukrainian iconography not only preserves traditions but also actively responds to modern challenges, contributing to the formation and strengthening of national identity. The study emphasizes the integration of political, social, and cultural themes into traditional religious imagery that reflects the historical and contemporary context of Ukraine. It analyzes the works of leading Ukrainian iconographers who use iconography to reflect key moments in national history, such as the events of the Maidan and the depiction of prominent historical and contemporary figures. Special attention is paid to works that portray the heroes of the Heavenly Hundred, emphasizing the importance of national memory and heroism. It was found that contemporary iconography, combining the sacred and the secular, contributes to the formation of a conscious attitude towards national identity, patriotism, and spirituality. The article also highlights the role of iconography in the development of emotional and social competence, the formation of critical thinking and responsibility for one's own life. Thus, contemporary Ukrainian iconography is not only a means of religious worship, but also a powerful tool for national self-awareness and cultural preservation.

Key words: iconography, national identity, national memory, sacredness, tradition.

Постановка проблеми. Іконопис, як невід'ємна частина української культурної спадщини, посідає особливе місце у формуванні національної ідентичності. Ця художня традиція, що бере свій початок у Київській Русі, пройшла крізь століття трансформацій та змін, зберігаючи при цьому свою символічну і духовну значущість. Сучасний український іконопис не лише продовжує цю традицію, але й відображає сучасні соціально-культурні процеси. Аналіз іконопису, зокрема назв ікон з лінгвістичного погляду, надає можливості розкрити його мовні та семіотичні аспекти, які сприяють конструюванню національної ідентичності.

Український іконопис виник в епоху Київської Русі, переймаючи візантійські традиції та поступово розвиваючи власний стиль. Протягом століть іконопис став важливим елементом української православної культури, втілюючи національні релігійні та культурні цінності. Сучасний український іконопис характеризується різноманітністю стилів та технік. Художники часто звертаються до традиційних сюжетів, але водночас прагнуть відтворити сучасні ідеї та емоції, що відображається не лише в іконографії, але й у використанні кольорів, композиційних рішень та матеріалів. Всебічний аналіз сучасних ікон дозволяє зрозуміти, як через мовні засоби та символи іконописці виражають національні почуття і переконання.

Семіотичний підхід до аналізу іконопису включає вивчення знакових систем, які використовуються для передачі змісту. Кожна ікона є своєрідним текстом, що складається з візуальних знаків та символів. Ці знаки можуть мати різні значення залежно від контексту й культурних традицій. Наприклад, кольори на іконах мають символічне значення: золотий символізує божественність, червоний – мучеництво, синій – небесність тощо. Аналізуючи ці елементи, виявляємо, як сучасні іконописці використовують традиційні символи для вираження сучасних ідей.

Лінгвістичний підхід до вивчення іконопису передбачає аналіз написів на іконах, які часто супроводжують зображення святих та релігійних сцен. Ці написи можуть бути виконані на різних мовах, включаючи старослов'янську, українську та інші. Аналіз мовних особливостей написів дозволяє зрозуміти, як змінювалися уявлення про святість і духовність у різні історичні періоди. Сучасні написи на іконах часто виконані українською мовою, що підкреслює національну ідентичність та сприяє її утвердженню.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить про глибокий зв'язок між українським іконописом та національною ідентичністю. Роботи вітчизняних науковців засвідчують, що іконопис виконує важливу роль у збереженні

культурної спадщини, інтеграції соціально значущих тем і формуванні національної свідомості. Стаття В. Аверкієва (Averkiiev, 2016) фокусується на зв'язку між сучасним іконописом та національною ідентичністю, висвітлюючи, як іконографічні зображення можуть підтримувати національну пам'ять і культурну спадщину. Монографія І. Гах (Hakh, 2017) присвячена впливу митрополита А. Шептицького на розвиток українського мистецтва першої половини ХХ ст. Автор аналізує, як церковне керівництво впливало на художників, сприяючи збереженню та розвитку національної культури через іконопис. Дисертація І. Дундяка (Dundiak, 2019) є ґрунтовним дослідженням, що аналізує розвиток українського церковного малярства в контексті соціально-політичних змін другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Робота підкреслює значення іконопису в збереженні національної ідентичності та релігійної спадщини. Стаття Б. Зятика (Ziatyk, 2017) досліджує впливи модернізму на стінописи львівських храмів у період з 1990 до 2015 року. Автор аналізує, як сучасні стилістичні тенденції інтегруються в традиційний іконопис, формуючи унікальний національний стиль, що відображає культурну ідентичність. Дисертація Р. Косів (Kosiv, 2019) розглядає художні особливості та іконографію церковного мистецтва, а також підкреслює вплив регіональних художніх шкіл на формування національної іконографії та їх роль у збереженні культурної ідентичності. Стаття Т. Лесіва (Lesiv, 2019) розглядає естетичні та соціальні аспекти сучасного українського іконопису. Автор досліджує, як сучасні іконописці інтегрують соціально значущі теми у свої твори, сприяючи тим самим формуванню національної ідентичності й суспільної свідомості. Стаття Р. Одрехівського (Odrekhivskiy, 2014) аналізує історію, а також художні особливості іконостасів Галичини в ХІХ – першій половині ХХ ст. Дослідження демонструє, як іконостаси відображають національну і релігійну ідентичність, поєднуючи традиційні та новаторські елементи. Монографія М. Приймича (Pryimych, 2017) є детальним дослідженням церковного малярства Закарпаття. Автор аналізує впливи народної традиції, візантійської канонічності та західноєвропейського мистецтва на формування регіональної іконографії, яка є важливою частиною національної

культурної спадщини. Стаття О. Рудак (Rudak, 2014) досліджує сучасне монументальне церковне малярство, зокрема, як у церкві архистратига Михаїла зображені історичні постаті та як сучасні художники інтегрують національно значущі образи у свої роботи, сприяючи збереженню історичної пам'яті.

Дослідження демонструють, як художники різних епох використовують традиційні та інноваційні підходи для відображення національної ідентичності через іконографію. Однак недостатньо розглянутим залишається сучасний український іконопис в аспекті відображення національної ідентичності, що визначило тему цієї статті.

Мета статті полягає в тому, щоб показати, як сучасний український іконопис не лише зберігає традиції, але й активно відгукується на сучасні виклики, сприяючи формуванню та зміцненню національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний український іконопис є важливим засобом національної самоідентифікації. Ікони, створені українськими художниками, часто відображають історичні події, національних героїв та культурні символи, що є важливими для українського народу. Такі зображення допомагають формувати колективну пам'ять і національну свідомість. Філологічний аналіз цих творів дозволяє виявити, як через мовні та семіотичні засоби іконописці висловлюють національні ідеї й цінності.

Якщо розглядати цю тему в історичному контексті, то зв'язок між сакральним і світським в іконографії проявляється дуже чітко. З появою християнства в Римській імперії іконографія слугувала не тільки релігійним, а й політичним цілям. Доказом цього є те, що часто у візантійському мистецтві імператорська родина була зображена на стінах храму. Паралельні лінії, проведені візантійцями між владою імперії на землі та владою Всевишнього на небесах, були відтворені в іконографії. Крім того, «організація і декорування імператорських покоїв і церков з композиційної та художньо-образної точки зору були практично ідентичними» (Bayet, Naugen, Wagner, 2009 : 88).

Поєднання сакральних і світських елементів в іконографії продовжувало розвиватися поза межами Візантійської імперії навіть після її розпаду. Зокрема, на українських територіях яскра-

вим прикладом цього є фресковий ансамбль сходової башти Софії Київської, де зображено типові світські сцени з життя візантійської аристократії, зокрема сцени полювання, бенкетів, церковних вистав тощо (Putsko, 2010). Ще одним красномовним прикладом є численні ікони XVII–XVIII ст., звані в мистецтвознавчій літературі «Козацькі Покрови», на яких поруч зі святими зображені гетьмани, старійшина козаків (Putsko, 2010 : 639).

Варто зазначити, що в сучасному українському церковному живописі світські теми виражені всебічно та часто мають політичний і соціальний підтекст. Розкриття таких тем можна побачити у фресках храмів, як-от композиція, виконана Ю. Буцманюком в церкві Христа Чоловіколюбця у Жовкві. У куполах храму іконописець зобразив сцени «Берестейської Унії» та «Покрови». Композиції Ю. Буцманюка наповнені релігійним значенням для греко-католицької церкви, а також політичними постатями в історії України. У нижній частині першої композиції представлені православні українські ієрархи разом з Богданом Хмельницьким, Петром Дорошенком, Іваном Мазепою та Петром Сагайдачним. На іконі також зображений неперсоніфікований соціальний клас – селяни та козаки. Крім того, в нижній частині ікони «Покров» художник помістив персоніфікованого суспільно-політичного діяча Української Народної Республіки та Західноукраїнської Народної Республіки. Можна розглядати портрети Михайла Грушевського, Павла Скоропадського, Симона Петлюри, Костя Левицького, Василя Панейка та ін. (Butsmaniuk, 2006 : 115).

О. Якимова у своїй дисертації описує композицію «Покрова» в храмі Різдва Богородиці в місті Угневі, виконану Дам'яном Горняткевичем, на якій «серед українських святих зображені сучасники художника, селяни та міщани, а також релігійні та громадсько-політичні лідери: король Данило, Іван Мазепа, Тарас Шевченко, Маркіян Шашкевич, Дмитро Вітовський, митрополит Андрей Шептицький та ін.» (Iakymova, 2017 : 152).

Зображення громадсько-політичних діячів на іконах є важливою тенденцією сучасного українського іконопису, яка відображає національну ідентичність. Наприклад, у роботі Романа Василика «Покрова Пресвятої Бого-

родиці» серед святих зображено політичних, громадських та релігійних лідерів, таких як князь Ярослав Мудрий, гетьмани Іван Мазепа та Богдан Хмельницький, Михайло Грушевський та владика УГКЦ. Ця тенденція ілюструє інтеграцію національної історії та її видатних постатей в сакральне мистецтво, що підкреслює значення цих фігур у формуванні української національної самосвідомості.

Сучасні іконописи, що зображують трагічні події на Майдані Незалежності взимку 2013–2014 років, віддзеркалюють актуальні суспільно-політичні зміни, а також їхній вплив на колективну пам'ять. Ікони із зображеннями Небесної Сотні та подій Майдану, інтегровані в історичний контекст держави, з'являються в українських храмах, зокрема, сакральна композиція «Покрова Пресвятої Богородиці» Б. Ткачика, розташована в каплиці меморіального комплексу поблизу Бережан. Автор описує свою ікону такими словами: «Починаючи з княжих часів, у композиції зображені: князь Володимир і княгиня Ольга, далі – козаччина, січові стрільці, боротьба повстанців ОУН-УПА, протистояння свавілля влади героїв Небесної сотні, сучасна війна з сепаратистами та москвітами на сході України» (Averkiiev, 2016).

Ці ікони виконують функцію збереження та трансляції національної пам'яті, а також формування спільної ідентичності через сакральні зображення сучасних історичних подій.

Реакцією на події Майдану є робота Б. Новицького під назвою «Небесна сотня» у формі рівностороннього хреста, де зображені портрети 108 героїв, які загинули на Майдані. Така робота є яскравим прикладом відображення національної ідентичності через сакральне мистецтво, де трагічні події сучасної історії знаходять своє відображення у традиційній іконографії, підкреслюючи важливість національної пам'яті та героїзму.

Політична і соціальна тематика виразно представлена також у розписах М. Гаврилів в церкві Св. Архистратига Михаїла в с. Верині (Миколаївський район Львівської області). Серед біблійних і християнських тем художника виокремлюється композиція, яка відтворює події Майдану. На іконі «Явлення Христа народу» майже всі образи мають портретні риси наших сучасників. Зокрема, в образі Івана Хрестителя зображено українського музиканта

Андрія Кузьменка (Скрябіна), оточеного священнослужителями, монахами та мирянами.

Зазначені мистецькі твори демонструють, як сучасний український іконопис адаптується до актуальних суспільно-політичних подій, інтегруючи їх у традиційні релігійні форми. Такий підхід не тільки зберігає, але й розвиває національну ідентичність, актуалізуючи історичні та сучасні події у свідомості народу через сакральне мистецтво.

Сучасний український іконопис сприяє розвитку емоційної та соціальної компетентності, формуванню критичного мислення і відповідальності за власне життя через такі ключові механізми, як емоційний вплив, соціальна взаємодія, критичне мислення, ідентифікація з національною культурою, поведінкові моделі. Ікони, що відображають події національної історії, викликають у глядачів сильні емоційні реакції, що сприяє глибшому розумінню та переживанню історичних подій (Prymush, 2017 : 75). Іконопис, який включає зображення сучасних громадських і політичних діячів, а також сцени з колективного життя, сприяє усвідомленню важливості соціальної взаємодії та колективної відповідальності, допомагаючи українцям краще розуміти роль кожного індивіда в суспільстві. Водночас включення в іконографію актуальних суспільно-політичних тем спонукає до аналізу і рефлексії щодо подій і постатей, зображених на іконах.

До того ж ікони, що інтегрують національні символи та героїв, сприяють глибшому усвідомленню ідентичності та національної приналежності, підвищуючи відповідальність за збереження та розвиток національної культури та традицій. Відтворення на іконах образів історичних героїв і сучасників, які демонструють мужність, відданість та моральні якості, слугує прикладом для наслідування, стимулюючи українців до відповідальної поведінки у власному житті.

Таким чином, сучасний український іконопис виконує не лише естетичну й релігійну функцію, але й активно впливає на формування емоційної, соціальної та інтелектуальної компетентності громадян, сприяючи їхньому усвідомленню ставленню до власної ролі в суспільстві.

Дослідження засвідчує, що в українському іконописі, що відображає сучасні суспільно-

політичні події, найчастіше трапляються композиції з назвами «Небесна сотня» та «Покрова» або «Покрова Пресвятої Богородиці». «Небесна сотня» символізує групу героїв, які загинули під час подій Євромайдану 2013–2014 років в Україні. Семантично назва поєднує релігійний аспект («небесна», що асоціюється з небесним царством, святістю) і військово-патріотичний («сотня», яка апелює до козацьких традицій, а також вказує на кількість загиблих).

«Покрова Пресвятої Богородиці» семантично означає захист та опіку Божої Матері над вірянами. Це традиційний український релігійний образ, який зображує Богородицю, що покриває своїм омофором людей. Зображення Богородиці з політичними та громадськими діячами вказує на їхню значущість і духовну підтримку з боку релігії.

Назви цих композицій та елементи їх виконання містять патріотичну лексику і символіку, що відображає національний дух і героїзм. Використання релігійної термінології та іконографічних символів разом з національною і політичною лексикою створює багатошаровий сенс.

Аналіз сучасних іконописів «Небесна сотня» та «Покрова Пресвятої Богородиці» демонструє, як через іконографію відображаються ключові аспекти національної ідентичності. Іконопис не лише увіковічує важливі історичні події та особистості, але й сприяє формуванню колективної пам'яті, підтримці моральних цінностей та розвитку емоційної та соціальної компетентності. Таким чином, сучасний український іконопис стає важливим інструментом для підтримки національної свідомості та ідентичності.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Сучасний український іконопис є багатошаровим явищем, яке поєднує в собі традиційні та сучасні елементи. Аналізуючи мовні й семіотичні аспекти іконопису, виявляємо, як ці твори мистецтва сприяють формуванню національної ідентичності. Ікони не лише відображають релігійні та культурні цінності, але й відіграють важливу роль у конструюванні колективної пам'яті та національної свідомості українського народу. На основі аналізу сучасних ікон, таких як «Небесна сотня» та «Покрова Пресвятої Богородиці», було виявлено кілька важливих аспектів.

По-перше, сучасний український іконопис демонструє гармонійне поєднання сакральних та світських елементів, що відображає багатогранність національної ідентичності. Використання постатей історичних і сучасних політичних, громадських та культурних діячів у релігійних контекстах підкреслює їх значущість для українського народу. По-друге: сучасні ікони вписуються в ширший дискур-

сивний контекст, який включає національні та релігійні наративи. Вони слугують засобом комунікації між поколіннями, зміцнюючи національну ідентичність і забезпечуючи безперервність культурних традицій.

Перспективи подальших розвідок вбачаємо в дослідженні іконопису учасників бойових дій, які відображають власне сприйняття повномасштабного російського вторгнення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аверкієв В. Меморіальна каплиця на горі Лисоня розписана... іконами. Теребовля – це твоє місто: інформаційний ресурс. 8 червня 2016. URL: <http://terebovlya.org.ua/news/memorialna-kaplycja-na-hori-lysonja-rozpysana-ikonamy/>
2. Буцманюк Юліан. Стінопис Жовківської церкви Христа Чоловіколюбця: альбом / упоряд. І. Гах, О. Сидор. Львів: Місіонер, 2006. 152 с.
3. Гах І. Епоха Митрополита. Українське образотворче мистецтво першої половини ХХ століття: Великому Митрополитові присвячується. Львів: Манускрипт-Львів, 2017. 192 с.
4. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століття (особливості функціонування, збереження та відродження): дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 / ПНУ ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 484 с.
5. Зятюк Б. Відображення стилістики модернізму у стінописах храмів Львова 1990–2015 рр. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5(137). С. 1181–1189.
6. Косів Р. Церковне мистецтво риботицького осередку 1670–1760-х років: майстри, іконографія, художні особливості: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2019. 474 с.
7. Лесів Т. Естетичний та соціальний вимір сучасного іконопису. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 3. С. 377–381.
8. Одрехівський Р. Іконостаси в Галичині в ХІХ – першій половині ХХ ст.: історія та художні особливості. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 282–291.
9. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини ХVІІІ – першої половини ХХ ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва: монографія. Ужгород: Карпати, 2017. 507 с.
10. Пуцко В. Іконопис. Історія українського мистецтва: у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ: [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], 2010. Т. 2: Мистецтво середніх віків. С. 637–653.
11. Рудак О. Зображення історичних осіб у сучасному монументальному церковному малярстві України. Церква архистратига Михаїла в селі Верин на Львівщині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С. 273–278.
12. Якимова О. Образ Людини у монументальному мистецтві Східної Галичини першої третини ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2017. 364 с.
13. Bayet C., Haugen A., Wagner J. Byzantine Art. New York, USA: Parkstone International, 2009. 200 p.

REFERENCES:

1. Averkiiev, V. (2016). Memorialna kaplytsia na hori Lysonia rozpysana... ikonamy [Memorial chapel on Mount Lysonia is painted with... icons.]. Terebovlya – tse tvoie misto: informatsiinyi resurs. URL: <http://terebovlya.org.ua/news/memorialna-kaplycja-na-hori-lysonja-rozpysana-ikonamy/> [in Ukrainian].
2. Butsmaniuk, Yulian (2006). Stinopys Zhovkivskoi tserkvy Khrysta Cholovikoliubtsia: albom [The mural of the Zhovkva Church of Christ the Man: an album] / uporiad. I. Hakh, O. Sydor. Lviv: Misioner [in Ukrainian].
3. Hakh, I. (2017). Epokha Mytropolyta. Ukrainske obrazotvorche mystetstvo pershoi polovyny KhKh stolittia: Velykomu Mytropolytovi prysviachuietsia [The Age of the Metropolitan. Ukrainian fine art of the first half of the twentieth century: Dedicated to the Great Metropolitan]. Lviv: Manuskrypt-Lviv [in Ukrainian].
4. Dundiak, I. (2019). Ukrainske tserkovne maliarstvo druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia (osoblyvosti funktsionuvannia, zberezhennia ta vidrodzhennia): dys. ... d-ra mystetstvosnavstva: 26.00.01 [Ukrainian church painting of the second half of the twentieth – early twenty-first century (features of functioning, preservation and revival): PhD in Art History: 26.00.01] / PNU im. V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

5. Ziatyk, B. (2017). Vidobrazhennia stylistyky modernizmu u stinopysakh khramiv Lvova 1990–2015 rr [Reflection of the style of modernism in the murals of churches in Lviv in 1990–2015]. *Narodoznavchi zoshyty*, 5(137), 1181–1189 [in Ukrainian].
6. Kosiv, R. (2019). Tserkovne mystetstvo rybotytskoho oseredku 1670–1760-kh rokiv: maistry, ikonohrafia, khudozhni osoblyvosti: dys. ... d-ra mystetstvoznavstva: 17.00.05 [Church art of the Ryboty center of 1670–1760s: masters, iconography, artistic features: PhD thesis: 17.00.05] / Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. Lviv [in Ukrainian].
7. Lesiv, T. (2019). Estetychnyi ta sotsialnyi vymir suchasnoho ikonopysu [Aesthetic and social dimension of modern iconography]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 377–381 [in Ukrainian].
8. Odrekhivskyyi, R. (2014). Ikonostasy v Halychyni v KhIKh – pershii polovyni KhKh st.: istoriia ta khudozhni osoblyvosti [Iconostases in Galicia in the Nineteenth and First Half of the Twentieth Century: History and Artistic Features]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 33, 282–291 [in Ukrainian].
9. Pryimych, M. (2017). Tserkovne profesiine maliarstvo Zakarpattia druhoi polovyny XVIII – pershoi polovyny XX st.: narodna tradytsiia, vizantiiska kanonichnist ta vplyvy zakhidnoievropeiskoho mystetstva [Church professional painting of Transcarpathia in the second half of the XVIII – first half of the XX century: folk tradition, Byzantine canonicity and influences of Western European art]. Uzhhorod: Karpaty [in Ukrainian].
10. Putsko, V. (2010). Ikonopys. Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 5 t. [Iconography. History of Ukrainian art: in 5 vols.] / holov. red. H. Skrypnyk. Kyiv: [IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy], 2010. T. 2: Mystetstvo serednikh vikiv, 637–653 [in Ukrainian].
11. Rudak, O. (2014). Zobrazhennia istorychnykh osib u suchasnomu monumentalnomu tserkovnomu maliarstvi Ukrainy. Tserkva arkhystratyha Mykhaila v seli Velyn na Lvivshchyni [Images of historical figures in modern monumental church painting of Ukraine]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 3, 273–278 [in Ukrainian].
12. Iakymova, O. (2017). Obraz Liudyny u monumentalnomu mystetstvi Skhidnoi Halychyny pershoi tretyny KhKh st.: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.05 [The Image of Man in the Monumental Art of Eastern Galicia of the First Third of the Twentieth Century: Candidate of Arts: 17.00.05] / Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. Lviv [in Ukrainian].
13. Bayet, C., Haugen, A., Wagner, J. (2009). *Byzantine Art*. New York, USA: Parkstone International [in English].

УДК 75.01:519.76+002.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-29>

Вікторія ГОЛОВЕЙ

докторка філософських наук, професорка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-8224-5970

Бібліографічний опис статті: Головей, В. (2024). Семіотика візуального мистецтва: теоретико-методологічний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*, 3, 213–220, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-29>

**СЕМІОТИКА ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА:
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

У статті висвітлені особливості семіотичного аналізу візуального мистецтва. Аналізуються такі дискусійні проблеми семіотики візуальних мистецтв як специфіка іконічного знаку, онтологічний статус зображення, знаково-символічна структура художньої репрезентації.

Мета статті – висвітлення теоретико-методологічного аспекту семіотики візуального мистецтва.

Методологія дослідження ґрунтується на синтезі семіотичного аналізу, філософської герменевтики і феноменології. Також були використані структурний підхід, методи термінологічної експлікації, порівняння та узагальнення.

Наукова новизна. Визначено й проаналізовано основні елементи семіотичної структури візуальних мистецтв. Обґрунтовано доцільність поєднання семіотичного методу з феноменологічним і герменевтичним підходами в їх дослідженні. Поглиблено експлікацію понять «іконічний знак», «репрезентація», «зображення».

Висновки. Твір образотворчого мистецтва – це не тільки семіотично-комунікативний, а й онтологічний феномен, в якому образи буття набувають осмисленого і видимого прояву. Художнє зображення не подвоює і не відображує життєву реальність, а зображує її, духовно перетворюючи в художніх образах. Семіозис візуального мистецтва має осягатись на основі його онтологічної структури, виходячи з таких ключових понять як «знак», «образ», «символ», «зображення», «репрезентація». Природа естетичної репрезентації іманентна знаково-символічній структурі художнього образу. Саме тому в дослідженнях візуального мистецтва семіотичний метод доцільно поєднувати з феноменологічним і герменевтичним підходами. Аналіз методологічного потенціалу такого синтезу і можливостей його застосування у візуальних дослідженнях, зокрема в теорії візуальних мистецтв і візуальній культурології, може стати перспективним напрямком подальших досліджень.

Ключові слова: візуальне мистецтво, семіотика, методологія, візуальні дослідження, іконічний знак, зображення, репрезентація, герменевтика, феноменологія.

Viktorija GOLOVEI

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-8224-5970

To cite this article: Golovei, V. (2024). Semiotyka vizualnoho mystetstva: teoretyko-metodolohichnyi aspekt [Semiotics of visual art: the theoretical and methodological aspects]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 3, 213–220, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-29>

**SEMIOTICS OF VISUAL ART:
THE THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS**

The article highlights the peculiarities of semiotic analysis of visual art. Such debatable problems of the semiotics of visual arts as the specifics of the iconic sign, the ontological status of the image and the sign-symbolic structure of artistic representation are analyzed.

The purpose of the paper is to highlight the theoretical and methodological aspect of the semiotic analysis of visual art.

The **research methodology** is based on the synthesis of semiotic analysis, philosophical hermeneutics and phenomenology. Structural approach, methods of terminological explication, comparison and generalization were also used.

Scientific novelty. *The main elements of the semiotic structure of visual arts are defined and analyzed. The explanation of the concepts of “iconic sign”, “representation”, “image” is deepened. Features and problems of semiotic analysis of visual art are highlighted. The expediency of combining the semiotic method with phenomenological and hermeneutic approaches is substantiated.*

Conclusions. *A work of fine art is not only a semiotic-communicative, but also an ontological phenomenon, in which the images of existence acquire a meaningful and visible manifestation. An artistic image does not duplicate and reflect life’s reality, but depicts it, spiritually transforming it into artistic images. The semiosis of visual art should be understood on the basis of its ontological structure, based on such key concepts as “sign”, “image”, “symbol”, “picture”, “representation”. The nature of aesthetic representation is immanent in the sign-symbolic structure of the artistic image. That is why it is advisable to combine the semiotic method with phenomenological and hermeneutic approaches in visual art research. Analysis of the methodological potential of such a synthesis and the possibilities of its application in visual studies, in particular in the theory of visual arts and visual cultural studies, may become a promising direction for further research.*

Key words: *visual art, semiotics, methodology, visual studies, iconic sign, image, representation, hermeneutics, phenomenology.*

Актуальність проблеми. Сучасна художня культура характеризується стрімким зростанням візуального контенту: з одного боку, невпинно збільшується кількість технічно створених копій вже існуючих зображень, з другого, відбувається потужний розвиток цифрового мистецтва. Візуальний поворот у культурі відображає ситуацію, коли візуальні образи стали домінуючою способом трансляції інформації. Ці процеси призводять до зміни стратегій художньої творчості, якісних і кількісних параметрів мистецтва. Художні образи беруть активну участь в процесах культурної комунікації в якості знаків і символів, які транслюють важливі значення, впливаючи на почуття, думки й поведінку людини. Це актуалізує використання семіотичного підходу в аналізі мистецтва в контексті візуальних культурних досліджень (*Visual Cultural Studies*), і ширше – візуальної гуманітаристики (*Visual Humanities*). У цих дослідженнях візуальність концептуалізується як культурно-семантичний конструкт, акцент зміщується на соціокультурний контекст розвитку медіа і актуальних художніх практик, Тому на передній план в аналізі мистецтва поруч із мистецтвознавством висуваються культурологія, постструктуралізм, семіотика.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналізуючи наукові публікації, присвячені семіотичним дослідженням візуальних мистецтв, слід відзначити їх малочисельність у порівнянні з семіотичними літературно-лінгвістичними дослідженнями. Навіть у фундаментальних працях таких корифеїв семіотики, як Чарльз Пірс, Чарльз Морріс, Ролан Барт або Умберто Еко, аналізу візуальних мистецтв відводиться доволі скромне місце (Barthes, 1999; Eco, 1979; Morris, 1971; Peirce, 2014). Методо-

логічний потенціал семіотики в гуманітарних науках окреслено в колективній монографії українських науковців «Семіотичний аналіз явищ культури» (2021), в якій представлено широкий спектр аналізу явищ культури з використанням семіотичного підходу, проте візуальним мистецтвам тут не приділено уваги. Структурно-семіотичний аналіз українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. здійснив П. Храпко (2014). Естетичний семіозис в образотворчому мистецтві досліджував Д. Левченков (2016). Відомий український культуролог і естетик Володимир Личковах проаналізував семіотичний аспект образотворчості представників українського та польського авангарду у світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (Личковах, 2021).

Значного поширення семіотичний аналіз набув у візуальній соціології та візуальній культурології. Зокрема, семіотичний підхід до вивчення феномену графіті застосовано в дослідженні української науковиці М. Чікарькової (Чікарькова, 2019). Досить вдало оперує семіотичним методом відомий словенський культуролог Митя Великоня в своєму ґрунтовному дослідженні політичних графіті на постсоціалістичних Балканах і в Центральній Європі (Великоня, 2023).

Водночас дослідники відзначають, що поширення семіотики на візуальні мистецтва пов’язано з великими труднощами (Crow, 2022). Зокрема, на це звернув увагу і У. Еко, зазначаючи, що у візуальному образотворчому ряді досить важко виділити мінімальні дискретні одиниці а також спільні критерії їх систематизації, спираючись на які можна було б побудувати відповідну знакову систему (Eco, 1979, p. 191–192). Відкритими питаннями

семіотики залишаються сутнісні характеристики іконічного знаку, знаково-символічна структура художньої репрезентації, що актуалізує осмислення методологічного аспекту цієї проблематики.

Відповідно, метою нашого дослідження є висвітлення теоретико-методологічного аспекту семіотичного аналізу візуального мистецтва й експлікація відповідного категоріального апарату.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звернення до семіотики передбачає врахування принаймні двох її ключових аспектів. Передусім, вона є сучасною науковою дисципліною, появу якої передбачив ще Фердинанд де Соссюр на початку ХХ століття (Соссюр, 1998). Ця дисципліна сформувалася в якості специфічної галузі знання, об'єктом якого є сфера знакової комунікації. Водночас семіотика як теорія знаків і знакових систем повстає в якості наукового методу, важливого для широкої сфери гуманітарних досліджень – мовознавства, логіки, психології, естетики, культурології та ін. Цю подвійність свого часу відзначив Ч. Морріс: «Відношення семіотики до наук подвійне: з одного боку, семіотика – це наука серед інших наук, а з іншого боку, це – інструмент наук» (Morris, 1971, p. 59).

Як відомо, в семіотичному дискурсі центральне місце займає поняття «знак», за яким закріпився статус універсального посередника між усією множинністю значень і тими, хто ці значення прагне досягнути (реципієнтами). В семіотичній концепції Ч. Пірса знаковий принцип проголошено основним способом будь-якого культурного самовираження. Все, що можна пізнати, будь-яке смислове, предметне або експресивне значення репрезентується в знаковій формі. Людина об'єктивно, онтологічно узалежнена від знакових форм самовираження, смислотворення і спілкування зі світом. Ч. Пірс вважав, що будь-який знак детермінований своїм об'єктом (денотатом). Виходячи з трактування відносин між знаками і репрезентованими ними об'єктами, він зробив найбільш відомий на сьогодні варіант класифікації знаків, вирізняючи «знаки-ікони», «знаки-індекси» і «знаки символи» (CP 2.92). На думку Ч. Пірса, в мистецтві можна виявити найрізноманітніші знаки, але знаком, без якого взагалі не може бути візуального мистецтва,

є іконічний (зображальний) знак, або попросту зображення; критерієм іконічності Пірс вважає подібність знаку до означуваного об'єкту (Peirce, 2014).

Водночас Ч. Морріс стверджує, що кожний витвір мистецтва є іконічним знаком, як і весь естетичний тип мовлення (Morris, 1971, p. 23). За Ч. Моррісом, іконічним є знак, який має певні якості, властиві його денотату (тобто, означуваному предмету): «знак виявляє в собі властивості, які має його об'єкт як денотат, і в такому випадку він є іконічним знаком; якщо це не так, знак, що характеризує, можна назвати символом. Фотографія, карта зоряного неба, модель – іконічні знаки; тоді як слово *фотографія*, назви зірок та хімічних елементів – символи» (Morris, 1971, p. 24). Тобто, Морріс дотримується в загальних рисах класифікації, розробленої Ч. Пірсом, дещо конкретизуючи видові характеристики знаків. Водночас він акцентує увагу на проблематичності дефініції іконічного знаку: «Не будемо забувати про те, що іконічний знак тільки в певних своїх аспектах подібний до того, що він означає. Отже, іконічність – питання ступеню» (Morris, 1971, p. 77). Особливий інтерес до цього типу знаків зрозумілий, адже до них відносять усі зображення, у тім числі й твори образотворчого мистецтва.

У своєрідний спосіб трактує семіотичну специфіку візуальних образів Ролан Барт, який передусім приділяє увагу фотографічним і кінематографічним зображенням. Французький семіотик розглядає їх як гетерогенні об'єкти, в яких поєднуються умовні знаки й аналогові зображення. При цьому він вважає, що фотографії – точний аналог реальності, тому між фізичною реальністю і її фотографічним зображенням може бути відсутня опосередковуюча інстанція коду. За Бартом, «фотографія (в її “буквальному” вимірі), в силу своєї відверто аналогічної природи, є, мабуть, повідомленням без коду. Тому структурний аналіз зображення повинен проводитися специфічними засобами, з урахуванням того, що з усіх видів зображень тільки фотографія здатна передавати інформацію (буквальну), не вдаючись при цьому ні до допомоги дискретних знаків, ні до допомоги будь-яких правил трансформації» (Barthes, 1999, p. 39). Водночас Барт проводить розрізнення між фотографією як повідомленням без

коду, і малюнком, який, навіть будучи денотативним, є повідомленням, побудованим на базі певного коду» (Barthes, 1999, р. 39).

На нашу думку, це розрізнення важливе в методологічному аспекті для обґрунтування специфіки семіотичного аналізу різних видів зображень. Барт вважає, що семіотична інтерпретація фотографії здійснюється переважно на рівні денотації – буквального значення знаку, адже фотографія буквально відтворює видимі форми реальності; в той час як семіотика образотворчого мистецтва (малюнок, друкована графіка, живопис) має звертати більше уваги на конотативні значення – чуттєво-емоційні, соціокультурні, ідеологічні тощо. Йдеться про рівні сигніфікації, про різне співвідношення денотативних і конотативних значень. При цьому мається на увазі, що денотація як буквальне фіксоване значення, не потребує коду для розуміння; у той час як конотативні значення, будучи конвенційними й асоціативними, змінюються залежно від контексту, тому їх інтерпретація потребує знання семіотичного коду.

Цю відмінність Барт детально роз'яснює на прикладі малюнку в його співставленні з фотографією: по-перше, малюнок – це не буквально, а «перетворене» зображення; по-друге, культурно-семіотичні коди, закладені в основу цього перетворення, історично змінюються (наприклад, наявність або відсутність перспективи); по-третє, малюнок не відтворює всі деталі зображуваного об'єкту (інколи це тільки контур), залишаючись при цьому повноцінним повідомленням. Отже, в малюнку «радикально змінюється співвідношення денотативного та конотативного повідомлень; перед нами не ставлення природи до культури, як у фотографії, а співвідношення двох культур: “мораль” малюнка не збігається з “мораллю” фотографії» (Barthes, 1999, р. 39). Тобто, в образотворчому мистецтві переважають конотативні значення, що транслюють соціокультурною інформацією. Художнє зображення призначене не тільки для індивідуального сприйняття й естетичного задоволення, а й для трансляції культурно-значимої інформації, культурних повідомлень і кодів.

На думку відомого італійського семіотика Умберто Еко, «головне питання семіології візуальних комунікацій полягає у тому, щоб зрозуміти, як виходить так, що пластичний

і фотографічний знак, які не мають жодного спільного матеріального елементу з речами, виявляються подібними на ці речі» (Еко, 1979, р. 200–201). Він вважає, що поняття іконічного знаку є своєрідним викликом семіотиці (Еко, 1979, р. 191). Еко припускає, що візуальний знак певним чином передає співвідношення реальних форм, чим і задається код впізнання. Результатом його доволі суперечливих міркувань став наступний висновок: «Іконічний знак є моделлю відносин між графічними феноменами, ізоморфною тій моделі перцептивних відносин, яку ми вибудовуємо, коли впізнаємо або пригадуємо певний об'єкт. Якщо іконічний знак і має із будь-чим спільні властивості, то не з об'єктом, а із структурою його сприйняття» (Еко, 1979, р. 216–217). Це визначення породжує масу запитань, наприклад, наскільки виправданим є застосування подібної термінології, чи не впадаємо ми в такому випадку в психологізм і суб'єктивізм (адже процес сприйняття має суб'єктивний характер)? А головне, ця дефініція не відкриває можливостей для прояснення онтологічної природи зображення, його співвідношення з реальністю, його виражального потенціалу.

На нашу думку, співвідношення знаку і реальності в образотворчому мистецтві найбільш адекватно характеризується поняттям «репрезентація». Етимологічна розвідка свідчить, що це поняття зберегло семантичний зв'язок з латинським *presentatio* (представлення, пред'явлення) в значенні представлення можливості відтворити, поновити уявлення про ціле за його частиною (*pars pro toto*), або представлення певного ідеального змісту в його чуттєвому образі.

У семіотичному аспекті репрезентація є різновидом знакового відношення. Проте семіотична природа художньої репрезентації є доволі специфічною, оскільки тут має місце не просте указування на «інше», а безпосереднє представлення цього іншого через його образ, який виражає його смисл. Через репрезентацію людина здатна об'єктувати в художніх зображеннях доволі значимий ідеальний зміст, досягнути смисл «іншого» у спів-присутності. При цьому варто пам'ятати, що формально-змістова специфіка репрезентацій, критерії їх адекватності та особливості їх сприйняття та інтерпретації зумовлені соціокультурними факторами.

Репрезентація уможливується присутністю її об'єкта в досвіді, його самоданністю. Тобто уявлення, що репрезентуються, повинні мати свій прообраз у людському досвіді. Так, наявність уявлень про священне в духовному досвіді людини зумовлює вмотивованість їх художньо-образної репрезентації. Породжені міфо-релігійною свідомістю, такі уявлення об'єктивуються в різноманітних зображеннях, в яких вони досягають представленості й вираженості. Для релігійної свідомості важливо привести в спів-присутність і тим самим актуалізувати священні смисли в художніх образах. Між образом і первообразом існує онтологічний зв'язок, тому кожне зображення – своєрідний інваріант буття первообразу. До слова, подібну аргументацію використовували візантійські богослови, обґрунтовуючи сутнісний зв'язок між зображенням-іконою і Божественним первообразом (Головей, 2015). В такому розумінні репрезентація – процес трансформації ідеального (повноти смислу) в реальність художнього зображення. Суть цього процесу полягає в символічній референції між певною реальністю (референтом) та символом-представником (у термінології Ч. Пірса – репрезентаментом). Останній є повноважним представником репрезентованої реальності, генеруючи навколо себе поле смислотворення та інтерпретацій.

Поглиблена експлікація поняття «репрезентація» передбачає його семантичне співвіднесення із поняттям «зображення». Ці два поняття тісно взаємопов'язані. Проте здебільшого в поняття «зображення» сьогодні вкладається доволі аморфний зміст. У посткантівській традиції розуміння естетичного як автономної сфери свідомості зображення сприймаються як такі, що існують самі по собі, як цілісні й самодостатні. Таке спрощене розуміння художнього зображення виникає в епоху Нового часу. Уся ж попередня філософсько-естетична й богословська традиція його осмислення ґрунтувалася на онтологічній проблематиці, започаткованій Платоном і Аристотелем.

Так, німецький філософ-герменевтик Ганс-Георг Гадамер наголошує, що «естетичне поняття зображення... – не довільне узагальнення; воно відповідає історично обумовленому стану проблематики у філософській естетиці, що врешті-решт сягає платонізму...» (Gadamer, 2006, p. 132). Семантичне поле поняття «зобра-

ження» є доволі широким. У його основі – формальна або якісна подібність із зображуваним об'єктом, тобто певний ступінь ізоморфізму (від гр. *isos* – подібний, однаковий). Це відображення, повторення, відтворення форми певного об'єкта (поняття форми береться у ширшому розумінні – як зовнішньої, так і внутрішньої). Водночас зображення можна розуміти і як трансформацію реальності в образ, як «виведення в образ». Етимологічна близькість понять існує в багатьох мовах (наприклад, німецьке *Bild* – це і зображення, і картина, і образ).

У найширшому розумінні зображеннями можна вважати весь образний універсум свідомості й культури, усі культурні форми. На думку вітчизняного дослідника Ю. Г. Легенького, який трактує зображення як універсальний інваріант культуротворчості, «фактично все побачене або видиме є зображенням у метакультурному й панкультурному розумінні реальності» (Легенький, 1995, с. 19). У певному сенсі зображення конститує культурне буття, реалізуючи діалектичну єдність культуротворчості. Особливого статусу це поняття набуло в естетико-семіотичному дискурсі, у якому зображення трактується як універсальний знак, як родова ознака мистецтва. Звичайно, зображення не має безпосереднього фізичного зв'язку з об'єктом, який воно репрезентує. Більше того, об'єкт (референт) може не існувати в природі, бути уявним. У будь-якому разі, незалежно від того, існує зображуваний об'єкт у природі чи ні, репрезентується не він безпосередньо, а уявлення про нього, людські ідеї та почуття.

Глибше зрозуміти цей аспект допоможе звернення до феноменології, зокрема згадаємо, як Едмунд Гуссерль визначає особливості естетичного споглядання художньо-образних репрезентацій на прикладі відомої гравюри Албрехта Дюрера «Лицар, Смерть і Диявол»: «Тут ми передусім вирізняємо звичайне сприйняття, корелятом якого є річ “гравюрний лист” – ось цей лист у папці з гравюрами. По-друге, перцептивне сприйняття, у якому сприймаємо окреслені чорними лініями й не розфарбовані фігурки – “лицар на коні”, “смерть” та “диявол”. В естетичному ж спогляданні ми не звернені до них як до об'єктів, – ми звернені до них як до репрезентованих “в образі”, точніше як до “відображених” реальностей, лицаря

з плоті і крові тощо. ... Образ-об'єкт, що відображує, не перебуває перед нами ні як суцільний, ні як не-суцільний, ні у будь-якій іншій модальності покладання, або ж він усвідомлюється як суцільний, але як нібито суцільний – у модифікації нейтральності буття. Однак так само перебуває і відображене, якщо наше відношення – тільки естетичне і ми сприймаємо його тільки як образ, не ставлячи на ньому печатки буття або небуття» (Husserl, 2014, р. 343–344). Звичайно, художній образ є трансцендентним відносно матеріального предмета, яким є гравірований лист або розфарбоване полотно. Його конституують напруги, сили, які містяться усередині художньої форми. В момент переходу від звичайного перцептивного сприйняття художнього зображення на рівень естетичного відбувається певна трансценденція. Отже, сила впливу художнього зображення полягає не стільки у впізнаванні, і не в буквальному значенні образів, скільки у «схопленні» та переживанні глибшого смислового контексту. На тій самій гравюрі Дюрера лицар, який перебуває поміж смертю і дияволом, репрезентує щось таке, що має відношення до фундаментальних засад людської екзистенції, до трагічної ситуації, яка вимагає від людини граничної мужності й сили.

Репрезентація почуттів та уявлень людини і є реальністю художніх зображень, яка суттєво відрізняється від фізичної реальності як духовно перетворена. Мистецтво має свою буттєву самоцінність. Тому воно не подвоює і не відображує життєву реальність, а зображує її, духовно перетворюючи в художніх образах. Художнє зображення – це конструювання перетворених форм, відсутніх у реальності, а не механічне копіювання, наслідування природі. Репрезентація – пред-ставлення форми як такої, як оче-видної, а отже – трансформація ідеальних уявлень у реальну присутність. Репрезентативна форма – це завжди при-сутність, вона невіддільна від понять смисл, сутність, зміст. Тому репрезентація – це водночас і смислове вираження, і реактуалізація присутності, тобто буття в усій його смисловій повноті.

У художньому зображенні відбувається не пасивне відтворення естетичних якостей об'єкту, а ніби концентрація, згущення естетич-

них якостей, які можуть свідомо або підсвідомо акцентуватися, підсилюватися, висуватися на передній план у вигляді експресивної чуттєвої форми, а можуть і струменіти потужними смисловими енергіями ейдетичної (внутрішньої) форми, навіть за умов стриманості чуттєво-формальних виражальних засобів. У цьому в повній мірі проявляється двоїста природа естетичного як чуттєво-духовного, відповідно, одна з сторін може переважати у виражальному плані. Цим певною мірою пояснюється унікальна функціональна природа образотворчого мистецтва як універсального виразника всього розмаїтого багатства людської чуттєвості і всієї багатовимірної глибини людської духовності, адже художній образ, художня форма – це семіотичні структури з найбільш інтенсивним виражальним потенціалом, які репрезентують доміанти світовідношення, повноту чуттєво-духовного досвіду, всієї ієрархії ціннісних уявлень людини.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Семіотичний підхід виявив свою ефективність в аналізі знаково-символічної природи художніх зображень. Водночас, слід враховувати, що твір образотворчого мистецтва – це не тільки семіотично-комунікативний, а й передусім онтологічний феномен, в якому образи буття набувають осмисленого і видимого прояву. Художнє зображення не подвоює і не відображує життєву реальність, а зображує її, духовно перетворюючи в художніх образах. Семіозис візуального мистецтва має осягатись на основі його онтологічної структури, виходячи з таких ключових понять як знак, образ, символ, зображення, репрезентація. Природа естетичної репрезентації іманентна знаково-символічній структурі художнього образу. Саме тому в дослідженнях візуального мистецтва семіотичний метод доцільно поєднувати з феноменологічним і герменевтичним підходами. Аналіз методологічного потенціалу такого синтезу і можливостей його застосування в таких наукових напрямках як візуальні дослідження, зокрема теорія візуальних мистецтв і візуальна культурологія, може стати перспективним напрямком подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Camera lucida. / Пер. з фр. Харків : видавництво МОКСОР, 2023. 176 с.
2. Великоня М. Зображення незгоди: політичні графіті та вуличне мистецтво постсоціалістичного переходу. Одеса : Видав. дім «Гельветика», 2023. 316 с.
3. Головей В. Теорія символічного образу у богослов'ї Псевдо-Діонісія Ареопагіта та Максима Сповідника. *Релігія та соціум*. 2015. № 1–2. С. 20–26.
4. Левченков Д. О. Естетичний семіозис в образотворчому мистецтві : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2016. 20 с.
5. Легенький Ю. Г. Культурологія зображення. Київ: ДАЛПУ, 1995. 411 с.
6. Семіотичний аналіз явищ культури. К. : Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України, 2021. 396 с.
7. Соссюр Ф. Курс загальної лінгвістики. К. : Основи, 1998. 324 с.
8. Храпко П.Ю. Естетичний дискурс українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. : структурно-семіотичний аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2014. 20 с.
9. Чикарькова М.Ю. Графіті як знак : семіотичний підхід до вивчення феномену. *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. 2019. Вип. 18. С. 92–98.
10. Barthes R. The rhetoric of the image. *Visual culture : the reader / Ed. Evans, J. & Hall, S.* London : Sage Publications, 1999. 33–40 pp.
11. Crow D. Visible Signs : An Introduction to Semiotics in the Visual Arts (4th edition). Bloomsbury Publishing, 2022.
12. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 354 pp. URL: <https://archive.org/details/umbertoecoatheryofsemioticszlib.org/page/n189/mode/2up?view=theater> (дата звернення: 19.05.2024).
13. Gadamer H.-G. Truth and Method. London–New York : Continuum, 2006. 601 pp. URL: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/908863/mod_resource/content/1/truth-and-method-gadamer-2004.pdf (дата звернення: 20.04.2024).
14. Husserl E. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy : First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology. Indianapolis : Hackett publishing, 2014. 376 pp.
15. Morris, Charles W. 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: 30.04.2024).
16. Peirce Ch. Collected Papers (CP). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Electronic Edition)*. URL: <https://colorsemiotica.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (дата звернення: 28.05.2024).

REFERENCES:

1. Bart, R. (2023). Camera lucida / Per. z fr. Kharkiv : vydavnytstvo MOKSOP [in Ukrainian].
2. Velikonja, M. (2023). Zobrazhennia nezghody: politychni hrafiti ta vulychne mystetstvo postsotsialistychnoho perekhodu [Images of Dissent: Political Graffiti and Street Art in the Post-Socialist Transition]. Odesa : Vydav. dim «Helvetyka», 316 s. [in Ukrainian].
3. Golovei, V. (2015). Teoriia symvolichnoho obrazu u bohoslovi Psevdo-Dionisiia Areopahita ta Maksyma Spovidnyka [The theory of the symbolic image in the theologians Pseudo-Dionysius the Areopagite and Maximus the Confessor]. *Relihiia ta sotsium – Religion and society*, 1–2, 20–26 [in Ukrainian].
4. Levchenkov, D. O. (2016). Estetychnyi semiozys v obrazotvorchomu mystetstvi [Aesthetic semiosis in fine art]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
5. Lehenkyi, Yu. H. (1995). Kulturolohiia zobrazhennia [Culturology of the image]. Kyiv : DALPU. 411 s. [in Ukrainian].
6. Semiotychnyi analiz yavyshech kultury [Semiotic analysis of cultural phenomena]. (2001). K. : Instytut filosofii imeni H.S. Skovorody NAN Ukrainy. 396 s. [in Ukrainian].
7. Sossiur, F. (1998). Kurs zahalnoi linhvistyky [Course in general linguistics]. K. : Osnovy. 324 s. [in Ukrainian].
8. Khrapko, P.Iu. (2014). Estetychnyi dyskurs ukrainskoho avanhardnoho mystetstva pershoi tretyny XX st.: strukturno-semiotychnyi analiz [Aesthetic discourse of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century: structural and semiotic analysis]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv, 2014. 20 s. [in Ukrainian].
9. Chikarkova, M.Iu. (2019). Hrafiti yak znak: semiotychnyi pidkhid do vyvchennia fenomenu [Graffiti as a sign: a semiotic approach to the study of the phenomenon]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu – Bulletin of the Mariupol State University*. Vyp. 18, 92–98 [in Ukrainian].
10. Barthes, R. (1999). The rhetoric of the image. *Visual culture: the reader / Ed. Evans, J. & Hall, S.* pp. 33–40, London: Sage Publications, 1999 [in English].
11. Crow, D. (2022). Visible Signs : An Introduction to Semiotics in the Visual Arts (4th edition). Bloomsbury Publishing [in English].

12. Eco U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press. URL: <https://archive.org/details/umbertoecotheoryofsemioticszlib.org/page/n189/mode/2up?view=theater> (last accessed : 08.06.2024) [in English].
13. Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method*. London – New York : Continuum. URL: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/908863/mod_resource/content/1/truth-and-method-gadamer-2004.pdf (last accessed : 04.06.2024) [in English].
14. Husserl, E. (2014). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy : First Book : General Introduction to a Pure Phenomenology*. Indianapolis : Hackett publishing [in English].
15. Morris, Ch.W. (1971). *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague : Mouton. URL: <https://www.degruyter.com/document/https://doi/10.1515/9783110810592.415/html> (last accessed : 10.06.2024) [in English].
16. Peirce, Ch. (2014). *Collected Papers (CP)*. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Electronic Edition)*. URL: <https://colorysemiotica.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (last accessed: 05.06.2024) [in English].

УДК 008:391]:316.73:070

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-30>

Ксенія ГРИЦИНА

студентка 4 курсу кафедри культурології факультету культури та мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0009-0000-6335-7283

Ольга МОСКВИЧ

кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-6964-7863

Бібліографічний опис статті: Грицина, К., Москвич, О. (2024). Стандарти жіночої краси в контексті медіатизації сучасної культури. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 221–229, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-30>

СТАНДАРТИ ЖІНОЧОЇ КРАСИ В КОНТЕКСТІ МЕДІАТИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Феномен краси має багато філософських вимірів у культурі, в даному дослідженні розглянуто культурологічний аспект стандартизації жіночої краси в контексті сучасної медіакультури.

Метою розвідки є здійснення культурологічного аналізу стандартів жіночої краси ХХ–ХХІ століть в контексті медіатрансформацій у культурі.

Методологією дослідження слугують теорії аналітики культури й антропології медіа. Мета нашої розвідки зумовила застосування комплексу загальнонаукових та культурологічних методів. Зокрема, було залучено метод аналізу відкритих джерел, аналізу візуального контенту, структурно-функціональний та історичний методи, метод порівняння і синтезу, герменевтичний та семіотичний підходи.

Наукова новизна. Авторами здійснено культурологічний аналіз стандартизації жіночої краси в ХХ столітті в контексті західної медіакультури, виявлено вплив соціальних мереж на розвиток сучасної індустрії краси та визначено роль «нових» медіа у формуванні критеріїв жіночої краси в культурі ХХІ століття.

Висновки. Уявлення про стандарти краси в ХХ столітті змінювалися з кожним десятиліттям, зовнішній вигляд став способом самовираження, а медіа – його транслятором. Найяскравіші приклади стандартизації жіночої краси спостерігаються в контексті масової культури, зокрема моди, кіно та реклами. На основі здійсненого дослідження запропоновано виділити наступні стандарти жіночої краси у ХХ столітті: «дівчата Гібсона», «флеппери», «гламур», образ «сильної жінки», «хранителька домашнього вогнища» із пропорціями «90–60–90», «твіггі», «спортивна статура» та «героїновий шик». На початку ХХІ століття головним майданчиком для поширення стандартів краси стають соціальні медіа, які не лише надають нові можливості для комунікації та переосмислення ідеалів через інклюзивність, бодіпозитив і самоприйняття, а й містять нові небезпеки, пов'язані з інтенсивністю розвитку індустрії краси і використанням цифрових технологій. Здійснений аналіз стандартизації жіночої краси демонструє тимчасовість таких ідеалів. Прийняти стандарти – це вибір реципієнта, який повинен здійснюватися усвідомлено та виважено, що актуалізує формування особистісної медіакультури і критичного мислення.

Ключові слова: краса, стандарт краси, медіакультура, соціальні мережі, засоби масової інформації, мода, кіно, реклама.

Kseniia HRYTSYNA

4th year student of the Cultural Studies at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0009-0000-6335-7283

Olha MOSKVYCH

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-6964-7863

To cite this article: Moskvych, K., Moskvych, O. (2024). Standarty zhinochoi krasyy v konteksti mediatyzatsii suchasnoi kultury [Standards of female beauty in the context of mediatization of modern culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 221–229, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-30>

STANDARDS OF FEMALE BEAUTY IN THE CONTEXT OF MEDIATIZATION OF MODERN CULTURE

The phenomenon of beauty has many philosophical dimensions in culture, this study examines the cultural aspect of the standardization of female beauty in the context of modern media culture.

The purpose of the research is to carry out a cultural analysis of the standards of female beauty of the 20th and 21st centuries in the context of media transformations in culture.

The methodology of the research is based on the theories of culture analytics and media anthropology. The goal of our investigation determine the application of a complex of general scientific and cultural methods. In particular, methods such as the analysis of open sources, visual content analysis, structural-functional and historical methods, method of comparison and synthesis, and hermeneutic and semiotic approaches were involved.

Scientific novelty. The authors carried out a cultural analysis of the standardization of female beauty in the 20th century in the context of Western media culture, identified the influence of social media on the development of the modern beauty industry, and determined the role of “new” media in shaping the criteria of female beauty in the culture of the 21st century.

The conclusions drawn from the research indicate that the standards of beauty in the 20th century evolved with each decade, where appearance became a way of self-expression, and media served as its transmitter. The most vivid examples of the standardization of female beauty are observed in the context of mass culture, including fashion, cinema, and advertising. Based on the conducted research, the following standards of female beauty in the 20th century were identified: “Gibson Girls,” “flappers,” “glamour,” the image of the “strong woman,” the “guardian of the hearth” with the proportions “90–60–90,” “Twiggy,” “athletic build,” and “heroic chic.” At the beginning of the 21st century, social media emerged as the main platform for disseminating beauty standards, which not only provide new opportunities for communication and rethinking ideals through inclusivity, body positivity, and self-acceptance but also contain new dangers associated with the intensity of the development of the beauty industry and the use of digital technologies. The analysis of the standardization of female beauty demonstrates the temporality of such ideals. Adopting standards is a choice of the recipient, which must be made consciously and carefully, which actualizes the formation of personal media culture and critical thinking.

Key words: beauty, beauty standard, media culture, social networks, mass media, fashion, cinema, advertising.

Актуальність проблеми. Стандарти краси завжди були поширеними і важливими в історії культури, сьогодні вони впливають на повсякденну взаємодію через засоби масової інформації (ЗМІ) та комерційний світ. Саме вони визначають, які елементи і особливості зовнішності людини є привабливими в конкретному культурному середовищі – від форми тіла до пропорцій обличчя, зросту і ваги. Впродовж віків вчені намагалися пояснити, чому виникають і утверджуються ті чи інші ідеали, однак дискусії тривають досі. У ХХ столітті ЗМІ пропитували ідеали зовнішнього вигляду та просували різноманітну продукцію задля їх досягнення. Тілесність масово стала об’єктом маніпуляцій. Головним майданчиком для поширення цих елементів краси у ХХІ столітті стають соціальні медіа, що актуалізує переосмислення і культурологічне дослідження стандартів жіночої краси в контексті медіакультури

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В роботі використано теоретичні напрацювання таких дослідників як Ж. Бодріяр, Н. Вульф,

В. Даніл’ян, Г. Ковальова, С. Крейг, А. Мазур, М. Маклюен, В. Петрушенко, Д. Ярош. Окрім того, здійснено аналіз реклами, кінематографа, засобів масової інформації та контенту соціальних мереж. Зокрема, у 2019 році була опублікована стаття «Сприйняття та обман: людська краса і мозок», яку написав Д. Ярош, дослідник у галузі поведінкових наук. В ній стверджується, що стандарти краси зумовлені людською природою, яка прагне репродуктивного здоров’я, а також здійснено спробу пояснити, чому люди схильні до маніпуляцій, використовуючи одяг, макіяж та інші методи, щоб здаватися привабливішими. У статті «Медіа сьогодні: недосяжні стандарти краси», опублікованій на сайті «Мережі розширення прав і можливостей дівчат», йдеться про вплив соціальних мереж на самооцінку жінок. «88% респонденток, з понад тисячі опитаних дівчат-підлітків, вважають, що засоби масової інформації чинять на них сильний тиск, щоб вони схудли. Молодим дівчатам важливо шукати бодіпозитивних знаменитостей, щоб зрозуміти, що краса – це

бути собою і приймати себе», – стверджується у статті (Gonzalez, 2016). За К. Уоллерстайном у сучасній рекламі продукуються ідеали для наслідування, які є бажаними, проте недосяжними. Ці конвенційно привабливі образи жіноцтво традиційно вважає за обов'язковий припис для досягнення успіху. Через насаджування недосяжних стандартів засобами медіа у жінок формується незадоволення зовнішнім виглядом у різних виявах. Варто зазначити, що попри значний інтерес до проблеми стандартизації жіночої краси в медіакulturі, відсутні ґрунтовні наукові дослідження даної проблеми, зокрема в українському культурологічному дискурсі, що підтверджує актуальність даної розвідки.

Мета дослідження – здійснити культурологічний аналіз стандартизації жіночої краси у медіа ХХ–ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Краса як культурне та естетичне поняття існує з давніх часів та побутує у кожній культурі, оскільки людині притаманна естетизація власного життя і відчуття задоволення своїм зовнішнім виглядом. Це стає запорукою підвищення самооцінки, впевненості у собі та своїх діях, позитивного ставлення до власного «Я», врешті, краса є вагомою частиною самовираження та конструювання міжособистісних відносин. Стандарти краси визначають, які елементи та риси людського зовнішнього вигляду є привабливими в тому чи іншому суспільстві в певний період. Насамперед, звернімося до філософсько-культурологічних витоків осмислення краси в історії культури. Геракліт вважав, що справжня краса органічно виходить із протистояння протилежностей (космічне та хаотичне, симетричне й асиметричне, парне й непарне). Філософи піфагорійської школи вбачали прекрасне у числових пропорціях, Діоген – у співмірності, а Демокріт – у гармонії й рівноваженості. Давні греки були переконані, що краса присутня у всьому, що є в космосі, незалежно від людського сприйняття і втручання. Середньовічні мислителі вбачали красу в духовності і вважали її творінням Бога. Ренесанс повертає дискурс прекрасного до поглядів Античності, додаючи притаманний Відродженню антропоцентризм, зокрема до ідеальних пропорцій людського тіла та матеріального світу загалом. Збудований на раціоналізмі класицизм вважав ідеалом витон-

ченість та певну суворість форм і чуттєвості. Особливим періодом у розвитку розуміння краси стало французьке Просвітництво, коли такі мислителі як Ф. Вольтер і Д. Дідро ввели в естетику концепцію суб'єктивності людської краси. І. Кант та Ф. Шіллер у своїх працях писали про рівновагу чуттєвості та розуму як найвищий вияв прекрасного. Г. Гегель вважав, що краса окремої людини – це віддзеркалення ідеалів соціуму, в якому вона перебуває. ХХ століття дозволило розквітнути плюралізму й терпимості до різних граней прекрасного і потворного, допускаючи вияв прихованих потягів та бажань. У сьогоденні науково-технічний прогрес прискорює темпи життя, а разом з тим все швидше змінюються стандарти краси (Петрушенко, 2006).

Для осмислення стандартів жіночої краси в контексті медіатизації культури необхідно простежити динаміку змін і виявити тенденції у стандартизації жіночої краси кінця ХІХ та впродовж ХХ століття. В сучасній медіаральності домінує візуальний складник, зокрема і для поширення ідеалів краси, тому ми передусім звертаємося до аналізу візуальних медіа. «Дівчина Гібсона» вважається першим національним стандартом краси в Сполучених Штатах Америки, що був актуальним з 1895 року по 1915 рік. Засновником цього тренду є Чарльз Дейна Гібсон, художник та ілюстратор, власник журналу «Life». З 1890-х років і до Першої світової війни гламурна «дівчина Гібсона» встановлювала ідеали краси, моди та манер. Зовнішність цих дам добре запам'ятовувалася: висока жінка з вузькою талією, пишними грудьми і широкими стегнами – такий стандарт краси пропагувався на початку ХХ століття. Героїня Гібсона відноситься до середньої та вищої верстви суспільства; найчастіше – незаміжня, домінує над чоловіками, а розвіюють її нудьгу короткочасні романи. Головною музою та натхненницею Гібсона стала його дружина Ірен Лангорн, сестра першої парламентарки у британській Палаті громад Ненсі Астор, також варто відзначити роль Евелін Несбіт і Мінні Кларк (Lawing, 2020). З початком Першої світової війни дівчата Гібсона втратили свою популярність, адже жінки нової епохи віддавали перевагу практичним зачіскам, костюмам і сукням, придатним для роботи в госпітальних і на фабриках.

Після закінчення Першої світової війни жінки відмовляються повертатися до статусу підлеглих. Атмосфера джазу, чарльстону та бурхливих вечірок перевернула культурні настрої. «Ревучі» 20-ті роки вибухнули новими ідеалами краси та стандартами поведінки жінки, що дало сильний поштовх майбутнім поколінням і розвитку феміністичних напрямів соціотворення. Традиційні гендерні ролі трансформувалися, жінок приваблювала можливість свободи вибору у зовнішньому вигляді та поведінці у суспільстві. В цей час активно популяризується стандарт краси, що отримав назву «флеппер». Дівчата-флеппери виглядали доволі упізнавано: короткі сукні прямого крою із заниженою талією, коротко стрижене волосся та яскравий макіяж. В моду увійшли помади соковитих червоних та сливових відтінків, рум'яна, туш для вій. Жінки у кіно носили макіяж, щоб підкреслити свої риси «на екрані», знаменитості ставали прикладами наслідування для визначення стандарту краси. «Кінозірки і популярні кінокрасуні за допомогою світлин залучаються у сферу публічності. Вони стають мріями, які можна купити за гроші», – пише М. Маклюен у своєму дослідженні медіа (McLuhan, 1964, Р. 210–223). Впродовж 20-х років ідеалом гарного волосся було шовковисте, пряме або хвилясте, тоді як афро-кучері загалом не були соціально прийнятні. З цього приводу темношкірим жінкам маркетингова реклама активно пропонувала різні засоби для випрямлення густих кучерів. Афроамериканська співачка і танцівниця, а пізніше активістка Джозефіна Бейкер була відома своєю зачіскою в стилі піксі, що було і донині є поширеним трендом у журналі *Vogue* та попкультурі. Також Дж. Бейкер стала відомою завдяки відвертим танцям та сценічним образам (1920s Beauty Standards, 2018).

30-ті роки ХХ століття – це розпал Великої депресії та початок Золотої епохи Голлівуду. Мода знову похитнулася у бік традиційності та консервативної елегантності. Зауважимо, що 30-ті роки – це час ще до телебачення та Інтернету, тому кінозірки залишалися єдиними публічними особами, яких усі могли бачити. В цей час ролі для жінок стали реалістичнішими, що призвело до появи так званих «корисних» зірок, зокрема варто згадати Кетрін Хепберн і Жан Артур. Силует жінки змінився

від злегка андрогінних, пласких, прямокутних контурів моди 20-х років до нового акценту на жіночості традиційного зразка. Мода почала віддавати перевагу високим жінкам із широкими плечима та вузькими (часто до неприродності) стегнами, на відміну від жінок низького зросту десятиліттям до того (Beauty Ideal, 2014). До середини 1930-х ідеальна жіноча фігура мала вузьку талію, щоб підкреслити елегантний стиль одягу. Такий силует був нереалістичним для більшості жінок і тому досягався за допомогою корсетів, сліпів та іншої нижньої білизни, що підтверджує приклад реклами *Miss Sophomore Slip* (1933). Ще одним доказом часто нереалістичних пропорцій ідеального жіночого силуету 1930-х років демонструє реклама суконь на блискавці *Zip-O-Wrap Dresses* 1937 року (How Women Look, 2017). Впродовж 1930-х років засоби для схуднення та коригуючі корсети підтримували концепцію про те, що у зовнішності жінки є певні вроджені недоліки. Стигма жіночого тіла була представлена в усіх аспектах її життя.

40-ві роки ХХ століття – це час мінімального макіяжу та природного вигляду. Під час Другої світової війни в США жінки взяли на себе нові ролі: робота на фабриках та участь у військових діях. Дані ролі зумовили появу нового образу – «практичний, але вишуканий». На початку 40-х років косметичні засоби не були достатньо доступними через воєнний стан, тому макіяж намагалися зробити непомітним. Протягом 1940-х років провідні леді Голлівуду продовжували створювати тренди в жіночій моді. Вероніка Лейк викликала фурор, коли продемонструвала пасмо волосся, що закривало одне око, також відоме як зачіска «пікабу» (англ. *peekaboo*). Колір волосся варіювався залежно від того, яку кінозірку намагалися наслідувати. Можна було бути платиною блондинкою, як Бетті Грейбл, рудою, як Рита Гейворт, або брунеткою, як Ава Гарденер (Beauty Ideal, 2022).

У 1942 році компанія *MetLife* (*Metropolitan Life Insurance Company*) опублікувала таблицю ідеальної ваги для жінок віком 25 років і старших з урахуванням різних розмірів кісток (маленький, середній і великий). Деякі жіночі журнали дотримувалися мови *MetLife*, тоді як журнали, такі як «*Teen*», перейменували ці категорії на «*Slight*», «*Ideal*» і «*Stocky*» (Matelski, 2011, Р. 24–30). Професорка соціології та завідувачка

кафедри жіночих студій Університету Британської Колумбії Дон Х. Каррі стверджує, що жінки переймають меседжі журналів, які переконують у тому, що прагнення до фізичної краси, а не до інтелекту, має бути їхньою кінцевою метою. Однак не всі дослідниці вважають жіночі журнали маніпулятивним засобом. Американська антропологиня та археологиня Марджорі Фергюсон стверджує, що вони надають статус жінкам як групі, оскільки редактори та рекламодавці орієнтуються на жінок як на ринкову демографічну групу (Matelski, 2011, P. 26).

Після закінчення Другої світової війни консервативні цінності активно поверталися. Тогочасна мода почала диктувати нові правила, пропагувалася жіночість у своєму традиційному вигляді. Реклама диктувала, які саме продукти виробництва потрібно купувати, аби стати кращою, бажанішою, щасливішою жінкою. У середині ХХ століття жінкам звідусіль нав'язували, що їхня головна мета в житті – зустріти гарного чоловіка, бути йому чудовою дружиною та берегти сімейне вогнище. Найголовніше правило полягало в тому, що жінки ніколи не повинні виходити з дому «неохайними та непричепуреними», їм доводилося витратити багато часу, щоб відповідати даному ідеалу краси (Social media influences, 2024). Тип фігури «пісочний годинник» був надзвичайно бажаним, характерним для кінозірок того часу з пишними формами, таких як Мерилін Монро та Грейс Келлі. Корсети і пояси використовували, щоб піднімати, стягувати, підтримувати тіло в усіх потрібних місцях та створити вишукану і привабливу фігуру. Незважаючи на незручність, реклама цього одягу обіцяла краще життя. Вбрання говорило про людину без слів, зокрема про її соціальний статус, мистецькі та політичні вподобання. І хоч після війни вирішальну роль у західному суспільстві відіграв середній клас, висока мода «от-кутюр» не втрачала позиції. Головним опонентом високої моди була мода «прет-а-порте» – готовий одяг для людей з меншими фінансовими можливостями, аніж в еліті. Після 1945 року мода стала домінуючим засобом для створення нового типу споживача. Держави вимагали витратити більше, аби підтримувати національну економіку, створювали інститути з маркетингових розробок і способів впливу на споживачів за допомогою медіа. В цей період модні журнали

зосереджували увагу на сімейному житті. Зокрема, вони містили поради щодо виховання дітей, кулінарні рецепти, способи потішити чоловіка, рекламу побутової техніки, засобів для чищення, а також підказки для макіяжу, зачіски та стилю. Жінки, яких зображали на світлинах, були пишними й охайними, ідеально нафарбованими та задоволеними «в спальні, на кухні та в дитячій кімнаті». У своїй книзі «Міф краси» Наомі Вулф пише: «Жіночі журнали мали найпотужніший вплив на зміну ролі жінок у суспільстві. Вони постійно прикрашали те, що економіці, їхнім рекламодавцям і уряду на той момент були потрібні жінки» (Wolf, 2002). Зауважимо, що узагальнене колективне жіноче «Ми», що транслювалося через медіа, формувало у читачок власне «Я». 50-ті роки гучно говорили про крайні протилежності гендерних ролей з акцентом на тому, якими мають бути ідеальні жінка або чоловік. Причиною та наслідком був недосяжний ідеал, створений рекламною індустрією, щоб спонукати людей купувати більше товарів. Оскільки модні журнали, кіно, музика, телебачення створюються завдяки залученню реклами, стандарти, які вони закріплюють у суспільстві, мають на меті збагатити насамперед рекламодавців. Дана стратегія виявилася настільки дієвою та успішною, що продовжується досі.

У 1960-х роках, які вважаються ще одним ліберальним десятиліттям, жінки розвинули нові уявлення про свободу. Жіночий рух надав право голосу жінкам різного віку та з різних верств суспільства. Кожна з цих груп із гордістю носила відбитки своєї свободи на обличчі, накладаючи макіяж, а в деяких випадках свідомо відмовляючись від нього. Розмаїття різних образів, що з'явилися в цьому десятилітті, відображали велику кількість серйозних зрушень щодо сексуальності, політичного та соціального життя (Craig, 1998). Незважаючи на це, 1960-ті роки мали чимало антифеміністичних процесів, таких як модна інфантилізація з Твіггі, сукні бейбідол і нова комерційна одержимість молодістю. Жінкам продавали дитячі сукні, шкарпетки з Мері Джейн, які вони носили в дитинстві, а реклама переконувала жінок, що старінню потрібно активно протидіяти. У певній культурі, як можна зауважити, завжди існував єдиний стандарт краси для ідеалізованої жінки. У 1960-х роках цей єдиний ідеал повністю

знівельовано, адже жінки з різних вікових та етнічних груп з різноманітними політичними поглядами поставили під сумнів те, що ж саме означає бути жіночною (Brown, 2016). Модний стиль став асоціюватися з психоделічною рок-музикою та контркультурою хіпі. Рекламодавці підхопили зміну тенденцій серед молодих людей і почали рекламувати продукцію, орієнтовану на дану зростаючу демографічну групу. У друкованій рекламі британської косметичної компанії Yardley зелені відтінки тіней для повік рекламувалися під гаслом «сяйво природи», а в кадрі з'явилася молода модель з довгим світлим волоссям і квітковою короною на голові (Реклама Cosmopolitan, 1971). Наприкінці 60-х років феміністки звинувачували індустрію краси у пригніченні жінок; радикальні феміністки вважали, що суспільний тиск на жінок, який змушує їх відповідати стандартам краси, є прикладом патріархального гноблення (Craig, 1998). Найрадикальніші феміністки зосередили свою увагу на комерційній індустрії краси, яка займалася маркетингом косметичних засобів. Вони називали рекламодавців сексистами, протестували проти сексизму в рекламі та ЗМІ й наклеювали наліпки з написом «Сексист» на оголошення і газетні статті (The 1960s–70s American Feminist Movement).

Одержимість аеробікою 80-х років мала на меті підкреслювати фізичну форму жінок, але важливо було й не стати надто м'язистою. Всі ці обмеження тіла, як і раніше, призводили до стрімкого зростання розладів харчової поведінки протягом усього десятиліття. Визначення «анорексія» вперше з'явилося в 1980 році в Діагностичному та статистичному посібнику з психічних розладів (DSM-III). Тим часом консультаційні центри розширилися для підтримки студентів із розладами харчування. Тоді найнебезпечніший психічний розлад раптом став сюжетною лінією незліченної кількості книг, телешоу та фільмів (The Beauty Rules, 2024). У середині 80-х років Мадонна і Сінді Лаупер стали іконами моди для молодих жінок завдяки своєму образу «вуличного хлопчика», який популяризував важкий макіяж із яскравими неоновими кольорами, навмисно скуйовдженим і знебарвленим волоссям, короткі спідниці та одягнені поверх легінси. Андрогінність також була важливим фактором 80-х років: від Боя Джорджа до голеної голови Шиннейд

О'Коннор, груп глем-року, готичної моди та хеві-металу з їхнім макіяжем, довгим і фарбованим волоссям.

1990-ті роки стали початком «відмови» від моди. «Casual chic» – новий, популярний образ 90-х років. Основа – це футболки, джинси, світшоти та кросівки, які є і сьогодні. Також 90-ті роки принесли відносну рівність між статями. Жінки та чоловіки почали одягатися в схожому стилі і це було звичним явищем. Мода починає бути вираженням особистого стилю та індивідуальності. Також в 90-х роках з'являється різноманітність можливих образів на будь-який смак: повсякденний образ у стилі гранж, панк, хіпі чи готів, барвистий стиль хіп-хоп чи просто яскравий одяг. 1990-ті роки мали два основних ідеали краси: образ супермоделі, зокрема як Ель Макферсон, Сінді Кроуфорд і Наомі Кемпбелл, зі спортивними, але пишними фігурами; та образ «безпритульника» (молодість та екстремальна худорлявість), який започаткувала Кейт Мосс, розпочавши революцію не лише в модельному бізнесі, а й у споживчій моді. Зауважимо, що на даному етапі розвивається тенденція до пластичних операцій і дієт, що продовжується і сьогодні (Beauty Ideal, 2014).

У XXI столітті відбулися значні зміни у сприйнятті та визначенні суспільством стандартів жіночої краси. З розвитком соціальних мереж і зростанням впливу різноманітних точок зору ми є свідками переосмислення краси, яке охоплює інклюзивність, бодіпозитив або бодінейтральність і самоприйняття. Індустрія моди, відома своїм традиційним акцентом на обмежених ідеалах краси, сьогодні уже змушена адаптуватися до цих мінливих суспільних очікувань. Платформи соціальних мереж, такі як Instagram і ТікТок, надали людям демократичний простір для створення та обміну контентом. Простежимо, що значних обертів набирає «бодіпозитив» як рух, що пропагує самоприйняття та шанування всіх типів тіл. Цей рух кидає виклик традиційній концепції краси, заохочуючи людей приймати свою унікальну будову тіла, незважаючи на очікування суспільства. Громадські діячі та інфлюенсери долучаються і популяризують ці тенденції, а отже модна індустрія стає в більшій мірі інклюзивною та репрезентативною для людей з різними розмірами тіла, етнічною приналежністю та фізичними можливостями. У міру того, як індустрія моди переосмислює

свої стандарти, суспільство переходить у нову еру краси, яка визнає і заохочує різноманітність, кидає виклик традиційним нормам і дає можливість кожній людині приймати себе без застережно.

Проте, незважаючи на інклюзивність та бодіпозитивне самосприйняття, що намагаються пропагувати прогресивні модні бренди та інфлюенсери XXI століття, велика кількість споживачів контенту у соціальних мережах зупиняють свій вибір виключно на зовнішніх проявах ідеалу. Намагаючись наслідувати чужі стандарти та ілюзію ідеального зовнішнього вигляду, багато користувачів вдаються до хірургічних втручань. В сучасній медіареальності йдеться про «Ефект Кардаш'ян», «Селфіманію», «Дисморфію Snapchat», які можна позначити тегами в соціальних медіа. Дані тренди, появу яких зумовили соціальні мережі, впливають на загальне збільшення кількості процедур пластичної хірургії обличчя, згідно зі статистичними даними (на 6% у 2019 році порівняно з 2018 роком). Середня кількість нехірургічних процедур в 2019 році також зросла на 13% порівняно з 2018 роком (AAFPRS, 2020). Попит на еталонні жіночі образи зумовила медіаактивність двох жінок, які перебувають у списку 20 найпопулярніших користувачів Instagram. Члени Американської академії пластичної та реконструктивної хірургії обличчя (AAFPRS) вважають, що макіяж-мільярдерка Кайлі Дженнер і зірка реаліті-шоу Кім Кардаш'ян – це знаменитості, які найбільше вплинули на запити жінок на косметичні операції в 2019 році. Відносно невеликі естетичні зміни або «правки», які може зробити кожна жінка, щоб отримати ідеально симетричне обличчя, пухкі губи або постійно модне «котяче око», яке популяризував TikTok, стали нормою. Сприйняття реальності спотворилося через соціальні мережі та фільтри, що змінюють реальне зображення. На початку 2023 року Рада пластичних хірургів Австралії припустила, що існує взаємозв'язок між використанням соціальних мереж і вибором процедур косметичної хірургії. Протягом трьох місяців дослідники залучили понад 250 людей для участі в опитуванні через онлайн-платформи, такі як Instagram і Facebook. Більшість респондентів – жінки, середній вік яких складав 24 роки. В них запитували про те, як вони використовують інструменти для редагування світ-

лин, як часто за допомогою цифрових редакторів покращують свої фотографії, як часто роблять селфі та про самооцінку. Дослідники виявили, що чим більше додатків у соціальних мережах людина використовує, тим більша ймовірність, що вона наважиться на косметичні операції. Ті, хто користувався Tinder і Snapchat, частіше позитивно ставилися до хірургічного втручання, ніж користувачі інших програм (Social media influences, 2024).

В сучасному медіадискурсі існують припущення, що основним рушієм всесвітнього «буму краси» є медіакультура, яка все більше одержима іміджем. Завдяки стратегічним маркетинговим кампаніям жінкам продали міф про те, що вони мають усе. І оскільки жінки зіштовхуються з невинним тиском, щоб виглядати належним чином на роботі та у вільний час, індустрія краси, ймовірно, продовжить розвиватися і далі (McCann, 2019). Меседж про «розширення власних можливостей» (за аналогією до концепції М. Маклюєна) сьогодні продовжує розвиватися разом із феміністичним рухом, але маркетинг «розширення можливостей» все ще насаджує невпевненість і полює на неї. Те, що ідеалізовано в медіакультурі, є фізично неможливим (за аналогією до симулякрів Ж. Бодрієра (Бодрієр, 2004)), тому гонитва за такими стандартами ніколи не закінчується, все це навмисно пропагується маркетинговими кампаніями заради прибутків. У XXI столітті, серед стандартів і трансляцій ідеального тіла й поведінки, жінка намагається віднайти себе і прислухатися до справжніх потреб і бажань.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Стандарти краси визначають, які елементи і особливості зовнішності людини є привабливими в конкретному культурному середовищі. Сучасна масова культура підносить стандарти краси у ціль існування кожної особи через процес нескінченного споживання, імітування елітних зразків будь-чого за доступною ціною. ЗМІ, як пріоритетний засіб впливу, пропагують ідеали зовнішнього вигляду та просувають різноманітну продукцію для їх досягнення в сучасній культурі. Стрімкий розвиток індустрії моди, популяризація косметики та косметичної хірургії є свідченням одержимості стандартами краси західного суспільства XX століття. Головним майданчиком для поширення стандартів краси у XXI столітті

стають «нові медіа». Відбуваються значні зміни в сприйнятті та визначенні стандартів краси в суспільстві. З розвитком соціальних мереж і зростанням впливу різноманітних точок зору ми є свідками переосмислення краси, яке охоплює інклюзивність, бодіпозитив і самоприйняття. Медіа як віддзеркалення цих ідеалів – це лише інструмент, що не несе в собі загрози як такої. Небезпечними є маніпуляції щодо краси як тотожності здоров'ю, молодості та соціаль-

ного успіху, які є шкідливим для ментального благополуччя та самосприйняття жіноцтва. Здійснене дослідження стандартів жіночої краси в культурі демонструє їх тимчасовість. Вважаємо, що ідеали краси і надалі трансформуватимуться. Прийняти певні стандарти краси – це справа вибору, який повинен бути усвідомленим і виваженим, що актуалізує формування особистісної медіакультури і критичного мислення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. Львів: Кальварія, 2004. 376 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=2266> (дата звернення: 10.06.2024).
2. Ковальова Г. П., Данілі'ян В. О. Трансформація жіночої гендерної ідентичності в сучасному медіа-просторі. *Вісник Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого* № 11, 2012. С. 148–158.
3. Петрушенко В. Л., Сурмай І. М., Мазур Л. І. та ін. Етика та естетика : Навчальний посібник. Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2006. 308 с.
4. Реклама Cosmopolitan. «Yardley Advertisement», травень 1971.
5. 1920s Beauty Standards and Coping Mechanisms. 2018. URL: <http://surl.li/ttphd> (access : 15.03.2024).
6. AAFPRS Survey says the selfie endures and is stronger than ever. American academy of facial plastic and reconstructive surgery, Inc. 2020. URL: <http://surl.li/ttqma> (access : 21.04.2024)
7. Beauty Ideal Over The Decades part 10: The 30's. 2014. URL: <http://surl.li/ttpie> (access : 17.03.2024).
8. Beauty Ideal Over The Decades part 4 : The 90's. 2014. URL: <http://surl.li/tyfeq> (access : 26.05.2024).
9. Beauty Ideal Over The Decades part 9 : The 40's. 2022. URL: <http://surl.li/ttpmy> (access : 24.03.2024).
10. Brown, J. Ladies, Lipstick, and Libert: Beauty Trends Within Women's Social Movements in 1960s America, 2016.
11. Craig S. Feminism, Femininity, and the “Beauty” Dilemma: How Advertising Co-opted the Women's Movement. *The Feminist eZine*, 1998.
12. Gonzalez, Felicia. Media Today: Unattainable Beauty Standards. *Girls Empowerment Network*. 2016. URL: <http://surl.li/ttquh> (access : 17.04. 2024).
13. How Women Look: Standards of Beauty and Female Stereotypes in Product Advertising. 2017. URL: <http://surl.li/ttply> (access : 17.03.2024).
14. Lawing, Ch. Irene Langhorne Gibson (1873–1956). *Encyclopedia Virginia*, 2020.
15. Matelski, Elizabeth M., *The Color(s) of Perfection: The Feminine Body, Beauty Ideals, and Identity in Postwar America, 1945–1970*. 2011. 158 p.
16. McCann H. Look good, feel good. *Overland literary journal*. 237, 2019.
17. McLuhan Marshall *Understanding Media: The extensions of man*. 1964. URL: <https://designopendata.files.wordpress.com/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (access :18.05.2024).
18. Social media influences attitudes towards cosmetic surgery. URL: <http://surl.li/ttqod> (access : 21.04. 2024).
19. The 1960s–70s American Feminist Movement. URL: <http://surl.li/ttree> (access : 01.04.2024).
20. The Beauty Rules: 1980s. URL: <https://www.divinemv.com/the-beauty-rules-1980s> (access : 27.05.2024).
21. Wolf, Naomi. *The beauty myth : how images of beauty are used against women*. HarperCollins Publishers Inc., 2002. 368 p.

REFERENCES:

1. Bodriiar Zh. (2004) *Symvolichnyi obmin i smert* [Symbolic Exchange and Death]. Lviv: Kalvariia, 2004. 376 s. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=2266> (10.06.2024) [in Ukrainian].
2. Kovalova H. P., Danilian V. O. (2012) *Transformatsiia zhinochoi hendernoї identychnosti v suchasnomu media-prostori*. [The transformation of female gender identity in the modern media-space]. *Visnyk Natsionalnoi yurydychnoi akademii Ukrainy imeni Yaroslava Mudroho* № 11, 2012. S. 148–158. [in Ukrainian].
3. Petrushenko V. L., Surmai I. M., Mazur L. I. ta in (2006). *Etyka ta estetyka* [Ethics and aesthetics]: Navchalnyi posibnyk. Lviv : Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu “Lvivska politekhnikha”, 2006. 308 s. [in Ukrainian].
4. *Reklama Cosmopolitan*. (1971) “Yardley Advertisement”, 1971. [in English].
5. 1920s Beauty Standards and Coping Mechanisms. (2018). URL: <http://surl.li/ttphd> (15.03. 2024) [in English].

6. AAFPRS. (2020) Survey says the selfie endures and is stronger than ever. American academy of facial plastic and reconstructive surgery, Inc. 2020. URL: <http://surl.li/ttqma> (21.04.2024) [in English].
7. Beauty Ideal Over The Decades part 10: The 30s. (2014). URL: <http://surl.li/ttpie> (17.03.2024) [in English].
8. Beauty Ideal Over The Decades part 4 : The 90s. (2014). URL: <http://surl.li/tyfeq> (26.05.2024) [in English].
9. Beauty Ideal Over The Decades part 9 : The 40s. (2022). URL: <http://surl.li/ttpty> (24.03.2024) [in English].
10. Brown, J. (2016) Ladies, Lipstick, and Libert: Beauty Trends Within Womens Social Movements in 1960s America, 2016. [in English].
11. Craig S. (1998) Feminism, Femininity, and the “Beauty” Dilemma: How Advertising Co-opted the Womens Movement. The Feminist eZine, 1998. [in English].
12. Gonzalez, Felicia. (2016) Media Today: Unattainable Beauty Standards. Girls Empowerment Network. 2016. URL: <http://surl.li/ttquh> (17.04. 2024) [in English].
13. How Women Look: Standards of Beauty and Female Stereotypes in Product Advertising. (2017). URL: <http://surl.li/ttply> (17.03.2024) [in English].
14. Lawing, Ch. Irene Langhorne Gibson (1873–1956). Encyclopedia Virginia, 2020. [in English].
15. Matelski, Elizabeth M. (2011), The Color(s) of Perfection: The Feminine Body, Beauty Ideals, and Identity in Postwar America, 1945-1970. 2011. 158 p. [in English].
16. McCann H. (2019) Look good, feel good. Overland literary journal. 237, 2019. [in English].
17. McLuhan Marshall (1964) Understanding Media: The extensions of man. 1964. URL: <https://designopendata.files.wordpress.com/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (18.05.2024) [in English].
18. Social media influences attitudes towards cosmetic surgery. (2024) URL: <http://surl.li/ttqod> (21.04.2024) [in English].
19. The 1960s–70s American Feminist Movement. (2024) URL: <http://surl.li/ttree> (01.04.2024) [in English].
20. The Beauty Rules: 1980s. (2024) URL: <https://www.divinemv.com/the-beauty-rules-1980s> (27.05.2024) [in English].
21. Wolf, Naomi. (2002) The beauty myth : how images of beauty are used against women. HarperCollins Publishers Inc., 2002. 368 p [in English].

УДК 379.84(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-31>

Віталій ДМИТРЕНКО

кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри культурології, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, вул. Остроградського, 2, м. Полтава, Україна, 36000
ORCID: 0000-0002-3055-9812

Віта ДМИТРЕНКО

кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри культурології, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, вул. Остроградського, 2, м. Полтава, Україна, 36000
ORCID: 0000-0002-9005-2263

Бібліографічний опис статті: Дмитренко, В., Дмитренко, В. (2024). Карнавал як різновид анімаційної діяльності в сучасній Україні. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 230–235, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-31>

КАРНАВАЛ ЯК РІЗНОВИД АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Мета роботи. Метою дослідження є комплексний аналіз карнавалу як різновиду анімаційної діяльності в сучасному соціокультурному просторі України. **Методологія.** Для його проведення використано методи: бібліографічної евристики – для дослідження ступеня розробленості проблеми; порівняльного аналізу – для виявлення схожості й відмінності сучасних карнавальних дійств у різних регіонах країни; історико-генетичний – для дослідження еволюції карнавалу в окремих населених пунктах; систематизації та класифікації – для класифікації карнавалів і виокремлення його характерних ознак. **Наукова новизна** дослідження полягає тому, що автори проаналізували існуючі підходи до класифікації карнавалів, запропонували власну систему систематизації карнавальних дійств в сучасній Україні та виділили їх прикметні ознаки. **Висновки.** Отже, проаналізувавши існуючі систематизації карнавалів і дослідивши їх конкретні прояви, пропонуємо поділяти сучасні українські карнавали на «автентичні» та «наслідувальні». Вважаємо, що традиційні карнавали в Україні представлені переважно святкуванням Масниці та Маланкуванням. Вони базуються на автентичних традиціях часто доповнених модерними режисерськими прийомами і використанні новітніх технологій. Головною відмінністю таких сучасних свят від «класичних» є їхня спрямованість не так на місцевого споживача, як на туриста. «Наслідувальні» карнавали часто вписуються в рамки більш широких святкувань, будучи їхньою яскравою частиною, а не самостійним дійством. У їхній режисурі широко використовують як місцеві, так і запозичені культурні традиції. Попри безумовний інтерес туристів до таких дійств, вважаємо, що вони, передовсім, зорієнтовані на місцевого споживача. Особливо це стосується карнавалів, що відбуваються в рамках святкування дня міста. Водночас зауважуємо, що питання семантики сучасних карнавалів в Україні та поєднання в них різних традицій потребує подальшого вивчення.

Ключові слова: анімаційна діяльність, інновація, карнавал, соціокультурні заходи, традиція.

Vitaliy DMYTRENKO

Candidate of Historical Sciences, Assistant Professor, Assistant Professor at the Department of Cultural Studies, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2 Ostrogradskoho St, Poltava, Ukraine, 36000
ORCID: 0000-0002-3055-9812

Vita DMYTRENKO

Candidate of Historical Sciences, Assistant Professor, Assistant Professor at the Department of Cultural Studies, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2 Ostrogradskoho St, Poltava, Ukraine, 36000
ORCID: 0000-0002-9005-2263

To cite this article: Dmytrenko, V., Dmytrenko, V. (2024). Karnaval yak riznovyd animatsiynoyi diyal'nosti v suchasniy Ukraini [Carnival as a type of animated activity in modern Ukraine]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 230–235, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-31>

CARNIVAL AS A TYPE OF ANIMATED ACTIVITY IN MODERN UKRAINE

The purpose of the paper. The purpose of the research is a comprehensive analysis of the carnival as a type of animation activity in the modern socio-cultural space of Ukraine. **Methodology.** For its implementation, the following methods were used: bibliographic heuristics – to study the degree of development of the problem; comparative analysis – to identify similarities and differences of modern carnival events in different regions of the country; historical and genetic – to trace the evolution of the carnival in individual settlements; systematization and classification – to classify carnivals and distinguish its characteristic features. The **scientific novelty** of the research lies in the fact that the authors analyzed the existing approaches to the classification of carnivals proposed their own system of systematization of carnival events in modern Ukraine and identified their characteristic features. **Conclusions.** So, after analyzing the existing systematization of carnivals and investigating their specific manifestations, we propose to divide modern Ukrainian carnivals into «authentic» and «imitation». We believe that traditional carnivals in Ukraine are mainly represented by the celebration of Masnytsia and Malankovannya. They are based on authentic traditions, often supplemented by modern directing techniques and the use of the latest technologies. The main difference between such modern holidays and «classical» ones is their focus not so much on the local consumer as on the tourist. «Imitation» carnivals often fit into the framework of wider celebrations, being their bright part, and not an independent event. Both local and borrowed cultural traditions are widely used in their direction. Despite the unconditional interest of tourists in such actions, we believe that they are primarily aimed at the local consumer. This especially applies to carnivals that take place as part of the city day celebration. At the same time, we note that the issue of the semantics of modern carnivals in Ukraine and the combination of different traditions in them requires further study.

Key words: animation activity, innovation, carnival, socio-cultural events, tradition.

Актуальність проблеми. Серед науковців і практиків відсутній єдиний підхід до класифікації анімаційних дійств. Однак, більшість дослідників суголосно вважають карнавал одним із різновидів анімаційної діяльності. Популярність карнавалів пояснюється поєднанням у них традицій та інновацій, різноманітністю технологічних підходів до їх проведення, візуальною та емоційною насиченістю дійства, позитивними впливами на свідомість і психіку людей, різноплановістю закладених у них культурних підтекстів. Вважаємо, що карнавал за своєю природою якнайкраще вписується в ігрову парадигму сучасної постмодерної культури, одночасно віддзеркалюючи її сутність.

З огляду на свою різноплановість, карнавальне дійство перебуває в полі зору різних науковців. Пріоритет у його дослідженні належить етнографам та історикам, які вивчають його як явище «популярної» культури. Як засіб виховного впливу на людину, карнавал цікавить педагогів і психологів. Потенційні можливості карнавалів у сфері відпочинку та розваг розробляють теоретики і практики туристичної сфери і дозвіллезнавства.

У наслідку, маємо чимало статей, присвячених описові специфіки проведення окремих карнавалів в Україні та світі. Втім, попри наявність таких досліджень, відзначаємо, що карнавал як різновид анімаційної діяльності в сучасній Україні, ще не вивчено вповні. З культурологічної перспективи потребують

розробки питання, пов'язані з класифікацією карнавалів, аналізу семантичного наповнення карнавальних дійств, вдалості й доцільності поєднання етнографічної традиції, світового досвіду та новітніх технологій при підготовці й проведенні карнавальних процесій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання поєднання традицій і сучасних тенденцій у карнавалах Європи та святкування Масниці в Україні вивчає Олександр Курочкін. Історію карнавалу й сучасні заходи щодо його відродження досліджує Юрій Пунківський. Як явище святкової культури у сучасному світі карнавал студіює Світлана Куцак. Дослідженню карнавального туризму в Україні присвячено роботи Марти Мальської, Марії Лущик, Діани Гуцало. Проблему режисури карнавальних дійств розробляє Микола Крипчук.

Мета статті. Комплексно, з культурологічних позицій, проаналізувати карнавал як різновид анімаційної діяльності в сучасному соціокультурному просторі України.

Виклад основного матеріалу. Етимологія походження слова «карнавал» має різні версії. Найпопулярнішим є вивід цього терміну від латинського «carnem vale», що означає «прощай, плоть (м'ясо)» або «carrus navalis» – потішний візок-корабель, який використовували під час народних гулянь. У будь-якому випадку під карнавалом розуміють масове народне гуляння з величезними процесіями та театралізованими виставами, яке традиційно передувало великому посту у християн. Дещо перефразувавши

образне визначення Олександра Курочкіна, відзначимо, що карнавал – це дійсно життєрадісне дитя від шлюбу язичницької європейської цивілізації та християнства (Курочкін, 2021, с. 121).

Роль і місце карнавалу в європейській середньовічній і ранньомодерній культурній традиції вже детально розроблені науковцями. Дослідники вказують на його релігійний характер, поєднання в ньому християнських і язичницьких мотивів, притаманних тогочасній «народній побожності» (Берк, 2001, с. 221–260). Серед істориків і етнографів панує думка, що різновидом європейського карнавалу в Україні слід уважати Масницю. В окремих регіонах нашої країни це свято відоме також як: Колодій, Запусти, Пущення, Заговини, Сирний тижень (Пунківський, 2020).

Що стосується сучасних карнавалів, то більшість дослідників, із чією думкою ми солідаризуємося, відзначають втрату ними первісного релігійного сенсу й перетворення цих дійств на комерційно спрямовані феєричні шоу, головним покликанням яких є задоволення потреби людини в розвагах і позитивних емоціях. Оскільки сучасний карнавал належить до масових дійств, то йому притаманні всі загальні риси масового заходу. Водночас, карнавалу властиві власне йому належні особливості, що відрізняють його від інших масових видовищ. Узагальнюючи напрацювання науковців і, спираючись на власні спостереження, виділяємо наступні прикметні ознаки карнавалу: наявність «сакралізованого» приводу, відправної точки, до якої «прив'язане» дійство; чітко означені часові рамки проведення та виразна географічна детермінація – карнавали завжди проводяться в певний період року на відкритому повітрі в межах певної локації. Часові та географічні кордони карнавального дійства конкретно окреслені й переступати їх недоzwолено; відсутність чітко визначених меж між «акторами» і «глядачами»; сюжет карнавалу, попри тематичну різноманітність, «регламентованість» чи «спонтанність» побудований на «логіці зворотності» або ж «логіці навиворіт». Він уособлює гротескний світ, протилежний і деструктивний щодо буденної реальності повсякденного життя. Звідси випливає семантична інверсія змісту й сенсу карнавальних дій; карнавалу дійству властиві такі елементи як: маскарад, танці, музика й співи, ритуальне

споживання їжі; неодмінним атрибутом дійства є змагальність, що може бути яскраво вираженою чи завуальованою.

Попри відносно однакове розуміння сутності карнавалу, єдиного підходу до їхньої класифікації серед науковців немає. Зокрема, Світлана Куцак за способом виникнення поділяє сучасні світові карнавали на три групи: «автентичні європейські, що наслідують європейську традицію, хоча деякі з них після довгої перерви відновлені вже як суто світські розважальні заходи; карнавали, привнесені з Європи в інші країни світу колоністами та переселенцями; «наслідувальні карнавали», доволі недавно запозичені країнами від інших народів світу» (Куцак, 2019, с. 55). Натомість, Марія Лущик і Діана Гуцало беруть за основу класифікації тематику карнавалів, поділяючи їх на три типи: релігійні, розважальні та культурні (Лущик, Гуцало, 2022, с. 54). До релігійних вони відносять святкування «Маланки» за українськими традиціями. До розважальних – карнавали на День Міста, День Сміху, День Знань, а також Хелюувін. До культурних – карнавали, що мають соціальний характер та пов'язані із культурним обміном як всередині країни, так і між іншими народами. До таких належать «Карнавал культур» у Харкові, «Парад епох» у Івано-Франківську та аналогічні їм заходи (Лущик, Гуцало, 2022, с. 54–55).

Низка дослідників акцентує увагу на тому, що карнавал – це передовсім масове театралізоване видовище й пропонує розділяти їх за масштабною проведенню. Вони виділяють: професійні (приурочені знаковим для представників окремого фаху подіям або святам), локальні (пов'язані з етнічною або ж історико-культурною традицією на рівні окремого села, міста чи території) та загальнодержавні (розповсюджені в більшості регіонів країни) і міжнародні (Деркач С., Мельник М., Фіщер В., 2021, с. 71).

На нашу думку, головним мірилом класифікації карнавалів є походження, під яким ми розуміємо процес виникнення карнавалу. Вважаємо, що саме воно значною мірою визначає тематику, режисуру, часові та географічні особливості карнавалів. Отож, спираючись на класифікацію Світлани Куцак, карнавали, що проводяться в Україні, поділяємо на дві групи: «автентичні» – такі, що виникли на базі місцевої традиції та «наслідувальні» – чия ідея,

тематика, режисура чи організація привнесені з карнавальних традицій інших народів і припасовані до місцевих реалій. Усвідомлюємо, що такий поділ доволі умовний і у «чистому» вигляді карнавал того чи іншого типу зустрічається вкрай рідко.

Розглянемо кожну групу карнавалів детальніше. До першої групи відносимо Масницю та Маланкування. Найдавніші згадки про них зустрічаємо в письмових джерелах XVI століття. Свята були традиційним упродовж декількох століть. Проте зі встановленням в Україні радянської влади із її виразною атеїстичною ідеологією й богоборчою політикою, публічні святкування припинилися. Втім, історики зауважують, що самобутні традиції відзначення цих свят, переважно в західних областях України, зберігалися до середини XX століття (Пунківський, 2020). Після падіння радянського режиму їх почали відзначати публічно, відновлюючи попередні традиції проведення.

Найкращими прикладами таких дійств є святкування Маланки в селищі Красноільськ і містечку Вашківці Чернівецької області, селі Горошова Тернопільської області, селі Хрулі Полтавської області, селі Космач Івано-Франківської області, місті Ужгород тощо.

Красноільська Маланка якнайкраще уособлює автентичність, оскільки має неперервну традицію. Кожна локація селища Красноільськ (так звані «п'ять кутів»: Верхня та Нижня Путни, Дял, Тражани і Сує) презентують на карнавалі власну Маланку та Ведмеда (Нужненко, Пухка, 2022). Останній персонаж – неодружений юнак, який упродовж двох днів має носити костюм, вага якого сягає 50 кг (Вацик, 2020). У містечку Вашківці карнавал називають Переберією (тобто переодягання). Прикметно, що героями свята є чоловіки та хлопці, які виконують всі жіночі ролі (Маланка у Вашківцях, 2021). Специфікою ужгородського карнавалу «Коляда в старому селі» є традиція «водити козу» усіма мовами народів, що мешкають в регіоні (Як українці, 2018). У селі Космач святкують гуцульську Маланку, яку місцеві називають Щідрою (Горбань, 2020). У Чернівцях проходить фестиваль «Маланка-фест», де гостей розважають грандіозний Дракон, різдвя-

ний вертеп «Єроди», «казковий паровоз Disney» тощо (Дедюлина, 2016).

До другої групи карнавалів, що проходять в Україні, віднесемо свята, приурочені до дня міста, Хелоувіну, дня сміху тощо. Найяскравішими прикладами таких дійств вважаємо карнавальну ходу «I love Dnipro», що проводиться в рамках святкування дня міста. За задумом і формою організації він нагадує бразильський карнавал у Ріо-де-Жанейро. Втім має й свою родзинку – його відкриває колона байкерів, смарт-автівок та велосипедистів (Понад 12 тисяч учасників, 2019). Також у рамках святкування дня міста проходить карнавал «Парад епох» у Івано-Франківську. Утім, на відміну від Дніпра маємо тут інший семантичний посил. Мета франківського карнавалу показати перетікання культурних традицій у міському просторі (Парад епох у Франківську, 2020). Прикладом організації карнавалу за мотивами художнього фільму є карнавал «Королева бензоколонки» у м. Піратин Полтавської області. В ньому беруть участь персонажі кінокартини, проводять спортивні конкурси, визначають номінантів на кращий костюм, пригощають гостей польовою кашею (У Піратині пройшов карнавал, 2019).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, проаналізувавши існуючі систематизації карнавалів і дослідивши їх конкретні прояви, пропонуємо поділяти сучасні українські карнавали на «автентичні» та «наслідувальні». До перших віднесемо Маланкування, де поєднано як автентичні традиції, так й інновації. Наслідувальні карнавали часто вписуються в рамки більш широких святкувань, будучи їх яскравою частиною, а не самостійним дійством. У їхній режисурі широко використовують як місцеві, так і запозичені культурні традиції. Попри безумовний інтерес туристів до таких дійств, вважаємо, що вони, передовсім, зорієнтовані на місцевого споживача. Особливо це стосується карнавалів, що відбуваються в рамках святкування дня міста. Водночас зауважуємо, що питання семантики сучасних карнавалів в Україні та поєднання в них різних традицій потребує подальшого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі. Київ: УЦКД. 2001. 376 с.
2. Вацик А. Українські карнавали. *Культура*. 2020. №3. URL: <https://nasze-slowo.pl/>
3. Горбань Д. Маланка у Космачі. Гуцульський карнавал. *Ukrainer*. 2020. URL: <https://www.ukrainer.net/kosmatska-malanka/>
4. Дедюлина А. Карнавал та автентика: як святкують Маланку на Західній Україні. 2016. URL: <https://lviv.vgorode.ua/news/>
5. Деркач С., Мельник М., Фішер В. Масові театралізовані видовища та свята в полікультурному просторі: мистецтвознавчий аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 38, том 1, С. 68–73.
6. Крипчук М. Сценічний простір просто неба як складова сучасного театралізованого видовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 229–233.
7. Курочкін О. В. Європейський карнавал: традиції і сучасність. *Питання культурології*. 2021. №38. С. 120–132.
8. Куцак С. А. Карнавал як явище святкової культури в сучасному світі. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. № 35. С. 54–60.
9. Лущик М. В., Гуцало Д. І. Реалії розвитку карнавального туризму в Україні. *Інновації та технології в сфері послуг і харчування*. 2022. № 1(5). С. 52–59.
10. Маланка у Вашківцях – український карнавал Маланка у Вашківцях – український карнавал. *Відвідай*. 2021. URL: <https://vidviday.ua/blog/>
11. Мальська М. П., Білоус С. В., Топорницька М. Я. Фестивальний туризм: теорія та практика. Київ : Видавець ФОП Піча Ю. В. 2022. 232 с.
12. Нужненко С., Пухка С. Красноільська Маланка: український карнавал до старого Нового року. 2022. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/31048285.html>
13. Парад епох у Франківську: де бути і що бачити на фестивалі міських культур «Межа». 2020. URL: <https://kurs.if.ua/lifestyle/>
14. Понад 12 тисяч учасників: у Дніпрі розпочався масштабний карнавал «I love Dnipro». 2019. URL: <https://dniprorada.gov.ua/uk/articles/item/34457/>
15. Пунківський Ю. Масниця з варениками чи Масляна з білинами, або як відбувається фальсифікація українських традицій? *Локальна історія*. 2020. URL: <https://localhistory.org.ua/>
16. У Пирятині пройшов карнавал «Королева бензоколонки». 2019. URL: <https://www.grebenka.com/news/>
17. Як українці Маланку святкували. *Укрінформ*. 2018. URL: <https://www.ukrinform.ua/>

REFERENCES:

1. Berk, P. (2001). Populyarna kul'tura v rann'omoderniy Yevropi [Popular culture in early modern Europe]. [in Ukrainian].
2. Vatsyk, A. (2020). Ukrayins'ki karnavaly [Ukrainian carnivals]. *Kul'tura*. №3 URL: <https://nasze-slowo.pl/> [in Ukrainian].
3. Horban', D. (2020). Malanka u Kosmachi. Hutsul's'kyu karnaval [Malanka in Kosmachi. Hutsul carnival]. *Ukrainer*. URL: <https://www.ukrainer.net/kosmatska-malanka/> [in Ukrainian].
4. Dedyulyna, A. (2016). Karnaval ta avtentyka: yak svyatkuyut' Malanku na Zakhidniy Ukrayini [Carnival and authenticity: how Malanka is celebrated in Western Ukraine]. URL: <https://lviv.vgorode.ua/news/> [in Ukrainian].
5. Derkach, S., Mel'nyk, M., Fishcher, V. (2021). Masovi teatralizovani vydovyscha ta svyata v polikul'turnomu prostori: mystetstvoznavchyy analiz [Mass theatrical spectacles and holidays in a multicultural space: an art critic analysis]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, 38, 68–73 [in Ukrainian].
6. Krypchuk, M. (2018). Stenichnyy prostir prosto neba yak skladova suchasnoho teatralizovanoho vydovyscha [Open-air scenic space as a component of a modern theatrical spectacle]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*, 2, 229–233 [in Ukrainian].
7. Kurochkin, O. V. (2021). Yevropeys'kyu karnaval: tradytsiyi i suchasnist' [European carnival: traditions and modernity]. *Pytannya kul'turolohiyi*, 38, 120–132 [in Ukrainian].
8. Kutsak, S. A. (2019). Karnaval yak yavyshe svyatkovoyi kul'tury v suchasnomu sviti [Carnival as a phenomenon of festive culture in the modern world]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 35, 54–60 [in Ukrainian].
9. Lushchik, M. V., Hutsalo, D. I. (2022) Realiyi rozvytku karnaval'noho turyzmu v Ukrayini [The realities of the development of carnival tourism in Ukraine]. *Innovatsiyi ta tekhnolohiyi v sferi posluh i kharchuvannya*, 1(5), 52–59 [in Ukrainian].
10. Malanka u Vashkivtsyakh – ukrayins'kyu karnaval Malanka u Vashkivtsyakh – ukrayins'kyu karnaval [Malanka in Vashkivtsi – Ukrainian carnival Malanka in Vashkivtsi – Ukrainian carnival]/ (2021). *Vidviday*. URL: <https://vidviday.ua/blog/> [in Ukrainian].

11. Mal's'ka, M. P., Bilous, S. V., Topornyts'ka, M. YA. (2022). Festyval'nyy turyzm: teoriya ta praktyka [Festival tourism: theory and practice]. [in Ukrainian].
12. Nuzhnenko, S., Pukhka, S. (2022). Krasnoyi'l's'ka Malanka: ukrayins'kyy karnaval do staroho Novoho roku [Krasnoilska Malanka: Ukrainian carnival for the old New Year]. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/31048285.html> [in Ukrainian].
13. Parad epokh u Frankivs'ku: de buty i shcho bachyty na festyvali mis'kykh kul'tur "Mezha" [Parade of Ages in Frankivsk: where to be and what to see at the festival of urban cultures "Border"]. (2020). URL: <https://kurs.if.ua/lifestyle/> [in Ukrainian].
14. Ponad 12 tysyach uchasnykiv: u Dnipro rozpochavsya masshtabnyy karnaval "I love Dnipro" [More than 12,000 participants: the large-scale "I love Dnipro" carnival began in Dnipro]. (2019). URL: <https://dniprorada.gov.ua/uk/articles/item/34457/> [in Ukrainian].
15. Punkivs'kyi, YU. (2020). Masnytsya z varenykamy chy Maslyana z blinamy, abo yak vidbuvayet'sya fal'syfikatsiya ukrayins'kykh tradytsiy? [Masnytsia with dumplings or Shrovetide with pancakes, or how is the falsification of Ukrainian traditions?]. *Lokal'na istoriya*. URL: <https://localhistory.org.ua/> [in Ukrainian].
16. U Pyryatyni proyшов karnaval "Koroleva benzokolonky" [The carnival "Queen of the gas station" was held in Pyryatin]. (2019). URL: <https://www.grebenka.com/news/> [in Ukrainian].
17. Yak ukrayintsi Malanku svyatkuvaly [How Ukrainians celebrated Malanka]. (2018). *Ukrinform*. URL: <https://www.ukrinform.ua/> [in Ukrainian].

УДК 069-025.12:069.5[316.356.4:159.923.2(=161.2)]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-32>**Мирослава ЗАБРОДСЬКА***аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015***ORCID:** 0009-0007-7849-1216

Бібліографічний опис статті: Забродська, М. (2024). Експозиційно-виставкові проекти з формування концепту української національно-культурної ідентичності. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 236–244, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-32>

ЕКСПОЗИЦІЙНО-ВИСТАВКОВІ МУЗЕЙНІ ПРОЄКТИ З ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПТУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета роботи – представити сучасний погляд на формування концепту української національно-культурної ідентичності в експозиційно-виставковому просторі України в період російсько-української війни 2022–2024 років. Сучасні експозиції є простором для діалогу про минуле та майбутнє, служать важливим засобом візуальної комунікації, де через вибір та представлення виставкових матеріалів формується образ країни, її історії, традицій та цінностей. Такі експозиції формують позитивний образ країни як у українців, так і серед міжнародного співтовариства, сприяючи взаєморозумінню та культурній дипломатії. У статті ми системно підходимо до аналізу виставкових проєктів міста Києва, які мають за мету формування національної ідентичності українців.

Методологія дослідження базується на застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів пізнання, зокрема системного підходу, аналізу, синтезу, узагальнення, контентаналізу. Методом синтезу та узагальнення ми виявляємо ключові тенденції у створенні сучасних виставкових проєктів, встановлюємо методологічні принципи у розробці і реалізації виставкових експозицій, спрямованих на формування національної ідентичності українців.

Наукова новизна статті полягає в розширенні уявлень про сучасний стан експозиційно-виставкового простору в Україні, засобами нових виставкових змішаних онлайн- та офлайн-форматів, що сприяють формуванню національної ідентичності, його трансформацію під час війни, з урахуванням актуальних запитів на документування подій в Україні. Перед нашою державою стоять нагальні питання, які потребують нової моделі соціальної та культурної стабільності, а саме збереження, утвердження та становлення національної свідомості, створення актуального концепту національної ідентичності, формування світогляду українців в умовах війни. Музейні проєкти є важливим інструментом для збереження та розвитку культурної спадщини, фіксації, документування та оприлюднення актуальних історичних подій в Україні, а також сприяння обміну ідеями та досвідом між українськими спільнотами у різних країнах. Нова соціальна роль експозиційно-виставкового простору України базується на наданні музеями майданчика для глибокого пізнання і усвідомлення відвідувачами своєї ідентичності, створення осередків освіти та культурної комунікації в актуальних, сучасних форматах.

Висновки. Розроблено концепт української національно-культурної ідентичності в експозиційно-виставковому просторі України під час війни 2022–2024 років. На основі розуміння концепту запропонованих проєктів, як освоєння, осмислення та їх подальший розвиток, а також особливостей взаємодії з відвідувачами, можна константувати доцільність дослідження експозиційно-виставкових, музейних практик, які сформовані в період російсько-української війни 2022–2024 років. Встановлено, що музейні практики зазнали суттєвих трансформацій під час війни, що потребує нового способу документування та дослідження цього питання. Доведена необхідність у створенні методичного зразка з фіксації та документування історичних подій. Визначена потреба у інноваційних форматах виставково-експозиційних проєктів: 3D моделінгу, AR та VR технологій, в змішаних онлайн та офлайн заходах, квестах, реконструкціях, майстерках, театралізованих атракціях тощо.

Ключові слова: національна ідентичність, концепт, українська земля, історична пам'ять, культурні коди, культурна матриця, нація, державність, територія, мапа, виставка, експозиція, музейні проєкти, виставковий простір.

Myroslava ZABRODSKA*Postgraduate student, National Academy of Culture and Arts Management, 9, Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 01015***ORCID:** 0009-0007-7849-1216

To cite this article: Zabrodska, M. (2024). Ekspozytsiino-vystavkovi proiekty z formuvannia kontseptu ukrainskoi natsionalno-kulturnoi identychnosti [Exposition and exhibition museum projects on the formation of the concept of Ukrainian national and cultural identity]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 236–244, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-32>

EXPOSITION AND EXHIBITION MUSEUM PROJECTS ON THE FORMATION OF THE CONCEPT OF UKRAINIAN NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY

The purpose of the article. *The purpose of the work is to present a modern view on the formation of the concept of Ukrainian national identity in the exposition and exhibition space of Ukraine during the Russian-Ukrainian war 2022–2024.*

Modern expositions are a space for dialogue about the past and future, serve as an important means of visual communication, where the image of the country, its history, traditions and values is formed through the selection and presentation of exhibition materials. Such expositions form a positive image of the country both among Ukrainians and among the international community, promoting mutual understanding and cultural diplomacy. In the article, we systematically approach the analysis of exhibition projects in the city of Kyiv, which are aimed at forming the national identity of Ukrainians.

The methodological basis. *The research methodology is based on the application of general scientific and special methods of cognition such as the system approach, analysis, synthesis, generalization, content analysis. Using the method of synthesis and generalization, we identify key trends in the creation of modern exhibition projects, establish methodological principles in the development and implementation of exhibition expositions aimed at the formation of the national identity of Ukrainians.*

Scientific novelty of the article. *The scientific novelty of the article lies in the expansion of ideas about the current state of exposition and exhibition space in Ukraine, by means of new exhibition mixed online and offline formats that contribute to the formation of national identity; its transformation during the war, considering the actual requests for documentation of events in Ukraine.*

Conclusions of the article. *The article presents the concept of Ukrainian national identity in the exposition and exhibition space of Ukraine during the war 2022–2024 using the example of current exhibition projects that characterize the modern museum space. It has been established that the formation of the concept of Ukrainian national identity in the modern exhibition space is full of transformations and needs to be understood, analyzed and studied. Based on the understanding of the concept of the proposed projects, such as assimilation, understanding and their further development and the features of interaction with visitors, it is possible to establish the expediency of the research of expositions and exhibitions museum practices that have been formed during the war 2022–2024. It was established that museum practices underwent significant transformations during the war, which requires a new way of documenting and researching this issue. The need to create a methodological model for recording and documenting historical events has been proven. The need for innovative formats of exhibition and exposition projects is identified: 3D modeling, AR and VR technologies, in mixed online and offline events, quests, reconstructions, workshops, theatrical attractions, etc.*

Key words: *national identity, concept, Ukrainian land, historical memory, the Ukrainian language, nation, statehood, territory, map, exhibition, exposition, museum projects, virtualization.*

Актуальною проблемою в умовах російсько-української війни є формування концепту національно-культурної ідентичності в експозиційно-виставковому просторі України. Важливим є збереження української національної ідентичності і консолідації суспільства. Сьогодні знання своєї історії, національної приналежності, свого коріння, є потужною зброєю у боротьбі за свідомість людей не тільки в Україні, а й у всьому світі. За визначенням Міжнародної ради музеїв (ICOM) музей – це інституція, яка слугує суспільству та його розвитку, і для цього – збирає, зберігає, досліджує, популяризує та експонує спадщину людства (1).

Мета статті, звертаючись до концепту української національно-культурної ідентичності в експозиційно-виставковому просторі

України в період російсько-української війни 2022–2024 років, представити сучасний погляд на його формування.

Методом синтезу та узагальнення виявити ключові тенденції у створенні сучасних виставкових проєктів, встановити методологічні принципи у розробці і реалізації виставкових експозицій, спрямованих на формування національної ідентичності українців.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми національно-культурної ідентичності досліджувало широке коло зарубіжних і вітчизняних науковців. Так, серед представників західної наукової думки варто, насамперед, відзначити П. Алтера, Р. Брубекера, Дж. Джозефа, М. Ігнатєфа, Б. Йека, У. Кімлика, К. Нілсена, Т. Найгута, Дж. Скопфіна, Е. Сміта; україн-

ської – О. Лановенка, В. Ліпкана, В. Пироженка, О. Шевченка та інших. Ця тема ґрунтовно висвітлюється в таких працях, як «XXI століття: світ між минулим і майбутнім. Культура як системоутворювальний фактор міжнародної та національної безпеки» Д. Сладкого, «Гуманітарна політика Української Держави в новітній період» С. Здіорука. Формування концепту національної ідентичності у виставковому просторі досліджували у роботах: «Формування національно-культурної ідентичності дітей та молоді надвірнянщини засобами музейної педагогіки» Б. Паска, «Роль музеїв у формуванні культурного простору України» Г. Фесенка, «Стан та шляхи модернізації музейного менеджменту в Україні» О. Кузьмука, «Музейна комунікація в умовах цифровізації» Ж. Денисюк.

У монографії В.П. Трошинського, В.А. Скуратівського та інших «Формування української ідентичності в умовах сучасних викликів: теоретичні і політичні аспекти» (Трошинський, 2018) розглядається сутність та особливості формування й розвитку найпоширеніших колективних ідентичностей, а саме: національної, соціоекономічної, етнічної, родової, регіональної, релігійної. Саме вони, на думку дослідників, відіграють важливу роль у становленні самобутності нашої держави. «Сукупним минулим досвідом виступає історична пам'ять, яка забезпечує єдність й спадкоємність культурно-історичного процесу. Кожне наступне покоління звертається й буде звертатися до національної пам'яті і у різних формах, сконцентрованих у документах й матеріалах різних епох, що зберігаються у інституціях пам'яті (архівів, бібліотек, музеїв). Саме ці структури й виступають як інститути національної пам'яті, необхідні для накопичення та поширення інформації про минуле у різних сферах суспільного життя з метою формування історичної свідомості як основи української ідентичності» – зазначають автори монографії.

У монографії Копієвської О.Р. «Трансформаційні процеси в культурі сучасної України» (Копієвська, 2014) осмислюється значення культурної матриці в сучасному культуротворчому процесі. «Усе частіше, досліджуючи феномен культурної матриці, науковці розглядають її як систему індивідуальної та групової поведінки людей у межах того чи іншого культурного простору на різних рівнях його інтерпретації

(локальному, регіональному, національному, глобальному). На думку вчених, саме за допомогою культурної матриці зручно та ефективно досліджувати механізми, що впливають на трансформацію історико-культурної пам'яті кожного конкретного соціуму.

«Розглядаючи культурну матрицю в її глобальному контексті, науковці наголошують на її унікальній культуроохоронній складовій, а саме здатності зберігати все те, що було набуто предками».

У монографії «Національно-культурна ідентичність у становленні підлітка» (Журба, 2019) описано виклики у формуванні національно-культурної ідентичності та основні фактори духовної безпеки української нації. Дослідники, зокрема, зазначають, що «важливими чинниками, які впливають на процес формування національно-культурної ідентичності зростаючої особистості є з одного боку глобалізаційні процеси, а з іншого – рухи за збереження своєї аутентичності; відірваність значної частини населення від національного ґрунту та зорієнтованість виключно на радянські чи західні цінності та зразки поведінки, системна криза українського суспільства, невизначеність національної ідеї, відсутність реформ і позитивних зрушень».

«Відчуття ідентичності надає її суб'єктові соціально значущий комплекс цінностей, символів і традицій. Національна ідентичність сутнісно пов'язана з культурою, з її ціннісно-моральними настановами до життя. У процесі життєдіяльності національна спільнота виробляє власні культурні коди, які є ознакою символічного буття нації, а саме – національну культуру (Шевчук, 2017, с. 58–59). Варто зазначити, що ідентичність завжди прив'язана до часу та традицій, де власне час, як історичний простір творять люди, а отже традиції можуть змінюватися. Наративні форми ідентичності реалізуються насамперед у тих чи інших дискурсах – оповідних, описових, текстових. Репрезентативні форми пов'язані зі зростанням візуальних образів і їх диктату у сучасній культурі (живописний образ, фотографія, кінообраз тощо) (Титар, 2016). Як наголошує О. Титар, «мистецтво пізнього постмодерну та глобалізму другого етапу та третього етапу характеризується зростанням факторів візуалізації та репрезентації, життя не намагається

знайти відбиток у репрезентації, а само стає репрезентацією, тому нарativi фрагментуються, а репрезентації не тільки онтологізуються, а й замінюють життя, центральними репрезентативними формами стають мистецтво самого себе – кар’єри професійної та соціальної – та (само) виховання особистості» (Титар, 2016). Найпростіше це представити на візуальній спадщині, де кожен об’єкт є символом, наділеним сенсом. А процес репрезентації передбачає використання слів та образів як «репрезентації репрезентацій», їх кодування, декодування та інтерпретацію (Павліченко, 2023, с. 60). Репрезентація є не відображенням, а активними процесом відбору, структурування і формування, наділення чогось сенсом. Візуальні образи демонструють свої трансформаційні якості, оскільки здатні змінити суспільну думку та мобілізувати людину на певні дії» (Павліченко, 2023, с. 61). На думку О. Ліщинської «культ візуалізації життя проявляється у творенні за допомогою новітніх мистецьких технік і форм відповідного коду культури та візуальної історії» (Ліщинська, 2014, с. 92).

Виклад основного матеріалу. Вибудовується концепт національно-культурної ідентичності у виставково-експозиційних проєктах, який опиратися на: *історичну правду* (яка документується, архівується в музеях, експозиціях, виставках); *культурні коди* (кодування, декодування та інтерпретація); *культурну матрицю* (збереження своєї аутентичності, національної самосвідомості, національних ідеалів, гідності, патріотизму).

Репрезентація національно-культурної ідентичності в умовах війни є комплексним процесом. Кожна нація має виробити свою власну особливу форму реперзентації культури, поєднуючи візуальну і наративну, та ідеологічну, позаяк у глобальному світі саме культура є візитною карткою країни, яка формує її образ на світовій арені. І національно-культурна ідентичність як певний код, або система кодів, саме в культурних інституціях, у тому числі, музеях та виставках, вдало його репрезентує.

У широкому розумінні проблема ідентичності – це усвідомлення своєї належності до певної спільноти, яке дає їй змогу визначити своє місце в соціокультурному просторі та вільно орієнтуватися в навколишньому світі. Усі ці процеси ставлять під сумнів традиційно

установлені маркери самототожності, передусім класичної національно-державної ідентичності XIX–XX ст.

Розглянемо приклади актуальних музейних, експозиційно-виставкових кейсів, в яких втілено ідеї концепту національно-культурної ідентичності та які візуально й наративно демонструють ознаки національної приналежності, маючи за мету архівування, зберігання, систематизацію, документування, популяризацію та оприлюднення культурних зразків. Такий процес украй важливий під час війни. Матеріальним носієм національної ідеї є українська земля, той самий, чорнозем, що на вагу золота. Територія України, яка завжди була ласим шматком для сусідніх країн. Яскравий приклад візуалізації цього концепту представлений в експозиції музею «Становлення української нації»: там сформована карта України з ячейками, які носять назву кожного регіону України і містять землю, набрану звідти. Кожен відвідувач може набрати землі зі своєї, наприклад, малої Батьківщини, звідки він чи вона родом, у мішечок з назвою «Оберіг українця. Рідна земелька». Це, зокрема, символізує цінність кожної крихти цієї землі, за яку ведеться споконвічна боротьба із загарбниками.

Також характерними ознаками національної ідентичності в експозиційно-виставкових проєктах є мапи, печатки, гроші, герби та інша геральдика.

У Національному музеї історії України у Другій світовій війни відбулось офіційне завершення реалізації проєкту «Тризуб Батьків-



Рис. 1. Експозиція музею «Становлення української нації»



Рис. 2. Скульптура «Батьківщини-Матері» на території Національного музею історії України у Другій світовій війні

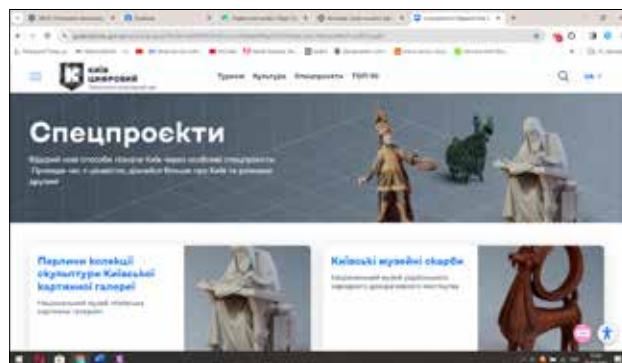


Рис. 3. Спецпроект віртуалізації музейного надбання і туристично-культурної спадщини Києва від Київ Цифровий

щини». Зараз там діє музейна експозиція, організована в нерозривному зв'язку із проектом загальнодержавного масштабу «Тризуб Батьківщини», суть якого була в заміні Державного Герба радянського союзу на щиті монумента «Батьківщина-мати» на Тризуб – український національний символ. Ця важлива історична подія продемонструвала весь багаторічний процес глибокого викорінення радянських наративів, з голів і сердець українського народу, позбавлення довготривалого насадження меншовартості, натомість якого прийшло цілковите усвідомлення і закріплення власної української ідентичності.

Виставка організована спільними зусиллями Національного музею історії України у Другій світовій війні та Громадської організації «Фонд Богдана Губського “Україна – XXI сторіччя”».

Реалізація цього кейсу стала однією з найбільш резонансних подій у музейній сфері за кілька останніх років, хоча й у створенні виставки були використані консервативні музейні прийоми та інструменти. Утім, проект викликав неабиякий інтерес у співвітчизників, здебільшого молодого та зрілого віку.

Під час війни виникли актуальні музейні проекти, створення яких спрямоване саме на збереження та зміцнення національної ідентичності під час бойових дій в країні інструментами сучасних дигітальних засобів. Прикладом таких є один із найпопулярніших кейсів українського сегменту цифрового дискурсу – спецпроект віртуалізації музейного надбання і туристично-культурної спадщини Києва. Актуальність та необхідність створення таких музейних проектів спрямовано на цифрове архівування та презентацію культурної

спадщини України для широкої онлайн-спільноти, що обумовлено додатковими ризиками їх втрати для музейних фондів в умовах війни. Багато артефактів уже викрадено й вивезено з окупованих регіонів території України; частина експонатів схована самими музеями на час воєнного стану і недоступна до переглядів. Презентований спецпроект виконує одразу кілька важливих місій: оцифровує культурну спадщину за прикладом успішних світових кейсів з 3D моделінгу, AR та VR цифровізації, підвищує обізнаність про Україну українців та світової спільноти, надає можливість ознайомитись із столичними музеями та українською культурою в онлайн-форматі. Документує, архівує та зберігає цифрові копії зразків та артефактів вітчизняної культурної та мистецької спадщини. Спецпроект віртуалізації музейного надбання і туристично-культурної спадщини Києва був створений Туристично-культурним хабом спільно з командою Київ Цифровий та колективами Історико-меморіального музею Михайла Грушевського, Музею видатних діячів української культури, Музею Києва, Музею Івана Гончара, Національного музею «Київська картинна галерея», Національного музею декоративного мистецтва України Музей Ханенків, Національного заповідника Києво-Печерська лавра. До колекції проекту увійшли: перлини колекції скульптури Національного музею «Київська картинна галерея». Були оцифровані найвидатніші музейні скарби Національного музею українського народного декоративного мистецтва. Цифровий кейс включає VR-тур кабінетом Михайла Грушевського, що на Паньківській, 9 в одноіменному музеї видатного українця у Києві. Також представлений VR-тур

туристичними об'єктами Києво-Печерської Лаври та онлайн-екскурсія музеєм видатних діячів української культури. Проект користується попитом серед молоді та є зручним додатком у презентації України закордоном (10).

У контексті актуальної проблематики було впроваджено культурний дигітальний проєкт – мультимедійне шоу «Примаченко. Рік дракона» за творами народної художниці України Марії Примаченко, що був створений до Дня народження видатної українки. Понад 20 картин Марії Примаченко з музейної колекції «ожили» під супровід музики відомого колективу «Даха-Браха». Головна мета спільного проєкту – популяризувати творчий спадок всесвітньовідомої художниці Марії Примаченко. Засобами новітніх технологій, а саме анімованих зображень та відеомонтажу, зробити його ще більш сучасним, привабливим, близьким та зрозумілим навіть для найменших українців. Не дивно, що інтерес і приголомшливий успіх творчості української художниці припав на час, коли розвиток візуального мистецтва став каталізатором нової медіареальності. Провідними рисами нашого часу є візуальні практики в культурі, які народжують нову комунікативну парадигму і нові інструменти впливу.

«Рік дракона» є першим мультимедійним шоу, над створенням якого кілька місяців працювали фахівці творчої команди ЄМУЗЕЙ Production, Національного музею декоратив-

ного мистецтва України та Фонду родини Примаченко. На вимогу відвідувачів проєкт продовжив свою роботу, адже викликав неабиякий резонанс, зокрема в мистецьких колах та серед дітей та молоді.

Одним із визначальних категорій концепту національної ідентичності є люди, особистості, генофонд нації. Ще один історичний виставковий проєкт розпочав свою роботу 2023 року. Відкрила свої двері пересувна виставка «Україна. Становлення державності» від Музею «Становлення української нації». До цього виставка експонувалась в Італії та Польщі.

Це унікальний інноваційний пересувний музей, в основі якого вся історія української державності від трипільської цивілізації і до сучасності представлена через епохи та відомих особистостей. 12 яскравих і змістовних інформаційних стендів виставки розташовані за хронологією подій: від давньої історії українських земель через зародження державності у IX столітті, через розвиток і трансформацію у складі інших держав і до сучасної незалежної України XXI століття.

На виставці представлені фігури відомих історичних постатей, державотворців, які залишили яскравий слід не лише в історії України, а й історії Європи та світу, виготовлені за новітніми технологіями з матеріалів, що дають максимально реалістичний ефект живої людини. Це історичні персонажі з кібершкіри – державотворці Констянтин Острозький, Михайло Грушевський, Пилип Орлик, Степан Бандера, Роман Шухевич, Епіфаній та інші. На кожному стенді



Рис. 4. Афіша мультимедійного шоу «Примаченко. Рік дракона»



Рис. 5. Експозиція пересувної виставки «Україна. Становлення державності»



Рис. 6. Анонс оголошення переможців онлайн-конкурс історичних есе «Герої в боротьбі за Незалежність України: дослідження національної ідентичності в суспільних трансформаціях ХХІ ст.»

є історичні мапи, за допомогою яких можна простежити, як змінювалися кордони і топоніми України упродовж віків, і що з давніх давен відбувалося на землях сучасної України. Також на стендах є символи влади, герби, печатки та деякі історичні документи. Біля стендів розташовані прапори та знамена, пов'язані з історією української державності. За допомогою QR-кодів, розміщених на стендах, можна дізнатися більше про подію чи історичну постать, прочитавши додаткову інформацію. Пристрої віртуальної реальності дають уяву про події, які відбувалися в Україні нещодавно, з початком повномасштабного вторгнення.

Мета проєкту: ознайомити відвідувачів з правдивою історією України-Русі; висвітлити становлення державності за 1100 років; спростувати фейки навколо історії Української держави; об'єднати українців навколо своєї історії; сформувати імідж України як європейської держави.

Музей створює новий концепт національної ідентичності в експозиційно-виставковому просторі, поєднуючи всі музейні практики та нанижуючи їх на ідеологію, метою якої є об'єднати українців навколо своєї величної історії (11).

У січні 2024 року відбувся онлайн-конкурс історичних есе «Герої в боротьбі за Незалежність України: дослідження національної ідентичності в суспільних трансформаціях ХХІ ст.» імені активіста Романа Ратушного, який загинув у російсько-українській війні в червні 2022 року. Організаторами конкурсу стали: Мала Академія наук, Департамент освіти та науки КМДА, Освітня агенція міста Києва, Національна спілка краєзнавців України, Український державний центр національно-патріотичного виховання, Музей «Становлення української нації», Національний музей історії України у Другій світовій війні (меморіальний комплекс), Національний меморіальний комплекс Героїв Небесної Сотні – Музей революції Гідності (12, 13). На конкурс подано понад 800 робіт з усієї України, більшість з яких була присвячена героям, які загинули в російсько-українській війні. Усе частіше у музейній діяльності застосовуються онлайн-формати та колаборації з освітніми, культурними і мистецькими інституціями. Отже, у формуванні концепту національної ідентичності ми їх розглядаємо, як один із актуальних напрямів нашого дослідження.

Висновки. У статті розроблено концепт української національно-культурної ідентичності в експозиційно-виставковому просторі України за період війни 2022–2024 років. Встановлено, що музейні практики зазнали суттєвих трансформацій під час війни, що потребує нового способу документування та дослідження цього питання. Доведена необхідність у створенні методичного зразка з фіксації та документування історичних подій. Визначена потреба у інноваційних форматах виставково-експозиційних проєктів: 3D моделінгу, AR та VR технологій, в змішаних онлайн та офлайн заходах, квестах, реконструкціях, майстерках, театралізованих атракціях тощо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Український національний комітет міжнародної ради музеїв. (Електронний ресурс). – Режим доступу: URL: <http://icom.in.ua/z.php> (дата звернення: 09.03.2024).
2. Формування української ідентичності в умовах сучасних викликів: теоретичні і політичні аспекти: монографія; В.П. Троциньський та ін.; за заг. ред. В.П. Троциньського; Нац. акад. держ. упр. при Президенті України. Київ : НАДУ, 2018. 255 с. ISBN 978-966-619-399-8 (дата звернення: 09.03.2024).
3. Копієвська О.Р. К 65 Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 296 с. ISBN 978-966-452-184-7 (дата звернення: 09.03.2024).
4. Національно-культурна ідентичність у становленні підлітка: монографія / К.О. Журба та ін. Київ, 2019. 150 с. ISBN 978-966-189-499-9 (дата звернення: 09.03.2024).

5. Шевчук С. Національно-культурна ідентичність у глобалізованому світі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Культурологія. 2017. Вип. 18. С. 58–60. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2017_18_17 (дата звернення: 09.03.2024).
6. Титар О.В. Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації: філософсько-антропологічний вимір: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук. Харків, 2016.
7. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*, 42, 57–65. 2023. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704> (дата звернення: 09.03.2024).
8. Ліщинська О. Вияви національно-культурної ідентичності в сучасній українській візуальній культурі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Культурологія, 14 (1), 89–97. 2014. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2014_14%281%29__12 (дата звернення: 09.03.2024).
9. «Знак на щиті»: у Києві відкрилася виставка про історію Тризуба . (Електронний ресурс). Режим доступу: URL: <https://suspilne.media/kyiv/558645-znak-na-siti-u-kyivi-vidkrilasa-vistavka-pro-istoriu-trizuba/> (дата звернення: 09.03.2024).
10. «Туристично-культурний хаб: спецпроекти». (Електронний ресурс). Режим доступу: URL: <https://guide.kyivcity.gov.ua/special-projects> (дата звернення: 09.03.2024).
11. Місія музею. (Електронний ресурс). Режим доступу: URL: <https://www.museumsun.org/> (дата звернення: 09.03.2024).
12. Оголошення конкурсу історичних есе «Герої в боротьбі за Незалежність України: дослідження національної ідентичності в суспільних трансформаціях XXI ст.» імені активіста Романа Ратушного. (Електронний ресурс). Режим доступу: URL: <https://www.facebook.com/events/1841274692970993> (дата звернення: 09.03. 2024).
13. Конкурс історичних есе «Герої в боротьбі за Незалежність України: дослідження національної ідентичності в суспільних трансформаціях XXI ст.» імені активіста Романа Ратушного. (Електронний ресурс). Режим доступу: URL: <https://kman.kyiv.ua/ua/VSEUKRAINSKIY-KONKURS-ISTORICHNIK-ESE-HEROI-V-BOROTBI-ZA-NEZALEZHNI-ST-UKRAINI-DOSLIDZHENNYA> (дата звернення: 09.03.2024).
14. Костіна С. Національна ідентичність як міждисциплінарна категорія. *Гілея: науковий вісник*. 2013. № 73. С. 346–348.

REFERENCES:

1. Ukrainian National Committee of the International Council of Museums (2024). [Ukrainian National Committee of the International Council of Museums]. Retrieved from URL: <http://icom.in.ua/z.php> (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]
2. Troshchynskyi V.P. and others. (2018). Formation of Ukrainian identity in the conditions of modern challenges: theoretical and political aspects [Formation of Ukrainian identity in the conditions of modern challenges: theoretical and political aspects]. National Academic State Administration under the President of Ukraine. Kyiv: NADU. 255 p. Bibliogr. at the end of ch. 100 copies. ISBN 978-966-619-399-8 (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]
3. Kopiiivska O. R. (2014) К 65 Transformational processes in the culture of modern Ukraine [Transformational processes in the culture of modern Ukraine]. Kyiv: NAKKKiM, 296 p. ISBN 978-966-452-184-7 (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]
4. Zhurba K.O., Bekh I.D., Dokukina O.M., Fedorenko S.V., Shkilna I.M. (2019) . National and cultural identity in the formation of a teenager. [National and cultural identity in the formation of a teenager.]. Kyiv, 150 p. ISBN 978-966-189-499-9 (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]
5. Shevchuk S. (2017). National and cultural identity in the globalized world. Scientific notes of the National University “Ostroh Academy”. [National and cultural identity in the globalized world. Scientific notes of the National University “Ostroh Academy”]. Series: Cultural studies. Issue 18. P. 58–60. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2017_18_17 (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]
6. Tytar O.V. (2016) Ukrainian national and cultural identities of Slobozhanshchyna region in the context of globalization: the philosophical and anthropological dimension [Ukrainian national and cultural identities of Slobozhanshchyna region in the context of globalization: the philosophical and anthropological dimension]. Dissertation of Doctor of Philosophy, Karazin V.N. Kharkiv National University. Kharkiv . (date of reference : 09.03.2024). [in Ukrainian]
7. Pavlichenko E. (2023). Modern visual culture as a means of representation of national identity. *Issues of Cultural Studies*. [Modern visual culture as a means of representation of national identity. *Issues of Cultural Studies*], 42, 57–65. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704> (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]
8. Lishchynska O. (2014). Manifestations of national and cultural identity in modern Ukrainian visual culture. *Scientific notes of the National University “Ostroh Academy”*. [Manifestations of national and cultural identity in modern

Ukrainian visual culture. Scientific notes of the National University “Ostroh Academy”]. Series: Cultural Studies, 14(1), 89–97. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2014_14%281%29__12 (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]

9. “Sign on the shield”: an exhibition about the history of the Trident has been opened in Kyiv. [“Sign on the shield”: an exhibition about the history of the Trident has been opened in Kyiv.] Retrieved from URL: <https://suspilne.media/kyiv/558645-znak-na-siti-u-kievi-vidkrilasa-vistavka-pro-istoriu-trizuba/> (date of reference : 09.03.2024). [in Ukrainian]

10. “Tourist and cultural hub: special projects”. [“Tourist and cultural hub: special projects”]. Retrieved from URL: <https://guide.kyivcity.gov.ua/special-projects> (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]

11. Mission of the museum. [Mission of the museum] Retrieved from URL: <https://www.museumsun.org/> (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]

12. Announcement of the historical essays competition “Heroes in the struggle for the Independence of Ukraine: the research of national identity in social transformations of the 21st century.” named after an activist Roman Ratushnyi. [Announcement of the historical essays competition “Heroes in the struggle for the Independence of Ukraine: the research of national identity in social transformations of the 21st century.” named after an activist Roman Ratushnyi]. Retrieved from URL: <https://www.facebook.com/events/1841274692970993> (date of reference : 09.03.2024). [in Ukrainian]

13. The contest of historical essays “Heroes in the struggle for the Independence of Ukraine: the research of national identity in social transformations of the 21st century.” named after an activist Roman Ratushnyi. [The contest of historical essays “Heroes in the struggle for the Independence of Ukraine: the research of national identity in social transformations of the 21st century.” named after an activist Roman Ratushnyi]. Retrieved from URL: <https://kman.kyiv.ua/ua/VSEUKRAINSKIY-KONKURS-ISTORICHNIK-ESE-HEROI-V-BOROTBI-ZA-NEZALEZHNI-ST-UKRAINI-DOSLIDZhENNYa> (date of reference: 09/03/2024). [in Ukrainian]

14. Kostina S. (2013). National identity as an interdisciplinary category. [National identity as an interdisciplinary category]. Kostina S. *Gileia: scientific bulletin*. No. 73. P. 346–348. [in Ukrainian]

УДК 781.68:786.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-33>

Ганна КАРАСЬ

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Т. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76002

ORCID: 0000-0003-1440-7461

Scopus-Author ID: 57218616097

Бібліографічний опис статті: Карась, Г. (2024). Родина Нижанківських в публікаціях культурно-освітніх діячів української діаспори. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 245–251, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-33>

РОДИНА НИЖАНКІВСЬКИХ В ПУБЛІКАЦІЯХ ГРОМАДСЬКО-ОСВІТНІХ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Мета статті – розглянути змістовий контент публікацій діячів української діаспори ХХ століття, присвячених соціокультурному внеску родини Нижанківських, зокрема о. О. Нижанківського та Н. Нижанківського, що представлений у збірнику «Стрийщина» та журналі «Квітучі Береги». У дослідженні застосовані такі **методи**: описовий – для розкриття тематико-змістового наповнення публікацій М. Кравців-Барабаш, О. Бобикевича, А. Кігічака, З. Нижанківського, В. Дармохвала, у яких представлено сторінки життя та творчі здобутки видатних корифеїв національного мистецтва; біографічний – для аналізу висвітлених в дописах маловідомих фактів життєпису фундаторів української музики, а також простеження динаміки суспільно-громадської, культурно-освітньої діяльності о. О. Нижанківського та Н. Нижанківського; контент-аналізу – для об'єктивного осмислення інформаційного контенту праць авторів української діаспори з позицій індивідуального інтерпретування діяльності постатей з родини Нижанківських; метод систематизації – застосовано для підсумування результатів дослідження, формулювання висновків. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше характеризується фактологічний контент праць, авторами яких є представники з сім'ї Нижанківських, сучасники, а також відомі культурно-освітні діячі української діаспори. На тлі розвитку соціокультурного простору Східної Галичини вони репрезентують великий внесок о. О. Нижанківського та Н. Нижанківського до утвердження української державності та національного мистецтва. **Загалом**, проаналізовані різноманітні публікації доводять знаковість та багатогранність композиторських постатей Нижанківських. Вартісний фактологічний матеріал дописів М. Кравців-Барабаш, О. Бобикевича, А. Кігічака, З. Нижанківського, В. Дармохвала дає змогу ввести в науковий обіг нові відомості про зазначених творців культурно-мистецького життя Східної Галичини, а також окреслити світоглядні орієнтири митців крізь призму часопростору кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Ключові слова: українська діаспора, родина Нижанківських, о. О. Нижанківський, Н. Нижанківський, творчі культурно-мистецького життя, Східна Галичина, публіцистика, українська музична культура.

Hanna KARAS

Doctor of Art History, Professor, Professor at the Department of Methods of Music Education and Conducting, Prykarpattia National University named after Vasyl Stefanyk, 57, T. Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76002

ORCID: 0000-0003-1440-7461

Scopus-Author ID: 57218616097

To cite this article: Karas, H. (2024). Rodyna Nyzhankivskykh v publikatsiakh kulturno-osvitnikh diiachiv ukrainkoï diaspory [The Nyzhankivskyis family in press materials by public and educational figures of the ukrainian diaspora]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 245–251, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-33>

THE NYZHANKIVSKYIS FAMILY IN PRESS MATERIALS BY PUBLIC AND EDUCATIONAL FIGURES OF THE UKRAINIAN DIASPORA

The purpose of the paper is to examine the content of press materials by the leading public figures of the Ukrainian diaspora of the 20th century on the sociocultural contribution of the Nyzhankivskyis family, in particular Rev. O. Nyzhankivskyi and N. Nyzhankivskyi, which is featured in the selection titled "Stryishchyna" and in the Kvituchi Berehy magazine. The following methods are used in the research: descriptive method – to represent the themes and content of press materials by M. Kravtsiv-Barabash, O. Bobykevych, A. Kihichak, Z. Nyzhankivskyi, V. Darmokhval, which present the aspects of life and creative achievements of the famous luminaries of the national art; biographical method – to analyze the little-known facts of life of the founders of Ukrainian music, as well as to trace the dynamics of social, cultural, and educational activities of Rev. O. Nyzhankivskyi and N. Nyzhankivskyi; content analysis method – for an objective interpretation of the information content of works by the authors of the Ukrainian diaspora from the standpoint of individual interpretation of the activities of figures of the Nyzhankivskyis family; systematization method – to summarize the results of the research and draw conclusions. The academic novelty of this paper lies in the fact that for the first time, the fact-based content of works by representatives of the Nyzhankivskyis family, their contemporaries, and famous cultural and educational figures of the Ukrainian diaspora is described. Against the backdrop of the development of the sociocultural environment of Eastern Galicia, they represent an invaluable contribution of Rev. O. Nyzhankivskyi and N. Nyzhankivskyi to the establishment of Ukrainian statehood and national art. In general, the analyzed publications of different types prove the significance and diversity of the Nyzhankivskyi composers. The valuable fact-based material of the journalistic materials by M. Kravtsiv-Barabash, O. Bobykevych, A. Kihichak, Z. Nyzhankivskyi, and V. Darmokhval allows us to introduce fresh information about these creators of the cultural and artistic scene of Eastern Galicia into scholarly discourse, as well as to outline the worldview attitudes of the artists in the context of the period of the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: Ukrainian diaspora, Nyzhankivskyis family, Rev. O. Nyzhankivskyi, N. Nyzhankivskyi, creators of the cultural and artistic scene, Eastern Galicia, journalism, Ukrainian musical culture.

Актуальність проблеми. Складні суспільно-політичні обставини початку ХХ століття, прихід радянського тоталітарного режиму змусили емігрувати численну кількість галицької еліти. Ці громадсько-освітні діячі стали творцями культурного простору української діаспори, котра окреслюється нами «...як органічна частина української музичної культури, як єдине функціональне ціле, як творчий феномен – в аспекті взаємодії регіональних, загальнонаціональних, європейських та світових культурних тенденцій» (Карась, 2012, с. 45). Глибоко розуміючи вартість документального збереження інформації про культурно-мистецьке життя Східної Галичини, що опинилася під радянським ідеологічним впливом, митці здійснювали свої авторські публікації, присвячені як музичній культурі загалом, так і окремим особистостям. Зокрема чимало матеріалу надруковано про видатних діячів з родини Нижанківських, а саме про отця Остапа та Нестора Нижанківських. У науковому культурологічному просторі вагоме місце зайняли історикомемуарний збірник «Стрийщина» та публіцистичне видання «Квітучі Береги», на сторінках яких побачили світ численні статті про зазначених корифеїв. Дослідження цього інформаційного матеріалу сьогодні є актуальним, оскільки заповнює «білі плями» в біографіях фундаторів мистецького простору Східної Галичини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Життєтворчість о. О. Нижанківського розглядали в наукових виданнях українські дослідники Ярослава Колодій (Колодій, 1994) та Роман Сов'як (Сов'як, 1994; 2019), котрі характеризують його як визначного українського композитора, диригента та суспільно-політичного діяча. Мистецький шлях композитора, що здобув високу європейську професійну освіту, піаніста-концертмейстера, викладача, музичного-критика, знаного громадського діяча Н. Нижанківського висвітлив музикознавець Юрій Булка (Булка, 1972; 1997). Окрема сфера їх діяльності, зокрема музично-критична, осмислюється у монографіях Уляни Молчко (Молчко, 2014; 2021). Відкритий доступ до видань української діаспори дав можливість поглибленого вивчення творчого внеску видатних представників родини Нижанківських з періодичного видання «Квітучі Береги» (Кігічак, 1974, с. 29–32; Семків, Людкевич, Мілянчик, Кігічак, Дармохвал, 1973, с. 12–18) та із збірника «Стрийщина» (Бобикевич, 1990, с. 271–275; Кравців, 1990, с. 221–255; Нижанківський, 1990, с. 263–271).

Мета дослідження – розглянути змістовий контент публікацій діячів української діаспори ХХ століття, присвячених соціокультурному внеску родини Нижанківських, зокрема о. О. Нижанківського та Н. Нижанківського,

що представлений у збірнику «Стрийщина» та журналі «Квітучі Береги».

Вклад основного матеріалу дослідження.

Тему родини Нижанківських розкривають публікації історично-мемуарного збірника «Стрийщина», виданого у 1990 році українською діаспорою. У ґрунтовному огляді «Вклад Стрийщини у розвиток української музики» (Кравців, 1990, с. 221–255) піаністка і композиторка Марта Кравців-Барабаш, аналізуючи розвиток музичної культури на переломі XIX–XX століть, стисло описує музичний шлях вихідця зі священничої родини о. Остапа Нижанківського (теологічні студії в духовній семінарії у Львові, керівництво хором академічної гімназії, заснування видавництва «Музикальна бібліотека»). Торкається дослідниця й рис характеру молодого композитора: «Високий, вродливий, веселий, він звертав на себе увагу в кожному товаристві. Його життєрадісність, темперамент і енергія стимулювали до постійної активності» (Кравців, 1990, с. 232).

У студентські роки під впливом композитора Анатолія Вахнянина о. Остап Нижанківський захопився творчістю Миколи Лисенка, видає та пропагує його твори, листується з корифеєм української музики. Згадує Марта Кравців-Барабаш і про мандрівні концерти хору академічної гімназії, організовані о. О. Нижанківським. У цій подвижницькій справі його підтримав рідний брат Володимир Нижанківський, організатор «Кружка музичного» у Стрию. «У 1895 і 96 рр., – зазначає авторка статті, – перебрав Нижанківський «Львівський Боян», що за його диригування дійшов до найбільшого розквіту» (Кравців, 1990, с. 233).

Композитор пише власні твори «Гуляли», «З крушків», а також займається збиранням і гармонізуванням народних пісень, разом з Іваном Франком входить до складу етнографічного комітету Галичини. Не покидав занять музикою о. О. Нижанківський і тоді, коли душпастирські обов'язки привели його в Бережани, а потім й інші села Поділля. Повернувшись на Стрийщину, він створив на парафії у Завадові хор, в репертуарі якого були не тільки частини Служби Божої, але й народні пісні. Одночасно він очолив співочий колектив «Стрийський Боян».

Крім того, о. Остап Нижанківський був натхненним громадським діячем, разом з доктором Євгеном Олесницьким організує

галицьку молочарську кооперацію, духовий оркестр «Соколи». Авторка наукового огляду зазначає: «Він був душею цілого стрийського життя. Його знали скрізь, свої і чужі. Недаром його самотнього, потайки і зрадливо розстріляла без суду польська солдатеска» (Кравців, 1990, с. 234).

Перераховуючи твори, написані композитором, авторка звернула увагу на те, «...що його музично-виразові засоби все відповідають змістові й ідеї твору» (Кравців, 1990, с. 234). Крім того, саме за роки керівництва о. О. Нижанківського хоровими колективами «Боянів» завершується друга стадія формування української національної музики, хоровий спів виходить на рівень професіоналізму.

У зазначеному огляді Марта Кравців-Барабаш розглядає також постать сина о. О. Нижанківського композитора Нестора. Серед плеяди галицьких композиторів першої половини XX століття, про яких веде мову авторка дослідження, він займав одне з чільних місць. І хоч Нестор народився в Бережанах, та дитячі і юнацькі роки провів на Стрийщині, бо «духово» належав до великого роду Нижанківських. Батько був для нього взірцем музиканта, син захоплювався його творами та уважно приглядався до диригентського труду о. О. Нижанківського.

Здобувши фахову освіту в Українському Музичному Інституті ім. М. Лисенка, він продовжував студії в Музичній Академії Відня, згодом бере участь в українських визвольних змаганнях. А потім – знову студіювання музики у Відні та Празі, плідна композиторська діяльність. Він написав твори для фортепіано, а саме «Маленьку сюїту», «Прелюдію і фугу на українську тему», «Фугу на тему ВАСН», «Інтермеццо» та інші. Відомий він також хоровими творами «Засумуй, трембіто», «Спіть, хлопці, спіть», солоспівом «Жита», оркестровою п'єсою «Похоронний марш».

У 1931 році Нестор Нижанківський перебирається до Львова, був першим головою товариства СУПРОМу, пише фортепіанні твори для дітей, здійснює опрацювання народних пісень. «Як акомпаньйтор, він не мав собі рівних в Галичині» (Кравців, 1990, с. 251), – підкреслює авторка. Його творчість є геніальним поєднанням західно-європейської музики з народною творчістю.

У цьому ж виданні опубліковані спогади племінників о. Остапа Нижанківського: Зенон Нижанківський (син брата Петра) залишив свій спогад під назвою «Музики в родині Нижанківських» (Нижанківський, 1990, с. 263–271), а Остап Бобикевич (син сестри Осипи) – «Мій спомин» (Бобикевич, 1990, с. 271–275). Ці дві публікації вартісні тим, що автори описують традиції родини, розмірене життя на парафії в селі Дідушичі Великі, музичні обдарування братів Нижанківських.

Зенон Нижанківський розпочинає свої мемуари риторичним запитанням: «Чому Остап Нижанківський, обдарований природою музичним талантом, не посвятився всеціло музиці?» (Нижанківський, 1990, с. 263). Оперуючи фактами родинного життя, автор наголошує, що в цьому було відмовлено усім дітям о. Йосифа Нижанківського, який мав тверде переконання, що діти зі священничої родини не мають права обирати собі ризиковану професію музиканта. Зіткнувшись з відмовою батька, найстарший син о. Остап не мав підтримки і в Митрополичій консисторії. Тут проявилася амбітність – риса характеру священника і композитора: він не став більше просити місце праці у Львові і погодився на службу у віддалених сільських парафіях.

Зенон Нижанківський підкреслює приналежність їхньої родини до шляхетського стану. При цьому зазначає, що отець Йосиф і його син «...віддано працювали над поліпшенням долі нашого селянства» (Нижанківський, 1990, с. 263). Батько викорінював алкоголізм на парафії, закликаючи вступати в братство тверезості «Відродження», а син працював над піднесенням економічного стану своїх земляків, звертаючи увагу на аграрно-технічну освіту. Незважаючи на завантаженість душпастирськими та громадськими обов'язками, о. О. Нижанківський самовіддано посвячувався музиці, не раз керував зведеними хорами з нагоди вшанування Миколи Лисенка чи приїзду цесаря. Автор згадує: «...мав винятковий, вроджений талант до диригентури. Був не тільки знаменитим диригентом, але мав у собі якусь магнетичну силу, якою впливав на хористів» (Нижанківський, 1990, с. 265).

З сумом і обуренням згадує автор і про трагічну смерть отця Остапа, опираючись на спогади колишнього стріянина Володимира

Дармохвала, описує свої старання у виявленні винних у убивстві його стрійка, хоч визнає, що пошуки залишилися безуспішними.

«Другим відомим музиком нашого роду, – пише автор, – був Нестор Нижанківський, син Остапа» (Нижанківський, 1990, с. 267). Йому у спогаді приділено менше уваги, бо у пресі публікувалися стаття про нього, а навіть окремі монографії. Знову поставлено риторичне запитання: «Чому Нестор, професійний музикант, залишив так мало своїх композицій?» Автор відповідає, що композитор втратив роки для праці в часи світової війни, а також пережив трагедію, «...втратив батька, якого любив і шанував, який до того напевно був би причинився до розвитку таланту сина» (Нижанківський, 1990, с. 267). Саме про це о. О. Нижанківський мріяв все життя.

Аналізуючи життєвий шлях Нестора, автор споминів зазначає, що життя митця було складним, сповненим страждань, терпіння, матеріальних нестатків. Багато часу композитор затрачав на акомпаніаторську роботу, написання рецензій, проведення непродуктивних лекцій. Від цього страждала його творча діяльність. Зазначено також, що Н. Нижанківський «...належав до мистців, які потребують вільного часу і сприятливих умовин життя, щоб творити» (Нижанківський, 1990, с. 269). А цього якраз було обмаль. Він помер у 1940 році в переселенському таборі в Лодзі, а його невідані твори, рукописи загубилися у війсьній круговерті.

Зенон Нижанківський підсумовує, що батько і син «...мали Богом даний музичний талант та, борючись із життєвими перешкодами, не могли його вповні використати» (Нижанківський, 1990, с. 269).

Остап Бобикевич у дописі «Мій спомин» з ностальгічним щемом згадує місця Стрийщини, де провів дитячі роки, де спілкувався з членами великої, обдарованої талантами родини. Та й сам Остап мав неабиякі музичні здібності, гарно співав, від наймолодших років вчився гри на фортепіано, і, звичайно, першою учителькою була мама – Осипа Нижанківська-Бобикевич. Остап з захопленням згадує концерт Олександра Мишуги у Стрию, спів вокаліста зачарував хлопця.

Автор спогадів був свідком того, як розвивалося музичне життя Стрийщини кінця ХІХ –

початку ХХ століть, тому авторитетно підмічає, що «...по приході мого вуйка о. Остапа Нижанківського на пароха до Завадова оживилося музичне життя Стрия» (Бобикевич, 1990, с. 273). Він розповідає про свою участь як акомпаніатора у хорі «Стрийський Боян», про концертну діяльність цього колективу. «Концерти були на високому мистецькому рівні, – засвідчує О. Бобикевич, – що стверджував присутній майже на кожному концерті композитор Станіслав Людкевич» (Бобикевич, 1990, с. 273).

Цікавими і змістовними є нотатки Андрія Кігічака «На приходстві в Стрийщині» (Кігічак, 1974, с. 29–32), опубліковані 1974 року в періодичному збірнику «Квітучі береги» – виданні української діаспори. Наголошуючи на важливості публіцистичного жанру мемуаристики, автор у цьому дописі звертається до значення ролі «духівників-діячів-патріотів» у формуванні світогляду в першу чергу молодих членів родини, а то й цілої генерації. А. Кігічак зупинився у свої спогадах власне на традиціях, які панували на плебанії о. О. Нижанківського у Завадові. Автор допису був родом з цього села, то ж особисто знав душпастиря. Він пише: «Сам о. Остап Нижанківський це був тип вродженого аристократа. Сам, як небуденний красень, еlegant у поведінці, чарував своєю появою оточення» (Кігічак, 1974, с. 30). Публіцист називає його «аристократом духа», якому властива «...небуденна всестороння інтелігенція» (Кігічак, 1974, с. 30). Зазначає також, що отець був провідником громади, економістом, музикою-композитором, душею національного та економічного відродження Стрийщини.

Дім отця Нижанківського у Завадові був відомий сучасникам тим, що тут бували видатні особистості України: письменник Іван Франко, засновник кооперації зі Східної України Микола Левитський, поет Степан Чарнецький, а також князі, графи, барони, дідичі з околиць Стрийщини. Місцеві люди дуже гордилися цим. А. Кігічак зауважує, що отець Остап «...мав якусь магічну силу на оточення» (Кігічак, 1974, с. 31), то ж представники австро-угорської еліти українського походження починали в його товаристві говорити «по-руськи».

До того ж, відомо було, що о. О. Нижанківський в ділянці громадської справи взяв на себе полагодження економічних питань: він старався витягнути галицького селянина зі скрути

та нужди. Саме тому отець заснував у себе на парафії у Завадові першу в Галичині сільську молочарню, чим заклав ґрунтовні основи для розвитку галицької кооперації.

З початком ХХ століття у Східній Галичині розвивається музична освіта, до постання якої дотичний о. О. Нижанківський. Завдяки йому та іншим подвижникам у Стрию засновується філія Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка, організована добре підготовлена сокільська оркестра. Та навіть спортивна дружина «Скала», яка презентувала футбол, була сформована завдяки отцю Остапу.

Автор допису перелічує ще багато добрих справ отця, спрямованих на розвиток громади, зазначаючи, що «...йому судилася й історична місія, а саме: запрягти дня 3 вересня 1914 р. в Стрию Українських Січових Стрільців» (Кігічак, 1974, с. 31). З воєнними подіями пов'язаний це один промовистий факт з біографії священика. На парафії о. О. Нижанківського у лісі біля с. Голобутова були похоронені стрільці з сотні Букшованого, які загинули в боях восени 1914 року. У травні 1916 року тут відбулася поминальна Служба Божа за участю багатьох священиків. Проповідь мав о. О. Нижанківський.

Після поминок отець запросив до себе на обід 150 осіб. Коли заспівали «Гуляли, гуляли», автор цього твору був в особливо піднесеному стані. «Але по скінченні, – пише А. Кігічак, – зависла в атмосфері якась прірва і... о. Остап заплакав. Не знати чому, чи з радості такого мистецького виконання, чи передчував свій недалекий трагічний кінець» (Кігічак, 1974, с. 32).

На завершення допису автор розповідає про нащадків о. О. Нижанківського – його синів, Нестора, Степана і Богдана, які за висловом автора «...були небуденні» (Кігічак, 1974, с. 31). Але родину переслідувала фатальна доля: після загибелі отця їмость до кінця життя носила жалобу, а її сини відійшли з цього світу у молодому віці.

Періодичне видання «Квітучі Береги» публікує спогадовий матеріал «Із поживклих сторінок давнини» (Семків, Людкевич, Мілянчик, Кігічак, Дармохвал, 1973, с. 12–18), на шпальтах якого зафіксовані травневі події у Стрию 1919 року, коли польське військо вступило у місто, а його українські жителі в тривозі чекали непевного

майбутнього. У мемуарному дописі Володимира Дармохвала знаходимо опис останніх годин життя, загибелі та похорону отця Остапа Нижанківського.

Публікація повідомляє, що за ганебним доносом отця арештували польські солдати на плебанії у Завадові (шукали зброю, яку, звісно, не знайшли), привезли до Стрия і помістили в колишньому будинку доктора Є. Олесницького. В аналізованому мемуарному дописі детально описується шлях до місця страти, яким наступного дня вели під конвоєм отця: названо почергово вулиці міста, змальовано окраїну Стрия, поля та залізничний насип, де сталася трагедія. «Жертві захотіли зав'язати очі, – пише автор, – та він не дозволив. Відважно і з погордою дивився в очі катам та ще вспів вимовити: “Нехай моя невинна кров упаде на вас”» (Семків, Людкевич, Мілянчик, Кігічак, Дармохвал, 1973, с. 17).

Очевидець похорону о. О. Нижанківського, Володимир Дармохвал, представляє у дописі деталі цієї історичної події. Він згадує, як з неглибокої ями перекладали до домовини загиблого: «До нині в пам'яті я (Дармохвал В. – Г. К.) бачу його бліде обличчя із дещо посинілими губами, якесь болото на волоссі та маленький кроваво-темний знак, оставлений смертельно враженою кулею якраз у центрі високого чола людини, що ще перед кількома днями жила з нами» (Семків,

Людкевич, Мілянчик, Кігічак, Дармохвал, 1974, с. 18). Похоронний обряд здійснив о. Микола Матковський. В молитовній тиші пролунав крик старенької польки-жебракки, якій часто допомагав о. О. Нижанківський. Вона без страху і сорому проклинала убивць-кровопивців, що «...відібрали життя так шляхетній людині» (Семків, Людкевич, Мілянчик, Кігічак, Дармохвал, 1973, с. 18).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Публікації знаних діячів української діаспори, в яких зафіксований життєписний матеріал про видатних представників родини Нижанківських, представляють науково-культурологічну цінність. Висвітлюючи сторінки біографії та аспекти композиторської творчості о. О. Нижанківського, Н. Нижанківського, автори поглиблюють джерелознавчу сферу про видатних фундаторів української культури. Для цих праць властива документальна точність, професійність в характеристиці творчих надбань, доступність інформаційного викладу. Здійснений аналіз змістового контенту дописів О. Бобикевича, М. Кравців-Барабаш, Н. Нижанківського, А. Кігічака, В. Дармохвала сприятиме доповненню персоніфікованої історіографії з «нижанківствознавства» та стане добрим підґрунтям для подальших досліджень мистецького життя Східної Галичини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Київ: Музична Україна, 1972. 39 с.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський: Життя і творчість. Львів; Нью-Йорк: В-во М. П. Коць, 1997. 63 с.
3. Бобикевич О. Мій спомин. *Стрийщина*: історично-мемуарний збірник. Нью-Йорк; Торонто; Париж; Сідней, 1990. Том II. С. 271–275.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Кравців М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики. *Стрийщина*: історично-мемуарний збірник. Нью-Йорк; Торонто; Париж; Сідней, 1990. Том II. С. 221–255.
6. Кігічак А. На приходстві в Стрийщині. *Квітучі Береги*. 1974. Ч. 14. С. 29–32.
7. Колодій Я. Остап Нижанківський. Львів: Логос, 1994. 64 с.
8. Молчко У. Газетне слово отця Остапа Нижанківського: монографія. Стрий: ТОВ «Видавничий дім “Укрпол”», 2021. 328 с.
9. Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2014. 304 с.
10. Нижанківський З. Музики в роді Нижанківських. *Стрийщина*: історично-мемуарний збірник. Нью-Йорк; Торонто; Париж; Сідней, 1990. Том II. С. 263–271.
11. Семків І., Людкевич Є., Мілянчик С., Кігічак А., Дармохвал В. Із пожовклих сторінок давнини. *Квітучі Береги*. 1973. Ч. 13. С. 12–18.
12. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість. Дрогобич: Відродження, 1994. 86 с.
13. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Стрий: Щедрик, 2019. 256 с.

REFERENCES:

1. Bulka Yu. (1972). Nestor Nyzhankivskyi. [Nestor Nyzhankivskyi]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 39 s. [in Ukrainian].
2. Bulka Yu. (1997). Nestor Nyzhankivskyi: Zhyttia i tvorchist. [Nestor Nyzhankivskyi: Life and creativity]. Lviv; Niu-York: V-vo M. P. Kots. 63 s. [in Ukrainian].
3. Bobykevych O. (1990). Mii spomyn. [My memory]. *Stryshchyna: istorychno-memuarnyi zbirnyk*. Niu-York; Toronto; Paryzh; Sidnei. Tom II. S. 271–275. [in Ukrainian].
4. Karas H. (2012). Muzychna kultura ukraïnskoi diaspory u svitovomu chasoprostori KhKh stolittia: monohrafiia. [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century: monograph]. Ivano-Frankivsk: Tipovit. 1164 s. [in Ukrainian].
5. Kravtsiv M. (1990). Vklad Stryshchyny u rozvytok ukraïnskoi muzyky. [Stryshchyna's contribution to the development of Ukrainian music]. *Stryshchyna: istorychno-memuarnyi zbirnyk*. Niu-York; Toronto; Paryzh; Sidnei. Tom II. S. 221–255. [in Ukrainian].
6. Kihichak A. (1974). Na prykhodstvi v Stryshchyni. [At the parish in Stryshchyna]. *Kvituchi Berehy*. Ch. 14. S. 29–32. [in Ukrainian].
7. Kolodii Ya. (1994). Ostap Nyzhankivskyi. [Ostap Nyzhankivskyi]. Lviv: Lohos. 64 s. [in Ukrainian].
8. Molchko U. Hazetne slovo ottsia Ostapa Nyzhankivskoho: monohrafiia. [Newspaper word of father Ostap Nyzhankivskyi: monograph]. Stryi: TOV «Vydavnychi dim “Ukrpol”», 2021. 328 s. [in Ukrainian].
9. Molchko U. (2014). Publitsystychna spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho: monohrafiia. [The journalistic legacy of Nestor Nyzhankivskyi: monograph]. Drohobych: Posvit. 304 s. [in Ukrainian].
10. Nyzhankivskyi Z. (1990). Muzyky v rodi Nyzhankivskykh. [Musicians in the Nyzhankivsky family]. *Stryshchyna: istorychno-memuarnyi zbirnyk*. Niu-York; Toronto; Paryzh; Sidnei. Tom II. S. 263–271. [in Ukrainian].
11. Semkiv I., Liudkevych Ye., Milianych S., Kihichak A., Darmokhval V. (1974). Iz pozhovklykh storinok davnyny. [From yellowed pages of antiquity]. *Kvituchi Berehy*. Ch. 13. S. 12–18. [in Ukrainian].
12. Soviak R. (1994). Ostap Nyzhankivskyi. Narys pro zhyttia i tvorchist. [Ostap Nyzhankivskyi. An essay about life and creativity]. Drohobych: Vidrozhennia. 86 s. [in Ukrainian].
13. Soviak R. (2019). Ostap Nyzhankivskyi. [Ostap Nyzhankivskyi]. Stryi: Shchedryk. 256 s. [in Ukrainian].

УДК 793(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-34>

Ольга КВЕЦКО

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0003-3419-4993

Наталія МАРУСИК

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0003-1037-9192

Бібліографічний опис статті: Квецко, О., Марусик, Н. (2024). Сучасний стан та тенденції розвитку хореографічного мистецтва на Прикарпатті. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 252–257, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-34>

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НАРОДНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКАРПАТТІ

Мета роботи – дослідження сучасного стану та визначення основних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва на Прикарпатті. Розглянуто історичний контекст, що вплинув на формування народного танцю, та проаналізовано ключові напрямки, такі як традиційні українські народні танці, зразки українського танцю Прикарпаття, а також роль фестивалів та конкурсів. Особливо увага приділяється інтеграції традицій та сучасності. Стаття підкреслює важливість збереження культурної спадщини та впровадження інновацій для подальшого розвитку хореографічного мистецтва на Прикарпатті. У статті визначено тенденції розвитку фольклорного танцю та доведено значимість звичаїв та обрядів для розвитку танців Прикарпаття. Визначено основні тенденції розвитку танцювального мистецтва як складової частини вивчення українського танцю в цілому, а також особливості становлення хореографічних традицій. Виявлено історико-етнографічні чинники, які вплинули на формування хореографічної культури Прикарпаття.

Методологія базується на декількох ключових підходах: дослідницький підхід, емпіричний аналіз, компаративний підхід, системний аналіз.

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі сучасного стану та тенденцій розвитку хореографічного мистецтва на Прикарпатті. Дослідження зосереджені на унікальних особливостях та традиціях Прикарпаття, що дозволяє виявити специфічні аспекти розвитку хореографічного мистецтва у даному регіоні.

Основні тенденції розвитку хореографічного мистецтва на Прикарпатті включають інтеграцію традиційних і сучасних елементів, активну участь у крос-культурних проектах, нові використання технологій у постановках, а також підтримку молодих талантів через освітні програми та конкурси. Загалом, стаття демонструє, що хореографічне мистецтво на Прикарпатті не тільки зберігає своє історичне коріння, але й динамічно розвивається, адаптуючись до сучасних вимог та тенденцій.

Автори роблять **висновок**, що активна робота танцювальних колективів, хореографів та освітніх установ сприяє збагаченню культурного життя регіону та підвищує його престиж на національному та міжнародному рівнях. У результаті Прикарпаття залишається центром хореографічного мистецтва, поєднуючи глибокі традиції з новаторськими підходом.

Ключові слова: народний танець, Прикарпаття, танцювальні колективи, фольклорний танець, хореографія.

Olga KVETSKO

PhD in Art, Associate Professor at the Department of Performing Arts and Choreography, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko St., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0000-0003-3419-4993

Nataliia MARUSYK

PhD in Art, Associate Professor at the Department of Performing Arts and Choreography, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko St., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0000-0003-1037-9192

To cite this article: Kvetsko, O., Marusyk, N. (2024). Suchasnyi stan ta tendentsii rozvytku narodnogo khoreografichnogo mystetstva na Prykarpatti [The current state and trends in the development of folk choreographic art in Prykarpattia]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 252–257, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-34>

THE CURRENT STATUS AND DEVELOPMENT TRENDS OF FOLK

The purpose of the work is to study the current state and identify the main trends in the development of choreographic art in Prykarpattia. The historical context that influenced the formation of folk dance was considered, and key trends were analyzed, such as traditional Ukrainian folk dances, samples of the Ukrainian dance of Prykarpattia, as well as the role of festivals and competitions. Special attention is paid to the integration of traditions and modernity. The article emphasizes the importance of preserving cultural heritage and introducing innovations for the further development of choreographic art in Prykarpattia. The article defines trends in the development of folklore dance and proves the importance of customs and rites for the development of Prykarpattia dances. The main trends in the development of dance art as a component of the study of Ukrainian dance as a whole, as well as the peculiarities of the formation of choreographic traditions, are determined. The historical and ethnographic factors that influenced the formation of the choreographic culture of Prykarpattia were identified.

The methodology is based on several key approaches: research approach, empirical analysis, comparative approach, system analysis.

The scientific novelty consists in a comprehensive analysis of the current state and trends in the development of choreographic art in Prykarpattia. Research is focused on the unique features and traditions of the Carpathian region, which allows us to identify specific aspects of the development of choreographic art in this region.

The main trends in the development of choreographic art in Prykarpattia include the integration of traditional and modern elements, active participation in cross-cultural projects, new uses of technology in productions, as well as support of young talents through educational programs and competitions. In general, the article demonstrates that the choreographic art in Prykarpattia not only preserves its historical roots, but also dynamically develops, adapting to modern requirements and trends.

The authors conclude that the active work of dance groups, choreographers and educational institutions contributes to the enrichment of the cultural life of the region and increases its prestige at the national and international levels. As a result, Prykarpattia remains the center of choreographic art, combining deep traditions with an innovative approach.

Key words: folk dance, Prykarpattia, dance groups, folk dance, choreography.

Актуальність проблеми. Хореографічне мистецтво є важливим елементом нематеріальної культурної спадщини Прикарпаття. Традиційні танці, як носії етнічної ідентичності, потребують дослідження, збереження та популяризації в умовах глобалізації. В умовах швидких соціальних і культурних змін народне хореографічне мистецтво на сьогодні затребуване новими викликами. Вивчення цих викликів та пошук шляхів їх подолання є важливим для забезпечення сталого розвитку цієї галузі.

Хореографічне мистецтво відіграє важливу роль у вихованні молоді, сприяючи формуванню національної самосвідомості та естетичних смаків. Дослідження методів та підходів до викладання хореографії є актуальним для закладів мистецької освіти.

Хореографічні колективи та фестивалі мають значний вплив на розвиток культурного

туризму, що сприяє економічному розвитку регіону. Аналіз сучасних тенденцій та визначення перспективних напрямів можуть допомогти у підвищенні ефективності культурних заходів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз дослідження даної проблематики дозволяє виділити такі основні напрямки роботи:

– *Історико-етнографічна* – зосереджується на вивченні історичних та етнографічних аспектів хореографічного мистецтва. Дослідження в цій галузі розкривають витоки традиційних танців, їхню еволюцію та культурне значення в різних етнографічних групах Прикарпаття. Такий підхід дозволяє не лише зберігати культурну спадщину, але й інтегрувати її елементи в сучасні хореографічні практики.

Так відомий історик В. Грабовецький опублікував кількатомне видання під назвою «Літо-

пис Прикарпатського краю». Ця монографія, створена на основі великої кількості архівних першоджерел, які дослідник виявляв та опрацював протягом півстоліття, є результатом його тривалої праці. (Грабовецький, 2003).

Як підкреслює М. Паньків, етнографічна група являє собою локально-територіальну частину етносу, яка відрізняється унікальними рисами традиційної, матеріальної та духовної культури, зокрема танцю (Паньків, 2008).

– *Теоретично-практична* – розвідки фольклористів та балетмейстерів. Ці питання детально розглядаються у працях Р. Гарасимчука, Д. Демків, О. Квецко, Н. Марусик, Б. Стаська, О. Заставного, що допомагає сформулювати системний підхід до даного дослідження.

Роман Гарасимчук один із перших в українській етнографії, хто звернув увагу на наукову продуктивність картографічної методики в народознавчих дослідженнях і класифікації музичних матеріалів. Він виявив, що використання картографічних методів дозволяє більш точно визначати географічне поширення музичних явищ та аналізувати їхні особливості в різних регіонах (Гарасимчук, 2008).

У своїй праці «Ярослав Чуперчук. Феномен гуцульської хореографії» Дана Демків досліджує особистість відомого балетмейстера Прикарпаття, який вніс великий вклад в розвиток народно-сценічного танцю на Прикарпатті (Демків, 2001).

Дослідницькі праці Ольги Квецко зосереджені на розвитку хореографічної культури бойків на Прикарпатті кінця ХХ – початку ХХІ століть, які на сьогодні є єдиними польовими роботами з вивчення танцювального мистецтва бойківського танцю (Квецко, 2017; Квецко, 2020).

Богдан Стасько та Наталя Марусик досліджує формування науково-методичної бази гуцульської хореології Романом Гарасимчуком, а також їхнього культурного значення і збереження в сучасному контексті (Стасько, Марусик, 2010).

Олександром Заставним комплексно проаналізовано інформацію щодо інтерпретацій вокально-хореографічної композиції «Космачанка». Це дозволило глибше зрозуміти культурне значення «Космачанки» та її роль у формуванні і розвитку гуцульських танцювальних

традицій, а також сприяло збереженню та популяризації гуцульської хореографії в сучасному контексті (Заставний, 2023).

Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності досліджує О. Плахотнюк (Плахотнюк, 2021).

Мета дослідження. Вивчення впливу історичних подій та культурних традицій на формування сучасного хореографічного мистецтва Прикарпаття, доведення впливу звичаїв та обрядів на розвиток фольклорного танцю та загальної хореографічної культури Прикарпаття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасне виконання народного танцю на Прикарпатті є джерелом безмежної натхненності для відродження фольклору та створення нових танцювальних композицій, використовуючи традиційні елементи.

Розвиток хореографічного мистецтва на Прикарпатті має велике значення для формування культури місцевих поселень. Побут та звичаї різних етнографічних груп, таких як бойки, лемки, гуцули, опілляни та покутяни, відображаються у їхніх національних танцях.

Прикарпаття, завдяки своїй багатій історії та етнічному різноманіттю, завжди було центром розвитку народних танців. Традиційні гуцульські, бойківські та лемківські танці відображають унікальні особливості регіону, його культуру та звичаї. Історичні події, такі як вплив Австро-Угорської імперії, польська та радянська окупації, залишили свій слід на хореографічному мистецтві, які незалежно від різних подій до сьогодні зберегли свої звичаї та традиції.

Лексика народного танцю вражає своєю простотою та значущістю кожного руху. Кожна етнічна група має власний комплекс рухів і специфічний стиль виконання. Наприклад, до бойківських танців відносяться «Бойківчанка», «Вишківський веселий» та «Долинський дрібонький», до гуцульських – «Гуцулка», «Аркан» та «Коломийка», до лемківських – «Колечко», «Обертана» та «Трясунець», до опільських – «Опільська полька», «Весілля на Опіллі».

У кожному районі області діють хореографічні колективи, які зберігають і передають традиції своєї місцевості через танець. Багато з них поєднують елементи різних стилів хореографії, відтворюючи сучасний спектр культурних впливів.

Сучасне суспільство потребує нових підходів до розвитку хореографії, проте важливо залишатися вірними національним традиціям і вивчати їхню історію.

Прикарпатський край славиться своїм унікальним хореографічним мистецтвом. Кожна етнографічна група і кожен район мають власні традиції та мистецькі досягнення.

Хореографічна лексика танців Прикарпаття, на нашу думку, відрізняється особливою манерою виконання, яскравим етнічним колоритом, специфічними рухами та унікальним стилем демонстрації танцювальних елементів, які виражаються в положенні корпусу, рук і голови. Основною особливістю танцювальної лексики Прикарпаття є її оригінальність і природність.

Національний академічний гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» (генеральний директор Василь Шеремета) – це професійний колектив на Прикарпатті, репертуар якого не лише зберігає традиції, а й активно сприяє їх популяризації та розвитку серед молоді. Його виступи відкривають перед глядачами унікальний світ гуцульського фольклору, сприяючи підвищенню інтересу до національного мистецтва та культури. Колектив залишається важливим символом культурного розвитку Прикарпаття, продовжуючи надихати та захоплювати своїми виступами та втіленням у життя гуцульського мистецтва.

Прикарпатський край славиться своїм унікальним хореографічним мистецтвом, яке відображає багатство традицій кожної етнографічної групи та району. Кожен край має свої особливості і мистецькі досягнення, які зберігають і передають поколінням через танцювальні композиції.

Великий внесок у розвиток хореографічного мистецтва Прикарпаття зробили видатні дослідники і балетмейстери, серед яких Василь Авраменко, Ярослав Чуперчук, Володимир Петрик, Георгій Железняк, Алла Зіборовська. Вони збирали та відроджували у своїх танцювальних композиціях «безцінне багатство» фольклору, такі як «Гуцулка», «Аркан», «Півторак», «Бойківчанка», «Коломийка», «Вишівський веселий», «Долинський дрібонький» та інші.

Сьогодні відновленням фольклорних танців на Прикарпатті займаються такі видатні особистості, як Ольга Квецко, Мирослава Воротняк, Олександр Заставний, Володимир Петрик,

Маріанна Кучмей а також родина Ванджураків з села Віпче Верховинського району Івано-Франківської області.

Кожен танцювальний колектив Івано-Франківської області у своєму репертуарі має унікальні танцювальні композиції, які відображають характеристику конкретного району, його культурні особливості та традиції. Це спадщина, яка не лише зберігається, а й постійно відроджується завдяки зусиллям видатних майстрів та талановитих артистів, що продовжують популяризувати та розвивати унікальність прикарпатського хореографічного мистецтва.

Активна участь у міжнародних проектах та фестивалях дозволяє хореографам Прикарпаття обмінюватися досвідом з колегами з інших країн, вивчати нові техніки та стилі. Такі проекти сприяють збагаченню місцевого хореографічного мистецтва та підвищенню його престижу на міжнародній арені. В Івано-Франківській області щороку проводяться фестивалі народного танцю, які популяризують українське хореографічне мистецтво серед дітей та молоді. Одним із відомих фестивалів є «Арканове коло», який спрямований на збереження нематеріальної культурної спадщини. А саме спільне виконання усіх учасників колективів танцю «Аркан». Таке видовищне дійство щорічно збирає до 500 учасників і більше. Цей фестиваль є важливою подією для збереження та популяризації гуцульської культури серед молодого покоління та широкої громадськості, в якому беруть участь всі колективи народного танцю Івано-Франківської області.

Фестиваль «Карпатський простір», що проходить у місті Івано-Франківськ, це культурно-мистецька подія, присвячена популяризації та відзначенню культурної спадщини Карпатського регіону. На фестивалі зазвичай представляються різноманітні аспекти культури, мистецтва, народної творчості та традицій Карпат.

У програмі фестивалю можуть бути виставки народного мистецтва, виступи народних колективів, концерти етнічної музики, майстер-класи з виготовлення народних ремесел, дегустації страв карпатської кухні тощо. Ця подія сприяє збереженню та популяризації унікальної культурної спадщини Карпат та сприяє обміну культурними цінностями між різними етнічними групами, що населяють цей регіон.

Освіта відіграє ключову роль у розвитку хореографічного мистецтва. У Прикарпатті діють численні хореографічні школи та студії, де молоді таланти можуть отримувати професійні знання та навички. Важливим аспектом є проведення майстер-класів, семінарів та тренінгів, які дозволяють викладачам та учням підвищувати свій професійний рівень.

Одним із основних закладів вищої освіти, де вивчають хореографічне мистецтво в Івано-Франківській області є Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, де студенти мають змогу навчатись на спеціальності 024 «Хореографія». Особливістю освітньої програми «Хореографія» є те, що вона розроблена з урахуванням сучасних потреб на ринку праці у сфері хореографічного мистецтва України, зокрема на Прикарпатті, досвіду підготовки фахівців вітчизняними ЗВО.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сьогоднішнє хореографічне мистецтво Прикарпаття знаходиться на стадії активного пошуку та дослідження. Хореографічне мис-

тецтво в Івано-Франківській області є не лише важливим аспектом культурного життя регіону, а й значущим чинником його ідентичності та спадщини. Відтворення традиційних фольклорних танців і мистецьких постановок не лише зберігає культурні цінності, але й сприяє їхньому новому осмисленню та інтерпретації в контексті сучасного мистецтва.

Сучасні майстри, які активно працюють над відновленням і використанням фольклорних елементів у своїх творчих проектах, демонструють неабияку талановитість і вміння перетворювати стародавні танцювальні мотиви в сучасні виразні форми.

Таким чином, усі зазначені напрями роботи в рамках цього дослідження дозволяють визначити основні чинники, які зосереджуються на принципах хореографічної освіти. Вони сприяють формуванню комплексного підходу до навчання та виховання молодого покоління у сфері танцювального мистецтва, забезпечуючи розвиток як технічних, так і творчих здібностей.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 1: Гуцульські танці / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2008. 608 с.
2. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 2: Бойківські і лемківські танці / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2008. 318 с.
3. Грабовецький В. Ілюстрована історія Прикарпаття. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. Т. 2. 344 с.
4. Демків Д. Ярослав Чуперчук. Феномен гуцульської хореографії. Коломия : Вік, 2001. 168 с.
5. Заставний О. Танець «Космачанка»: витоки та інтерпретації балетмейстерів ХХ століття. *Танцювальні студії*: Київський національний університет культури і мистецтв. 2023. Том. 6. Вип. 2. С. 134–144.
6. Квецко О. Я. Автентичний танець як основне джерело створення хореографічної постановки. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. педаг. ун-ту ім. Івана Франка. 2020. № 35
7. Квецко О. Я. Історична спадкоємність у збереженні фольклорного танцю етнографічних груп Прикарпаття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. Тернопіль, 2017. № 2. С. 44–51.
8. Стасько Б., Марусик Н. Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці Гуцульські» : навч. посіб. Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2010. 284 с.
9. Паньків М. Етнографічний територіальний поділ Івано-Франківщини: перехідні зони. *Етнос і культура: часопис Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. № 4–5. 191 с.
10. Плахотнюк О. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [ред.-упоряд. М. Паньків, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобицьк : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Том 5. С. 4–8.

REFERENCES:

1. Herasymchuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukrainskykh Karpat*. Knyha 1. Hutsulski tantsi [Folk dances of the Ukrainian Carpathians. Book 1. Hutsul dances]. Lviv: Natsionalna akademiia nauk Ukrainy. Instytut narodoznavstva. Lviv: National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Ethnology. 608 p. [in Ukrainian].

2. Herasymchuk, R. (2008). Narodni tantsi ukrainskykh Karpat. Knyha 2. Boikivski i lemktivski tantsi [Folk dances of the Ukrainian Carpathians. Book 2. Boiky and Lemky dances] Lviv: Natsionalna akademiia nauk Ukrainy. Instytut narodoznavstva. Lviv : National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Ethnology. 318 p. [in Ukrainian].
3. Hrabovetskyi, V. (2003). Iliustrovana istoriia Prykarpattia [Illustrated history of Prykarpattia]. Ivano-Frankivsk : Nova Zoria. T. 2. 344 p. [in Ukrainian].
4. Demkiv, D. (2001). Yaroslav Chuperchuk: fenomen hutsulskoi khoreohrafii: Narys, Spohady, Fotomaterialy [Yaroslav Chuperchuk: the phenomenon of Hutsul choreography: Essay, Memories, Photo materials]. Kolomyia : Vik. 168 p. [in Ukrainian].
5. Zastavnyi, O. (2023). Tanets “Kosmachanka”: vytoky ta interpretatsii baletmeisteriv XX stolittia [Dance “Kosmachanka”: origins and interpretations of ballet masters of the 20th century]. Tantsiuvalni studii: Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Tom. 6. Vyp. 2. Pp. 134–144. [in Ukrainian].
6. Kvetko, O. Ya. (2020). Avtentychnyi tanets yak osnovne dzherelo stvorennia khoreorafichnoi postanovky [Authentic dance as the main source of creating a choreographic performance.]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuz. zb. nauk. pr. molodykh vchenykh Drohobyskoho derzh. pedah. un-tu im. Ivana Franka. № 35. [in Ukrainian].
7. Kvetko, O. Ya. (2017). Istorychna spadkoiemnist u zberezheni folklorneho tantsiu etnografichnykh hrup Prykarpattia [Historical continuity in the preservation of the folk dance of the ethnographic groups of the Carpathian region]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. Seria: mystetstvoznavstvo. Ternopil, № 2. Pp. 44–51. [in Ukrainian].
8. Stasko, B., Marusyk, N. (2010). Roman Harasymchuk ta yoho avtentychni “Tantsi hutsulski” [Roman Harasymchuk and his authentic “Hutsul dances”]. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. 284 p. [in Ukrainian].
9. Pankiv, M. (2008). Etnografichni terytorialnyi podil Ivano-Frankivshchyny: perekhidni zony. Etnos i kultura: chasopys Prykarpatskoho universytetu [Ethnographic territorial division of Ivano-Frankivsk region: transition zones. Ethnicity and culture: the journal of the Carpathian University.]. Ivano-Frankivsk : VDV TsIT, № 4–5. 191 p. [in Ukrainian].
10. Plakhotniuk, O. (2021). Etnosvitohliad folklorneho tantsiu v mystetskomu prostori suchasnosti [Ethnoview of folk dance in the artistic space of modernity]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho der-zhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka / [red.-uporiad. M. Pantiuk, A. Dushnyi, I. Zymomria]. Drohobych : Vydavnychi dim «Helvetyka», 2021. Vyp. 35. Tom 5. Pp. 4–8. [in Ukrainian].

УДК 7.78.681.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-35>**Денис КОЧЕРЖУК**

Заслужений артист естрадного мистецтва України, доцент кафедри музичного мистецтва, заступник завідувача кафедри музичного мистецтва, Навчально-науковий інститут театального та музичного мистецтва ПЗВО «Київський міжнародний університет», вул. Львівська 49, м. Київ, Україна, 03179; аспірант II року навчання відділу музикознавства та етномузикології, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, вул. Михайла Грушевського, 4, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0002-9280-7973

Бібліографічний опис статті: Кочержук, Д. (2024). Еволюція звукозапису в українській культурі: збереження загально-національної творчої спадщини для поколінь XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 258–266, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-35>

ЕВОЛЮЦІЯ ЗВУКОЗАПИСУ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ЗАГАЛЬНО-НАЦІОНАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ДЛЯ ПОКОЛІНЬ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи зорієнтована на дослідженні, узагальненні та уніфікації історичних процесів українського аудіозапису, що охоплює кінець XIX–XX та перші два десятиліття XXI століття. Основний концепт експерименту прослідковується у виявленні прерогативних тотожностей та відмінностей ціннісних культурних доміант серед майстрів вітчизняного «професійного» та «аматорського» музичного мистецтва, як обґрунтування щодо висвітлення історіографічного процесу у формуванні вітчизняної дискографії. Згідно поданого аналізу, на характер змін аудіокультури від 1900 по 1941 рр. вплинули подальші наукові й творчо-практичні концепти, здійснені за часи радянського тоталітаризму, та відобразилися у позиціях музикознавства кінця XX – початку XXI століть. Ключовий фактор вивчення аудіовізуального мистецтва полягає у традиціях збереження творчої аудіоспадщини України для майбутніх поколінь нації – молодих учених і сучасників галузі музичного та аудіовізуального мистецтв. Ці моделі імплементовані в основний концепт розвою проблематики для подальших теоретико-емпіричних дій, секуляризованих методів та мистецьких принципів вітчизняної культури з метою взаємодії із західно-європейською музикою в контексті змін до теперішніх суспільно-політичних подій.

Методологія дослідження сфокусована на виявленні емпіричних форм, що простежуються завдяки статистичному розвитку, та ролі музичної культури на перетині кінця XIX–XX і початку XXI ст., опису моделі механічного методу фіксації явища запису звуку вокально-інструментальних творів. Теоретичне підґрунтя виражено як елемент системного аналізу удосконалення аудіовізуального мистецтва української пісні початку XX – першої чверті XXI століть; основи конкретно-соціологічного напрямків пояснюють вартісне значення української мелодії для різних верств населення, зокрема, різних вікових категорій, естетичних та етичних смаків-уподобань і поглядів згідно філософії мистецтва, що вплинули на ідентифікацію національної та культурної самосвідомості.

Наукова новизна схарактеризована роллю еволюції аудіовізуального мистецтва як концептуального елементу ціннісних доміант українського культурного простору, що є ключовим механізмом до формування приналежності української пісні до європейських традицій XX–XXI століть. Основний вектор дослідження спрямовано на реалізацію науково-творчих систем впровадження та популяризації вітчизняного мелосу не лише з регіональної позиції держави (Незалежна Україна), але й у світовому (Американському та Європейському) діаспорах, де велися дослідження провідними культурологами й музикознавцями.

Висновки. Український звукозапис як культурно-технологічний процес доволі суперечливий та складний. Індустріалізація суспільства призвела до певних дій з боку техногенного фактору, що вплинуло на розвиток аудіовізуального мистецтва. Створення перших мистецьких (авторських) ідей відбулося ще за довго до винайдення цифрових звукозаписних пристроїв. Механізми аудіозапису, впроваджені в галузь мистецтва з 1890-х рр., стали підґрунтям до зібрання фондових творів української культури як історіографічного екскурсу в минуле. Завдяки збереженню архівам, сучасники XXI ст. мають змогу пізнати цільове значення вітчизняної історичної доби XX століття, що зрештєфлексувало в мистецькому середовищі. Втім, відомості та нариси, які містять опис тих, чи інших творчих подій, є досить поверхневі з боку наукових положень. Недостатність висвітлення та обмеженість досліджень художньо-творчого матеріалу проковує подальші проблеми, що можуть спричинитися до втрати національної ідентифікаційності українського мистецтва поміж інших культур XX століття, зокрема у співставленні й супротиві з російською. Проте, уважна спостережливість майбутніх фахівців-музикознавців

і використання широких площин інтернет ресурсів сприяють досягненню більш глибокого розвою визначеної проблематики, що вплине на майбутні процеси вдосконалення українського аудіозвукозапису.

Ключові слова: звукозапис, українське мистецтво та культура, аудіо, творча спадщина, популярне мистецтво, фольклор, академічна музика.

Denys KOCHERZHUK

Honored Artist of Variety Arts of Ukraine, Associate Professor of the Department of Musical Arts, Deputy Head of the Department of Musical Arts, Educational and Research Institute of Theater and Musical Arts, Kyiv International University, 49 Lvivska St., Kyiv, Ukraine, 03179;

PhD student of the second year of study, Department of Musicology and Ethnomusicology, Mykhailo Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, 4 Mykhailo Hrushevskoho St, Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0002-9280-7973

To cite this article: Kocherzhuk, D. (2024). Evolucia zvykozapisy v ukraïnskyi kulture zberezennia zagalno-nacionalnoi tvorchoi spadchyny dla pokolin` XXI stolitta [The evolution of sound recording in Ukrainian culture: preserving the national creative heritage for the generations of the 21st century]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 258–266, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-35>

**THE EVOLUTION OF SOUND RECORDING IN UKRAINIAN CULTURE:
PRESERVING THE NATIONAL CREATIVE HERITAGE FOR THE GENERATIONS
OF THE TWENTIETH CENTURY**

The purpose of the work is to study, generalize and unify the historical processes of Ukrainian audio recording, covering the late XIX–XX and the first two decades of the XXI century. The main concept of the experiment is to identify prerogative identities and differences in value cultural dominants among the masters of the national “professional” and “amateur” musical art, as a justification for covering the historiographical process in the formation of the national discography. According to the presented analysis, the nature of changes in audio culture from 1900 to 1941 was influenced by further scientific and creative and practical concepts implemented during the Soviet totalitarianism and reflected in the positions of musicology of the late twentieth and early XXI centuries. A key factor in the study of audiovisual art is the tradition of preserving the creative audio heritage of Ukraine for future generations of the nation – young scientists and contemporaries of the music and audiovisual arts. These models are implemented in the main concept of developing the issues for further theoretical and empirical actions, secularized methods, and artistic principles of national culture to interact with Western European music in the context of changes to current socio-political events.

Research methodology is focuses on identifying empirical forms traced through statistical development and the role of musical culture at the intersection of the late XIX–XX and early XXI centuries, describing a model of a mechanical method of recording the phenomenon of recording the sound of vocal and instrumental works. The theoretical basis is expressed as an element of a systematic analysis of the improvement of the audiovisual art of Ukrainian song in the early XX and first quarter of the XXI centuries; the foundations of specific sociological directions explain the value of Ukrainian melody for different segments of the population, in particular, different age categories, aesthetic and ethical tastes and preferences, and views according to the philosophy of art, which influenced the identification of national and cultural identity.

Scientific novelty is characterized by the role of the evolution of audiovisual art as a conceptual element of the value dominants of the Ukrainian cultural space, which is a key mechanism for shaping the affiliation of Ukrainian song to the European traditions of the XX and XXI centuries. The main vector of the study is aimed at implementing scientific and creative systems for the introduction and popularization of national melas not only from the regional position of the state (Independent Ukraine), but also in the world (American and European) diasporas, where leading cultural studies and musicology researchers have been conducting studies.

Conclusions. Ukrainian sound recording as a cultural and technological process is quite controversial and complex. The industrialization of society led to certain actions on the part of the technogenic factor, which influenced the development of audiovisual art. The first artistic (author’s) ideas were created long before the invention of digital sound recording devices. The audio recording mechanisms introduced into the field of art in the 1890s became the basis for the collection of stock works of Ukrainian culture as a historiographical excursion into the past. Thanks to the preserved archives, the contemporaries of the XXI century have the opportunity to learn the target value of the national historical era of the XX century, which was reflected in the artistic environment. However, the information and essays describing certain creative events are rather superficial in terms of scientific positions. The lack of coverage and limited research of artistic and creative material provokes further problems that may lead to the loss of the national identity of Ukrainian art among other cultures of the XX century, in comparison and opposition to Russian art. Nevertheless, the careful observation

of future musicologists and the use of wide areas of Internet resources contribute to the achievement of a deeper development of the identified issues, which will affect the future processes of improving Ukrainian audio recording.

Key words: *sound recording, Ukrainian art and culture, audio, creative heritage, popular art, folklore, academic music.*

Постановка проблеми та її актуальність. Питаннями розвитку українського звукозапису цікавилася обмежене коло наукових діячів, які забезпечували не лише уніфікацію культурологічних зв'язків між вітчизняною музикою та її діаспорами, але, паралельно, спеціалізувалися і порівнювали музичне-, театральне- та кіномистецтва з галузями інженерії та математичних наук. Водночас, обмеженість викладу творчо-технічного спрямування зорієнтовує увагу на тому, що доцільність та якість будь-яких дослідів може компонуватися виключно на основі практичної підготовки, як це здійснювали видатні музикознавці та культурологи на перетині ХХ–ХХІ ст. Від 2014 року, в зв'язку з відкритою російською агресією на території України, а саме, знищенням політичних, культурологічних, мистецьких та мовних аспектів, перед фахівцями галузі музичного та аудіовізуального мистецтва постали питання формально-аналітичного характеру, скеровані на збереження фонографіїстики та її історіографічної спадщини. Наявні проблеми, які нині прослідковуються у колі науково-аналітичного та теоретико-практичного спрямування, не можуть бути вичерпними, й природно, потребують більш розлогих трактувань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерелознавча база, яка схарактеризована незначною кількістю практичних дослідів, обмежує багатьох майбутніх науковців у викладі аналітичного матеріалу. Провідними майстрами серед компонування дискографічного дискурсу та історіографічного процесу аудіозапису в Україні були: *А. Железний* (який спровокував дії провладних радянських часів щодо концептуальних рішень по випуску фонографічних записів української музики від 1900 до 1980-х рр.); *С. Максимюк* (виклад наукових трактатів де-інде схиляється до публіцистики, але змальовує та узагальнює розвиток українського звукозапису діаспор Америки та Європи); прибічником галузі інженерії, поєднаної з мистецьким феноменом, вважається *В. Дьяченко* (фахівець ХХІ століття, який позначив історичні прототипи механізмів звукового дизайну та порівняв їх роботу з при-

ладами й установками від 2010 до 2018 рр.); спеціалістом з історичної спадщини електромузичного інструментарію та його впливу на українську культуру вважають провідного мистецтвознавця *Є. Куща*, який у своїх наукових дослідях більш детально описує актуальність опанування та застосування звукорежисерами комп'ютерних музичних програм та їх вплив на процеси реставрації вокально-інструментальних творів ХХ століття.

Мета дослідження побудована на узагальненні та уніфікації історичних процесів українського аудіозапису кінця ХІХ–ХХ та перших двох десятиліть ХХІ століття. Основний концепт експерименту прослідковується у виявленні прерогативних тотожностей та відмінностей ціннісних культурних доміант серед майстрів вітчизняного «професійного» та «аматорського» музичного мистецтва, як обґрунтування щодо висвітлення історіографічного процесу у формуванні вітчизняної дискографії. Згідно поданого аналізу, на характер змін аудіокультури від 1900 по 1941 рр. вплинули подальші наукові та творчо-практичні концепти, що були здійснені за часи радянського тоталітаризму, та відобразилися у позиціях музикознавців кінця ХХ – початку ХХІ століть. Ключовий фактор вивчення аудіовізуального мистецтва полягає у традиціях збереження творчої аудіоспадщини України для майбутніх поколінь нації – молодих учених і сучасників галузі музичного та аудіовізуального мистецтва. Ці моделі імplementовані в основний концепт розвою проблематики для подальших теоретико-емпіричних дій, секуляризованих методів та мистецьких принципів вітчизняної культури з метою взаємодії із західно-європейською музикою в контексті змін до теперішніх суспільно-політичних подій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія розвитку українського звукозапису є досить складною та заплутаною цариною для сучасних наукових досліджень. Вектор аудіовізуального апарату початку ХХ століття було спровоковано до супротиву різних традиційних культур, які межували поміж історично-сформованими територіальними устроями

нашої держави. Згідно перебігу політичних та соціальних подій XIX–XXI століть, вітчизняне мистецтво наситилося традиціями народів та етнічних груп, що вимушені були проживати тривалий час під патронатом Австро-Угорської та Російської імперій¹.

Втім, зберігти власну національну самоідентифікацію митцям та ініціаторам (аматорам, послідовникам українських традицій, філософам і майбутнім поколінням вітчизняної інтелігенції), які боролися за відродження та волю нашої незалежності, доволі тяжко та повільно, але вдалося. Завдяки механізмам, які були вже відкриті та запатентовані європейськими країнами, нашим артистам поталанило зафіксувати ті течії мистецтва, що були провідником для унаслідування звичаїв й обрядів, за для того, щоб не втратити своєї філософії культури в контексті «філософії життя».

Звукозапис як об'єкт технічного та мистецького характеру має доволі широку й давню історію. Згідно покращенню музикознавчих та технологічних компонентів, головною метою було і є – створити певний предметний стрій і ввести його в дійову практику для того, щоб записувати всі звукові процеси та явища задля збереження інформації (постулат першого кроку до започаткування архівного українського фондофонду). Втім, питання актуалізації запису звуку в світовій спільноті набули принципів маргінального характеру. Ні серед науковців, ні серед митців-виконавців не надавалося вагомості такому феноменальному явищу як аудіомистецтво. На початку XX століття, аудіовізуальні форми здебільшого були сфокусовані на розробці прагматичних способів фіксації звукового простору. Переважно це була нотація шумових ефектів (зовнішні звуки природи) навколишнього середовища.

Згідно предмету дослідження, ті твори, які вдалося зафіксувати першими пристроями за допомогою механізмів звукозапису, стали підґрунтям для пошуків оптимальних джерел удосконалення звукової палітри та її ефективності. Певні протиріччя, що виникали між науковцями та фаховими звукорежисерами², мали на меті сформувані якісний апарат для наповнення фонографічної і фондової колекції української

аудіокультури. Одні трактували, що більшість творів занотовано за допомогою механічного способу, інші – наголошували, що існували композиції, укомпоновані фотографічним методом, треті ж – губляться у дослідах з доведенням правильного вибору фіксації моделі звукозапису. Частка джерел фокусують увагу на розвитку та розповсюдженні технологій музичного запису звуку від 1887 р., інші ж – засвідчують пошквалювання та адаптацію аудіофонду в музичному мистецтві на початку XX ст. (приблизно 1901–1905 рр) (Мистецтво XX–XXI століття у фонових документах, 2024, с. 4). Певний науковий супротив існуючих дослідів було пов'язано з відсутністю або обмеженістю даних архівних фоноскопиш, що губляться у протиріччях винаходів або їх патентів. Також, це аргументовано помилковими текстовими прикладами записаних пісень, де досить часто не вказували роки публікації звукового матеріалу, або помилково їх модифікували згідно етикеток на платівках³.

Однак, варто наголосити на тому, що причиною збору будь-якої інформації (музична, кінематографічна, фотографічна) була активна позиція до поглиблення знань про українську культуру серед збирачів вітчизняного фольклору. Основна проблема полягала у тому, що на початку XIX ст. особа співця/рапсода як взірця української пісенної спадщини (кобзар, лірник, бандурист) без фіксації реального звукового виконавства ще була обмежена в можливостях повного розкриття його професійної діяльності провідними знавцями народних традицій (М. Максимович, І. Срезневський). Невизначеність практичних дослідів також стосувалася і формування творчої методики роботи з тими ж бандуристами, кобзарями, лірниками, адже їх мистецька парадигма не закріплювалася жодними пристроями, як і не реєструвалися факти про їх мистецтво (нотатки та тексти дум, пісень, вокально-інструментальних нарисів). Першістю фіксації звукової палітри народного мистецтва були 50-ті роки XIX ст. Фокус уваги було зосереджено не лише на текстовій складовій, але й мелодійній практиці. Проте,

³ За період панування радянської влади, весь комплекс аудіоплатівок з країн Західної Європи був під заборону до ввезення їх на територію Радянської Союзу. Така ідеологія пояснювалася тезами про морально розбещене життя у європейському суспільстві (*тут закладено підвалини до свободи мислення та вираження невдоволення згідно ідеології керівництва, яке було досить демократичним на території сусідніх країн). З тієї ж причини, платівки української та російської музики було досить складно дістати за кордоном, тому фірми звукозапису доволі жваво публікували хибну та заплутану інформацію про виконавців.

¹ Від 1922 року XX століття – Союз Радянських Соціалістичних Республік.

² Спеціалізований паспорт спеціальності «звукорежисер» було введено на початку 1950-х рр XX століття.

така концептуальна форма роботи не увінчалася успіхом, у зв'язку з неможливістю записати звук програмними приладами, що на той період не отримали прогресивного розвитку та вдосконаленої системи звукозапису.

До наших днів дійшли нотатки про митців кобзарського мистецтва, яким вдалося будь-яким способом закарбувати у пам'ятній доміанті українського культурного простору народні традиції (А. Бешко, О. Вересай, М. Кравченко, П. Носач, А. Гребінь, В. Перепелюк та ін.). Втім відомості про їх творчість збереглися завдяки текстовим рукописам, але їх звукову фіксацію здійснити не вдалося.

Згідно багатьом нарисам, генеза звукозапису бере свій початок від кінця XIX ст., тож розгляд соціально-культурної ситуації того часу дозволяє по-новому з'ясувати причинно-наслідкові дії високого ступеню поступу аудіовізуального мистецтва. Звукорежисура з'явилася як самостійний вид галузі аудіовізуалізації між 1940–1950 рр. у зв'язку з масовим ростом електроакустичної апаратури та фіксуванням музичного матеріалу на магнітні стрічки (Ільїн, 2010, с. 3). Однак, надані відомості спеціалістом у сфері звукорежисури В. Дьяченком історичний етап звукозапису в сфері мас-медіа культури постає з 1880-х рр. XIX ст., з відчутною перевагою простих музично-поетичних жанрів (пісні, куплети, мелодекламація) та мовних (вірші, короткі оповідання). Звідси виникає нова течія філософії мистецтва як масової (популярної) культури (Дьяченко, 2018, с. 64). Автором поглиблено обмірковано та надано відомості щодо історіографії аудіовізуального мистецтва з періодизацією звукозапису на кілька етапів: 1930–1950 рр. – початок зародження аудіокультури в теле- та радіоєфірах; 1950–1980 рр. – становлення професії «звукорежисер» згідно документознавству, що спричинило появу спеціально-обладнаних приміщень під назвою «звукозаписна студія»; 1990 рр. – початок XXI ст. – інтенсивний розвиток комп'ютерних технологій та мультимедійних програм, впровадження звукозапису в усі сфери мультимедіа, як феномену активізації до комерційної діяльності (Дьяченко, 2018, с. 64–65).

Означені часові рамки 1900–1941 рр. позиціонуються обмеженою кількістю звукозаписних матеріалів української музики. На цьому питанні наголошено у трактатах А. Бондаренка,

який сфокусував свою увагу на дискографічних продуктах української культури початку XX ст. Фахівцем пояснюється його звернення до кількох баз досліджень – не лише книжкових видань та каталогів, а й зокрема баз мультимедійних міжнародних сайтів, завдяки яким репрезентовано понад 60 млн. фонодокументів. Науковець схарактеризував інформаційний простір (базивідомства), які вміщують оцифровані платівки зазначеного періоду. Проте, згідно його положень, є недоліки, що унеможливають уточнення приналежності тих чи інших зразків до українського аудіовізуального простору. Цей зв'язок чітко прослідковується згідно некоректній каталогізації, а також – обмеженому викладу та оприлюдненню фономатеріалів. Вчений наголосив на тому, що артефакти української музики мають чисельність понад 139 тис. зразків аудіопростру. Це засвідчено міжнародною фонографічною базою Discogs (<http://www.discogs.com/>), однак часткове розкриття всіх фонографічних позицій регламентує зробити висновок, що музичні записи від початку XX ст. до 1941 рр. виявляють критичну неповноту даних, а іноді повну помилковість їх викладу. А. Бондаренко доводить ці положення тим, що, наприклад, аудіотвори М. Лисенка оприлюднені в кількості 18 одиниць, тобто менше 10 % від його загальної творчої спадщини (Бондаренко, 2022, с. 209). Неповнота та втрата наукового дискурсу зафіксована положеннями у хронологічній пропорції до 1926 рр. Згаданий історичний екскурс оминає інформацію про українську пісенність, згідно цензурських пропозицій радянських ідеологів, відображених у документах того часу.

Щодо наукових трактатів та опису української дискографії на теренах нашої держави, питанням поступу звукозапису (*здебільшого з боку фонографічного продукування*) вагому увагу було зроблено М. Зьолою та Г. Карасьом. Їхні наукові напрацювання стали підґрунтям для подальших теоретичних дослідів, які чітко простежуються у наступних фундаментальних роботах В. Дудчак, Л. Кіндрат, І. Клименка, С. Павлишин та І. Червінського (Азарова, 2023). Насправді, є привід вважати, що не настільки недолугими були справи у галузі досліджень українського дискографічного простору, різні автори всіх згаданих теоретичних та практичних напрацювань, вочевидь, просто не мали

змоги поглиблено, чітко та ґрунтовно описати прикмети розвитку аудіокультури, як чинника значної кількості українських фонографічних продуктів початку ХХ ст.

Дослідницькі паралелі, що призвели до унормування часового відліку у відкритті української дискографічної культури кінця ХІХ – початку ХХ ст., базувалися на етномузикознавчих записках. Перші експерименти фонографічної техніки були використані Ф. Штайнгелем (1898 р.) у с. Городок Городок (Рівненської області). Трохи згодом, відомими стали записи В. Мошкової (м. Славути, Рівненського регіону). Від 1900 р. фонографічні експедиції виконували у своїй практиці О. Роздольський (Клименко, 2010, с. 22).

Період воєнних (Друга світова війна 1939–1945 рр.) та повоєнних років став новим етапом у процесах світової індустріалізації, це, зокрема, торкнулося й мистецьких напрямків. Проте введення воєнного стану та пригальмування низки наукових програм у значній частині світу позначилося на тому, що історія розвитку інформатики була зафіксована лише 1946 рр. Однак, загальна періодизація аудіоіндустрії бере початок з кінця ХІХ – початку ХХ ст. В Україні у цей час існувало декілька заводів з виготовлення платівок, працювали підприємницькі організації, що записували (фіксували), створювали та продукували музичні твори не лише для суспільних потреб, але й влади (політичні гасла та заклики). Найбільшу кількість фабрик було відкрито в Києві, Львові та Одесі. Однак, їм довелося іммігрувати до інших регіонів, узявши всі необхідні механізми для подальшого виготовлення сировини, які б модифікували аудіоматеріал.

Щодо аналізу української дискографії, то вчений В. Пилипович скористався описом попередніх дослідів С. Максимюка, де було здійснено обміркування фонодокументів згідно часових меж середини – кінця ХХ ст. (Пилипович, 2011, с. 144–145). Коли поринемо в історичний екскурс української музики, створеної на основі першоджерельних баз звукозаписної техніки, то можемо ґрунтовно означити роки здійснення фіксації української музичної культури. Але варто наголосити на тому, що більшість музичних творів було збережено у приватних колекціях. Закордонні інституції (*Канадський та Гарвардський музикознавчі*

заклади) свідчать, що зацікавленість українознавством стала вагомим дослідженням для американського контингенту. Це пов'язано з тим, що більшість вітчизняних митців, у зв'язку з репресивними діями радянської влади, змушені були покинути Україну задля збереження свого життя, власної ментальності та традицій. Втім, детальний опис українського звукозапису не досліджувався українськими фахівцями, а вивчався переважно дослідниками-емігрантами на початку – середині ХХ ст. Окрім цього, завдяки утворенню багатьох академій україністики за кордоном, розвідки зі звукозапису доволі часто друкувалися у газетах і журналах, присвячених народам, які виїхали з колишнього СРСР. Зауважимо: Українська Вільна Академія Наук у США, Українське Історичне Товариство, Наукове Товариство ім. Т. Г. Шевченка в США, Вашингтонська група українських професіоналів та члени краєвої УАК Ради визначили для себе цільовою метою відновлення втрачених та понівечених зразків фонодокументів українських виконавців. Їх головним завданням було максимально віднайти та реставрувати ті композиції, що були зафіксовані в різних куточках нашої планети. Незліченна кількість записів по теперішній час є в зібраннях колекціонерів країн Європи, але факт їх придбання або копіювання залишається досить важким, у зв'язку з тим, що досить довго відбуваються певні пошуки потрібного твору почасти через випадкові знайомства, які не завжди приводять до позитивного результату. Слід погодитися з думкою С. Максимюка, який наголосив на тому, що: «*Українська дискографія – це одна з найбільш занедбаних ділянок нашої науки*» (Максимюк, 2003, с. 10).

Вдосконалення індустріалізації світу, продиктоване певними умовами ХХ століття набули актуальності у питаннях взаємодії новітніх (творчо-звукорежисерський) наукових сполук і досягнень аудіовізуальної сфери з галуззю музичної культури. Завдячуючи модернізації аудіозапису першої половини ХХ століття, появі цифровізації звукозаписних компонентів середини – кінця ХХ століття, а також сучасній звуковій модернізації синтезування звуку з початку ХХІ століття – звукозапис спричинив «колосально-вибухове» явище у культурі, що стало проміжною комунікативною ланкою між композитором – виконавцем – звукорежи-

сером – слухачем/глядачем. Варто зауважити, що сучасні технології та практики мали доволі складний, місткий та синтезуючий характер. До 1991 року – часу відновлення Незалежності України, комп'ютерна музика (дискографія) та її спадщина пройшли доволі тернистий шлях.

Від 1990-х рр. формуються нові виражальні та звукові форми музичної індустрії. На полиці аудіо магазинів, у продаж поступають модернізовані платівки та диски, компонується осучаснена база молодих артистів. Влада, зацікавлена в таких перипетіях поточного формату творчості, намагається якомога швидше охопити випуск нових творів для сучасних меломанів. Паралельно з цим, держава налагоджує закупівлю сучасних аудіотехнологій, сприяє активному розвитку приватного бізнесу, узагальнює правила ведення персонального шоу-бізнесу. Фірма «Sony» з 1991 р. працює над оновленням систем магнітно-оптичного запису музики, випустивши цифровий пристрій відтворення звуку «MiniDisc» (Ужинський, 2021, с. 37). Успішність цього проекту короткотривала, однак українські виконавці віднайшли можливість скомпонувати незначну кількість творів, працюючи з модифікованим пристроєм. Це було пов'язано з тим, що компактність та доступність згаданих програвачів була меншої собівартості будь-яких інших носіїв звукової інформації.

Історія українського звукозапису, від 1991 по 2021 роки майже випала з уваги науковців. Певні фрагменти, що поверхнево торкаються аудіовізуального простору, зустрічаються у трактатах таких дослідників як: Є. Куш, який стверджує, що фундаментальна функція звукозапису є основою для збереження культурної спадщини фонографічних творів і компонування історичних цінностей (Куш, 2014, с. 313). Аспекти звукорежисерського мистецтва представлені у дослідженнях таких українських учених як І. Гайденко (Гайденко, 2005), Є. Куш (Куш, 2013) та К. Фадєєва (Фадєєва, 2009). Ці праці презентують особливості використання музичних технологій з боку композиторської творчості, але в їх досліджах зовсім не поглиблено специфіку формування вокального виконавства в процесі звукорежисерської практики. Велика кількість публікацій у спеціалізованій періодиці торкається окремих питань існування музичного звукозапису в про-

сторі сучасної культури: журнали про аудіо та інтернет-ресурси з тематики звукозапису та звукозаписуючого обладнання.

Небувалих обертів у суспільній думці набувають нові стильові особливості жанрової музики: рок-мистецтво, джаз, фолк-музика, соул тощо. Таким чином початок 1990-х рр. характеризується новим етапом комерційного розвитку. Найбільшого впливу зазнала сфера популярної музики, яку використовували майже усі артисти для інфраструктурного розвитку, що згодом визначилося як «бренд». Так, вбачаємо появу перших приватних корпорацій, які почали активно співпрацювати з молодими виконавцями, заключаючи з ними договори щодо ротації їхніх пісень, концертних виступів та телевізійних зйомок. Мистецька агенція «Територія-А», яка стала однією з перших приватних форм власності, заснувала фундамент для нових структурних підрозділів у галузі шоу-бізнесу. З'являються нові музичні підприємства, які щорічно поповнювали свою базу новими творчими іменами. Такий характер дій мав доволі стрімкий розвиток серед молоді, отже дистриб'ютори музичної культури почали активно розбудовувати власну мережу приватних закладів. Базувалися вони по всій території країни, де створювалися філіали їх комерційної діяльності. Паралельно з ними трансформації піддалися події та явища рекламного агентства (збірки, журнали, газети тощо). Якщо ж говорити про найбільш вагоміше видавництво, яке займалося укладанням списків у сфері музичного мистецтва, на основі маркетингу, уваги заслуговує видання музичної консалтингової компанії «Soundbuzz», що дослідила правила дистриб'юторського розвитку на музичному ринку України та його вплив на зовнішню економіку країни.

Ринок української музики збагачувався усілякими цифровими ресурсами. Окрім платівок, касет, аудіодисків, у 2003 р. асоціація BDA (Blu-ray Disk Assotiation) розпочала дослідження з боку ліцензування нового мультимедійного формату (звук та відео), що, передусім, призначалися для комерційного спожитку. Тож, наприкінці 2003 р. було протестовано та визначено новий вид джерела «HD-DVD» (фірми «Toshiba», «Nec») (Ужинський, 2021, с. 37). В Україні, паралельно з цим, шалених обертів набирали форми шоу-бізнесової практики, створювалися нові виконавчі колективи

та з'являлися нові імена артистів, що стало початком формування дистрибуторських компаній, де засновувалися продюсерські центри, які намагалися охопити колективну технологічну складову мистецької сфери. Важко, визначити терміни появи перших платівок формату DVD серед цифрового ринку музичного мистецтва, однак на початку 2004 рр., популярні медійні студії спровокували розвиток даного феномену. Мультимедійні твори продукувалися в більш об'ємному форматі: по-перше – музичні альбоми склалися з великої кількості пісень, які вміщували 80 хв. аудіозвуку, приблизно від 12 до 15 цифрових аудіодоріжок; по-друге – з'явилися пластикові коробки-схованки для збереження такого диску (варто наголосити на тому, що поліграфія також відіграла важливу роль у наданні повної змістової інформації продукту, який було зафіксовано на носії); по-третє – деякі виконавці додатково укомплектували свої збірки відеоматеріалами (музичні кліпи, концертні виступи, робота над альбомом у студії звукозапису, що було відзнято режисерською командою); й на останок – правила оцифрування дисків, нанесення спеціального грифу, який демонстрував правомірність використання зазначених творів серед публічного та індивідуального прослуховування.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Український звукозапис доволі

суперечливий та складний культурно-технологічний процес. Індустріалізація суспільства призвела до певних дій з боку техногенного фактору, що вплинуло на розвиток аудіовізуального мистецтва. Створення перших мистецьких (авторських) ідей було виражено ще задовго до винайдення цифрових звукозаписних пристроїв. Механізми аудіозапису, які впроваджені в галузь мистецтві від 1890-х рр. стали підґрунтям до зібрання фондів творів української культури як історіографічного експерименту в минуле. Завдяки збереженим архівам, сучасники XXI ст. мають змогу пізнати цільове значення вітчизняної історичної доби XX століття, що рефлексувало в мистецькому середовищі. Втім, відомості та нарис, які містять опис тих, чи інших творчих подій, є досить поверхневою ланкою з боку наукової вагомості. Недостатність висвітлення та обмеженість досліджень художньо-творчого матеріалу провокує подальші проблеми, які можуть зумовити втрату національної ідентифікаційності українського мистецтва серед інших культур XX століття, зокрема у співставленні з російською. Проте, уважна спостережливість майбутніх фахівців-музикознавців та використання широких площин інтернет ресурсів можуть сприяти більш глибокому розвою визначеної проблематики та вдосконаленню галузі українського аудіозвукозапису.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Азарова А. Українська музична дискографія 1920-х років. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023.
2. Бондаренко А. Українська дискографія часів радянського поневолення: основні тенденції. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(2). Київ, 2022. с. 208–217.
3. Гайдено І. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. державний університет ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 187 с.
4. Дьяченко В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика : дис. ... кандидата мистецтвознав. : 26.00.01. Київська національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018, 361 с.
5. А. Желзний. Наш друг – грамплатівка. Вид-во: Музична Україна, Київ, 1989, 279 с.
6. Ільїн О. Суб'єкт в масовій культурі сучасного суспільства споживання (на матеріалі кітч-культури) : монографія. Київ : Амфора, 2010. 376 с.
7. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання) 1908–2010. Київ, 2010. С. 53
8. Куш. Є. Електромозичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури XX – початку XXI століть : дис. ... кандидата мистецтвознав. : 26.00.01. Київська національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013, 200 с.
9. Куш Є. Провідні тенденції сучасної музичної культури: медіа-дискус. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ, 2014. Вип. 25. С. 311–321.
10. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів – Вашингтон. Львів: Вид-во Українського Католицького Університету 2003, 288 с.

11. Мистецтво ХХ–ХХІ століття у фонодокументах. Т. II. Музичне театральне мистецтво: анотований каталог. Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів; авт.-уклад.: Касян Л., Любарська Л., Макарова Т., Тихенко О. Луцьк, 2024, 1024 с.
12. Пилипович В. Зелене Око і чорний кружок. Галицькі музичні miscellanea. Вид-во Український народний дім у Перемишлі, Земляцтво «Перемищина». Перемишль, 2011. С. 144–145
13. Ужинський М. Сценофонія як культурно-мистецький феномен: дис. ... кандидата мистецтвознавства. : 26.00.01. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 225 с.
14. Фадєєва К. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київська національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 424 с.

REFERENCES:

1. Azarova, A. (2023). *Ukrainska muzychna dyskografiiia 1920-kh rokiv [Ukrainian music discography of the 1920s]*. Instytut mystetstvovnavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, Kyiv, 37–48 [in Ukrainian]
2. Bondarenko, A. (2022). *Ukrainska dyskografiiia chasiv radianskoho ponevolennia: osnovni tendentsii [Ukrainian discography of the times of Soviet enslavement: main trends]*. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo, 5(2), Kyiv, 208–217 [in Ukrainian].
3. Haidenko, I. (2005). *Rol muzychnykh kompiuternykh tekhnologii u suchasni kompozytorskii praktytsi [The role of musical computer technologies in modern composer's practice]: dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03*. Kharkiv. derzhavnyi universytet im. I. P. Kotliarevskoho, Kharkiv, 187 [in Ukrainian].
4. Diachenko, V. (2018). *Tvorcha diialnist ukrainskykh zvukorezhyseriv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: teoriia, istoriia, praktyka [Creative Activity of Ukrainian Sound Directors of the Second Half of the Twentieth and the Beginning of the Twenty-First Century: Theory, History, Practice]: dys. ... kandydata mystetstvovnav. : 26.00.01*. Kyivska natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv, 361 [in Ukrainian].
5. Zhelieznyi, A. (1989). *Nash druh – hramplativka [Our friend is a gramophone record]*. Vyd-vo: Muzychna Ukraina, Kyiv, 279 [in Ukrainian].
6. Ilin, O. (2010). *Subiekt v masovii kulturi suchasnoho suspilstva spozhyvannia (na materialy kitch-kultury) [The Subject in the Mass Culture of the Modern Consumer Society (on the Material of Kitsch Culture)]*. Monografiiia: Amfora, Kyiv, 376 [in Ukrainian].
7. Klymenko, I. (2010). *Dyskografiiia ukrainskoi etnomuzyky (avtentychne vykonannia) 1908–2010 [Discography of Ukrainian ethnomusic (authentic performance) 1908–2010]*. Kyiv, 53 [in Ukrainian].
8. Kushch, Ye. (2013). *Elektromuzychnyi instrumentarii yak evoliutsiinyi faktor muzychnoi kultury XX – pochatku XXI stolit [Electromusical Instrumentation as an Evolutionary Factor in the Musical Culture of the XX – Early XXI Centuries]: dys. ... kandydata mystetstvovnav.: 26.00.01*. Kyivska natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Kyiv, 200 [in Ukrainian].
9. Kushch, Ye. (2014). *Providni tendentsii suchasnoi muzychnoi kultury: media-diskus [Leading trends in contemporary musical culture: a media discussion]*. *Mystetstvovnavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, Kyiv, Vyp. 25, 311–321 [in Ukrainian].
10. Maksymiuk, S. (2003). *Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskografii [From the History of Ukrainian Sound Recording and Discography]*. Lviv — Vashynhton, Lviv: Vyd-vo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu, 288 [in Ukrainian].
11. *Mystetstvo XX–XXI stolittia u fonodokumentakh [Art of the XX–XXI Centuries in Phonodocuments]*. Т. II. Музичне театральне мистецтво: анотований каталог. Тсентральни державни аудіовізуальни та електронни архіви; авт.-уклад.: Касян Л., Любарська Л., Макарова Т., Тихенко О., Луцьк, 2024, 1024 [in Ukrainian].
12. Pylypovych, V. (2011). *Zelene Oko i chornyi kruzhok. Halytski muzychni miscellanea [Green Eye and Black Circle. Galician musical miscellanea.]* Vyd-vo Ukrainskyi narodnyi dim u Peremysli, Zemliatstvo “Peremyschyna”, Peremysl, 144–145 [in Ukrainian].
13. Uzhynskiy, M. (2021). *Stsenofoniia yak kulturno-mystetskyi fenomen [Scenophony as a cultural and artistic phenomenon]: dys. ... kandydata mystetstvovnavstva.: 26.00.01*, Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Kyiv, 225 [in Ukrainian].
14. Fadiieva, K. (2009). *Suchasni kompiuterni tekhnologii u doslidzhenni muzychnoi kultury [Modern computer technologies in the study of musical culture]: dys. ... doktora mystetstvovnavstva: 17.00.03*, Kyivska natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv, 424 [in Ukrainian].

УДК 008+7.038.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-36>

Андрій ОВЧАРЕНКО

здобувач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601

ORCID: 0009-0004-0537-6370

Бібліографічний опис статті: Овчаренко, А. (2024). Сучасні концепції культурних архетипів у контексті дослідження візуального інтернет-контенту. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 267–273, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-36>

СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРНИХ АРХЕТИПІВ У КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ІНТЕРНЕТ-КОНТЕНТУ

Мета статті – виявити сутність поняття «культурні архетипи» та окреслити перспективи використання сучасних концепцій закордонних науковців у дослідженні візуального інтернет-контенту. **Методологія.** Застосовано аналітичний, системний та типологічний метод для вивчення феномену культурного архетипу та його осмислення в контексті сучасного візуального інтернет-контенту; метод термінологічного аналізу, інтерпретації та операціоналізації понять, для розуміння та осмислення змісту понять «архетип» та «культурний архетип»; метод узагальнення. **Наукова новизна.** Розглянуто та узагальнено представлені у наукових працях сучасних закордонних та українських дослідників визначення понять «архетип» та «культурний архетип»; розглянуто провідні традиційні та новітні концепції культурних архетипів та окреслено перспективи їх екстраполяції в процесі дослідження проблематики використання культурних архетипів у візуальному інтернет-контенті.

Висновки. Узагальнюючи теоретичні праці, присвячені дослідженню феномену культурного архетипу можна констатувати, що базуючись на традиціях культурні архетипи виробляють стереотипи – вбираючи в себе уявлення про навколишню дійсність, акумулюють історичний досвід народу, звички минулих поколінь і закріплює це в схематичному образі власної або чужої етнічної спільноти внаслідок неодноразового сенсового та емоційного акцентування свідомості людей на певних явищах.

Екстраполяція представлених у сучасному науковому вимірі дефініцій поняття «культурний архетип» на проблематику візуального інтернет-контенту дозволяє розглядати його як певне глибинне налаштування, що не піддається змінам і не усвідомлюється людиною, але актуалізується в нових історичних ситуаціях та визначає уявлення про людину, її місце в світі, моральні ідеали та ціннісні налаштування, що задають взірці життєдіяльності людей, пройшовши крізь багатовікові шари історії та культурних трансформацій та зберігаючи своє значення та сенс в нормативно-ціннісному просторі сучасної медіакультури.

Сучасні концепції культурного архетипу (М. Марка та К. Пірсона, Д. Лі, Х. Аднана, Я. Гонга, Д. Мідглей, С. Венеїк, Д. Хріспотулос та ін.) можуть посприяти розумінню та осмисленню процесів сприйняття інших людей, персонажів та сюжетів, представлених у візуальному інтернет-контенті. Зокрема, перспективним напрям подальших наукових досліджень вбачається розробка проблематики особливостей побудови фото та відео в соціальних мережах на культурних архетипах.

Ключові слова: архетип, культурний архетип, базові елементи культури, Інтернет, візуальний інтернет-контент, уявлення, культурні трансформації, медіакультура.

Andrii OVCHARENKO

PhD student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 E. Konovaletsia St, Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0009-0004-0537-6370

To cite this article: Ovcharenko, A. (2024). Suchasni kontseptsii kulturnykh arkhetyriv u konteksti doslidzhennia vizualnoho internet-kontentu [Modern concepts of cultural archetypes in the context of visual Internet content research]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 267–273, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-36>

MODERN CONCEPTS OF CULTURAL ARCHETYPES IN THE CONTEXT OF VISUAL INTERNET CONTENT RESEARCH

*The purpose of the article is to reveal the essence of the concept of “cultural archetypes” and to outline the prospects of using modern concepts of foreign scientists in the research of visual Internet content. **Methodology.** An analytical, systematic and typological method was applied to study the phenomenon of the cultural archetype and its interpretation in the context of modern visual Internet content; the method of terminological analysis, interpretation and operationalization of concepts to understand and understand the meaning of the concepts “archetype” and “cultural archetype”; generalization method. **Scientific novelty.** The definitions of the concepts of “archetype” and “cultural archetype” are considered and summarized in the scientific works of modern foreign and Ukrainian researchers; the leading traditional and modern concepts of cultural archetypes are considered and the prospects of their extrapolation are outlined in the process of researching the problems of using cultural archetypes in visual Internet content. **Conclusions.** Summarizing the theoretical works dedicated to the study of the phenomenon of cultural archetypes, it can be stated that based on traditions, cultural archetypes produce stereotypes – absorbing ideas about the surrounding reality, accumulating the historical experience of the people, the habits of past generations and fixing it in a schematic image of one’s own or someone else’s ethnic community as a result of repeated meaningful and emotional emphasis of people’s consciousness on certain phenomena.*

The extrapolation of the definitions of the concept of “cultural archetype” presented in the modern scientific dimension to the problem of visual Internet content allows us to consider it as a certain deep setting that does not change and is not realized by a person, but is actualized in new historical situations and determines the idea of a person, his place in the world, moral ideals and value settings that determine people’s life patterns, passing through centuries-old layers of history and cultural transformations and preserving their meaning and meaning in the normative and value space of modern media culture.

Modern concepts of the cultural archetype (M. Mark and K. Pearson, D. Lee, H. Adnan, Y. Gong, D. Midgley, S. Veneik, D. Hrispotoulos, etc.) can contribute to understanding and understanding the processes of perception of other people, characters and plots presented in visual Internet content. In particular, the development of the problematics of the peculiarities of the construction of photos and videos in social networks based on cultural archetypes is considered a promising direction for further scientific research.

Key words: archetype, cultural archetype, basic elements of culture, Internet, visual Internet content, representations, cultural transformations, media culture.

Актуальність проблеми. Архетипічні уявлення та образи, що створюються сучасним візуальним інтернет-контентом – інформацією, вираженою за допомогою зображень (фото, схеми, малюнки, іконографіка, логотипи та ін.) і відео – на сучасному етапі стають невід’ємною частиною буденного життя. Взаємодіючи з архетипами, представленими у візуальних та аудіо-візуальних форматах в соціальних медіа, сайтах та інших цифрових майданчиках, користувач, опиняючись в складному та багатоаспектному сенсовому вимірі, свідомо чи несвідомо, займається культурною творчістю, декодує систему значень, що структурує та організовує сприйняття світу. У цьому контексті актуалізується необхідність дослідження проблематики культурних архетипів візуального інтернет-контенту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед представлених у вітчизняному науковому вимірі сучасних досліджень та публікацій, так чи інакше присвячених проблемі архетипів в контексті інтернет-контенту варто згадати публікацію О. Куліш (2015), в якій авторкою досліджено вітчизняну зону Інтернету методом діалектичного аналізу вебзображень сайтів,

порівняння їх з артефактами первісної культури і прикладами древнього мистецтва; Н. Грицюти (2013), в якій досліджено етнокультурний архетип мислення як впливотворчий чинник етичної парадигми сучасних рекламних комунікацій на національному телебаченні; культурні архетипи як носій адаптивних та кодівих параметрів ментальності у національних рекламних текстах аналізує І. Наумець (2009); архетип трикстера в сучасній медіакulturі крізь призму шоуізації та демонізму досліджує Н. Букіна (2021); аналізу архетипних просторових образів як основи ментальних полів, що відображені в українському інформаційному просторі присвячено публікацію О. Росінської (2016) та ін. Проте в більшості наукових праць означену проблематику досліджено з позицій медіалогії. Таким чином, історіографічний аналіз дозволяє констатувати, що незважаючи на стійкий науковий інтерес сучасних дослідників до різноманітних аспектів вивчення феномену архетипу, проблематика культурного архетипу та його інтерпретацій в сучасному візуальному інтернет-контенті з культурологічних позицій лишається певною лакуною.

Мета дослідження: виявити сутність та особливості культурного архетипу в сучасному візуальному інтернет-контенті.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Одним із понять, що активно використовується в сучасній культурології є поняття «культурний архетип», що в широкому розумінні означає базові елементи культури, які формують константи моделі духовного життя.

Основні архетипи були розроблені швейцарським психоаналітиком К. Юнгом, щоб допомогти кількісно оцінити винайдені ним відмінності в людській психіці. В його трактуванні архетип (грец. *archetypos* – першообраз) – «формальний образ поведінки або символічний образ, універсальний символ та мотив, що існує в колективному несвідомому» (Jung, 1968, с. 29–51). Як структурна одиниця колективного несвідомого, образи, властиві всьому людському роду, є вродженими і передаються з покоління до покоління в сюжетах міфів і казок різних народів, як відображення досвіду минулих поколінь.

Проте початкове психологічне трактування архетипу з розвитком гуманітарного знання суттєво збагатилося етнологічним, філософським та культурологічним трактуванням. Аналізуючи наукову літературу, присвячену проблематиці феномену архетипу, як метакатегорії, що присутня в різних сферах гуманітарного знання – філософії, культурології, філології, мистецтвознавстві та ін. (Турчина, 2023, с. 3), можна констатувати досить широке трактування поняття «архетип» українськими та закордонними вченими: «надособистісні схеми, першооснови, моделі, що виникли ще в ранні часи людства та якими просякнута вся культура сучасної людини (...) складова змістовності колективного позасвідомого, що властиве всьому людству та впливає на свідомість окремої людини» (Турчина, 2023, с. 3); «універсальна структура, що акумулює досвід колективного несвідомого, об'єднаний навколо важливих образів або ідей (Тінь, Персона, Божественне Дитя, Велика мати, Анімус і Аніма та ін.), через яку несвідоме впливає на поведінку та психіку людини» (Доній, 2018, с. 34), «це вічні міфологічні образи та символи, успадковані колективним несвідомим людини» (Вукіна, 2021) та ін. Великою мірою це зумовлено самою юнгівською термінологією, оскільки вчений,

описуючи архетипи запропонував не одне точне, а чимало різних трактувань. На думку дослідників, це зумовлено «розширеним його тлумаченням як «загальних, фундаментальних і загальнолюдських міфологічних мотивів, початкових схем уявлень, які лежать в основі будь-яких художніх, у т. ч. міфологічних, структур» (Лисюк, 2001, с. 264).

Архетипи виражають свою присутність в житті людини через символи, на які всі члени суспільства відчувають подібні реакції (схожі асоціації та реакції викликаються з точки зору досвіду, емоцій, почуття, уяви, фантазії) незалежно від географічного регіону та культури, з якої вони походять. Індивідуальний та історичний досвід людей, які належать до різних культур, впливає на рецепцію та надання значення символам архетипного характеру. Чуттєвість до символічної сфери, що виражається в наданні переваги певним символам, може підкреслюватися їх важливістю та значенням в процесі розвитку процесу індивідуалізації не лише окремих індивідів, але й соціальних груп, які походять з різних культур (Kowal, 2016). Архетипи та архетипічна символіка присутні і мають певні функції в ритуалах і міфах. Так, наприклад, міфологія римлян, греків та вікінгів являє собою примітивний набір архетипів (Гермес уособлює швидкість, Локі – обман і хитрощі, тоді як Персефона стала символом смерті та невідомого – непізаного) (Kowal, Węglowska-Rzepa, Bem, Lee Park, 2007, с. 297).

Для кожної національної культури характерне домінування власних культурних архетипів – вони великою мірою визначають особливості світогляду, художньої творчості, характеру та історичної долі народу. Зазвичай культурні архетипи проявляються в буденному житті, виникають в певній ситуації, що відповідає тому чи іншому архетипу. Культурні архетипи передаються засобами певних символів та форм, зокрема міфологічних образів, ритуалів, релігійних вчень, поведінкових патернів, національних ідеалів та ін. Як першообраз, що задає структуру особистості, культурний архетип накопичує та зберігає культурну поведінку. На думку Т. Донія, культурні архетипи є «метамотивами, сенсом, який необхідно досягнути для глибшого усвідомлення та відтворення базових естетичних і культурних концепцій (...) важливим чин-

ником формування світогляду та подальшого розвитку націй» (Доній, 2018, с. 34). Маючи символічну природу, культурні архетипи перебувають в області сенсових та ціннісних орієнтацій – це уможлиблює розуміння культурних архетипів засобами осмислення символічної області. Кожна конкретна національна культура має власні культурні архетипи, що є основою формування поглядів, складу характеру художньої творчості та історичної долі народу, збереження її унікальності та цілісності. Культурний архетип має символічну природу і проявляється в області сенсових позицій, в яких символ розглядається як поняття, що фіксує здатність матеріальних речей, подій, а також чуттєвих образів виражати ідеальний зміст, відмінний від їх безпосереднього, чуттєво-тілесного буття, а сенс – це специфічна форма вираження діяльності людини відповідно до теми або інших цінностей та ідеалів.

К. Юнг, розвиваючи ідею про архетипи підкреслював деякі з них, що здавалися йому фундаментальними, такі як Самість, Дух, Персона Велика Матір, Трикстер, Аніма/Анімус, Дитина, Тінь. Проте він ніколи не обмежував архетипи, визнаючи, що на різних стадіях будуть виникати інші архетипи, визнаючи, що на різних стадіях будуть виникати інші архетипи, а разом із ними і інтерпретації, що відповідають цим стадіям, щоб «зв'язати життя минулого, що ще існує в нас, з життям теперішнього, що загрожує услизнути від нас» (Jung, 1968, с. 38). К. Юнг також попереджав про недоцільність приписувати архетипу будь-яке значення, оскільки вчиняти так означає повністю упускати з виду суть архетипів: «єдине, що відповідає їх природі – це їх багатоманітне значення, їх майже безмежне багатство послань, що робить неможливим будь-яке одностороннє формулювання» (Jung, 1968, с. 36). На сучасному етапі, з появою та всюдисущим поширенням Інтернету, в якому архетипи виникають в образах і метаформах, що можуть бути не знайомі або не зовсім звичні звичному образу мислення, ця думка особливо актуальна (Brien, 2013).

Люди культивували та вдосконалювали засоби масової комунікації протягом століть (Dominick, 2002). У сучасному інформаційному суспільстві більшу частину життя домінують такі засоби масової інформації Інтернет. На

думку М. Стефіка, в Інтернеті ще наприкінці 1990-х рр. було репрезентовано щонайменше чотири архетипи, що приховані, але динамічно присутні в Інтернеті. Науковець пропонує чотири метафори, кожна з яких вказує на архетип як на джерело: Цифрова бібліотека, що вказує на Хранителя знань, Електронна пошта – Комунікатор, Електронний торговий майданчик – Треjder та Цифрові світи – Шукачі пригод. На думку М. Стефіка, «ці архетипи, що мають глибоке і прадавнє коріння в багатьох культурах, являють собою те, що ми бачимо в інших, але окрім цього вони є частиною нас самих. Цей спільний досвід культурних архетипів є частиною того, що робить нас такими, якими ми є» (Stefik, 1996, с. 54). Таким чином, за М. Стефіком, сучасна людина повинна згадувати ці архетипи, оживляючи свою уяву, щоб роблячи вибір відносно інформаційної інфраструктури, спиратися на всі багатства людей. Розуміння цих чотирьох архетипів як таких, що виникли з основних інстинктів, що від початку історії людська керували людиною, не суперечить опису К. Юнгом архетипів як «образу інстинкту... духовної мети, до якої прагне вся природа людини» (Jung, 1968, с. 39).

Історії та персонажі, які з'являються в інтернет-контенті є важливими засобами обміну людським досвідом один з одним. У наративах, представлених в сучасному інформаційно-візуальному інтернет-контенті зазвичай використовуються архетипи – прототиipi персонажів. У контексті інтернет-контенту архетипи або сприяють бажаному позиціонуванню певного цифрового твору, або сприяє створювати та передавати історії бренду для зображення певного архетипу, тим самим забезпечуючи краще розуміння характеру твору користувачами. Зокрема, архетипи та їх використання у кінофільмах є позитивним способом створення високохудожніх образів (не лінійних, а просторових) – засноване на архетипах колективного несвідомого, воно дозволяє свідомості миттєво обробляти інформацію – за рахунок моменту впізнавання відбувається розпізнавання запропонованої інформації як знайомої, такої що викликає довіру. Створення художнього образу, в якому задіяні архетипи підтримують інтерес та увагу глядача, викликають яскраві позитивні емоції. У рекламних відеороликах архетипи зазвичай використовуються

для створення зв'язку між брендом/продуктом бренду та цільовою аудиторією, оскільки зв'язок із певним культурним архетипом сприяє залученню основних емоцій та прагнень реципієнта, створенню відчуття знайомства та довіри.

Один із методів, який використовується для кількісної оцінки культури є аналіз архетипів. Архетипи в цьому контексті визначаються як універсальні персонажі, мотиви та символи, що допомагають людині класифікувати події, об'єкти та людей за різними моделями поведінки.

Перспективною в контексті дослідження культурних артефактів у візуальному інтернет-контенті є концепція дванадцяти архетипів М. Марка та К. Пірсона (2001, с. 98). Дослідники пов'язують їх з чотирма основними універсальними людськими бажаннями: прагнення до щастя (архетип Дослідник, Невинний, Мудрець), майстерності та прагненню змінити світ (Герой, Злочинець та Чарівник), бажанням стабільності та безпечного людського існування (Творець, Опікун та Правитель), прагненню до спілкування з іншими та відчуттю приналежності (Коханець, Блазень, Обиватель).

Надзвичайно перспективним вбачається використання різноманітних концепцій культурних архетипів як нових концептуальних інструментів для кодування/декодування в процесі культурологічного дослідження значущих вимірів взаємодії в соціальних мережах. Одним із перших прикладів використання цього підходу стала публікація Д. Лі, Х. Аднана та Я. Гонга (2023), в якій науковці здійснюють вдалу спробу розширити фундаментальні принципи та припущення моделі кодування/декодування Холла відносно залучення аудиторії та взаємодії в створенні культурного значення через соціальні медіа. Дослідники аналізують можливість структур текстового кодування та процесі залучення аудиторії в побудову культурних наративів на прикладі YouTube-каналу Liziqi (Vlogger) і роблять висновок, що він репрезентує китайську культуру за допомогою різноманітних символів і створює структуру кодування мікроповіді, що впливає на сприйняття аудиторії та її інтерпретацій на основі чотирьох типів декодування: отримання задоволення, рефлексії, емпатії та запитання.

Нову теорію культурних архетипів пропонують Д. Мідглей, С. Венеїк та Д. Хріспотулос (2023). Долаючи обмеження існуючих моделей національної культури, дослідники презентують нову архетипічну методологію, що відображає гетерогенність всередині націй та між ними і включають її в нову, емпірично виведену теорію націй як сукупності різноманітних культурних конфігурацій або архетипів. У контексті дослідження культурних архетипів візуального інтернет-контенту ця методологія дозволяє розвивати нову архетипічну перспективу, що відображає культурну єдність, різноманіття та динаміку в єдиній структурі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Узагальнюючи теоретичні праці, присвячені дослідженню феномену культурного архетипу можна констатувати, що базуючись на традиціях культурні архетипи виробляють стереотипи – вбираючи в себе уявлення про навколишню дійсність, акумулюють історичний досвід народу, звички минулих поколінь і закріплює це в схематичному образі власної або чужої етнічної спільноти внаслідок неодноразового сенсового та емоційного акцентування свідомості людей на певних явищах.

Екстраполяція представлених у сучасному науковому вимірі дефініцій поняття «культурний архетип» на проблематику візуального інтернет-контенту дозволяє розглядати його як певне глибинне налаштування, що не піддається змінам і не усвідомлюється людиною, але актуалізується в нових історичних ситуаціях та визначає уявлення про людину, її місце в світі, моральні ідеали та ціннісні налаштування, що задають взірці життєдіяльності людей, пройшовши крізь багатовікові шари історії та культурних трансформацій та зберігаючи своє значення та сенс в нормативно-ціннісному просторі сучасної медіакультури.

Сучасні концепції культурного архетипу (М. Марка та К. Пірсона, Д. Лі, Х. Аднана, Я. Гонга, Д. Мідглей, С. Венеїк, Д. Хріспотулос та ін.) можуть посприяти розумінню та осмисленню процесів сприйняття інших людей, персонажів та сюжетів, представлених у візуальному інтернет-контенті. Зокрема, перспективним напрям подальших наукових досліджень вбачається розробка проблематики особливостей побудови фото та відео в соціальних мережах на культурних архетипах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грицюта Н. Репрезентація етнокультурних архетипів у рекламних повідомленнях на ТБ України. *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*. 2013. Вип. 38. С. 257–264.
2. Доній Т.М. Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США : дис. канд. філол. наук : 10.01.05 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України, Київ, 2018. 230 с.
3. Куліш О. Архетипи інтернету в контексті сучасного культурного поля України. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. № 1 (вип. 33). С. 208–215.
4. Лисюк Н. Поняття архетипу в народній культурі. *Дух і літера*. 2001. № 7–8. С. 262–276.
5. Наумець І. В. Культурний архетип як психокультурна складова менталітету ба базовий елемент культурного коду. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культура і соціальні комунікації»*. 2009. Вип. 1. С. 109–119.
6. Росінська О. Архетип у медіатексті: просторові образи. *Інтегровані комунікації*. 2016. № (2). С. 86–90.
7. Турчина М. О. Архетип трікстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. : дис. канд. доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (03 «Гуманітарні науки») . Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 200 с.
8. Brien D. E. Archetypes of the Internet. The Jung page. 2013. URL: <https://jungpage.org/learn/articles/technology-and-environment/680-archetypes-of-the-internet> (дата звернення: 20.06.2024).
9. Bukina N. Trickster archetype in modern media culture: showization and demonism. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*. 2021. № 1 (6). pp. 39–60.
10. Dominick J.R. The dynamics of mass communication: Media in the digital age. 2002. The Jung page. URL: <https://jungpage.org/learn/articles/technology-and-environment/680-archetypes-of-the-internet> (дата звернення : 20.06.2024).
11. Jung C. G. The archetypes and the collective unconscious. R. Hull, Trans. 2nd ed. Princeton, NJ: Princeton, 1968.
12. Kowal J., Węglowska-Rzepa K., Bem P., Lee Park H. Symbole archetypowe a kultura. *Badania porównawcze (Archetypal symbols and culture. Comparative research)*, in: Krystyna Węglowska-Rzepa, Don Fredericksen (red.), *Między świadomością a nieświadomością*, Wyd. Eneteia, Warszawa 2007. pp. 293–325.
13. Kowal J. How information on archetypal symbolism in Internet can affect the modern man travel as a kind of the self-therapy? ICTM 2016. Proceedings of the International Conference on ICT Management for Global Competitiveness and Economic Growth in Emerging Economies. 7–8 November, University of Wrocław, Poland, Polish Chapter of Association for Information Systems (PLAIS); Linköping University, Sweden, The College of Management “Edukacja”, Poland, University of Zielona Góra, Poland, Polish Association of Analytical Psychology (PTPA), Poland, Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden, Germany. 2016. pp. 277–300.
14. Li J., Adnan H., M., Gong J. Exploring Cultural Meaning Construction in Social Media: An Analysis of Liziqi’s YouTube Channel. *Journal of Intercultural Communication*. 2023. Issue 23(4). pp. 1–12.
15. Mark M., Pearson C. *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. McGraw Hill, 2001. 400 p.
16. Midgley D., Venaik S., Christopoulos D. *A New Theory of Cultural Archetypes Capturing Global Unity and Local Diversity*. Palgrave Macmillan, 2023. 112 p.
17. Stefik M. *Internet Dreams: Archetypes, Myths and Metaphors*. The MIT Press, 1996.

REFERENCES:

1. Hrytsiuta, N. (2013). *Reprezentatsiia etnokulturnykh arkhetyviv u reklamnykh povidomlenniakh na TB Ukrainy. Visnyk Lvivskoho universytetu [Representation of ethnocultural archetypes in advertising messages on Ukrainian TV]. Serii zhurnalistyka, 38, 257–264 [in Ukrainian]*.
2. Donii, T. M. (2018). *Arkhetypy i toposy postmodernistskoi poezii Ukrainy ta SShA [rchetypes and topos of post-modernist poetry of Ukraine and the USA]: dys. kand. filol. nauk : 10.01.05 / Kyivskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka Ministerstva osvity i nauky Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian]*.
3. Kulish, O. (2015). *Arkhetypy internetu v konteksti suchasnoho kulturnoho polia Ukrainy [Archetypes of the Internet in the context of the modern cultural field of Ukraine]. Naukovi zapysky. Serii: Mystetstvoznavstvo, 1, 33, 208–215 [in Ukrainian]*.
4. Lysiuk, N. (2001). *Poniattia arkhetyvu v narodnii kulturi [Concept of an archetype in folk culture]. Duh i litera, 7–8, 262–276 [in Ukrainian]*.
5. Naumets, I. V. (2009). *Kulturnyi arkhetyv yak psykholokulturna skladova mentalitetu ba bazovyi element kulturnoho kodu [Cultural archetype as a psychocultural component of mentality and a basic element of the cultural code]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”. Serii “Kultura i sotsialni komunikatsii”, 1, 109–119 [in Ukrainian]*.

6. Rosinska, O. (2016). Arkhetyp u mediateksti: prostorovi obrazy [Archetype in media text: spatial images]. *Intehrovani komunikatsii*, (2), 86–90 [in Ukrainian].
7. Turchyna, M. O. (2023). Arkhetyp trikster a yoho interpretatsiia v ukrainskii muzychnii kulturi kintsia XX st. – pochatku XXI st. [The trickster archetype and its interpretation in the Ukrainian musical culture of the late 20th century] : dys. kand. doktora filosofii za spetsialnistiu 034 “Kulturolohiia” (03 “Humanitarni nauky”) . Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv [in Ukrainian].
8. Brien, D. E. (). Archetypes of the Internet. *The Jung page*. 2013. URL: <https://jungpage.org/learn/articles/technology-and-environment/680-archetypes-of-the-internet> (date of access : 20.06.2024) [in English].
9. Bukina, N. (2021). Trickster archetype in modern media culture: showization and demonism. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (6), 39-60 [in English].
10. Dominick, J. R. (2002). The dynamics of mass communication: Media in the digital age. *The Jung page*. URL: <https://jungpage.org/learn/articles/technology-and-environment/680-archetypes-of-the-internet> (date of access : 20.06.2024) [in English].
11. Jung, C. G. (1968). *The archetypes and the collective unconscious*. R. Hull, Trans. 2nd ed. Princeton, NJ: Princeton. [in English].
12. Kowal, J., Węglowska-Rzepa, K., Bem, P., Lee Park, H. (2007). Symbole archetypowe a kultura. *Badania porównawcze (Archetypal symbols and culture. Comparative research)*, [in:]. Krystyna Węglowska-Rzepa, Don Fredericksen (red.), *Między świadomością a nieświadomością* , Wyd. Eneteia, Warszawa. pp. 293–325 [in English].
13. Kowal, J. (2016). How information on archetypal symbolism in Internet can affect the modern man travel as a kind of the self-therapy? *ICTM 2016. Proceedings of the International Conference on ICT Management for Global Competitiveness and Economic Growth in Emerging Economies*. 7-8 November, University of Wrocław, Poland, Polish Chapter of Association for Information Systems (PLAIS); Linköping University, Sweden, The College of Management “Edukacja”, Poland, University of Zielona Góra, Poland, Polish Association of Analytical Psychology (PTPA), Poland, Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden, Germany. pp. 277–300 [in English].
14. Li, J., Adnan, H., M., Gong, J. (2023). Exploring Cultural Meaning Construction in Social Media: An Analysis of Liziqi’s YouTube Channel. *Journal of Intercultural Communication*, 23(4), 1–12 [in English].
15. Mark, M., Pearson, C. (2001). *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. McGraw Hill. 400 p. [in English].
16. Midgley, D., Venaik, S., Christopoulos, D. (2003). *A New Theory of Cultural Archetypes Capturing Global Unity and Local Diversity*. Palgrave Macmillan. 112 p. [in English].
17. Stefik, M. (1996). *Internet Dreams: Archetypes, Myths and Metaphors*. The MIT Press. [in English].

УДК 791.633-051ФЕЛЛІНІ+78.071.1РОТА]791.636:78»19»(450)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-37>

Георгій СІРБУ

аспірант 4 курсу кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0009-0002-4399-0852

Бібліографічний опис статті: Сирбу, Г. (2024). Музично-кінематографічна партитура фільму “Otto e mezzo” (1963) як приклад творчого тандему Ф. Фелліні та Н. Рота. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 274–282, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-37>

МУЗИЧНО-КІНЕМАТОГРАФІЧНА ПАРТИТУРА ФІЛЬМУ “ОТТО Е МЕЦЦО” (1963) ЯК ПРИКЛАД ТВОРЧОГО ТАНДЕМУ Ф. ФЕЛЛІНІ ТА Н. РОТА

Мета роботи – розкрити роль музичного простору у фільмі “Otto e mezzo” як драматургічну організацію та структурне формування художнього зображення творчої сповіді – “Confessions” – режисера.

Методологія дослідження включає історичний (у дослідженні історії розвитку італійського кінематографа другої половини ХХ століття), біографічний (у висвітленні сторін творчого тандему «Фелліні–Рота») та музично-аналітичний методи (в огляді аудіального компонента у фільмі “Otto e mezzo”), методи компаративного та культурологічного аналізу.

У статті було визначено вплив неореалістичної традиції в італійському повоєнному кінематографі на формування унікальних мистецьких методів тандему «Фелліні–Рота». Були висвітлені особливості творчої комунікації Ф. Фелліні та Н. Рота у контексті багаторічної мистецької співпраці. Досліджено наріжні аспекти взаємодії механізмів драматургії та виразних засобів аудіовізуального цілого в рамках мистецького синтетичного феномену на прикладі фільму “Otto e mezzo”.

Наукова новизна полягає в аналізі трансформації неореалістичної традиції в італійському повоєнному кінематографі у спільних проєктах Федеріко Фелліні та Ніно Рота. Досліджено визначальний вплив екзистенційного концепту “Confessions” мистецтва післявоєнного періоду на формування естетичних уявлень Ф. Фелліні, що реалізувалися у рамках спільної творчості тандему «Фелліні – Рота» на прикладі фільму “Otto e mezzo”. Проаналізовано структурно-організуючу роль музичної лейтмотивної драматургії у контексті побудови єдиного аудіовізуального кінематографічного метатексту.

Висновки. Експериментальні наміри тандему «Фелліні–Рота», якими митці керувалися під час роботи над фільмом “Otto e mezzo”, пов’язані з екзистенційним феноменом “Confessions”. Їх спільний непересічний творчий досвід покликаний відповісти на наріжні питання мистецтва ХХ століття: (1) «З яких глибин несвідомого виникають таємничі художні образи, які пізніше втілювалися у творах мистецтва?» (2) «І чому вони виникали всупереч волі самого Митця?» Кіношедевр “Otto e mezzo” є одним із найуспішніших спільних проєктів тандему «Фелліні – Рота», творча комунікація яких нерозривно тривала 26 років до 1978 р. Партитура фільму “Otto e mezzo” є багатовимірною в тому числі за аудіальним параметром кінотексту, що є важливим і часом навіть визначальним фактором драматургії всього твору. Створюючи часову та просторову динаміку, і кінозображення, і кінозвук/кіномузика як ресурс часовості у часовому мистецтві кодифікує кадр як застиглість барокової фігури. Крім того, у музичній партитурі фільму “Otto e mezzo” акцентується циркова, фестивальна, карнавальна образна сфера, яка пронизувала всю фільмографію Ф. Фелліні. Згодом це стало стійкою стильовою особливістю творчого тандему «Фелліні–Рота».

Ключові слова: художня культура ХХ століття, кінематографічне мистецтво Федеріко Фелліні, музика до кіно Ніно Рота, спільний творчий проєкт, творчий тандем, італійський неореалізм як культурний феномен, синтез мистецтв, творчий експеримент.

Heorhii SYRBU

Fourth-year Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect St, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0002-4399-0852

To cite this article: Syrbu, H. (2024). Muzychno-kinematohrafichna partytura fil'mu “Otto e mezzo” (1963) yak pryklad tvorchoho tandemu F. Fellini ta N. Rota [The musical and cinematographic score of the film “Otto e mezzo” (1963) as an example of the creative tandem of Federico Fellini and Nino Rota]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 274–282, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-37>

THE MUSICAL AND CINEMATOGRAPHIC SCORE OF THE FILM “OTTO E MEZZO” (1963) AS AN EXAMPLE OF THE CREATIVE TANDEM OF FEDERICO FELLINI AND NINO ROTA

The purpose of the work is to reveal the role of the musical space in the film “Otto e mezzo” as a dramaturgical organization and structural formation of the artistic image of the director’s creative confession – “Confessions”.

The research methodology includes historical (in the study of the history of the development of Italian cinematography in the second half of the 20th century), biographical (covering the sides of the Fellini–Rota creative tandem) and musical-analytical methods (in the review of the audio component in the film “Otto e mezzo”), methods of comparative and cultural analysis.

The article determined the influence of the neorealist tradition in Italian post-war cinematography on the formation of the unique artistic methods of the Fellini – Rota creative tandem. The peculiarities of the creative communication of F. Fellini and N. Rota in the context of many years of artistic cooperation were highlighted.

The key aspects of the interaction of dramaturgy mechanisms and expressive means of the audiovisual whole within the framework of the artistic synthetic phenomenon were studied using the example of the film “Otto e mezzo”.

The scientific novelty consists in the analysis of the transformation of the neorealist tradition in the Italian post-war cinematography in the joint projects of Federico Fellini and Nino Rota. The determining influence of the existential concept “Confessions” of the art of the post-war period on the formation of F. Fellini’s aesthetic ideas, which were realized in the framework of the joint work of the tandem Fellini–Rota on the example of the film “Otto e mezzo”, was studied. The structural and organizing role of musical leitmotiv dramaturgy in the context of building a single audiovisual cinematographic metatext is analyzed.

Conclusions. The experimental intentions of the Fellini–Rota tandem, which were guided by the artists during the work on the film “Otto e mezzo”, are related to the existential phenomenon “Confessions”. Their joint unique creative experience is designed to answer the cornerstone questions of art of the 20th century: (1) “From what depths of the unconscious do mysterious artistic images arise, which were later embodied in works of art?” (2) “And why did they arise against the will of the Artist himself?” The film masterpiece “Otto e mezzo” is one of the most successful joint projects of the Fellini–Rota tandem, whose creative communication lasted continuously for 26 years until 1978. The score of the film “Otto e mezzo” is multidimensional, including the audio parameter of the film text, which is an important and sometimes even determining factor in the dramaturgy of the entire work. Creating temporal and spatial dynamics, both film images and film sound/film music as a resource of temporality in temporal art codifies the frame as the rigidity of the baroque figure. In addition, the musical score of the film “Otto e mezzo” emphasizes the circus, festival, carnival imagery that permeated the entire filmography of F. Fellini. Subsequently, it became a permanent stylistic feature of the Fellini–Rota creative tandem.

Key words: artistic culture of the 20th century, cinematographic art of Federico Fellini, film music by Nino Rota, joint creative project, creative tandem, Italian neorealism as a cultural phenomenon, synthesis of arts, a creative experiment.

Постановка проблеми та її актуальність.

Художня культура ХХ століття – це багатогранне та інтелектуально насичене мозаїчне панно, яке складалося з експериментальної та новаторської творчої діяльності митців. Тогочасні мистецькі практики зазнавали суттєвого переосмислення під натиском радикальних світоглядно-трансформаційних процесів та філософсько-естетичних концепцій, що сприяло активному пошуку нових форм самовираження. Характерною особливістю турбулентних та кардинальних зрушень у художній культурі ХХ століття є феномен перетину різних видів мистецтва. На особливу дослідницьку увагу заслуговує проблемне та перспективне поле синтетичної природи мистецтва в контексті спільних творчих проєктів. Дослідження мистецької співпраці розкриває нові аспекти психології творчості та художнього мислення, доповнюючи аналітичні уявлення про індивідуальні творчі стратегії. Саме процес створення спільних експериментальних проєк-

тів сприяв формуванню оригінального та новаторського автостилу того чи іншого тандему. Особливо це стосується прикладів багаторічного творчого діалогу видатних митців, тому що кожного з авторів можна розглядати через контекст їхньої унікальної творчої реалізації, але спільні проєкти народжують новаторський творчий синтез, який заслуговує на окреме дослідження. У центрі цієї проблематики знаходиться широкий спектр варіантів колективної творчості, що включає спільно розроблені проєкти. Мистецький творчий тандем передбачає різноманітні варіанти та конфігурації: музика – театр, музика – кіно, музика – хореографія, музика – живопис – хореографія тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. З другої половини ХХ століття і до сьогодні зацікавленість вітчизняних та зарубіжних культурологів та мистецтвознавців дослідженнями взаємодії аудіального та візуального компонентів у кіно стає дедалі інтенсивною. Це вже класичні роботи впливових кінокритиків після-

воєнного періоду Андре Базена (Bazin, 1967) та Чезаре Дзаваттіні (Zavattini, 1953). А. Базен та Ч. Дзаваттіні займалися зокрема теоретичними обґрунтуваннями неореалістичної естетики у кіно післявоєнного періоду та відстоювали експериментальні ідейно-мистецькі погляди на кіномистецтво, які відобразилися у низці наукових праць. Проблема аудіовізуальної взаємодії в кіно ґрунтовно розроблена сучасним дослідником-кінознавцем Мауріціо Корбелла (Corbella, 2011), що стало важливим підґрунтям для нашого способу аналізу фільму "Otto e mezzo". Також ця тематика знайшла своє відображення у роботах сучасних вітчизняних дослідників (Харченко, 2021), у яких доповнюється та розширюється термінологічний апарат, враховуючи технологічні видозміни у кіномистецтві останніх років. Важливим джерелом розуміння творчих методів тандему «Фелліні–Рота» стала робота сучасного італійського дослідника Еміліо Аудіссіно (Audissino, 2011). До феномену аудіовізуального простору та семантики кінематографічного тексту зверталися у своїх дослідженнях визнані вчені (Харченко, 2021); (Siebers, 2014); (Corbella, 2011); (Stilwell, 2002); (Zavattini, 1953). Ці роботи послужили визначальним фундаментом нашої розвідки. У процесі роботи над статтею виникла потреба звернення до матеріалів, що безпосередньо належать до роботи режисера над фільмом (Fellini, 1965); (Lynch, 2007).

Мета дослідження – висвітлити особливості творчої комунікації Ф. Фелліні та Н. Рота на прикладі спільного фільму "Otto e mezzo". У контексті активного творчого діалогу з неореалістичною традицією в італійському повоєнному кінематографі виявити спадковість естетичних ідей, що стала базисом для формування мистецьких принципів тандему «Фелліні–Рота». Показати успішну творчу реалізацію (1) радикального переосмислення феномену особистості та (2) художнього зображення явищ свідомого та несвідомого порядку в експериментальному авторському кіно. Проаналізувати спільно розроблені механізми новацій, задіяні протягом багаторічної творчої співпраці між режисером та композитором загалом та під час роботи над фільмом "Otto e mezzo" зокрема. Розкрити роль музичного простору у фільмі "Otto e mezzo" як драматургічну організацію та структурне

формування художнього зображення творчої сповіді – "Confessions" – режисера.

Виклад основного матеріалу. Магістральні лінії мистецтва післявоєнного періоду були пов'язані з переосмисленням феномену особистості та з художнім зображенням явищ свідомого та несвідомого порядку у мистецькому творчому досвіді. Саме тому у цьому контексті потрібно зазначити, що видатний італійський режисер Федеріко Фелліні / Federico Fellini; 1920–1993 / створював свої фільми («під знаком» цих магістральних ліній) в мейнстрімі художніх пошуків ХХ століття, спираючись на досвід старших колег та розвиваючи свої власні естетичні погляди. Тогочасні мистецькі дослідження зверталися до практики самоаналізу, переосмислення ролі неусвідомленого у поведінковій тактиці особистості, художньої репрезентації свого «Я». І письменники, і художники, і режисери, і філософи тощо, – всі вони враз відкривають для себе, що головним (або принаймні – один із головних) та визначальним предметом мистецтва ХХ століття є сам Митець. Митець, який гідний художнього та правдивого зображення свого «Я», своєї творчої лабораторії. Поряд із цими мейнстрімними пластами також простежуються інші координати естетичних інтересів мистецтва того часу загалом та кінематографічного мистецтва зокрема, які так чи інакше резонували з наведеними вище філософсько-художніми явищами. Післявоєнне кіномистецтво орієнтувалося на подолання довоєнної експресіоністичної естетики звукового кіно. Для італійського неорелізму важливо було відмовитися від «ефектності» театральної парадигми у сценічній організації кадру, жорсткій детермінованості сюжету, звуковому та музичному оформленні. Кінорежисери старшого покоління – Вітторіо де Сіка / Vittorio De Sica; 1901–1974 /, Роберто Росселліні / Roberto Rossellini; 1906–1977 /, Альберто Латтуада / Alberto Lattuada; 1914–2005 / та ін. – шукали нові форми виразності, розвиваючи цим естетичні неореалістичні основи. Здебільшого пошуки велися у бік відмови від умовного показу натуралістичної дійсності: «Естетичну вишуканість можна лише з великою обережністю протиставляти тому, що можна назвати необтесаною та грубою матерією або безпосередньою силою впливу реалізму, який обмежується тільки показом дійсності. На мій погляд,

чимала заслуга італійського кіно в тому і полягає, що воно в чергове нагадало, що в мистецтві немає «реалізму», який не був би глибоко «естетичним»» (Bazin, 1967).

Мистецьке оформлення рефлексій та інтенцій того часу не обмежувалося переоцінкою попереднього творчого досвіду – італійське неореалістичне кіномистецтво активно використовувало модерністську естетизацію психологічної загостреності у творі та продовжило розвивати художній інструментарій переконливішого зображення емоційного стану персонажа: «Насамперед слід ясно уявити собі, до чого прийшло в наші дні кіно (Йдеться про час на рубежі 50-х–60-х рр. – Г. С.). Можна вважати, що після зникнення експресіоністської «єресі», а головне, після приходу у кіно звуку кінематограф безперервно прагнув реалізму. Його мета – грубо кажучи – дати глядачеві максимально досконалу ілюзію дійсності, яка відповідає логічним вимогам кінематографічного оповідання та сучасних технічних можливостей. Тим самим кінематограф чітко протистоїть поезії, живопису та театру, дедалі більше наближаючись до роману» (Bazin, 1967).

Підсумовуючи ці «поліфонічні лінії» значної кількості інтелектуалів другої половини ХХ століття, можна сформулювати основоположні для нового естетичного дискурсу у сучасному кіномистецтві питання: (1) «З яких глибин несвідомого виринають таємничі художні образи, які пізніше втілювалися у творах мистецтва?» (2) «І чому вони виринали усупереч волі самого Митця?» Безсумнівно, успішною спробою відповісти на ці гострі філософсько-естетичні питання того часу стала експериментальна екзистенційна трагікомедія 1963 р. “*Otto e mezzo*” / «Вісім з половиною» / режисера Ф. Фелліні, сценаристів Енніо Флаяно / Ennio Flaiano; 1910–1972 / Тулліо Пінеллі / Tullio Pinelli; 1908–2009 / Брунелло Ронді / Brunello Rondi; 1924–1989 / та композитора Ніно Рота / Nino Rota; 1911–1979 /. Впливовий італійський кінокритик та теоретик кіно Чезаре Дзаваттіні / Cesare Zavattini; 1902–1989 / висловився з цього приводу цілком прозорливим способом, підтримуючи вже визнаного середовищем кінокритиків та поціновувачів кіномистецтва режисера Ф. Фелліні: «Ідеальним фільмом були б 90 хвилин з життя людини, з якою нічого не відбувається» (Zavattini, 1953).

У кіношедевр “*Otto e mezzo*” йдеться про зйомку так і не знятого фільму – у фінальній сцені руйнуються декорації і залишається лише гірке усвідомлення, що нічого не вийшло. Коли наприкінці фільму нам показані фінальні кадри – це відбитий на плівці некерований митцем потік свідомості (чи підсвідомості), що вирвався назовні у вигляді спогадів. У цьому фільмі Ф. Фелліні наважився на сміливий творчий експеримент – створити фільм про фільм, якого немає.

Важливо відзначити, що Ф. Фелліні вважав, що у самій природі мистецтва є щось неприродне, штучне, вигадане (Fellini, 1965). Саме тому завдання цього творчого експерименту полягало в тому: (1) щоб створити такий кіно-текст, який ламає всі умовності, рамки, прийняті сюжетні ходи; (2) щоб створити такі художні умови, які занурюють глядача у хаос творчої думки режисера; (3) щоб створити такий мета-фільм, який виривається за межі мистецтва та пред’являється у вигляді одкровення творчої думки митця; (4) щоб спробувати проаналізувати, як сплітається дивовижна «мозаїка» цього значного кіно-тексту, – «мозаїка», яка вся побудована на хаосі неусвідомленого; (5) щоб намагатися з’ясувати – в який саме момент виникає кристалізований порядок із цього безформного хаосу. Згідно з зауваженням сучасного дослідника італійського кіно Мауріціо Корбелла / Maurizio Corbella /, в аналітиці якого творчість режисера посідає чільне місце: «Фільм “*Otto e mezzo*” є водночас “звітом” про складний процес самоусвідомлення, якому Ф. Фелліні надавав величезного значення, і розповіддю про народження фільму, який ніколи не побачить світ. Тулліо Кезич (Tullio Kezich; 1928–2009. – Г. С.) точно вказує на два полюси, всередині яких бореться ця творча інтенція режисера у цьому фільмі: (1) інтелектуальне усвідомлення своїх меж і (2) неминуча доінтелектуальна необхідність віддатися потоку уяви» (Corbella, 2011).

Ми можемо поставити запитання про наміри режисера, якими він керувався під час роботи над фільмом; запитати про те, що Ф. Фелліні намагався сказати у своїй творчості загалом, і що він намагався реалізувати у роботі “*Otto e mezzo*” зокрема. На наш погляд, це явище людської мужності художньої сповіді митця – те, що можна назвати “*Confessions*”. І тут, наприклад, можна згадати Блаженного Августина / Aurelius

Augustinus Hipponensis; 354–430 / з його релігійно-філософським трактатом «Сповідь» / «Confessiones»; 397–398 / – один із перших зразків філософської автобіографії у західно-європейській культурі, який мав колосальний вплив на християнський світ загалом та на італійську самосвідомість зокрема. Ф. Фелліні відверто говорить про себе протягом усієї своєї творчості. Це та творча мужність сповіді перед глядачем, якому Ф. Фелліні дає право навіть зневажати автора, – режисера Федеріко Фелліні, – якщо раптом виникнуть світоглядні розбіжності між «Я» митця та глядацьким «Я». Митець відкривається глядачеві як перед священником під час сповіді (і тут, наприклад, можна згадати кадри сповіді у фільмі “Otto e mezzo”); митець перебуває у ситуації абсолютної беззахисності перед глядацькою аудиторією зокрема й перед усім світом загалом. Впливовий італійський кінокритик та мистецтвознавець другої половини ХХ століття Т. Кезич охарактеризував роботу режисера визначенням «найсенсативніша сповідь в історії кіно» (Corbella, 2011). До цього можна ще додати, що ранній період творчості Ф. Фелліні характерний зображенням суворої реальності та трагічності життя, фільми пізнього періоду наповнені фантазією та химерними образами, сповнені поетичності та легкості, але практично у всіх фільмах майстра основною проблематикою є тема пошуку свого «Я».

Можна відмітити, що у фільмі “Otto e mezzo” в якомусь сенсі «закодовано» всі наступні картини режисера: коли виникає тема дружини – це фільм 1965 р. «Giulietta Degli Spiriti» / «Джув'єтта і духи» /, у якому головну роль грає дружина режисера – неперевершена Джульєтта Мазіна / Giulietta Masina; 1921–1994 /; фінальна сцена “Otto e mezzo” зрезонувала у майбутньому фільмі 1970 р. «I clowns» / «Клоуни» /; коли Ф. Фелліні насолоджується красою Риму – це «фільм-переосмислення» «Вічного міста» 1972 р. «Fellini Roma» / «Рим Фелліні» /; коли виникає тема дитинства – це фільм 1973 р. «Amarcord» / «Амаркорд» /; тема режисера як центрального об'єднуючого колективне несвідоме персонажа втілилася в образі диригента у фільмі 1979 р. «Prova d'orchestra» / «Репетиція оркестру» /; коли виникає сцена гарему – це фільм 1980 р. «La citta delle donne» / «Місто жінок» /; питання про колективне несвідоме

та Юнгіанські архетипи мають величезне значення не тільки у фільмі “Otto e mezzo”: ці питання мали розвиток і в інших роботах майстра – «Giulietta Degli Spiriti», «Fellini – Satyricon» / «Сатирикон Фелліні»; 1969 /, «Il Casanova di Federico Fellini» / «Казанова Федеріко Фелліні»; історичний фільм-драма 1976 р. /, «La citta delle donne» / «Місто жінок» /. Всі ці фільми черпатимуть продовження з “Otto e mezzo” – і в цьому сенсі виникає дуже цілісна картина світу режисера. Додамо, що всі ці найкращі фільми майстра своїм величезним та заслуженим успіхом, своїм надзвичайним психологічним проникненням у глядацьке «Я» завдячують в тому числі і музиці – ретельному монтажу звуку та зображення.

Є ще одна вирішальна та визначальна риса кінокартини “Otto e mezzo”, яка потребує окремої дослідницької уваги – це звуковий простір фільму: звукове оформлення має надзвичайне значення у контексті побудови цілісного художнього оповідання. На думку кінокритика Т. Кезича: якщо вилучити з цієї кінокартини музику Ніно Роти – і цієї кінокартини більше немає (Corbella, 2011). Наприклад, ми можемо говорити, що на рівні сприйняття фінал фільму може бути таким же беззмістовним як потік свідомості, таким же беззмістовним як гра несвідомого на рівні сновидінь, але саме звуковий простір надає фінальним сценам значення драматургічної єдності – музика вибудовує всю драматургію кінокартини, вона весь цей хаос творчого “Confessions” переводить у невимовну словом драматургію.

Можна згадати фразу Ф. Фелліні з інтерв'ю 1965 р.: «Коли я знімаю, збоку може здатися, що я знімаю щось незрозуміле, якийсь хаос. Потім я приходжу в монтажну з готовими кадрами, починаю монтувати; і коли підключається божественна музика Ніно Рота, я дивлюся на результат і мене пронизує стривожена думка: «Невже це я зняв? Я не міг так зняти. Це більше за мене»» (Fellini, 1965). Впливовий сучасний кінорежисер Девід Лінч / David Keith Lynch; нар. 1946 / висловився подібним же чином, акцентуючи увагу на ролі музичного простору, що поєднує розрізнені кінематографічні компоненти в єдине драматургічне ціле: «Не можна просто взяти та вставити будь-яку мелодію, навіть найулюбленішу композицію, думаючи, що вона обов'язково підійде. Музика

може бути зовсім не пов'язаною з епізодом. Але якщо вона «влучила», то ви одразу це відчуєте: в цей момент народжується те ціле, яке більше за окремі складові» (Lynch, 2007).

Слід зазначити, що партитура цієї стрічки є багатовимірною і за іншими параметрами кінотексту. Зокрема, аудіопростір цього кінотексту є важливим і часом навіть визначальним фактором драматургії цього твору. У цьому контексті важливо навести актуальні міркування сучасних вітчизняних дослідників щодо природи взаємодії екранного зображення зі звуковим простором: «Часова природа музики та кіно, на наш погляд, є тією об'єднуючою ланкою, що дозволяє так органічно поєднати різні за своєю семантичною основою складові фільму в єдине ціле» (Харченко, 2021).

Кіношедевр “Otto e mezzo” – не перша спроба творчої співпраці режисера у тандемі з композитором Ніно Рота. Їхня творча комунікація почалася ще у 1952 р. з фільму «Білий шейх» та нерозривно тривала 26 років до 1978 р. За цей період митцями було створено такі багатогранні та новаторські синтетичні твори, як «Білий шейх» / «Lo Sceicco Bianco»; 1952 /, «Мамині синочки» / «I vitelloni»; 1953 /, «Дорога» / «La Strada»; 1954 /, «Шахраї» / «Il bidone»; 1955 /, «Ночі Кабірії» / «Le notti di Cabiria»; 1957 /, «Солодке життя» / «La dolce vita»; 1960 /, «Боккаччо – 70» / «Boccaccio '70»; 1962 /, «Вісім з половиною», «Джульєтта і духи» / «Giulietta Degli Spiriti»; 1965 /, «Щоденник режисера» / «Block-notes di un regista»; 1969 /, «Сатириконт Фелліні» / «Fellini – Satyricon»; 1969 /, «Клоуни» / «I clowns»; 1970 /, «Рим Фелліні» / «Fellini Roma»; 1972 /, «Амаркорд» / «Amarcord»; 1973 /, «Казанова Федеріко Фелліні» / «Il Casanova di Federico Fellini»; 1976 /, «Репетиція оркестру» / «Prova d'orchestra»; 1978 /. Останнім спільним експериментальним проєктом режисера та композитора стала екзистенційна притча «Репетиція оркестру» 1978 р., а за рік Ніно Рота не стало. Показовим є той факт, що за своє тривале та плідне творче життя Ф. Фелліні зняв 24 кінокартини, 16 з яких у творчому тандемі з Ніно Рота. Безумовно, варто відзначити ту показову та важливу обставину, що за ці 26 років мистецької колаборації абсолютно кожен новий фільм режисера виходив виключно з музикою Н. Рота, і тільки після того, як композитор пішов із життя, Ф. Фелліні звернувся до твор-

чості інших композиторів: Луїс Енрікес Бакалов / Luis Enriquez Bacalov; 1933–2017 / працював із режисером над фільмом «Місто жінок» / «La citta delle donne»; 1980 /; Джанфранко Пленіціо / Gianfranco Plenizio; 1941–2017 / – автор музики до фільму-драми «І корабель пливе...» / «E la nave va»; 1983 /; Ф. Фелліні разом із композитором Нікола Пйовані / Nicola Piovani; род. 1946 / зняв свої останні фільми – «Джінджер і Фред» / «Ginger E Fred»; 1986 /, «Інтерв'ю» / «Intervista»; 1987 / та «Голоси Місяця» / «La voce della Luna»; 1990 /.

Слід зазначити, що Ніно Рота успішно співпрацював із іншими режисерами: Лукіно Вісконті / Luchino Visconti; 1906–1976 / – «Білі ночі» / «Le notti bianche»; 1957 /, «Рокко та його брати» / «Rocco e i suoi fratelli»; 1960 /, «Леопард» / «Il Gattopardo»; 1962 /; Ренато Кастеллані / Renato Castellani; 1913–1985 / – «Мій син, професор» / «Mio figlio Professore»; 1946 /, «Під сонцем Риму» / «Sotto il Sole di Roma»; 1948 /, «Ця вічна весна» / «E primavera...»; 1950 /, «Розбійник» / «Il brigante»; 1961 /; Маріо Монічеллі / Mario Monicelli; 1915–2010 / – «Герой нашого часу» / «Un eroe dei nostri tempi»; 1955 /; Франко Дзефіреллі / Franco Zeffirelli; 1923–2019 / – «Ромео і Джульєтта» / «Romeo and Juliet»; 1968 /; Френсіс Форд Коппола / Francis Ford Coppola; нар. 1939 / – «Хрещений батько» / «The Godfather»; 1972 /, «Хрещений батько – 2» / «The Godfather 2»; 1974 /.

У 1974 році Ніно Рота став лауреатом премії «Оскар» за кращу музику до фільму «Хрещений батько – 2». Але все ж таки робота з Ф. Фелліні займала центральне місце в кінематографічній творчості композитора.

У роботі над створенням звукової партитури до того чи іншого фільму, Ніно Рота достатньо часто поєднував суперечливі та строкаті як за звучанням, так і за настроєм музичні компоненти, що повністю відповідало естетичним поглядам режисера. Ф. Фелліні, як було сказано про це вище, працював у парадигмі художнього зображення невлвовимого та спонтанного потоку свідомого та несвідомого, тому подібний творчий метод композитора повністю відповідав очікуванням митця. Цей творчий підхід вимагав від творців відповідності всіх засобів вираження – образного вирішення, монтажу, стилістики костюмів, кольорів та, особливо, звукового та музичного наповнення. Створюю-

ючи часову та просторову динаміку, і кінозображення, і кінозвук/кіномузика як ресурс часовості у часовому мистецтві кодифікує кадр як застиглість барокової фігури: «Кіно постає перед нами як завершення фотографічної об'єктивності у часовому вимірі. Фільм не обмежується тим, що зберігає предмет, занурюючи його в застиглий час, подібно до того, як комахи зберігаються в застиглих краплях бурштину; він звільняє барокове мистецтво від його судомної нерухомості. Вперше зображення речей стає також зображенням їх існування у часі і як би «мумією» тих змін, що відбуваються з ними» (Bazin, 1967).

У плані роботи над звуковим простором у фільмі “Otto e mezzo” слід зазначити, що Ніно Рота досить часто вибудовує музичну структуру через лейтмотивну драматургію. У цій картині центральним лейтмотивом є тема «Illusionista», яка у тому чи іншому вигляді звучить протягом усього фільму, посилюючи певний емоційний зміст. Драматургічною особливістю цього лейтмотиву є постійна трансформація у ключових та поворотних сценах, яка є самостійною контрапунктичною лінією по відношенню до візуального ряду. За допомогою такого творчого методу автори посилюють синергетичний вплив аудіовізуального простору. Музичний компонент стає тим смисловим підтекстом, який змістовно збагачує образотворчий вимір фільму та орієнтує реципієнта у художньому втіленні лабіринтів підсвідомого потоку головного персонажа. Важливим семантичним полем є звернення до оперних шедеврів ХІХ століття, а саме – «Політ валькірій» (початок третьої дії другої опери «Валькірія» з тетралогії «Перстень Нібелунга») Ріхарда Вагнера та «Увертюра» з опери «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні. Звернення до еталонних творів оперного репертуару розкриває задум режисера у прагненні показати властиві головному персонажу (Гвідо) міжособистісні конфлікти та екзистенційні виклики, які є проблемним полем всього фільму, а саме – кризові сюжетні повороти, заплутаність в інтригах та емоціях. Слід зазначити інтонаційний вплив запозичених творів на видозміну образної сфери основного лейтмотиву «Illusionista», цим вони збагачують семантичними рядами музичний простір фільму.

Також про значення музичної партитури у побудові драматургічної єдності говорить

той новаторський принцип організації зйомки, коли Ф. Фелліні створював свої фільми разом із музикою прямо на знімальному майданчику, тим самим формуючи певну образно-емоційну атмосферу: дія «підганялася» під музику, завдяки чому звуковий та візуальний ряди виглядають нерозривно та взаємозбагачувально. Крім того, у музичній партитурі фільму “Otto e mezzo” акцентується циркова, фестивальна, карнавальна образна сфера, яка пронизувала всю фільмографію Ф. Фелліні. Згодом це стало стійкою стильовою особливістю творчого тандему «Фелліні–Рота». В цьому контексті, наприклад, можна виділити фінал “Otto e mezzo”, що поєднує потужний візуальний ряд із химерно-карнавальним та фантасмагорично-фестивальним музичним простором, завдяки чому створюється драматургічна цілісність даної сцени зокрема та всієї картини загалом. У фіналі всі персонажі з минулого та нинішнього життя головного героя фільму – успішного режисера Гвідо Ансельмі (alter ego самого Ф. Фелліні) – поєднуються для хвилюючого карнавальньо-циркового параду, що є своєрідною відповіддю на болючі питання екзистенційного характеру, що турбують і режисера-персонажа у фільмі, і режисера-митця у реальному житті. Музична складова не тільки контрапунктично доповнює візуальний ряд, а й дозволяє реципієнту відчувати досить сильний катарсичного плану емоційний сплеск, поєднуючи вкрай трагічну кінцівку з згасаючим звучанням вуличного оркестру. На думку сучасного кінокритика Роджера Еберта / Roger Joseph Ebert; 1942–2013 / про відкритий задум фіналу фільму, можна відзначити, що: «У всіх фільмах Ф. Фелліні є його фірмові риси, такі як конструкції, що стоять між землею та небом, та паради, на яких персонажі діють як артисти цирку. Цей фільм показує нам ракетну установку – вежу в нікуди, і закінчується все у сутінках сумним цирковим парадом, де клоуни ведуть усіх людей у житті Гвідо по колу» (Ebert, 1963).

Висновки. У статті проаналізовано естетико-філософську трансформацію неореалістичної традиції в італійському повоєнному кінематографі у спільних мистецьких проєктах творчого тандему Федеріко Фелліні та Ніно Рота. Виявлено та проаналізовано істотне значення естетичних ідей у режисерських пошуках та експериментах Ф. Фелліні, пов'язаних

з переосмисленням феномену особистості та художнім зображенням явищ свідомого/несвідомого порядку у творчому досвіді. На прикладі експериментальних творчих проєктів Ф. Фелліні та Н. Рота встановлено основні ознаки взаємодії музично-візуальних структур у галузі синтетичних художніх практик. Досліджено визначальний вплив екзистенційного концепту “Confessions” мистецтва післявоєнного періоду на формування естетичних уявлень Ф. Фелліні, що реалізувалися у рамках спільної творчості тандему «Фелліні–Рота» на прикладі фільму “Otto e mezzo”. Проаналізовано структурно-організуючу роль музичної лейтмотивної драматургії у контексті побудови єдиного аудіовізуального кінематографічного метатексту. Самобутність та унікальність режисерської творчості Федеріко Фелліні пов’язана з магістральними лініями мистецтва післявоєнного періоду у контексті художнього зображення свідомого/несвідомого феномену. Експериментальні наміри режисера, якими він керувався під час роботи над фільмом “Otto e mezzo”, пов’язані з екзистенційним феноменом “Confessions”. Цей непересічний творчий досвід покликаний відповісти на наріжні питання мис-

тецтва ХХ століття: (1) «З яких глибин несвідомого виникають таємничі художні образи, які пізніше втілювалися у творах мистецтва?» (2) «І чому вони виникали всупереч волі самого Митця?» Кіношедевр “Otto e mezzo” є одним із найуспішніших спільних проєктів тандему «Фелліні – Рота», творча комунікація яких нерозривно тривала 26 років до 1978 року. Партитура фільму “Otto e mezzo” є багатовимірною в тому числі за аудіальним параметром кінотексту, що є важливим і часом навіть визначальним фактором драматургії всього твору. Визначено наріжні аспекти творчої комунікації Ф. Фелліні та Н. Рота при спільній розробці та реалізації експериментальних естетичних концепцій. У контексті активного творчого діалогу з неореалістичною традицією в італійському повоєнному кінематографі було виявлено спадковість естетичних ідей, яка стала основою формування мистецьких принципів тандему «Фелліні–Рота». Проаналізовано значення музичної лейтмотивної драматургії як формотворчого аудіовізуального принципу у побудові цілісного кінематографічного метатексту у спільних художніх практиках вищезгаданого тандему на прикладі фільму “Otto e mezzo”.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Харченко П. Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв. Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво» № 17, 2021. 255 с. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/issue/view/14909> (дата звернення: квітень 2024).
2. Audissino Emilio. A Tribute to Nino Rota. 2011. URL: https://www.academia.edu/4786572/A_Tribute_to_Nino_Rota (дата звернення: березень 2024).
3. Bazin Andre. What Is Cinema? Digest of articles. London, England, 1967. – 194 p. URL: <https://archive.org/details/BazinAndreWhatIsCinemaVolume1/page/n17/mode/2up?view=theater> (дата звернення: квітень 2024).
4. Corbella Maurizio. Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini’s Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s. Music and the Moving Image, Vol. 4, No. 3 (Fall 2011), 14–30 pp. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014> (дата звернення: квітень 2024).
5. Ebert Roger. 8 1/2 movie review & film summary. 1993. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/fellinis-8-12-1993> (дата звернення: квітень 2024).
6. Lynch David. Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity. 2006. URL: <https://archive.org/details/david-lynch-catching-the-big-fish/page/n43/mode/2up> (дата звернення: квітень 2024).
7. Rare Interview, Federico Fellini. 1963. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IkEGsfBTvqw> (дата звернення: березень 2024).
8. Siebers Johan. The utopian function of film music. 2014. URL: https://www.academia.edu/10347932/The_Utopian_Function_of_Film_Music (дата звернення: березень 2024).
9. Stilwell Robynn J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980–1996. THE JOURNAL OF FILM MUSIC. Volume 1, Number 1, Pages 19–61. 2002. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=45fbb20c1c190c19781a8247b2d920df02f30c4f> (дата звернення: квітень 2024).
10. Zavattini Cesare. Some Ideas on the Cinema. 1953. URL: <https://doubleoperative.com/wp-content/uploads/2009/12/cesare-zavattini-some-ideas-on-the-cinema.pdf> (дата звернення: березень 2024).

REFERENCES:

1. Kharchenko, P. (2021). Muzyka v kino ta problematyka syntezy mystetstv [Music in cinema and the problems of art synthesis]. Zbirnyk naukovykh prats "Suchasne mystetstvo" № 17, 255 s. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/issue/view/14909> [in Ukrainian].
2. Audissino, Emilio. (2011). A Tribute to Nino Rota. URL: https://www.academia.edu/4786572/A_Tribute_to_Nino_Rota [in English].
3. Bazin, Andre. (1967). What Is Cinema? Digest of articles. London, England. URL: <https://archive.org/details/BazinAndreWhatIsCinemaVolume1/page/n17/mode/2up?view=theater> [in English].
4. Corbella, Maurizio. (2011). Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s. Music and the Moving Image. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014> [in English].
5. Ebert, Roger. (1993). 8 1/2 movie review & film summary. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/fellinis-8-12-1993> [in English].
6. Lynch, David. (2006). Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity. URL: <https://archive.org/details/david-lynch-catching-the-big-fish/page/n43/mode/2up> [in English].
7. Rare Interview. (1963). Federico Fellini. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IkEGsfBTvqw> [in Italian; in English].
8. Siebers, Johan. (2014). The utopian function of film music. URL: https://www.academia.edu/10347932/The_Utopian_Function_of_Film_Music [in English].
9. Stilwell, Robynn J. (2002). Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980–1996. THE JOURNAL OF FILM MUSIC. Volume 1, Number 1, Pages 19–61. URL: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=45fbb20c1c190c19781a8247b2d920df02f30c4f> [in English].
10. Zavattini, Cesare. (1953). Some Ideas on the Cinema. URL: <https://doubleoperative.com/wp-content/uploads/2009/12/cesare-zavattini-some-ideas-on-the-cinema.pdf> [in English].

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Олександр ВАСИЛЕНКО КОНЦЕРТ “ZENITH” ДЛЯ БАЯНА З ОРКЕСТРОМ ЕНРІКО БЛАТТИ В КОНТЕКСТІ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА.....	3
Руслан ГОРБАЧЕНКО ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ АННИ КОРСУН В ГАЛУЗІ СУЧАСНОЇ АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ.....	11
Наталія ГРИНИШИН ВПЛИВ ЦЕРКОВНОГО БАГАТОГОЛОСОГО ХОРОВОГО СПІВУ НА УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРНІ ТА НАЦІЄТВОРЧІ ПРОЦЕСИ.....	17
Сергій КАЧУРИНЕЦЬ, Лілія КАЧУРИНЕЦЬ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРЕОГРАФІЧНІ КОЛАБОРАЦІЇ У СЦЕНІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ.....	23
Ганна КУХАРИК МІТ ЯК АРХЕТИПІЗОВАНИЙ ТЕКСТ КУЛЬТУРИ ТА ЙОГО ПРОЄКЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ.....	30
Дмитро МЕЛЬНИК МАДРИГАЛІЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЗАКОРДОННОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ.....	37
Олег МИКИТЮК МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ АКОРДЕОНІСТА (БАЯНІСТА) В ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СЕМЕНА КОЗЛОВА.....	43
Глона НОВАК ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ.....	50
Марія БОЛЕНСЬКА ОСОБЛИВОСТІ МЕТРОРИТМУ ТВОРІВ П. КРЕСТОНА В ФОКУСІ ФОРТЕПАННОГО СУПРОВОДУ.....	57
Пан ЛУН ТИПОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	67
Ірина ПОЛЬСЬКА, Хайюнь ЧЕНЬ ТВОРЧА ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА У СВІТОВОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....	74
Ірина РОМАНЮК, Олена ЯСТРУБ СПАДКОЄМНІСТЬ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ДУХОВНОГО СПІВУ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ СЬОГОДЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ «ОСТРОЗЬКОГО ТРИПТИХА» О. КОЗАРЕНКА).....	82
Христина РЯБІНЕЦЬ ЗДОБУТКИ І ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ПРОЄКТІВ НА МАТЕРІАЛІ НАРОДНОЇ ПІСНІ І САКРАЛЬНОЇ МОНОДІЇ.....	95
Оксана САЛАТА, Михайло ТЮКАЛОВ, Віра ДИЧЕСКУЛ СОЦІОФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ВЕДИЧНОЇ МУЗИКИ В ІСТОРІЇ СТАРОДАВНЬОЇ ІНДІЇ.....	102
Валерія ТУЛІС, Олена УСТИМЕНКО-КОСОРИЧ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ДОРОБОК КЛОДА ДЕБЮССІ У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ.....	110
Оксана ЦИСЕЛЬСЬКА ТЕАТРАЛЬНА БІОГРАФІСТИКА ПЕРІОДУ РЕНЕСАНСНИХ ІДЕАЛІВ.....	118
Вікторія ШЕВЧЕНКО ЕФЕКТИВНЕ КЕРІВНИЦТВО НАРОДНИМ ХОРОМ: МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ ДИРИГЕНТУ.....	125

Єлизавета ШУМАКОВА

ПАРАФРАЗ Ф. ЛІСТА «СПОГАД ПРО “ЖИДІВКУ”»: ДОСВІД ДРАМАТУРГІЧНОГО ПОРІВНЯННЯ.....131

Світлана ЩЕЛКАНОВА

ПОЕТИКА ШОСТОЇ СИМФОНІЇ ВАЛЕНТИНА СІЛЬВЕСТРОВА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ СТИЛЮ МИТЦЯ.....138

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО,
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ**

Артур АРОЯН

ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ БУДІВЕЛЬ АР-НУВО НА ТЕРЕНАХ ПОЛТАВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.....145

Олексій АРТЮХІН

ПРЕЗЕНТАЦІЯ РУСЬКИХ КНЯЗІВ НА СФРАГІСТИЧНИХ ТА НУМІЗМАТИЧНИХ ПАМ'ЯТКАХ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ.....151

Володимир ЗАБОЦЬКИЙ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА ЯК ІНСТРУМЕНТ АТРИБУЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ...157

Вероніка ЗАЙЦЕВА, Алла БУЙГАШЕВА

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ІЛЮСТРУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ СПАДЩИНИ БОРИСА ГРІНЧЕНКА, СТВОРЕНОГО УКРАЇНСЬКИМИ ХУДОЖНИКАМИ-ГРАФІКАМИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ165

Роман КИКТА

КОНЦЕПТ «ПЛАСТИЧНИХ АСОЦІАЦІЙ» ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СКУЛЬПТУРНИХ ТВОРІВ МИХАЙЛА ДЗИНДРИ 1960–1970-Х РОКІВ.....171

Євген КОТЛЯР, Шутін ВАН

ОБРАЗ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ ХУДОЖНИЦЬ-МОДЕРНІСТОК ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: МІЖ «ЛЯЛЬКОЮ» ТА «НОВОЮ ЛЕДІ».....185

Олена ЛЕОНТЬЄВА

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПАВЛЬЙОН УКРАЇНИ НА 60-Й ВЕНЕЦІЙСЬКІЙ БІЕНАЛЕ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ.....192

Ольга ПЛОХА

КЕРАМІЧНА СКУЛЬПТУРА: ВІД УЖИТКОВОСТІ ДО ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ.....200

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Лідія ВЕРБИЦЬКА, Роман ВЕЛИКИЙ

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОПИС ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ..206

Вікторія ГОЛОВЕЙ

СЕМІОТИКА ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....213

Ксенія ГРИЦИНА, Ольга МОСКВИЧ

СТАНДАРТИ ЖІНОЧОЇ КРАСИ В КОНТЕКСТІ МЕДІАТИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ221

Віталій ДМИТРЕНКО, Віта ДМИТРЕНКО

КАРНАВАЛ ЯК РІЗНОВИД АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ.....230

Мирослава ЗАБРОДСЬКА

ЕКСПОЗИЦІЙНО-ВИСТАВКОВІ МУЗЕЙНІ ПРОЄКТИ З ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПТУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....236

Ганна КАРАСЬ

РОДИНА НИЖАНКІВСЬКИХ В ПУБЛІКАЦІЯХ ГРОМАДСЬКО-ОСВІТНИХ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....245

Ольга КВЕЦКО, Наталія МАРУСИК

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НАРОДНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКАРПАТТІ.....252

Денис КОЧЕРЖУК

ЕВОЛЮЦІЯ ЗВУКОЗАПИСУ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ:
ЗБЕРЕЖЕННЯ ЗАГАЛЬНО-НАЦІОНАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ
ДЛЯ ПОКОЛІНЬ ХХІ СТОЛІТТЯ.....258

Андрій ОВЧАРЕНКО

СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРНИХ АРХЕТИПІВ У КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ
ВІЗУАЛЬНОГО ІНТЕРНЕТ-КОНТЕНТУ.....267

Георгій СІРБУ

МУЗИЧНО-КІНЕМАТОГРАФІЧНА ПАРТИТУРА ФІЛЬМУ “ОТТО Е МЕZZО” (1963)
ЯК ПРИКЛАД ТВОРЧОГО ТАНДЕМУ Ф. ФЕЛЛІНІ ТА Н. РОТА..... 274

CONTENTS

MUSICAL ART

<i>Oleksandr VASYLENKO</i> “ZENITH” CONCERT FOR ACCORDION WITH THE ORCHESTRA BY ENRICO BLATTI IN THE CONTEXT OF LEADING DEVELOPMENT TRENDS OF THE MODERN ACCORDION ART.....	3
<i>Ruslan GORBACHENKO</i> CREATIVE INTENTIONS OF ANNA KORSUN IN THE FIELD OF MODERN ACCORDION MUSIC.....	11
<i>Nataliia HRYNYSHYN</i> THE INFLUENCE OF CHURCH POLYPHONIC CHORAL SINGING ON UKRAINIAN CULTURAL AND NATION-BUILDING PROCESSES.....	17
<i>Serhii KACHURYNETS, Liliya KACHURYNETS</i> CONDUCTING-CHOREOGRAPHIC COLLABORATIONS IN STAGE PRODUCTIONS.....	23
<i>Hanna KUKHARYK</i> MYTH AS AN ARCHETYPED TEXT OF CULTURE AND ITS PROJECTION IN UKRAINIAN CHORAL MUSIC OF THE 20 TH AND EARLY 21 ST CENTURIES.....	30
<i>Dmytro MELNIK</i> MADRIGALISM IN UKRAINIAN AND FOREIGN MUSICOLOGY: TERMINOLOGY.....	37
<i>Oleh MYKYTIUK</i> THE METHODOLOGY OF FOSTERING THE CREATIVE POTENTIAL OF ACCORDIONISTS (BAYANISTS) IN THE PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF SEMEN KOZLOV.....	43
<i>Iлона NOVAK</i> FEATURES OF SEMANTIC EXPRESSION IN FRENCH VOCAL MUSIC AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES.....	50
<i>Mariia OBOLENSKA</i> PECULIARITIES OF THE METRORHYTHM OF P. CRESTON’S WORKS IN THE FOCUS ON PIANO ACCOMPANIMENT.....	57
<i>Pang LONG</i> TYPOLOGY OF UKRAINIAN VARIETY VOCAL AND INSTRUMENTAL ENSEMBLES OF THE TWENTIETH CENTURY.....	67
<i>Iryna POLSKA, Haiyun CHEN</i> THE CREATIVE FIGURE OF ALEXANDER TCHEREPNIN IN THE GLOBAL SCIENTIFIC DISCOURSE.....	74
<i>Iryna ROMANIUK, Olena YASTRUB</i> THE HERITAGE OF THE TRADITION OF UKRAINIAN SPIRITUAL SINGING IN THE COMPOSING CREATIVITY OF ARTISTS OF TODAY (ON THE EXAMPLE OF O. KOZARENKO’S “OSTROZKYI TRIPTYCH”).....	82
<i>Khrystyna RYABINETS</i> ACHIEVEMENTS AND PROSPECTS OF UKRAINIAN COMPUTER PROJECTS ON THE MATERIAL OF FOLK SONG AND SACRED MONODY.....	95
<i>Oksana SALATA, Mykhailo TIUKALOV, Vira DYCHESKUL</i> THE SOCIO-FUNCTIONAL ROLE OF VEDIC MUSIC IN THE HISTORY OF ANCIENT INDIA.....	102
<i>Valeriia TULIS, Olena USTYMENKO-KOSORICH</i> CHAMBER AND VOCAL WORKS OF CLAUDE DEBUSSY IN THE CONTEXT OF THE ESTABLISHMENT OF A COMPOSING STYLE.....	110
<i>Oksana TSYSELSKA</i> THEATRICAL BIOGRAPHY OF THE PERIOD OF RENAISSANCE IDEALS.....	118
<i>Victoria SHEVCHENKO</i> EFFECTIVE MANAGEMENT OF THE FOLK CHOIR: METHODICAL ADVICE FOR THE CONDUCTOR.....	125

Yelizaveta SHUMAKOVA

F. LISZT'S PARAPHRASE 'REMINISCENCE OF "LA JUIVE":
EXPERIENCE OF DRAMATURGICAL COMPARISON.....131

Svitlana SHCHELKANOVA

THE POETICS OF VALENTIN SILVESTROV'S SIXTH SYMPHONY
IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF THE ARTIST'S STYLE.....138

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Artur AROIAN

THE DECORATION OF ART NOUVEAU BUILDINGS IN THE POLTAVA REGION
AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.....145

Oleksiy ARTYUKHIN

PORTRAIT IMAGES OF RUSSIAN PRINCES ON SFRAGISTIC
AN NUMISMATIC SOURCES: HISTORIOGRAPHY OF THE ISSUE.....151

Volodymyr ZABOTSKYI

ART EXPERTISE AS A TOOL FOR THE ATTRIBUTION OF CULTURAL VALUES.....157

Veronika ZAITSEVA, Alla BUIHASHEVA

ART ANALYSIS OF THE ILLUSTRATION OF THE LITERARY HERITAGE
OF BORIS HRYNCHENKO, CREATED BY UKRAINIAN GRAPHICS
SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY.....165

Roman KYKTA

THE CONCEPT OF "PLASTIC ASSOCIATIONS" AND THE ARTISTIC FEATURES
OF MYKHAILO DZYNDRA'S SCULPTURAL WORKS IN THE 1960S–1970S.....171

Yevgen KOTLYAR, Shuting WANG

THE IMAGE OF A WOMAN IN THE PAINTING OF CHINESE MODERNIST ARTISTS
OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: BETWEEN THE "DOLL" AND THE "NEW LADY".....185

Olena LEONTIEVA

THE NATIONAL PAVILION OF UKRAINE AT THE 60TH VENICE BIENNALE:
ARTISTIC AND ORGANIZATIONAL ASPECTS.....192

Olga PLOKHA

CERAMIC SCULPTURE: FROM UTILITY TO ARTISTIC IMAGERY.....200

CULTURAL STUDIES

Lidiia VERBYTSKA, Roman VELYKYI

CONTEMPORARY UKRAINIAN ICONOGRAPHY AS A REFLECTION OF NATIONAL IDENTITY.....206

Viktoria GOLOVEI

SEMIOTICS OF VISUAL ART: THE THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS.....213

Kseniia HRYTSYNA, Olha MOSKVYCH

STANDARDS OF FEMALE BEAUTY IN THE CONTEXT OF MEDIATIZATION
OF MODERN CULTURE.....221

Vitaliy DMYTRENKO, Vita DMYTRENKO

CARNIVAL AS A TYPE OF ANIMATED ACTIVITY IN MODERN UKRAINE.....230

Myroslava ZABRODSKA

EXPOSITION AND EXHIBITION MUSEUM PROJECTS ON THE FORMATION
OF THE CONCEPT OF UKRAINIAN NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY.....236

Hanna KARAS

THE NYZHANKIVSKYIS FAMILY IN PRESS MATERIALS BY PUBLIC
AND EDUCATIONAL FIGURES OF THE UKRAINIAN DIASPORA.....245

Olga KVETSKO, Nataliia MARUSYK

THE CURRENT STATUS AND DEVELOPMENT TRENDS OF FOLK252

Denys KOCHERZHUK

THE EVOLUTION OF SOUND RECORDING IN UKRAINIAN CULTURE:
PRESERVING THE NATIONAL CREATIVE HERITAGE FOR THE GENERATIONS
OF THE TWENTIETH CENTURY.....258

Andrii OVCHARENKO

MODERN CONCEPTS OF CULTURAL ARCHETYPES IN THE CONTEXT
OF VISUAL INTERNET CONTENT RESEARCH..... 267

Heorhii SYRBU

THE MUSICAL AND CINEMATOGRAPHIC SCORE OF THE FILM
“OTTO E MEZZO” (1963) AS AN EXAMPLE OF THE CREATIVE TANDEM
OF FEDERICO FELLINI AND NINO ROTA..... 274

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Юрій Васильович Ковальчук

Підписано до друку: 28.06.2024.

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 33,71. Замов. № 0824/568. 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

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.